

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ  
Escuela de Posgrado**



EL DISCURSO DE AUTOR A PARTIR DEL USO DE  
ARCHIVOS: ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y SEMIÓTICO  
DEL FILME DE MONTAJE DEL CINEASTA  
JEAN GABRIEL PÉRIOT

Tesis para obtener el grado de Magistra en  
Comunicaciones que presenta:

***Milagro Farfán Morales***

Asesor:

***Miguel Ángel Torres Vitolas***

Lima, 2022

**Dedicatoria:**

Para Carlota Morales y Guido Farfán mis amados mamá y papá por su apoyo incondicional en cada instante de la vida.

Para Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, maestra y amiga a quien le debo el haberme enseñado a descubrir el universo apasionante de la Semiótica Visual.



### **Agradecimientos:**

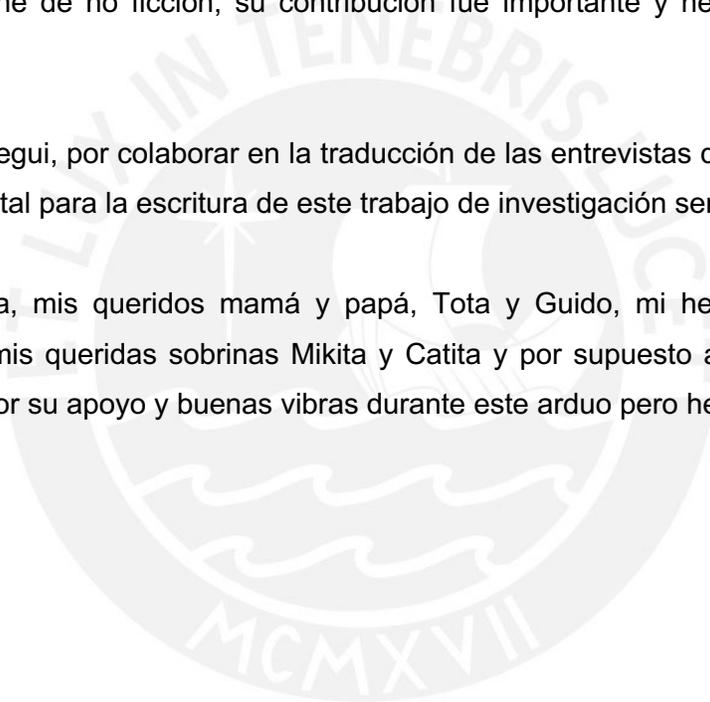
A mi asesor el Dr. Miguel Ángel Torres Vitolas, su aporte desde el enfoque semiótico ha sido fundamental para el proceso de análisis y escritura de la presente investigación.

Al cineasta Jean Gabriel Périot, por la generosidad en ceder su obra de filme de montaje además de su tiempo para las entrevistas, su contribución fue imprescindible para que esta tesis sea posible.

A Mauricio Godoy, por sus sugerencias y referencias bibliográficas para el marco teórico relacionado al cine de no ficción, su contribución fue importante y necesaria para esta investigación.

A James Apaéstiegui, por colaborar en la traducción de las entrevistas del realizador J. G. Périot, proceso vital para la escritura de este trabajo de investigación semiótica.

A toda mi familia, mis queridos mamá y papá, Tota y Guido, mi hermana Claudi, mi cuñado James, mis queridas sobrinas Mikita y Catita y por supuesto a Maca y Mati, mi familia elegida, por su apoyo y buenas vibras durante este arduo pero hermoso proceso.



## Resumen

La presente investigación se inscribe en las prácticas de la creación cinematográfica de no ficción y aborda un acercamiento a la problemática del uso de los archivos en el contexto de la mediación tecnológica y la sobre producción pos-fotográfica de las imágenes. Por lo que se plantea una propuesta metodológica de análisis descriptivo y semiótico para identificar los procesos de reciclaje, apropiación, re-significación y generación de sentido en los cortometrajes: *“The Barbarians”*, *“Even if shee had been a criminal”* y *“200000 Phantoms”* realizados entre el 2006 y el 2010 por el realizador Jean Gabriel Périot. A partir de este análisis se pretende identificar las estrategias utilizadas en el proceso de montaje del texto fílmico para evidenciar cómo se produce el discurso del autor y que efectos de percepción y de sentido se generan a partir de la práctica del “filme de montaje” y cómo esta permite una reflexión crítica sobre las imágenes del pasado o del presente para cuestionar su visibilidad y su representación frente a discursos oficiales y prácticas cinematográficas comerciales y hegemónicas.

### Palabras Clave

Filme de montaje, cine de no ficción, semiótica visual, post-fotografía, apropiación, re-significación, Jean Gabriel Périot.

## Abstract

This research is part of the practices of non-fiction cinematographic creation and addresses an approach to the problem of the use of archives in the context of technological mediation and the post-photographic over-production of images. Therefore, a methodological proposal of descriptive and semiotic analysis is proposed to identify the processes of recycling, appropriation, resignification, and generation of meaning in the short films: "The Barbarians", "Even if she had been a criminal" and "200000 Phantoms" made between 2006 and 2010 by the filmmaker Jean Gabriel Périot. From this analysis, it is intended to identify the strategies used in the film text montage process to show how the author's discourse is produced and what effects of perception and meaning are generated from the practice of "montage film" and how this allows a critical reflection on the images of the past or the present to question their visibility and their representation to face official discourses and commercial and hegemonic cinematographic practices.

### Keywords

Montage film, non-fiction cinema, visual semiotics, post-photography, appropriation, resignification, Jean Gabriel Périot.

## Índice De Contenidos

Resumen .....	ii
Abstract .....	iii
Índice De Contenidos .....	iv
Índice De Figuras .....	vi
Índice De Tablas.....	xiii
Introducción .....	1
PRIMERA PARTE: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN .....	5
CAPÍTULO I.....	5
1.1 Justificación De La Investigación .....	5
1.2 Estado Del Arte .....	6
1.3 Formulación Del Problema.....	14
1.4 Objetivos De Investigación.....	15
1.4.1. Objetivo general.....	15
1.4.2. Objetivos específicos .....	15
CAPÍTULO II.....	17
2.1 Marco Teórico Conceptual .....	17
2.1.1. El Filme De Montaje Definiciones, Tipologías Y Aproximaciones .....	17
2.1.1.1. El filme de montaje. ....	17
2.1.2.1. El filme de montaje en el contexto de la era digital.....	18
2.1.3.1. El filme de montaje aproximaciones y características. ....	25
2.2.1. La Apropiación En El Contexto Del Cine De Montaje.....	35
2.2.1.1. La apropiación y la mediación. ....	35
2.2.2.1. Apropiación y noción del campo fílmico.....	36
2.3.1. La Re-Significación En El Contexto Del Cine De Montaje.....	38
2.3.1.1. La re-significación del lenguaje audiovisual.....	38
2.3.2.1. Coherencia, cohesión y progresión. ....	39
2.3.3.1. Proceso de significación a través del código cinematográfico.....	40
2.3.4.1. La narrativa cinematográfica en el montaje. ....	42
2.4.1. El Discurso Del Autor, Percepción Y Memoria Colectiva.....	44
2.4.1.1. El discurso del texto fílmico y su relación con la percepción del espectador. ....	44
2.4.2.1. La memoria colectiva y el discurso del autor en el filme de montaje. ....	47
2.5.1. Generación De Sentido En El Filme De Montaje.....	49
2.5.1.1. La estructura del <i>found footage</i> : de la trama a la anti-trama. ....	49
2.5.2.1. La lógica del cuadrado semiótico para el análisis del filme de montaje. ....	51
2.5.3.1. El plano del contenido y la expresión en el análisis del filme de montaje. ....	54

2.5.4.1. El modelo tensivo para el análisis del filme de montaje. ....	55
SEGUNDA PARTE: DISEÑO METODOLÓGICO Y RESULTADOS .....	59
CAPÍTULO III.....	59
3.1. Diseño Metodológico.....	59
CAPÍTULO IV .....	61
4.1. Análisis Del Cortometraje <i>The Barbarians</i> – 2010 .....	61
4.1.1. Análisis del contexto de la post-fotografía en torno al cortometraje <i>The Barbarians</i> .....	61
4.1.2. Análisis de la apropiación y reciclaje en el cortometraje “ <i>The Barbarians</i> ”. .....	64
4.1.3. Análisis del campo fílmico en <i>The Barbarians</i> . .....	69
4.1.4. Análisis pragmático del uso de archivos en el cortometraje <i>The Barbarians</i> . .....	72
4.1.5. Análisis de contenido y expresión del documental “ <i>The Barbarians</i> ”. .....	76
4.2. Análisis Del Cortometraje <i>Even if she had been a criminal</i> – 2007.....	94
4.2.1. Análisis sintagmático del texto fílmico en el cortometraje <i>Even if she had been a criminal</i> . .....	94
4.2.2. Análisis de los signos icónicos y simbólicos en el cortometraje <i>Even if she had been a criminal</i> .....	100
4.2.3. Análisis de las figuras cinésicas en el documental <i>Even if she had been a criminal</i> . .....	111
4.2.4. Análisis de la construcción de las unidades de significación en <i>Even if she had been a criminal</i> .....	123
4.3. Análisis Del Cortometraje <i>200000 Phantoms</i> - 2007 .....	133
4.3.1. Análisis de la construcción conceptual del discurso en “ <i>200000 Phantoms</i> ”. .....	133
4.3.2. Análisis semio-narrativo del documental “ <i>200000 Phantoms</i> ” .....	141
4.3.3. Análisis de las estructuras tensivas en el cortometraje “ <i>20000 Phantoms</i> ”.....	168
Resultados.....	180
Resultados obtenidos en el análisis de “ <i>The Barbarians</i> ” – (2010) .....	180
Resultados obtenidos en el análisis de “ <i>Even if she had been a criminal</i> ” – (2006).....	184
Resultados obtenidos en el análisis de “ <i>20000 Phantoms</i> ” – (2007).....	187
Conclusiones .....	191
Recomendaciones .....	194
Referencias Bibliográficas .....	195
ANÉXOS O APÉNDICES .....	202
Lista de Preguntas Jean Gabriel Périot.....	202
Lista de Cortometrajes Analizados.....	205

## Índice De Figuras

Figura 1.	Proceso de Apropiación y Re-significación.....	19
Figura 2.	El Uso de los Archivos en el Cine de Antes y Después de la Era Digital .....	22
Figura 3.	Clasificación de Uso del Archivo Según C. Wees .....	30
Figura 4.	Sistematización – Uso de Archivos.....	34
Figura 5.	Lógica del Cuadrado Semiótico .....	52
Figura 6.	Representación Canónica del Cuadrado Semiótico .....	52
Figura 7.	Aplicación del Cuadrado Semiótico .....	53
Figura 8.	Intensidad - Extensidad .....	56
Figura 9.	Esquema Tensivo .....	57
Figura 10.	Esquema Tensivo (sentido inverso).....	57
Figura 11.	The Barbarians .....	65
Figura 12.	Captura Página Web Informativa.....	65
Figura 13.	The Barbarians - mandatarios .....	66
Figura 14.	Archivo Fotográfico – Plataforma de Venta .....	68
Figura 15.	Frame – The Barbarians .....	68
Figura 16.	Frame – The Barbarians .....	70
Figura 17.	Frame – The Barbarians .....	70
Figura 18.	Frame – The Barbarians .....	70
Figura 19.	Frame – The Barbarians .....	71
Figura 20.	Cuadro Intensidad - Cantidad .....	74
Figura 21.	Cuadro Intensidad – Cantidad (Aplicado).....	75
Figura 22.	Frame – The Barbarians .....	77
Figura 23.	Frame – The Barbarians .....	77

Figura 24.	Frame – The Barbarians .....	77
Figura 25.	Frame – The Barbarians (Anonymus).....	78
Figura 26.	Frame – The Barbarians (Guason).....	79
Figura 27.	<i>Frame – The Barbarians (LGTBIQ)</i> .....	80
Figura 28.	Frame – The Barbarians (Pañoleta verde) .....	81
Figura 29.	Frame – The Barbarians .....	81
Figura 30.	Frame – The Barbarians .....	82
Figura 31.	Frame – The Barbarians (Barrotes).....	84
Figura 32.	Frame – The Barbarians (Acción violenta) .....	84
Figura 33.	Frame – The Barbarians (Acción violenta) .....	84
Figura 34.	<i>Frame – The Barbarians (Protestas)</i> .....	86
Figura 35.	Frame – The Barbarians (Protestas) .....	86
Figura 36.	Frame – The Barbarians (Niño en la protesta) .....	87
Figura 37.	<i>Frame – The Barbarians (Signo de victoria)</i> .....	87
Figura 38.	Frame – The Barbarians (Celebración) .....	88
Figura 39.	Frame – The Barbarians (Policías).....	88
Figura 40.	<i>Frame – The Barbarians (Fuego)</i> .....	89
Figura 41.	<i>Frame – The Barbarians (Noche y Fuego)</i> .....	89
Figura 42.	Frame – The Barbarians (Fuego) .....	90
Figura 43.	Frame – The Barbarians (Rostro oculto) .....	91
Figura 44.	Frame – The Barbarians (Rostro descubierto) .....	91
Figura 45.	Frame – Even if she had been a criminal .....	95
Figura 46.	Frame – Even if she had been a criminal .....	95
Figura 47.	Frame – Even if she had been a criminal .....	96
Figura 48.	Frame – Even if she had been a criminal .....	96
Figura 49.	Frame – Even if she had been a criminal .....	96

Figura 50.	Frame – Even if she had been a criminal .....	97
Figura 51.	Frame – Even if she had been a criminal (Color) .....	98
Figura 52.	Frame – Even if she had been a criminal .....	98
Figura 53.	Frame – Even if she had been a criminal (kriegsmarine) .....	100
Figura 54.	Frame – Even if she had been a criminal (Vagón 2419D .....	101
Figura 55.	Frame – Even if she had been a criminal (Hitler).....	101
Figura 56.	Frame – Even if she had been a criminal (Hitler).....	102
Figura 57.	Frame – Even if she had been a criminal (Torre Eiffel) .....	102
Figura 58.	Frame - Even if she had been a criminal (P. Pétain) .....	103
Figura 59.	Frame – Even if she had been a criminal (P. Pétain) .....	103
Figura 60.	Frame – Even if she had been a criminal (C. De Gaulle) .....	104
Figura 61.	Frame – Even if she had been a criminal (C. De Gaulle) .....	104
Figura 62.	Frame – Even if she had been a criminal (Bandera - USA).....	105
Figura 63.	Frame – Even if she had been a Criminal (Signo Militar Aliado) .....	105
Figura 64.	Frame – Even if she had been a Criminal (Signo Militar Aliado) .....	105
Figura 65.	Frame – Even if she had been a criminal (Ciudad derruida) .....	106
Figura 66.	Frame – Even if she had been a criminal (Ciudad derruida) .....	106
Figura 67.	Frame – Even if she had been a criminal (Normandía) .....	107
Figura 68.	Frame – Even if she had been a criminal (Normandía) .....	107
Figura 69.	Frame – Even if she had been a criminal (Resistencia francesa).....	108
Figura 70.	Frame – Even if she had been a criminal (Resistencia francesa).....	108
Figura 71.	Frame – Even if she had been a criminal (La Nueve).....	108
Figura 72.	Frame – Even if she had been a criminal (La Nueve).....	109
Figura 73.	Frame – Even if she had been a criminal (Celebración).....	110
Figura 74.	Frame – Even if she had been a criminal (Celebración).....	110
Figura 75.	Frame – Even if she had been a criminal (Celebración).....	110

Figura 76.	Representación de las Figuras Cinésicas.....	112
Figura 77.	Frame – Even if she had been a criminal (Recuperación de París) .....	113
Figura 78.	Frame – Even if she had been a criminal (Recuperación de París) .....	114
Figura 79.	Frame – Even if she had been a criminal (Mujeres) .....	115
Figura 80.	Frame – Even if she had been a criminal (Mujeres) .....	116
Figura 81.	Frame – Even if she had been a criminal (Gestos de hombres).....	116
Figura 82.	Frame – Even if she had been a criminal (Gestos de hombres).....	117
Figura 83.	Frame – Even if she had been a criminal (Gesto de burla) .....	117
Figura 84.	Frame – Even if she had been a criminal (Re-encuadre) .....	121
Figura 85.	Frame – Even if she had been a criminal (Re-encuadre gesto violento).....	121
Figura 86.	Frame – Even if she had been a criminal (Mujer observando) .....	122
Figura 87.	Frame – Even if she had been a criminal (Mujer violentada).....	122
Figura 88.	Frame – Even if she had been a criminal (Mujer observando) .....	123
Figura 89.	Frame – Even if she had been a criminal (Acción de agravio) .....	125
Figura 90.	Frame – Even if she had been a criminal (Acción de agravio) .....	126
Figura 91.	Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público).....	127
Figura 92.	Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público).....	128
Figura 93.	Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público).....	128
Figura 94.	Even if she had been a criminal (Exhibición pública).....	129
Figura 95.	Even if she had been a criminal (Exhibición pública).....	129
Figura 96.	Even if she had been a criminal (Mujeres peladas).....	130
Figura 97.	Even if she had been a criminal (Mujer pintada con la esvástica).....	130
Figura 98.	Even if she had been a criminal (Mujer pintada con la esvástica).....	131
Figura 99.	Even if she had been a criminal (Gesto machista) .....	131
Figura 100.	Frame – Even if she had been a criminal (Escena Final) .....	133
Figura 101.	Nube de humo sobre Hiroshima .....	136

Figura 102.	Paciente con quemaduras de radiación.....	136
Figura 103.	Sobrevivientes de la bomba atómica.....	136
Figura 104.	Sobrevivientes de la bomba atómica.....	139
Figura 105.	Frame – 200000 Phantoms.....	139
Figura 106.	Frame – 200000 Phantoms.....	140
Figura 107.	Frame – 200000 Phantoms.....	140
Figura 108.	Frame – 200000 Phantoms.....	140
Figura 109.	Frame – 200000 Phantoms.....	141
Figura 110.	Frame – 200000 Phantoms.....	141
Figura 111.	Presentación canónica del cuadrado semiótico.....	142
Figura 112.	Frame – 200000 Phantoms (Cúpula <i>Genbaku</i> re-encuadre).....	144
Figura 113.	Frame – 200000 Phantoms (Cúpula <i>Genbaku</i> ).....	144
Figura 114.	Frame – 200000 Phantoms (Ciudad antes de la bomba).....	145
Figura 115.	Frame – 200000 Phantoms (Ciudad a color).....	145
Figura 116.	Frame – 200000 Phantoms (Ciudad a color).....	146
Figura 117.	Frame – 200000 Phantoms (Estado vida).....	146
Figura 118.	Frame – 200000 Phantoms (Estado vida).....	147
Figura 119.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no vida).....	148
Figura 120.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no vida).....	148
Figura 121.	Frame – 200000 Phantoms (Estado muerte).....	150
Figura 122.	Frame – 200000 Phantoms (Estado muerte).....	150
Figura 123.	Frame – 200000 Phantoms (Imagen fragmentada).....	151
Figura 124.	Frame – 200000 Phantoms (Imagen fragmentada).....	151
Figura 125.	Frame – 200000 Phantoms (Ayuda).....	153
Figura 126.	Frame – 200000 Phantoms (Ayuda).....	154
Figura 127.	Frame – 200000 Phantoms (Ayuda).....	154

Figura 128.	Frame – 200000 Phantoms (Color) .....	154
Figura 129.	Frame – 200000 Phantoms (Color) .....	155
Figura 130.	Frame – 200000 Phantoms (Personas al rededor).....	156
Figura 131.	Frame – 200000 Phantoms (Personas al rededor).....	156
Figura 132.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	157
Figura 133.	Frame – 200000 Phantoms (Hirohito).....	158
Figura 134.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	158
Figura 135.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	159
Figura 136.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	159
Figura 137.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	160
Figura 138.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	161
Figura 139.	Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte).....	161
Figura 140.	Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima´s) .....	162
Figura 141.	Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima´s) .....	163
Figura 142.	Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima´s) .....	163
Figura 143.	Frame – 200000 Phantoms (Refacción) .....	164
Figura 144.	Frame – 200000 Phantoms (Refacción) .....	164
Figura 145.	Frame – 200000 Phantoms (Estado vida) .....	165
Figura 146.	Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida).....	165
Figura 147.	Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida).....	166
Figura 148.	Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida).....	166
Figura 149.	Cuadrado semiótico – Aplicado .....	167
Figura 150.	Clasificación Forema de Espacialidad .....	168
Figura 151.	Fame “200000 Phantoms” – Construcción Cúpula <i>Genbaku</i> .....	169
Figura 152.	Fame “200000 Phantoms” – Construcción Cúpula <i>Genbaku</i> .....	170
Figura 153.	Edificio de la “Cúpula <i>Genbaku</i> ” - collage.....	170

Figura 154.	Descripción de la ciudad – Puente Motayuso.....	171
Figura 155.	Toma aérea de Hiroshima .....	171
Figura 156.	Hiroshima luego de la caída de la bomba nuclear.....	172
Figura 157.	Hiroshima luego de la explosión de la bomba nuclear .....	172
Figura 158.	Hiroshima en ruinas .....	173
Figura 159.	Hiroshima en ruinas – color .....	173
Figura 160.	Reconstrucción de Hiroshima .....	174
Figura 161.	Reconstrucción de Hiroshima.....	174
Figura 162.	Reconstrucción de Hiroshima .....	174
Figura 163.	Manifestación por la paz .....	175
Figura 164.	Imagen a color de Hiroshima .....	175
Figura 165.	Imagen a contemporánea de Hiroshima.....	176
Figura 166.	Imagen a contemporánea de Hiroshima.....	176
Figura 167.	Celebración Toro Nagashi – día .....	176
Figura 168.	Celebración Toro Nagashi – noche .....	177
Figura 169.	Transición de color a blanco y negro .....	177
Figura 170.	Fotografía analógica .....	178
Figura 171.	Título del cortometraje .....	178
Figura 172.	Esquema Tensivo – Aplicado .....	178

## Índice De Tablas

Tabla 1.	Clasificación de formatos antes y después de la era digital. ....	22
Tabla 2.	Traducción – Marsellesa – 1 .....	125
Tabla 3.	Traducción de la Marsellesa – 2 .....	126
Tabla 4.	Traducción de la Marsellesa – 3 .....	127
Tabla 5.	Traducción de la Marsellesa – 4 .....	130
Tabla 6.	Traducción de la Marsellesa – 5 .....	132
Tabla 7.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 1 .....	149
Tabla 8.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 2 .....	152
Tabla 9.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 3 .....	155
Tabla 10.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 4 .....	158
Tabla 11.	Traducción de la canción Larksur and Lazarus – 5 .....	160
Tabla 12.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 6 .....	162
Tabla 13.	Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 7 .....	164

## Introducción

El proceso de creación cinematográfica ha evolucionado en las últimas décadas, la convergencia mediática y cultural (Jenkins, 2006) así como la impronta tecnológica han ampliado las posibilidades de producción cinematográfica.

La digitalización establece nuevas aproximaciones al concepto de imagen, pues dentro de la cultura visual actual se producen transformaciones que generan el tránsito del concepto de la imagen, transparente, objetiva o mimética de la realidad a otro donde la imagen es opaca, reflexiva, cada vez más compleja y multimediática (J. Català, 2005). Este proceso se hace evidente en el tráfico de contenidos audiovisuales que se comparten por Internet y redes sociales a diario.

Por otro lado, el contexto post-fotográfico (Fontcuberta, 2016) donde existe una “sobreproducción” de imágenes, implica también la existencia de una política de poder sobre lo que se visibiliza y representa, por consiguiente, se hace necesario reflexionar sobre cuáles son las imágenes más visibles, cómo se representan y que discursos se articulan detrás de ellas. El “filme de montaje” establece recursos y estrategias interesantes dentro de este escenario. Si bien esta práctica cinematográfica no es reciente, es evidente que las posibilidades de la mediación actual han generado nuevas estrategias y recursos para la creación de un cine más subjetivo, personal y reflexivo sobre las imágenes de archivo.

Algunos de estos enfoques contemporáneos sobre el filme de montaje, se pueden evidenciar en que las posibilidades del registro de la realidad se han multiplicado y la imagen “objetiva” e histórica del documental del archivo tradicional, se ha complejizado y ha dado lugar a un cine de no ficción “subjetivo”, donde el registro no sólo proviene del realizador sino de los nuevos medios, configurándose de esta forma una nueva “*interface*” del mundo (Català & Cerdán, 2007).

Esta nueva conexión con la realidad permite nuevos enfoques sobre la producción del filme de compilación, que se alejan de la ilustración histórica y se adentran en el proceso de apropiación orientado a la reflexión y a la crítica del registro de la realidad desde una postura ética, determinada por el punto de vista del autor; esta nueva perspectiva implica procesos de compilación o re-montaje bajo los nuevos parámetros de la tecnología digital

y la transferencia de información. “La nueva compilación define pues un proceso activo y dinámico de transformación semántica, pulverizando la noción de archivo como depositario de una evidencia histórica” (Weinrichter, 2008, p. 105).

Por otro lado, el filme de montaje presenta recursos de edición creativos e innovadores porque su expresión visual utiliza referentes provenientes del mundo de las artes visuales como el *collage*, el fotomontaje y el *ready made*, entre otras prácticas visuales provenientes de la vanguardia artística de la década de los años veinte, prefigurando de esta manera un paradigma posmoderno que complejiza su realización y establece una producción cinematográfica más experimental y artística, a partir de la práctica de la apropiación.

Por consiguiente, su enfoque de creación se encuentra de forma liminal entre lo documental y lo experimental, y plantea nuevas estrategias de categorización que Weinrichter (2008) propone denominar “cine de no ficción”: “una postura que parte de la negación de las categorías hegemónicas como la ficción y el documental como géneros puros estructurados principalmente en el consumo y difusión comercial” (p. 188).

Respecto a la hegemonía de la producción cinematográfica comercial, en el caso de nuestro país y en el contexto global, existe una gran difusión de un cine que obedece a una estructura narrativa clásica, la cual, establece un estilo de realización dependiente de grandes presupuestos y de esquemas de difusión y distribución masivos. De esta forma se establecen flujos de trabajo jerárquicos dentro de la praxis cinematográfica, los mismos que excluyen otras formas de hacer un cine menos convencional, como es el caso del filme de montaje.

Este es el contexto de la problemática de la presente investigación, que plantea como objeto de estudio al “filme de montaje” como una práctica de realización cinematográfica híbrida, entre el “documental tradicional” y el uso del “lenguaje experimental”, como una expresión posmoderna que evidencia por un lado un flujo de trabajo minimalista, ya que se trata de una forma de creación de sentido a partir de la organización y reciclaje de materiales audiovisuales de archivo, los cuales son apropiados y re-significados por el realizador (quien es a su vez el guionista, director, editor y productor de la obra), para comunicar su punto de vista; eliminándose así las relaciones dependientes y

estableciéndose nuevas formas de creación determinadas por la manipulación y las nuevas significaciones en favor de la construcción de la coherencia del mensaje, así como el uso de la progresión y cohesión de los signos audiovisuales para desligarlos de la significación primigenia que los archivos conllevan desde su origen.

De esta forma, el centro de atención de la presente investigación es la obra del realizador francés Jean Gabriel Périot, quien en su producción de “filme de montaje” establece novedosas formas de creación cinematográfica, las cuales transgreden el modelo “jerárquico” y “comercial” y posibilita nuevos enfoques de análisis, tanto morfológicos como semánticos, que permiten poner de manifiesto el discurso del autor. La producción de filme de montaje del realizador J. G. Périot se caracteriza por el uso de imágenes recicladas de internet<sup>1</sup>, archivos fílmicos encontrados, re-encuadres fotográficos en el archivo compilado y el uso de imágenes collage de distintas fuentes.

Se propone el análisis del cortometraje “*The Barbarians*” (2010) a partir de la apropiación de archivos provenientes de Internet en el contexto post-fotográfico, lo cual establece un nuevo escenario para la práctica del filme de montaje. Se evaluará el uso de las imágenes de archivo desde el campo fílmico y su procedencia, y cómo funcionan los procesos de reciclaje y apropiación a partir de las prácticas enunciativas.

Con el cortometraje “*Even if she had been a criminal*” se abordará el estudio del “archivo fílmico en movimiento” tomando en cuenta la re-significación y la postura del cine de no ficción, como una categorización de la producción documental contemporánea (Weinrichter, 2009). Además, se analizarán los núcleos semánticos y las figuras cinésicas para nuevas significaciones en la construcción del discurso del autor.

Finalmente, con el análisis para el cortometraje “*200000 Phantoms*” se plantea el estudio del “archivo fotográfico histórico” desde el punto de vista de la memoria colectiva y su significación local y global sobre los acontecimientos históricos, pues este cortometraje retrata el paso del tiempo del registro del “Monumento en Memoria de la Paz de Hiroshima” conocido también como “Cúpula *Genbaku*”, en referencia al único edificio que

---

<sup>1</sup> Si bien las imágenes que circulan en Internet tienen múltiples formatos, es importante reflexionar y cuestionar sobre su creación y procedencia. En el ámbito del filme de montaje, el uso de las imágenes recicladas de Internet permite un “cuestionamiento dialógico” sobre el uso de las imágenes, el medio o fuente donde se publican y el mensaje que transmiten.

quedó en pie luego del bombardeo de Hiroshima el 6 de agosto de 1945. Por consiguiente, se analizarán las oposiciones a partir de la aplicación del esquema del cuadrado semiótico y la semiótica tensiva.

Con esta propuesta de análisis se arriba a un método descriptivo y semiótico para clasificar elementos formales relacionados al lenguaje cinematográfico, utilizados en el filme de montaje como son el montaje asociativo, el uso del ritmo sonoro y visual, así como la creación de sentido a partir del uso de la apropiación, las prácticas enunciativas, la re-significación y los recursos de coherencia, cohesión y progresión en el relato discursivo desarrollado en el proceso de realización del realizador J. G. Périot.



## PRIMERA PARTE: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

### CAPÍTULO I

#### 1.1 Justificación De La Investigación

Explorar las características formales y estéticas del uso del documental de montaje permite evidenciar los elementos estilísticos y conceptuales de un “cine en expansión”, gracias a la revolución digital, contexto que interpela cómo entender las nociones del archivo. Como menciona Eduardo Russo (2017): “¿Qué ver y cómo ver? Esas cuestiones unidas a cómo acceder y comprender, comenzaron a interpelar los posibles sentidos del concepto archivo” (Russo, 2017, p. 59). Cuestionamientos que establecen nuevas perspectivas para entender la apropiación fílmica y post-fotográfica.

La presente investigación selecciona tres cortometrajes específicos del cineasta Jean Gabriel Périot: “*The Barbarians*”, “*Even if she had been a criminal*” y “*20000 Phantoms*”, películas realizadas entre los años 2006 al 2010, período de tiempo en el cual surgen con mayor auge nuevas formas de expresión gracias a la mediación digital. En ese sentido, la obra de J.G. Périot se destaca por el uso de la imagen de archivo con una intención personal y política que apunta a repensar el uso de las imágenes para cuestionar el estatus de estas, su procedencia, su significación y la articulación de un discurso a partir de ellas.

Es importante aclarar que el cortometraje “*Even if she had been a criminal*” (2006) desarrolla una apropiación de archivos fílmicos, pues recoge el uso de la imagen en movimiento y en celuloide cuyo soporte pasa de lo analógico a lo digital, esta clasificación se sustenta en la materialidad del archivo.

El documental “*20000 Phantoms*” (2007) plantea el uso del archivo fotográfico, analógico y digital, y establece un enfoque novedoso relacionado a la memoria colectiva sobre acontecimientos históricos y la capacidad de articulación de una estructura narrativa a partir de la asociación de imágenes de archivo en el proceso de edición.

Además, el documental “*The Barbarians*” (2010) establece nuevas posibilidades de creación cinematográfica porque plantea un nuevo territorio vasto para la apropiación de archivos provenientes de Internet que configuran un novedoso campo de acción para el cine en expansión gracias a la irrupción digital.

Por otro lado, el objeto de estudio, que en este caso es: “el filme de montaje”, permite realizar una reflexión sobre la “imagen de archivo” y su relación con la historia y la memoria, la cual coincide con la manera de entender la misma y su legibilidad planteada por G. Didi-Huberman (2015) quien propone que la historia se vuelve legible y por tanto cognoscible y accesible, por su capacidad de visibilidad y por la dinámicas instaladas en el montaje, la escritura y el movimiento del lenguaje cinematográfico.

Por consiguiente, el aporte de la investigación radica en aplicar las teorías del montaje cinematográfico, la semiótica del cine y la investigación de campo, para establecer una metodología de análisis para entender cómo se desarrollan los procesos de apropiación, re-significación y generación de sentido en el filme de montaje del realizador J. G. Périot.

El proceso de análisis es factible, porque se cuenta con todos los recursos necesarios para la investigación, en este caso se han obtenido los cortometrajes en un formato de calidad, en vista de que el propio autor facilitó una copia de estos y brindó el derecho de uso de las imágenes de sus películas. Además, se tiene un archivo de entrevistas, datos y contacto con el autor para contrastar el análisis descriptivo y semiótico de la investigación.

Finalmente es importante destacar que la obra del realizador J. G. Périot ha sido sujeto de análisis desde distintos puntos de vista, como el discurso político en el cine, el enfoque de las representaciones de poder y de género en la imagen de archivo y las nociones de historia en el documental, entre otras perspectivas. Sin embargo, no se registran sendos análisis desde la semiótica del cine para la interpretación y estudio de su obra, por lo que este enfoque de análisis es el aporte novedoso de la presente investigación para la reflexión académica sobre el cine de montaje.

## **1.2 Estado Del Arte**

Las referencias académicas y teóricas sobre la obra de “filme de montaje” del cineasta J. G. Périot constan de enfoques diversos, principalmente centrados en el uso del archivo, la perspectiva de la memoria colectiva y la representación de la historia en el montaje de archivos, además de la política y su relación con el cine documental.

Un primer estudio sobre la obra de J.G. Périot se encuentra en el trabajo de investigación “*Les enjeux politiques d’une poétique de l’archive chez Jean-Gabriel Périot*”, realizado por Élora Martin (2018), quien se enfoca en el proceso de montaje de los archivos encontrados en los cortometrajes “*The Devil*” (2012), “*The Barbarians*”

(2010) y “*Even if she had been a criminal*” (2006), desde un cuestionamiento a las imágenes de archivo y su discurso político inmanente y cómo estas imágenes entablan un diálogo con el realizador para representar una realidad histórica, vista desde otra perspectiva con el paso de los años.

Según la autora (2018), J.G. Périot en su obra de filme de montaje plantea la removilización del material histórico para rehabilitar la memoria y dar una nueva vida al archivo para hacer resonar las historias pasadas en el presente, de esta manera el proceso de re-ensamblaje de los archivos incluye una dimensión política sin caer en lo espectacular, sino más bien intentando buscar un enfoque sensible sobre los hechos pasados, entablando así un diálogo entre el cine y la política<sup>2</sup>.

Otro interés en la investigación de É. Martin (2018) es el sesgo estético que permite que el director J.G. Périot desarrolle una relación autoral con la historia a través de los archivos encontrados, lo que implica un estudio de las formas y recursos empleados para ofrecer una perspectiva diferente del pasado, el cual entabla juegos de poder que implican lecturas complejas entre la historia y el ejercicio de la política.

En ese sentido, la autora É. Martin (2018) también visibiliza el elemento experimental y plástico en el montaje de las películas citadas para su investigación y cómo se posiciona el género documental a través de la subjetividad del autor en lo que podría entenderse como un ensayo audiovisual<sup>3</sup>.

Otra perspectiva sobre el análisis de la obra de J.G. Périot la encontramos en el análisis de François Albera (2017) en su artículo: “*Une jeunesse allemande (Jean-Gabriel Périot): qui parle?*”, donde se desarrolla el enfoque militante y activista del cine documental de archivo, que como su autor documenta, se inicia principalmente en los

---

2 Para profundizar sobre el enfoque de É. Martin se hace mención de la cita textual: “La remobilisation d'un matériau historique qui a parfois été passé sous silence engage le cinéaste à réhabiliter cette mémoire. Réhabiliter, c'est redonner un souffle à ce qui a été mortifié, une légitimité à ce qui a été méprisé. Mais pourquoi se focaliser sur un passé qui n'est plus si cela n'engage pas aussi une relation à ce qui est et ce qu'il sera? Est-il possible de faire résonner au présent les histoires d'un autre temps sans pour autant trahir leur essence? Comment un cinéaste peut-il s'emparer de l'histoire et de sa dimension politique sans tomber dans une logique spectaculaire de représentation, en affirmant à l'écran une présence sensible des événements passés? Nous proposerons ici de répondre à ces questions et nous essaierons de montrer en quoi Jean-Gabriel Périot renouvelle le dialogue entre cinéma et politique” (Martin, 2018, p. 15).

3 Cita textual sobre la dimensión experimental y documental en la obra de J.G. Périot en la investigación de É. Martin V.: “Comment Jean-Gabriel Périot crée-t-il à partir d'archives filmées une relation avec l'Histoire? Quels procédés cinématographiques met-il en œuvre pour nous faire voir ces images – que nous connaissons peut-être déjà – autrement? Comment se positionne-t-il vis-à-vis du genre documentaire? Nous verrons d'abord que le cinéaste, dans une logique d'expérimentation, joue sur les formes et la plasticité de ces images. Puis nous verrons en quoi son cinéma défend une certaine subjectivité par une approche essayiste” (Martin, 2018, p. 18).

años veinte con las películas de montaje de Esfir Choub y Dziga Vertov en el marco del bloque socialista y también se desarrolla en Francia principalmente con la obra de Jacques-Bernard Brunius en películas de recopilación como “*Records37*” (1937), “*Fuentes Noire*” (1937), “*Violons d'Ingres*” (1937).

F. Albera (2017) ubica este estilo del montaje político activista en la producción estatal de Alemania durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial, pero carente de una crítica política porque estaba orientado a fortalecer los distintos bandos militantes durante el conflicto bélico.

Finalmente, en los años sesenta se encuentran largometrajes recopilatorios como “*Mein Kampf*” (1960) y “*Eichmann und das Dritte Reich*” (1961) de Erwin Leiser o la producción del cineasta Frédéric Rossif con películas como “*Le Temps du ghetto*” (1961), “*Mourir à Madrid*” (1963) y “*La Révolution d'October*” (1967), además de la producción italiana de Lino Del Fra, Cecilia Mangini y Lino Micciché con la película “*All'armi Siam Fascisti*” (1962) o el filme “*El Fascismo Ordinario*” (1964) de Mikhaïl Romm, propuestas que según el autor pretendieron dar un lugar a la crítica política, la cual se desvaneció con las producciones comerciales que otorgaron una representación superficial de la guerra con series televisivas como “*Apocalipsis*” o las producciones televisivas de Alain de Sédouy (Albera, 2017).

Esta revisión histórica sobre la realización del cine de compilación político-activista plantea un enfoque interesante porque F. Albera (2017) sitúa y compara la producción recopilación documental de J.G. Périot con lo que ya se hizo en relación al cine documental de archivo político-activista, su análisis se centra principalmente en la película “*Une Jeunesse Allemande*” (2015) donde el cineasta J.G. Périot utiliza material pre-existente de carácter documental sobre el radicalismo político de algunos jóvenes alemanes que en la década de los sesenta dio origen a la “Facción del Ejército Rojo”, grupo terrorista alemán.

Continúa analizando F. Albera (2017), el trabajo de J.G. Périot que consiste en un remontaje original, pues no añade información adicional al archivo con recursos como: voz en *off*, intervenciones tipográficas; se trata más bien del montaje del material en crudo buscando una cronología de la historia, de forma tal que se experimente el material de archivo tal cual fue expuesto y recibido en el momento en el que habría sido visto<sup>4</sup>.

---

4 Para entender el proceso de montage del realizador J. G. Périot aquí la cita textual de F. Albera: “le réalisateur a collecté un grand nombre de matériaux fil-miques et télévisuels de diverses

En este análisis es destacable el método de montaje de las imágenes de archivo utilizado por J.G. Périot, pues se visibiliza una postura particular respecto al estilo de documental descrito por F. Albera (2017) anteriormente. Se trata de un punto de vista alejado en el tiempo y de cierta manera “sin postura” pues lo que propone es que las imágenes dialoguen entre ellas, de un lado, las imágenes de los propios activistas: Ulrike Meinhof, Holger Meins, Andreas Baader, Gudrun Ensslin en particular, frente a las imágenes mediáticas y televisadas sobre las acciones de la “Facción del Ejército Rojo”.

La presentación desprovista de una “postura” encierra también una mirada quizás más académica y reflexiva sobre la imagen de archivo. Según el propio realizador J.G. Périot en una entrevista concedida a Jorge Mourinha (2016) precisa que, hacer un filme de compilación de archivos lo obliga a trabajar a un nivel casi académico, porque el trabajo de imágenes de archivo implica saber de dónde provienen las mismas y que cuentan, entonces se trata de un verdadero trabajo de investigación que se verá desarrollado en la propia producción de la película<sup>5</sup>.

Desde la perspectiva de la representación de la memoria visual y su relación con el documental de montaje, se puede citar el trabajo realizado por Sabrina Tenório Luna da Silva (2012) en el artículo “*Found footage e documentário: construções e dimensões da imagem*” escrito en el 2012, donde se puede apreciar un análisis de contenido descriptivo de un fragmento del cortometraje “*Even if she had been a criminal*”.

La postura de este análisis plantea las dimensiones de fabulación de la memoria presentes en el montaje de J.G. Périot desde los 3 minutos y 11 segundos hasta los 6 minutos 27 segundos del cortometraje mencionado anteriormente; se busca comprender la polisemia de las imágenes<sup>6</sup> que aparecen en la técnica *found footage*

---

provenances pendant plusieurs années et il s'est donné une règle en les rassemblant : celle de ne leur adjoindre au-cuns «commentaires en voix off, ni interviews rétrospectives » 6, voulant «surtout construire le film sans prescience, ni explication a posteriori de l'histoire. En la développant, dans son cours chronologique, en gardant la manière dont elle avait été vue, analysée ou racontée à l'époque, par les protagonistes ou les télévisions » (Albera, 2017, p. 76).

5 Cita textual encontrada en la web: [www.jgperiot.net](http://www.jgperiot.net) donde aparece la entrevista de J. Mourinha: “Fazer um filme força-me a trabalhar a um nível quase académico, quanto mais não seja porque utilizar imagens de arquivo implica saber de onde é que vêm, o que é que contam. Faço um verdadeiro trabalho de pesquisa, mesmo que isso depois não se veja diretamente nos filmes.” Essa pesquisa vai-se “depositando” ao longo de processos de produção muito pacientes: um ano inteiro de trabalho para curtas de dez minutos como *Nijuman No Borei* ou *Dies Irae*” (Mourinha, 2016).

6 Cita textual para entender el enfoque del análisis: “Com base nessa análise, pretendemos compreender e discutir sobre a polissemia imagética destacada dentro dos filmes de *found footage* e as diferentes construções mnemônicas que podem *Found footage* e *documentário* ser realizadas através de uma mesma imagem. Pretendemos, com isso, questionar o teor de reprodução da realidade presente no senso comum de definição do *documentário* e que vem sendo desafiado e ampliado seguidamente por teóricos e realizadores” (Tenório, 2012, pp. 138 -139).

que permite construcciones nemotécnicas que pueden ser realizadas con la manipulación de una misma imagen. El análisis de S. Tenório (2012) busca cuestionar el contenido de la reproducción de la realidad presente en la definición de lo que es un documental y que ha sido desafiado y ampliado por teóricos y cineastas.

S. Tenório (2012) también afirma que la imagen puede experimentar diversas dimensiones a través del montaje, adquiriendo así cierta independencia del momento histórico y de las intenciones del autor, al mismo tiempo que el autor es responsable de los cortes y re-encuadres, por consiguiente, se puede concebir cierta carga subjetiva a través de la reescritura de las imágenes.

Esa “subjetividad” es la que desestabiliza la definición del cine documental opuesto al cine de ficción, para definir esa postura apela al cuestionamiento que Jacques Rancière plantea años antes en su libro *“La fábula cinematográfica”* (2005) donde se cuestiona acerca de la fabulación entre el documental y la ficción:

Una película «documental» no es lo contrario de una «película de ficción» porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender (Rancière, 2005, p. 136).

Otro aporte interesante sobre la obra documental de montaje del director J. G. Périot es la mirada sobre la representación del poder en relación a los estudios de género, enfoque que se puede apreciar en el artículo desarrollado por Laia Esteve (2018) titulado *“Pelonas y Rapadas: imágenes-trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género ejercida durante la guerra civil española”* donde la autora hace una reflexión sobre las imágenes de archivo en el cine, las cuales pueden ser re-significadas mediante distintas estrategias narrativas con un claro enfoque de género, pueden vindicar, dar voz y dignificar a las mujeres que en otro tiempo fueron brutalmente deshumanizadas.

A pesar de que el artículo de L. Esteve (2018) se centra en las imágenes de archivo utilizadas en los documentales *“Gerrako Gurrak Oñatin”* del colectivo Gogoratu Guran Taldea (2011) y *“Guillena 1937”* de Mariano Agudo (2013), la autora reserva un análisis a la película *“Even if she had been a criminal”* (2006), donde según L. Esteve (2018) el realizador J.G. Périot:

Pone a cada uno en su lugar: el que había sido vencedor y héroe de la patria aparece representado como tirano y cruel represor; la traidora, la madre de todos los males, lo hace como víctima de una violencia sin parangón ni medida (p. 503).

Este análisis implica un enfoque de género en la revisión de la obra de filme de montaje del realizador J. G. Périot. Que implica un discurso de crítica a la excesiva violencia que sufrieron las mujeres en contextos de guerra o conflictos bélicos en donde siempre quienes tienen menos poder son los más explotados y violentados incluso a pesar de una supuesta justificación, como es el caso de las “colaboracionistas”, muchas de las cuales no tuvieron elección para sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial.

Como se refiere L. Esteve (2018):

Sea cual fuere el mecanismo utilizado, todas estas narrativas persiguen un objetivo común, visibilizar a quienes en otro tiempo fueron silenciadas y obligadas a permanecer en silencio”. Y culmina indicando “Retomar esas narrativas, releerlas, analizarlas e integrarlas en los espacios de reflexión académica es otra forma de dar voz a esas mujeres y reivindicar su lucha pasada y, de algún modo, todavía presente (p. 506).

Desde la perspectiva de la representación del cuerpo en el cine de montaje también se puede citar el artículo: “*Les Barbares: Humanos entre la precariedad y la revuelta*” de Alicia Naput (2014), el enfoque de este artículo comienza con una reflexión de la cita que el propio J. G. Périot plantea al finalizar su cortometraje “*Les Barbares*” (2010): “Si la política está llamada a retornar, no será sino del lado de los salvajes, de los impresentables; desde donde se eleva el sordo rumor, donde apenas se distingue el gruñido: “Nosotros el pueblo, nosotros los bárbaros” perteneciente al filósofo francés Alain Brossat.

La cita de Brossat plantea el punto de vista del realizador J. G. Périot que según A. Naput (2014) plantea la visibilidad de las imágenes en un contexto de la representatividad en el cual, qué, cómo y dónde se representa, determinan tensiones de poder ejercidas en las imágenes. Como la investigadora menciona, el trabajo de montaje desarrollado en “*Les Barbares*” contrapone las imágenes de la protesta ciudadana “los bárbaros” frente a las imágenes de grupos de poder político, social, económico “los civilizados”:

Périot cuestiona el espacio de la representatividad contaminando los espacios diferenciales de visibilidad dispuestos por los medios de comunicación. Hay una política de representación que dispone dos espacios diferenciales y jerárquicos: el de los modelos fotografiables de la civilización y el de la amenaza social, el de los bárbaros (Naput, 2014, p.46).

Desde este enfoque lo que está en disputa es la política de la mirada y la representación dando por sentado que existe un control de lo representado, en este caso, la repetición de un mismo tipo de encuadre de fotografía colectiva (es decir, un plano conjunto de personas posando frente a la cámara mostrando sus cuerpos y rostros en una disposición formal) frente a las imágenes espontáneas de las protestas ciudadanas que muestran acciones de descontento y violencia en las calles; la primera representación posiblemente aparezca en medios informativos o sociales hegemónicos y no lleva consigo ninguna carga negativa o punible, mientras que la segunda si y esa es su vulnerabilidad.

Desde esa perspectiva A. Naput (2014) cita las ideas de Judith Butler<sup>7</sup> cuando habla de la vulnerabilidad de las representaciones, sugiere que el trabajo de J. G. Périot:

Actualiza una política de la mirada que encarna la aceptación de la idea de que nuestra supervivencia depende, no de la vigilancia y la defensa de una frontera (social, étnica, nacional), sino del reconocimiento de nuestra estrecha relación con los demás, de nuestra mutua vulnerabilidad (p. 47).

La lectura del cortometraje de J. G. Périot respecto de la política del poder detrás de la representación plantea una crítica a la hora de repensar los procesos sociales que dependen de las normas corporales y su representatividad, las cuales muchas veces tiene un sesgo de percepción estigmatizada.

El cortometraje "*Les Barbares*" cuestiona esta representatividad política y hegemónica.

No existe una forma humana única, se puede pensar por tanto que el cuerpo esta desligado de su actuar y su receptividad como de su habla, deseo y movilidad, sin embargo, ciertos tipos de cuerpos parecen más precarios

---

<sup>7</sup> Cita textual a la que hace referencia A. Naput cuando se refiere a la vulnerabilidad de las representaciones e interpretaciones de poder según J. Butler: "Si aceptamos la idea de que nuestra supervivencia depende no de la vigilancia y la defensa de una frontera -la estrategia de determinado país soberano con relación a su territorio- sino de reconocer nuestra estrecha relación con los demás, ello nos conducirá a reconsiderar la manera de conceptualizar el cuerpo en el ámbito de la política" (Butler, 2010, p. 82).

según visiones del cuerpo o de una morfología dominante (Butler, 2010, pp. 82 - 83).

Finalmente una perspectiva pragmática y explicativa del uso de las imágenes del filme de montaje abre el campo de análisis para lecturas interdisciplinarias sobre el proceso de compilación que describe acontecimientos históricos, como es el caso del cortometraje "200000 Phantoms" (2007) mencionado en el artículo "*Destrucción y representación del paisaje: Nuevas cartografías tras el sismo en Chile (2010)*" desarrollado por Daniela Sánchez (2014) en el marco del Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo Universidad Politécnica de Cataluña.

En su investigación plantea el análisis de la representación cartográfica del desastre para entender el paisaje y el paso del tiempo, en ese sentido, rescata el trabajo de montaje de las imágenes fijas en torno a "*A-Bomb Dome*", como símbolo de la destrucción de Hiroshima después de la bomba atómica ocurrida el 6 de agosto de 1945, el trabajo compilatorio muestra en una sucesión de imágenes fijas que permitieron una progresión en el tiempo desde la construcción del edificio y con él la descripción de la ciudad, su destrucción luego de la bomba y reconstrucción, y el impacto simbólico del edificio con el paso del tiempo, el cual permaneció en ruinas como un monumento histórico que recuerda uno de los más nefastos momentos en la historia de la humanidad.

Para D. Sánchez el cortometraje también puede ser en sí mismo considerado como un método cartográfico, un instrumento que puede visibilizar el impacto de la destrucción en el paisaje urbano y un enfoque novedoso para entender el territorio:

La destrucción es una acción que define el territorio y que es parte del proceso irreversible del cambio de nuestras ciudades y paisajes. Las catástrofes han determinado nuestra forma de construir el territorio, así como han retroalimentado un imaginario de la destrucción y con el tiempo una valoración de estos lugares. Es por ello que la representación de la destrucción sobre el paisaje adquiere un papel central, planteando una nueva forma de observación y comprensión de este fenómeno (Sánchez, 2014 p. 1).

El trabajo compilatorio es un proceso meticuloso y muchas veces complejo, pues no todas las imágenes utilizadas están disponibles o tienen el derecho de uso. En la producción del cortometraje en mención, el propio autor refiere que este proceso fue difícil y que incluso se vio en la necesidad de viajar a Hiroshima para conseguir el

material de archivo necesario, además de la necesidad de reconocer y ubicar el espacio de la ciudad en contraste al guion de la película.

Un aspecto de su trabajo de pre-producción se puede apreciar en esta cita textual obtenida en una entrevista realizada por Rika Ohara (2009):

*Fortunately, some archives were created to be a place of memory, as in Hiroshima, where I found archivists who really knew the importance of the remembering of history. They helped me a lot. But even there it was not so easy. For example, the Peace Museum (the most important institution for the remembering of the destruction of the city) didn't want to give me their pictures. They pretended that those pictures are "art pieces," and that they are not sure about what I will do with them. They want to keep their archives as their own properties. To question memory is always a political act. And political acts can always seem dangerous.*

Luego de exponer algunas ideas relevantes que dan cuenta de sendas perspectivas desde donde se ha estudiado el trabajo de filme de montaje del cineasta J. G. Périot, se hace necesario evidenciar que la presente propuesta de investigación aporta al estudio sobre su obra desde la perspectiva de la “semiótica visual” para evaluar el discurso del autor a través de la aplicación de una metodología de análisis desde la semiótica de las tensiones desarrolladas por Claude Zilberberg y Jacques Fontanille, además de entender cuál es el recorrido generativo del discurso desde las propuestas del análisis semio-narrativo desarrollado por A. J. Greimas.

Por otro lado, se busca analizar el proceso de significación y re-significación desde las teorías del montaje cinematográfico descritas por Christian Metz, así como la generación del uso de núcleos semánticos y figuras cinésicas propuestos por Umberto Eco, para finalmente describir los procesos de producción cinematográfica bajo las condiciones de la práctica del filme de montaje contemporáneo establecidos por autores como Antonio Weinrichter y Josep Catàla.

### **1.3 Formulación Del Problema**

El objeto de estudio de la tesis propuesta centra su atención en tres cortometrajes de J. G. Périot: “*The Barbarians*” (2010), “*Even if she had been a criminal*” (2006) y “*20000 Phantoms*” (2007). Todos los cortometrajes propuestos para el análisis pertenecen a un tipo de creación de “filme de montaje” estilo documental, en vista de que todos abordan hechos históricos concretos a partir del reciclaje y apropiación de

archivos visuales y filmicos y pretenden establecer el punto de vista del autor sobre acontecimientos reales.

En este sentido, la formulación de la pregunta central del problema será: ¿Cómo se establece el discurso del autor J.G. Périot en el proceso de apropiación, re-significación y generación de sentido en su obra de filme de montaje?, esta premisa será desarrollada a partir de los enfoques de análisis descriptivo y semiótico, y de las teorías de montaje y cine de no ficción.

El primer enfoque se ocupará de resolver el siguiente cuestionamiento ¿Cómo se produce el proceso de apropiación de la “imagen fotográfica” en el cortometraje “*The Barbarians*” (2010)? Desde esta perspectiva se realizará un análisis sobre la apropiación de la imagen fotográfica en el contexto de la digitalización de la imagen, la post-fotografía y se evaluarán los conceptos de campo y reciclaje así como el proceso de creación a partir del re-montaje asociativo.

El segundo enfoque se centrará en dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo se produce el proceso de “re-significación” del “archivo documental” en el cortometraje “*Even if she had been a criminal*” (2006)? Este cuestionamiento permitirá realizar una lectura a partir de los conceptos de coherencia, cohesión y progresión en la estrategia comunicativa, así como el análisis de las unidades de significación de las figuras cinésicas y núcleos semánticos.

El tercer enfoque se orientará a responder la pregunta: ¿Cómo se establece el recorrido generativo del discurso del autor a partir del análisis del cortometraje “*20000 Phantoms*” (2007)? Pregunta que establece un acercamiento a la estructura profunda del discurso del autor a partir del análisis semio-narrativo aplicando la semiótica tensiva para la generación de sentido.

## **1.4 Objetivos De Investigación**

### **1.4.1. Objetivo general**

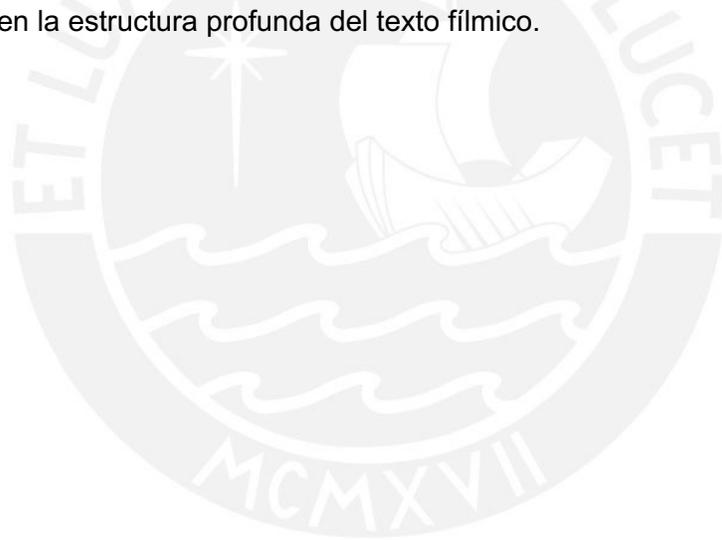
- Establecer una propuesta metodológica para el análisis de los procesos de apropiación, re-significación y generación de sentido en tres cortometrajes de filme de montaje del realizador Jean Gabriel Périot.

### **1.4.2. Objetivos específicos**

- Determinar cómo se produce el proceso de apropiación de la “imagen fotográfica” a partir del reordenamiento del campo y procedencia de las

imágenes en el cortometraje *"The Barbarians"* (2010), para analizar cómo se establecen los procesos de reciclaje a partir de las prácticas de enunciación de la imagen de archivo en el contexto de la digitalización y la post-fotografía.

- Establecer los aspectos formales y conceptuales que operan en el proceso de re-significación a partir de los conceptos semióticos de los sintagmas filmicos y el análisis de las figuras cinésicas en el cortometraje *"Even if she had been a criminal"* (2006), para determinar cómo se articulan los procesos de re-significación en el discurso de autor/realizador.
- Determinar cómo opera la memoria colectiva y el uso de imágenes de archivo histórico dentro de una estrategia de montaje asociativa y narrativa en el cortometraje *"200000 Phantoms"* (2007), para identificar a partir del análisis semio-narrativo y de las estructuras tensivas los conceptos y oposiciones que operan en la estructura profunda del texto filmico.



## CAPÍTULO II

### 2.1 Marco Teórico Conceptual

#### 2.1.1. *El Filme De Montaje Definiciones, Tipologías Y Aproximaciones*

##### 2.1.1.1. El filme de montaje.

El filme de montaje o cine de montaje es una práctica cinematográfica que en los últimos años ha ganado mayor representación en el ámbito académico, así como en el contexto de la realización del cine de no ficción, debido a su estructura híbrida, principalmente porque fusiona por un lado las características del documental en cuanto al uso de archivos y el uso de recursos experimentales pertenecientes a las vanguardias cinematográficas.

El filme de montaje es una denominación que “acoge a todas aquellas obras que se alimentan de reciclar imágenes y sonidos ya grabados anteriormente con distinta finalidad o propósito del que adquieren en su nuevo ensamblaje” (García Martínez, 2006, p. 67).

Por consiguiente, el filme de montaje se diferencia del documental tradicional y también del cine de ficción por el uso apropiativo de las imágenes de archivo, de distinta naturaleza, las cuales se articulan en un texto fílmico que establece una revisión crítica y reflexiva sobre lo que se representa y visibiliza en ellas, se trata de una práctica en donde el discurso del autor toma protagonismo, para rescatar nuevas significaciones de las imágenes del pasado. A diferencia del uso del archivo en la producción cinematográfica tradicional donde cumplen un rol secundario e ilustrativo sobre la descripción de hechos históricos o la narrativa de situaciones ficcionales según sea el caso.

El filme de montaje se desarrolla con archivos de distinta naturaleza, el material ya grabado se puede clasificar de la siguiente manera:

Secuencias (completas y montadas o fragmentadas) procedentes de cualquier cine de no ficción: desde documentales hasta archivos privados, cine doméstico, etnográfico o fines publicitarios y propagandísticos; fragmentos de películas de ficción, que constituyen una fuente válida tanto por su reconstrucción histórica como por lo que dicen sobre la industria y la sociedad en la época en la que se crearon; desechadas en el montaje inicial de una película; materiales cinematográficos no televisivos provenientes de la época que sea evocada en el

filme: recortes de prensa o libros, fotos, carteles, fragmentos radiofónicos, discursos grabados, textos leídos, etc. Secuencias o planos filmados contemporáneamente a la creación del filme de montaje: entrevistas de apoyo, reconstrucciones, imágenes ambientales, locaciones exteriores, filmación de elementos de la época, rótulos, inscripciones escritas, mapas, gráficos o, incluso, dibujos animados creados expresamente para apoyar el contexto (García Martínez, 2006, pp. 67 - 68).

Según la descripción de G. Martínez las posibilidades para la compilación de archivo es vasta, a ello le podemos sumar la cantidad de bancos de imagen digitalizada que se puede encontrar en Internet, todo ese escenario establece un campo fructífero para el reciclaje, apropiación y consecuentemente re-significación de los archivos.

Otro aspecto para destacar es la acción y la práctica del realizador/autor una vez que organiza y compila el material, pues existe una estrategia para la organización del material de archivo en el montaje, se establecen criterios creativos para manipular el archivo y por consiguiente nuevas enunciaciones con un mismo soporte y por tanto nuevas recepciones.

En la nueva recepción se instituye un fecundo diálogo entre las imágenes, donde planean también las percepciones anteriores que esas imágenes tuvieron y de las que ahora en parte se han liberado. También es posible que las viejas recepciones... asuman unos discursos y una forma de representar que, repensadas y en un contexto diferente de libertad política o de distancia histórica, resultan extemporáneas (García Martínez, 2006, p. 71).

Por consiguiente, el filme de montaje se caracteriza principalmente por su capacidad de reflexionar sobre las representaciones del pasado y con esa práctica crítica se visibilizan significaciones diferentes que cuestionan los discursos pasados o hegemónicos dependiendo de la intención y punto de vista del realizador.

#### **2.1.2.1. El filme de montaje en el contexto de la era digital.**

El trabajo de montaje de un filme de apropiación contiene tres fases: la primera consiste en la compilación del material seleccionado para ser procesado, según las especificaciones temáticas de la película. La segunda fase es el proceso de "re-montaje", que implica un nuevo montaje o un desmontaje para luego volver a unir las piezas

diseminadas de fragmentos visuales y audiovisuales<sup>8</sup>, esta actividad está ligada directamente a las habilidades del artista montador, quien generalmente es el propio director del filme (como sucede en el caso de las obras del cineasta Jean Gabriel Périot). La fase final se define por el proceso de abstracción y creación de conceptos nuevos establecidos por el discurso autónomo del realizador (Daniel De, 2011).

En la praxis, el filme de montaje cumple con algunas características pertenecientes a un lenguaje cinematográfico sofisticado en el que se puede observar hibridaciones, yuxtaposiciones e intertextualidades como recursos formales y conceptuales que contribuyen al proceso de apropiación y re-significación de las imágenes y sonidos. A continuación, se propone un esquema (Figura 1) que resume el proceso de apropiación y re-significación de los archivos.

Figura 1. Proceso de Apropiación y Re-significación



Por otro lado, desde una perspectiva comunicacional, el cine de montaje responde a los criterios de un “cine en expansión” cuyas características responden a una estrategia

<sup>8</sup> Para comprender mejor el término “re-montaje” es necesario revisar la noción de campo y la selección del encuadre en el registro audiovisual tradicional versus la idea de campo en el contexto de la digitalización y el archivo encontrado. Según Luis Alonso García existe la noción espacio-tiempo para la definición del concepto plano y toma que no solo son unidades de tiempo sino de espacio, donde el ojo del camarógrafo decide específicamente de todo el campo visual registrar una segmentación temporal y espacial que obedece a una condición física predispuesta en el registro mismo), sin embargo, en el contexto de las imágenes visuales y audiovisuales apropiadas la noción de campo espacio temporal desaparece y la indisolubilidad espacio-tiempo desaparece, pues arribamos a una fragmentación de esa condición física entonces el proceso del montaje en esencia es un “re-montaje” ya no existe la libertad de selección del plano, secuencia o toma, sino más bien la selección de un mosaico de imágenes y sonidos en función al discurso del autor-montador (L. A. García, 2010a).

multimedial y transmedial. Se trata de un proyecto artístico y cultural que implica un pensamiento estratégico para su difusión y visibilidad. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el cine apropiativo es cada vez más visible en la cultura mediática contemporánea y responde a una época de cambios tecnológicos que convive con las nuevas formas de expresión establecidas por la cultura de la convergencia (Jenkins, 2006).

Es evidente que, con las nuevas tecnologías, las estrategias de creación para el filme de montaje se han visto modificadas y beneficiadas por la multiplicidad de formatos y la digitalización de estos. En el caso del documental, se ha producido una reconfiguración y expansión hacia lo experimental:

El cine documental, este cine justamente denominado de lo real, trabaja, pues, con materiales extraídos directamente del mundo histórico: en este sentido, podemos decir que trabaja el mundo hecho imagen. Pero hoy el mundo se nos ofrece reconfigurado por los media de forma tan diferente que nos dan a entender directores de no ficción como Harum Farocki o de ficción como Jia Zanhgke: cámaras de vigilancia, *webcams*, cámaras sobre misiles y SMS animados configuran esa nueva interface del mundo contemporáneo (Català & Cerdán, 2007, p. 10).

Precisamente las posibilidades de los nuevos medios abren el espectro para la creación del documental hacia formatos periféricos como el cine ensayo, el *found footage* o el filme de montaje, planteando así una redefinición de estas prácticas hacia lo que se conoce como “cine de no ficción”<sup>9</sup>.

En el caso específico del *found footage*, ocurre que en la actualidad existe una avalancha de imágenes por las posibilidades tecnológicas del registro y esto hace que exista una banalización de este, J.M. Català establece que el cine de montaje ya no apela a la imagen histórica sino a una estetización superficial de la misma:

Podemos decir que, hoy en día, apenas sí existe en el mundo algún acontecimiento de mediana importancia, ocurrido durante los últimos diez o veinte años, que no haya sido captado por algún tipo de cámara. Ello implica una

---

9 Antonio Weinrichter desarrolla el término “no ficción” como un macro género y describe de forma más ecléctica las posibilidades narrativas y discursivas del documental contemporáneo. (Weinrichter, 2009)

transformación drástica del concepto de archivo, al que ya no se recurre para obtener una ilustración de determinado acontecimiento, como era el caso del típico documental histórico, sino que en el mismo (o simplemente en imágenes encontradas en cualquier parte, no necesariamente en un archivo organizado) se buscan materiales de primera mano para elaborar discursos estéticos sobre la pura indexicalidad<sup>10</sup> de esas imágenes, sobre su carácter contingente (Català & Cerdán, 2007, p. 19).

Si bien el cine de apropiación surge en el siglo XX como una técnica de montaje que favorece géneros de creación documental como los informativos, noticieros, reportajes de investigación, además del cine experimental y video arte; el proceso de digitalización y la mediación contemporánea han permitido el surgimiento de nuevos formatos de creación audiovisual.

En este sentido, la realización del cine de montaje en el contexto actual se ha transformado vertiginosamente pasando a ser una práctica para la apropiación del material filmico y fotográfico cuyo aporte fundamental es la renovación de las expresiones cinematográficas contemporáneas que permiten a una realización más amplia y compleja con la irrupción de la digitalización que plantea formatos audiovisuales que se alejan de la representación histórica y establecen nuevas expresiones audiovisuales, posiblemente algunas de ellas superfluas que se pueden encontrar en plataformas de Internet como el *remix*, el *remake* o el *mush up* y por otro lado prácticas más artísticas y reflexivas como los films autorales o auto referenciales en primera persona, como también las películas *found footage* y finalmente el cine ensayo, que plantea una mirada intersubjetiva sobre diversos temas y contextos.

En el cuadro siguiente (Figura 2) se propone una esquematización que explica la diferenciación entre el uso de los archivos en formatos tradicionales antes de la irrupción de las nuevas tecnologías y después de la era digital.

---

10 El concepto de indexicalidad deviene de la socio-semiótica y parte de la idea de que no siempre un signo remite necesariamente a un referente único, sino que es establecido por una negociación social en el marco del proceso comunicativo (Jean & Colodrón, 2013).

Figura 2. El Uso de los Archivos en el Cine de Antes y Después de la Era Digital

### USO DEL ARCHIVO CINEMATOGRAFICO ANTES Y DESPUÉS DE LA ERA DIGITAL

Era Analógica	Era Digital
Documental tradicional Documental de archivo Noticiero - Informativo Video Arte - Analógico Cine Experimental - Analógico	Cine Ensayo Film de Montaje Found footage Video Arte - Digital Cine Experimental - Digital Cine Autoreferencial Remix - Remake Mush Up - Contenidos online

Fuente: Elaboración propia

Como se aprecia en el cuadro anterior la impronta digital ha permitido el surgimiento de nuevos formatos audiovisuales a partir de la compilación y montaje de archivos. Cada uno de ellos tiene procesos similares en cuanto a lo tecnológico, pero el uso del archivo, el tipo de estrategias del discurso y sus implicancias pueden variar en función al medio o plataforma de difusión y la percepción del punto de vista del mensaje. La siguiente tabla (Tabla 1) clasifica los formatos en función a estos aspectos.

Tabla 1. Clasificación de formatos antes y después de la era digital.

Época	Formatos	Procesos	Medio de difusión	Tipo de Discurso	Percepción	Interacción
Pre-digital	Documental tradicional	Compilación y montaje analógico.	TV abierta y posteriormente por cable. Festivales de género documental.	Descriptivo oficial, narrativo, histórico.	Punto de vista hegemónico sobre la realidad objetiva y su revisión histórica.	Mínima, son espectadores de un mensaje oficial.
Pre-digital	Documental de archivo	Compilación y montaje analógico.	TV abierta y posteriormente por cable. Festivales de género documental.	Descriptivo histórico.	Punto de vista hegemónico sobre la realidad objetiva y su revisión histórica.	Mínima, son espectadores de un mensaje oficial.
Pre-digital	Noticiero Informativo	Compilación y montaje analógico.	TV abierta y posteriormente por cable.	Descriptivo explicativo, narrativo.	Punto de vista hegemónico sobre la	Mínima, son espectadores de un

					realidad objetiva y los acontecimientos oficiales del momento.	mensaje oficial.
Pre-digital	Video Arte	Compilación y montaje analógico.	Muestras de arte Instalaciones. Proyecciones presenciales para público pequeño y del medio artístico.	Expresivo, poético, no narrativo.	Punto de vista artístico, subjetivo y reflexivo.	Media, por las instalaciones o muestras de arte presenciales.
Pre-digital	Cine Experimental	Compilación y montaje analógico.	Proyecciones presenciales para público pequeño y del medio artístico y cinematográfico experimental.	Expresivo poético, no narrativo	Punto de vista artístico, subjetivo y reflexivo.	Menor, por las pocas proyecciones en cinematecas o festivales de cine experimental de la época.
Digital	Cine Ensayo	Compilación y montaje digital.	Festivales de cine de no ficción. Plataformas de Internet. Redes sociales del director (a) y/o festivales de exhibición.	Reflexivo, poético, narrativo.	Punto de un punto de vista subjetivo personal.	Media alta, por el uso de redes de difusión digital.
Digital	Filme de montaje	Compilación y montaje digital.	Festivales de cine de no ficción y experimental. Plataformas de Internet. Redes sociales del director (a) y/o festivales de exhibición.	Reflexivo, poético, narrativo y/o no narrativo	Punto de vista subjetivo personal. Revisión de la historia desde una perspectiva personal del autor (a).	Media alta, por el uso de redes de difusión digital.
Digital	Found footage experimental	Compilación y montaje digital.	Festivales de cine de no ficción. Plataformas de Internet. Redes sociales del director (a) y/o festivales de exhibición.	Reflexivo poético, no narrativo.	Punto de un punto de vista subjetivo personal.	Media alta, por el uso de redes de difusión digital.
Digital	Video Arte Digital	Compilación y montaje digital	Muestras de arte. Instalaciones. Eventos de Realidad Extendida. Plataformas de Internet.	Expresivo poético, interactivo, no narrativo.	Punto de vista artístico, reflexivo poético.	Alta, por las plataformas de instalación a través de la realidad extendida además del uso de redes de difusión digital.
Digital	Cine	Compilación	Festivales de	Expresivo,	Punto de vista	Media alta,

	Experimental digital	y montaje digital	cine experimental. Festivales de cine de no ficción. Redes sociales del director (a) y/o festivales de exhibición.	poético, no narrativo	artístico, reflexivo poético.	por el uso de redes de difusión digital.
	Cine autoreferencial	Compilación y montaje digital	Festivales de cine de no ficción. Redes sociales del director (a) y/o festivales de exhibición.	Expresivo poético, narrativo	Punto de vista artístico, reflexivo poético.	Media alta, por el uso de redes de difusión digital.
	Remix - Remake	Compilación y montaje digital	Plataformas de Internet de fans de películas o series exitosas. Plataformas oficiales de películas o series comerciales.	Informativo, lúdico	Punto de vista lúdico, informativo.	Alta, por la gran difusión de distintas plataformas en Internet y redes sociales.
	Mush up	Compilación y montaje digital	Plataformas de usuarios que realizan la reutilización de imágenes de películas, series y otro tipo de formatos audiovisuales de circulación por Internet.	Informativo, lúdico	Punto de vista lúdico, informativo.	Alta, por la gran difusión de distintas plataformas en Internet y redes sociales.

Fuente: Elaboración propia

Como se puede apreciar los formatos desarrollados en un contexto pre-digital se caracterizan por el uso de técnicas de compilación y montaje analógicos, en donde se da prioridad al uso del archivo de forma tradicional como es el caso del documental tradicional o noticieros en donde se puede identificar un punto de vista oficial hegemónico principalmente porque los medios de difusión eran los *mass media* tradicionales y el nivel de interacción con este tipo de contenidos era mínimo o menor principalmente porque no existían las plataformas de difusión interactivas que se dan con la llegada de Internet, aunque algunos formatos más artísticos como el cine experimental y el video arte en función a las plataformas de difusión llegaron a tener una interacción media principalmente por los espacios presenciales de difusión como los festivales de cine experimental o las muestras e instalaciones video artísticas.

Por otro lado, en un contexto digital, se crean nuevos formatos pertenecientes al cine de no ficción como el *found footage*, el filme de montaje, el cine autorreferencial, el cine ensayo entre otros que establecen un uso reflexivo y experimental del archivo y por consiguiente se establece la percepción de un punto de vista subjetivo y más artístico, además en el caso particular del filme de montaje se aprecia un uso arqueológico de la imagen fija y en movimiento para proponer significaciones novedosas que cuestionan la representación histórica desde una memoria individual del autor que dialoga con la memoria colectiva del público, como es el caso de la obra del realizador J. P. Périot.

Por otro lado, en esta clasificación se pueden identificar otros formatos que persisten en el tiempo como el video arte y el cine experimental “digital” que mantienen un uso estético del archivo pero que a su vez ganan mayor interactividad con el espectador porque estos proyectos tienen otro tipo de experiencia gracias a las nuevas tecnologías de realidad extendida.

Finalmente es importante rescatar el surgimiento de otro tipo de uso más lúdico e informativo del archivo a través de formatos como el *remix*, el *remake* y el *mush up*, que son propuestas de montaje que circulan principalmente en distintas plataformas de Internet y que tienen un alto nivel de interacción con el público principalmente porque son formatos realizados por fanáticos de películas, series y demás contenidos audiovisuales con un alto consumo mediático y comercial.

#### **2.1.3.1. El filme de montaje aproximaciones y características.**

Para identificar cual es el sentido del uso de los archivos en el cine de montaje, es indispensable definir algunas diferencias y vasos comunicantes con otras prácticas cinematográficas que también tienen como recurso el uso de archivos visuales y audiovisuales para su realización, como es el caso del *found footage* y el documental tradicional de archivos.

Por un lado, la tradición del documental de montaje de archivos, así como el *found footage* se ubica en la representación de la realidad a partir del uso de las imágenes encontradas y de archivo que surgen con el cine constructivista ruso

La estética contemporánea del *found footage* puede reconocerse en una invención soviética que lleva el constructivismo pictórico al cine, porque ambas conciben las imágenes, y el vínculo de estas con la realidad referida, de modo materialista y porque en ambas el montaje es el procedimiento soberano (Bernini, 2010, p. 26).

Desde este enfoque se puede identificar que el filme de montaje también comparte esta misma raíz genealógica, pero se diferencia del *found footage* en que no solo utiliza imágenes encontradas, es decir, descubiertas en algún repositorio olvidado o filmoteca personal donde el archivo es encontrado y puesto en valor, sino que puede utilizar imágenes de diversas fuentes, incluso las que se encuentran en plataformas de Internet. También se diferencia del documental tradicional de archivo porque utiliza técnicas y recursos de montaje experimental que obedecen a un discurso personal y reflexivo, por lo que la estructura del montaje puede plantear narrativas que escapan a discursos oficiales o formales como los utilizados en documentales históricos o propagandísticos.

Por otro lado, se puede evidenciar que las características del filme de montaje comparten coincidencias con el cine constructivista donde el registro de la realidad y su percepción estaba determinado por el montaje asociativo<sup>11</sup> el cual generaba sentido y significación por la alternancia de las imágenes, un claro ejemplo de esta forma de creación cinematográfica la podemos identificar en la obra de Dziga Vertov. La sinfonía de imágenes que describen la ciudad de San Petersburgo en la emblemática película "*El Hombre de la Cámara*" (1929) donde el montaje se organiza bajo la lógica de la asociación de diversas escenas para crear una mirada de la ciudad, desde lo documental y lo experimental en simultaneidad.

La tradición vertovniana será una fuerte influencia para el desarrollo del documental contemporáneo, ergo cine de no ficción, por la creación discursiva a partir de la representación de la realidad, sin embargo, el espíritu vanguardista y experimental en la

---

<sup>11</sup> Sobre el montaje asociativo, Lev Kuleshov fue uno de los teóricos rusos que desarrolló las nociones de significación en el montaje "El procedimiento consistía en intercalar una toma de la cara del actor Iván Mozhukhin con las imágenes de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer recostada en un diván. De esa forma, ante la imagen del plato de comida la percepción generada era la de un hombre hambriento, mientras que la presencia de un ataúd favorecía la percepción de un hombre apesadumbrado por la pérdida. Por último, cuando se mostraba la imagen de una mujer recostada sensualmente en un diván, se percibía un gesto de deseo; sin embargo, en las tres condiciones la expresión facial había sido la misma y Mozhukhin no había tenido conocimiento de las imágenes presentadas de manera previa" (Gordillo et al., 2018, p. 35).

obra de D. Vertov es el elemento que hace vigente su aporte en la creación de los nuevos medios y expresiones cinematográficas.

Lev Manovich (2005) al estructurar una descripción de cómo opera el lenguaje de los nuevos medios destaca lo siguiente:

*“El Hombre de la Cámara”* es cualquier cosa menos una experiencia banal. Incluso tras los años noventa, en que los diseñadores y realizadores de video explotaron de manera sistemática cada uno de los dispositivos de la vanguardia, el original sigue pareciendo impresionante. Y no es por los temas y las asociaciones que Vertov trata de establecer entre ellos, a fin de imponer “la descodificación comunista del mundo”, sino por el catálogo realmente asombroso de técnicas cinematográficas que contiene (p. 309).

Otra manifestación iniciática del filme de montaje se encuentra en la obra de la cineasta montajista Esfir Shub con la obra *“La Caída de la Dinastía Romanov”* (1927) que da muestras claras de que el montaje revela el foco del discurso mismo. Como menciona Antonio Weinrichter (2008) La película de E. Shub no es una película sobre la vida de Nikolai II sino una película sobre las filmaciones caseras y oficiales sobre la última generación de monarcas rusos y la apropiación de esos registros para desviar su sentido hacia una postura ideológica que comulga con el contexto socialista del momento se trata de un desmontaje para la creación de nuevas significaciones en un contexto histórico.

Las prácticas del montaje asociativo, el desmontaje y el remontaje surgen con el trabajo de cineastas como E. Shub quien incluso introdujo al reconocido S. Eisenstein a la práctica del remontaje, cuando adaptaron la película de Fritz Lang *“Dr. Mabuse”* (1922) para los públicos revolucionarios que se estrenó en 1924 con otro título *“Pozolocënnaja gnil”* (Moldura dorada), algo que demuestra el interés de Shub por la práctica del remontaje (Weinrichter, 2008).

Tanto en la obra de D. Vertov como en la de E. Shub, se pueden apreciar las raíces de la práctica del remontaje para la creación del sentido a partir del uso de los archivos filmicos. Por consiguiente, el filme de montaje tiene en principio dos características formales, por un lado, un llamado a la reflexión sobre la realidad contextual a partir del registro de lo visual y audiovisual, y por otro lado una intención estética que radica en la

experimentación del montaje y la intervención de la imagen para enfatizar el discurso del autor.

La práctica del filme de montaje coincide con otras prácticas más experimentales como es el caso del *found footage* o cine encontrado que no sólo utiliza la compilación sino también se nutre de las artes visuales.

La práctica llamada *found footage* o cine de material encontrado no procede, como en el caso del *compilation filme*, de la necesidad de recurrir a material ajeno para ilustrar un discurso factual, sino de una deliberada actitud artística, entendiendo este vocablo no sólo como voluntad creativa sino en el sentido de una filiación respecto al mundo de las artes. Así, el *found footage* no surge solamente de un dispositivo propio del medio cinematográfico (casi imposible de eludir) como es la técnica del montaje, sino que parece, por un lado, heredero de prácticas artísticas de la era de las primeras vanguardias como el *collage*, el fotomontaje, el radical concepto (anti) artístico de Marcel Duchamp del *ready-made* y la estética dadaísta del *objet trouvé* (de donde toma su nombre el término adoptado internacionalmente de *found footage*); y, por otro lado, es coetáneo de movimientos como el *pop art* y, posteriormente, el *appropriation art* (Weinrichter, 2008, p. 115).

El filme de montaje coincide con el *found footage* porque también hace uso de las mismas prácticas artísticas para construir su estructura discursiva en el montaje, sin embargo, su espacio de acción para el uso de los archivos no sólo se reduce al “filme encontrado” es decir al material celuloide, sino que usa otro tipo de repertorios como las fotografías analógicas o digitales, las secuencias de videos digitales, las películas analógicas y demás recursos que sirvan de apoyo para el proceso de montaje.

Así como en el *found footage*, existe en el filme de montaje una intención desarticuladora de la imagen misma y de la intención de la fuente autoral para hacer visible aspectos novedosos y por consiguiente plantea una renovación de la imagen con un sentido crítico: “El *found footage* trabaja con el metraje encontrado para, analizando sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos” (Bernini, 2010, p. 33).

El filme de montaje es una suerte de arqueología de las imágenes fijas y en movimiento que identifican significaciones antes no existentes a partir de un ejercicio de revisión de las imágenes. Por consiguiente, irrumpe en el contexto de lo post-fotográfico<sup>12</sup> como una manifestación de creación audiovisual pertinente a los cambios tecnológicos vertiginosos de la convergencia cultural.

Para ilustrar este sentido de revisión de las imágenes podemos citar la película “*Videogramas de una revolución*” (1992) dirigida por Harum Farocky y Andrei Ujica en donde se observa cómo la transmisión mediática de la insurgencia popular en Rumanía, que provoca la caída del régimen del dictador Ceaucescu, es transmitida por los medios oficiales, en contraste con los registros independientes y testimonios no oficiales de los hechos acontecidos. Es esa mirada crítica la que denuncia los artificios de la mediación oficial que da cuenta de una historia manipulada acorde a los intereses políticos establecidos por el régimen autoritario del momento.

El filme de montaje entonces se diferencia del documental tradicional que utiliza compilación de archivos porque pretende re-contextualizar y otorgar a la imagen misma una segunda mirada analítica y crítica, en ese sentido:

La película de Farocky y Ujica también permite observar cómo el *found footage* ha afectado el estatuto de la imagen de archivo en el documental: ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento (la revolución rumana), es decir como archivo (que contendría en sí mismo alojado el hecho histórico, el dato empírico), sino indagarlas, excavarlas para revelar aquello que no muestran o dicen en su superficie, o para señalar más bien, los grados variables de escisión entre la imagen y aquello que refiere (Bernini, 2010, pp. 36-37).

---

<sup>12</sup> En su obra “La furia de las imágenes: notas sobre la post-fotografía” Joan Fontcuberta cita a David Tomas artista y profesor canadiense como el primer académico que acuña el término “post-fotografía” en el artículo “*From the Photograph to Postphotographic Practice: toward a Postphotographical Ecology of the Eye*” publicado en la revista *SubStance* 55 de la Universidad de Wisconsin Press en 1988. Es interesante que en el texto mencionado D. Tomas define como prácticas post-fotográficas a todas aquellas manifestaciones radicales de la fotografía entre las cuales cita la obra de Dziga Vertov “*El hombre de la cámara*” (1929) como un precoz manifiesto de lo post-fotográfico. Sin embargo, en sus reflexiones el propio Fontcuberta define el término post-fotografía: “como la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la sobre abundancia visual” (Fontcuberta, 2016, p. 6).

Existen entonces diferencias marcadas entre el uso de los archivos para el documental tradicional de archivo y para el filme de montaje donde se observan mayores repertorios de técnicas experimentales y autorales.

Una aproximación sobre las estrategias para el uso de los archivos la encontramos en el planteamiento que realiza William C. Wees (1993) cuando plantea la importancia del montaje en la creación de las imágenes recicladas y apropiadas con propósitos diversos, para lo que define tres categorías para el montaje del cine encontrado: la compilación, el *collage* y la apropiación, con la intención de otorgar a la segunda categoría el potencial para la crítica y la subversión de las imágenes emitidas por las corporaciones mediáticas.

A continuación, se cita la sistematización para identificar la categorización establecida por Wees como un marco referencial de partida para definir la raíz documental y experimental en el filme de montaje.

Figura 3. Clasificación de Uso del Archivo Según C. Wees

<b>Metodología</b>	<b>Significación</b>	<b>Género</b>	<b>Rutas Estéticas</b>
Compilación	Realidad	Documental	Realismo
Collage	Imagen	Experimental	Modernismo
Apropiación	Simulacro	Video Clip	Posmodernismo

Fuente: (Wees, 1993, p. 34)

Como su autor lo indica, esta clasificación puede dar luces para distintos usos metodológicos que podría tener el uso de archivos relacionados a la práctica artística y cultural, desde un uso más tradicional como la compilación de archivos utilizado, principalmente en la práctica documental clásica e historicista, en donde se establece un discurso más cercano a la realidad objetiva entendida como el uso de los archivos para ilustrar eventos del pasado; pasando por el uso del *collage* como práctica más cercana a las vanguardias artísticas y, finalmente, el uso de la apropiación como recurso con distintas posibilidades desde lo lúdico a lo crítico, en el contexto de un cine más contemporáneo.

Otra categorización que se puede citar para establecer cómo opera el filme de montaje según la fuente y el uso del archivo, es la tipología planteada por García Martínez (2006) quien en base a las categorías planteadas por W. Wees expuestas anteriormente (Fig. 3) establece tres tipos de filme de montaje: la compilación informativa, el montaje irónico y el *collage*.

La compilación informativa estaría constituida por:

Un tipo de película de montaje que se construye con planos recogidos de diversas fuentes, reunificados según una idea global que justifica y uniforma la selección de modo inteligible para un espectador medio. Su carga crítica es mínima porque tanto su voluntad estética como su finalidad ideológica quedan subsumidas por la pre-eminencia del peso informativo que pone en juego. La compilación informativa suele emplear el material de archivo de forma "literal", respetando la imagen como índice de la realidad y adecuándose a las características del documental histórico expositivo (García Martínez, 2006, p. 73).

Esta clasificación entonces obedece a películas de documental clásico expositivo, didáctico y por tanto informativo, García Martínez cita algunos ejemplos como el documental propagandístico "*Why we fight*" (1943 - 45) de Frank Capra y Anatole Litvak o también "*The World is rich*" (1947) de Paul Rotha. (García Martínez, 2006). En ambos ejemplos se pueden advertir técnicas expositivas como el uso de entrevistas, voces en *off* y el montaje de los archivos para ilustrar los hechos narrados.

La siguiente categoría mencionada por García Martínez es el montaje irónico que se define como:

El montaje irónico parte de la compilación informativa, pero supera su leve intencionalidad semántica al asumir un discurso crítico con la ideología dominante de las imágenes: la reordenación del metraje de archivo adquiere un tinte político. Una finalidad propagandística o subversiva. Los cineastas que lo practican pretenden que se dejen de asumir las imágenes de archivo como si fueran documentos históricamente neutrales. Esta noción, por tanto, se

encuentra cercana a lo que E. Bonet<sup>13</sup> calificó como “filme de manipulación”. Se trata de un discurso donde los materiales reciclados quedan separados (de sus usos originarios y proporcionan una significación inédita...). El montaje irónico invita al espectador a que se replantee su percepción de un suceso histórico o social... el replanteamiento semántico se produce habitualmente a través de una estrategia retórica basada en el tropo de la ironía (García Martínez, 2006, pp. 75-77).

En esta clasificación estarían películas de montaje y remontaje que trabajan bajo la lógica del discurso irónico, García Martínez (2006) cita algunas películas para ilustrar el estilo de este montaje como: “*Chantons sous l’occupation*” (1976) de André Halimi, “*L’œil de Vichy*” (1993) de Claude Chabrol, “*Canciones para después de una guerra*” (1971) de Basilio Martín Patiño, entre otras.

La siguiente clasificación para el filme de montaje sería las películas tipo *collage*, en donde se puede ubicar la práctica del “filme de montaje” como afirma García Martínez (2006):

Los *films* de montaje no se acercaron a las vanguardias hasta los años 50. Cuando la compilación histórica empezó a alternar con propuestas más vanguardistas y matéricas en lo que se ha dado en llamar el *collage* fílmico, una práctica donde se mezclan todo tipo de materiales audiovisuales de muy diversa procedencia... En el *collage* la realidad deja paso a la imagen; los fragmentos de archivo (y por extensión los *mass media* en general) pierden valor referencial y se convierten en sí mismos en valores significantes... El *collage* se aproxima también a la concepción montajista desarrollada por Eisenstein. Genéricamente, tanto el montaje vanguardista como el de colisión coinciden en rechazar la percepción y reproducción tradicional de la vida y apuestan por provocar estímulos emocionales que busquen una respuesta ideológica en el espectador (pp. 79-81).

Como se aprecia en las tipologías expuestas tanto por W. Wees como por García Martínez, la práctica del “filme de montaje” se encuentra entre el uso apropiativo de las

<sup>13</sup> La cita a la que se refiere García.Martínez es la siguiente: “la propaganda también se suele identificar con manipulación... no permite una generalización absoluta que separe al cine de compilación o de ideas, del cine de manipulación o propaganda” (Bonet, 1993).

imágenes y las estrategias de *collage* en el montaje, sin embargo, delimitar sus tipologías o características exactas plantea un problema que reside en la dificultad de encontrar una expresión que aluda a tres momentos en los que se pueda separar la práctica de la compilación: el acto de apropiación y el trabajo de ensamblaje.

Como reflexión sobre este proceso A. Weinrechter (2008) indica lo siguiente:

Quizás el verdadero problema resida en la dificultad de encontrar una expresión que aluda a tres momentos en los que se pueda separar la práctica de la compilación: el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o re-montaje de los fragmentos, y el subsiguiente efecto de re- contextualización o creación de un nuevo sentido"... Dada la ambigüedad habría que considerar un tercer momento que incluya también la cuestión de la recepción por parte del espectador (p.16).

Sin duda un aspecto trascendental del filme de montaje es su carácter pragmático en cuanto a efectos y lecturas abiertas por parte del público receptor, algo que se enfatiza por el carácter de re-montaje y la re-significación del archivo mismo.

Sin embargo, este enfoque del uso del archivo podría ser contrastado bajo nuevos criterios que podrían establecer un enfoque de realización más contemporáneo del documental y el filme de montaje, algunas categorías para revisar podrían ser las siguientes: El uso del archivo, el método de compilación, la significación de los archivos y el discurso.

En el siguiente cuadro se propone una sistematización del uso de archivos para diferenciarlos en las categorías antes mencionadas:

Figura 4. Sistematización – Uso de Archivos

CATEGORÍAS	USO TRADICIONAL DEL ARCHIVO CINEMATOGRAFICO	USO CONTEMPORÁNEO DEL ARCHIVO CINEMATOGRAFICO
<b>ARCHIVO</b>	<p>Uso para describir realidad objetiva e histórica.</p> <p>Se asume el archivo como testimonio fidedigno contenedor de la verdad.</p>	<p>Uso para cuestionar la realidad objetiva e histórica.</p> <p>La condición fidedigna del archivo se pone en cuestión y revela nuevos puntos de vista.</p>
<b>COMPILACIÓN</b>	<p>Tradicional.</p> <p>Fuentes oficiales para uso informativo.</p> <p>Menor cantidad de fuentes por los formatos analógicos.</p>	<p>Experimental.</p> <p>Fuentes diversas oficiales y no oficiales</p> <p>Sobre saturación de fuentes por la digitalización mediática.</p>
<b>SIGNIFICACIÓN</b>	<p>La significación del archivo obedece a un discurso tradicional</p> <p>Informativos, reportajes, documentales periodísticos.</p> <p>Narrativa tradicional argumentativa.</p>	<p>Se desarrolla una re-significación del archivo.</p> <p>Uso del collage, técnicas experimentales desarrollan narrativas y no narrativas.</p> <p>Narrativas expresivas y reflexivas.</p>
<b>DISCURSO</b>	<p>Discurso hegemónico oficial.</p> <p>Producción del discurso pertenece a los mass media o instituciones políticas.</p> <p>Difusión tradicional en mass media principalmente.</p>	<p>Discurso independiente.</p> <p>La producción pertenece a una autoría personal</p> <p>Difusión versátil por la cantidad de medios en internet.</p>

Fuente: Elaboración propia

La sistematización debe ser entendida bajo el contexto de las nuevas mediaciones establecidas principalmente por el avance tecnológico y la digitalización. Por consiguiente, la categoría “archivo” como se observa en el cuadro, pasa de un uso referencial realista e histórico a otro que lo cuestiona no sólo desde la representación sino desde su origen o su condición de testimonio fidedigno de la realidad, la revisión histórica puede encontrar otros ángulos o perspectivas del archivo encontrado, como es el caso de la película “*Even if she had been a criminal*” (2006) del realizador Jean Gabriel Périot, objeto de estudio de la presente investigación, la cual describe la tortura pública recibida por las “colaboracionistas” meretrices que ofrecían sus servicios al ejército nazi durante la

ocupación de París, muchas de ellas encontraron en la prostitución una forma de sobrevivencia. Cuando cae el régimen nazi son víctimas de vejaciones públicas, en el documental de Périot existe una revisión del archivo fílmico para resignificar el sentido de lo representado:

Périot construye una crítica mordaz a la excesiva e injustificada agresión que sufrieron estas mujeres. Mediante un calculado y nada inocente montaje, el documentalista re-encuadra a quien azuza, insulta, escupe, trasquila y se ríe del dolor de esas mujeres desterradas. Subraya su cinismo, lo deja en evidencia, resignificando así unas imágenes que originalmente pretendían lo contrario: vejar, si cabe más todavía, a quienes fueron despojadas de su pelo y de su propia identidad (Esteve, 2018, p. 503).

Otra categoría analizada es el proceso de compilación en el caso del documental tradicional se puede observar una recopilación tradicional que acude a fuentes oficiales que en el contexto de la producción analógica es menor en contraste con el proceso compilatorio contemporáneo, que recurre a fuentes tanto oficiales como no oficiales dada la sobre saturación de registro y material existente en la red, así como los recientes procesos de digitalización. Nuevamente en el caso de la producción del cineasta Jean Gabriel Périot podemos citar el cortometraje *"The Barbarians"* (2010) un claro ejemplo de compilación y reciclaje de imágenes de Internet donde se recurre a imágenes de archivo digital que buscan describir la violencia sistemática de las luchas políticas versus la inacción de los grupos de poder político y social.

### **2.2.1. La Apropiación En El Contexto Del Cine De Montaje**

#### **2.2.1.1. La apropiación y la mediación.**

Un buen contexto para entender el fenómeno de la apropiación en las prácticas artísticas es el hecho de que se produce en el contexto de mediación tecnológica, la cual ha evolucionado vertiginosamente en las últimas décadas. En 1936 Walter Benjamín, plantea que la reproducción técnica de la obra artística pone en crisis su aura, iniciando un debate sobre producción de arte mediada por la tecnología, su legitimidad y posibilidades.

La técnica de la reproducción, se puede formular en general, separa lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en

lugar de su aparición única su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido (Benjamin, 1936, p. 44).

La apropiación entonces es una consecuencia de la mediación tecnológica, aparece en la modernidad y se complejiza y legitima como un proceso de creación de sentido en el contexto de la pos-modernidad; alejándose del arte tradicional que produce una pieza única (el cual sigue vigente); pero imponiéndose como práctica artística por la expansión mediática y sus posibilidades discursivas y políticas.

...si el criterio de la autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política (Benjamin, 1936, p. 51).

Efectivamente, la capacidad mediadora de la apropiación de las imágenes en el contexto actual permite que en este caso la práctica de filme de montaje dialogue directamente con la colectividad y se establezcan interacciones, reflexiones y experiencias distintas, relacionadas al cuestionamiento de la "historia oficial" o la construcción de una memoria.

La apropiación, por tanto, surge de forma coherente en un entorno cada vez más mediatizado. La disponibilidad de la imagen digital, la aparición de un *continuum* sensorial dominado por los productos de los medios tecnológicos audiovisuales enfrenta al espectador/artista a una re-elaboración necesaria (Rodríguez, 2014, p. 370).

**2.2.2.1. Apropiación y noción del campo fílmico.** Cuando se analiza el proceso de producción cinematográfica convencional, es imperioso establecer la atención a la producción fotográfica subordinada al registro de la realidad, una diferencia importante con otro tipo de prácticas artísticas dedicadas a la generación de imágenes como la pintura.

La praxis de la pintura se desarrolla a partir del enfrentamiento entre el creador y el lienzo vacío, mientras que la creación cinematográfica parte de un volumen lleno que ha de ser ordenado por el cineasta (García, 2010a) .

Esta reflexión sobre el concepto del campo como materia prima para la elección de un encuadre y toma consecutiva es importante para evidenciar la capacidad selectiva del realizador para desarrollar el texto fílmico.

La película en pantalla parte siempre de un exceso fílmico, una plétora verbo-auro-visual que el director y el espectador han de reducir para comprender: en cada toma/campo que se registra y proyecta, y en el texto fílmico que construye a través del montaje (García, 2010b, p. 183).

Efectivamente, la realización de una película bajo los esquemas tradicionales del cine implica una capacidad de descomposición de la realidad por parte del realizador y recomposición de la misma por parte del receptor. Este punto de partida se complejiza en el proceso de creación de una película apropiativa, porque la noción de campo ya no es un exceso fílmico ni un todo. Se trata más bien de un universo fragmentado hipermediatizado que confluye en el realizador, quien está sujeto a una selección subjetiva y estratégica, la cual se pone de manifiesto en el montaje o escritura final del texto fílmico.

Por otro lado, el punto de partida para las películas apropiativas es justamente el desmontaje o la arqueología de fragmentos visuales que tienen un autor pre-existente.

Si pensamos en la apropiación audiovisual como una construcción de un discurso audiovisual a través del ensamblaje o intervención sobre la obra de otros, y que además esta práctica pueda tener validez artística, es lógico pensar que se planteen cuestiones convencionales como la autoría (Rodríguez, 2014, p. 377).

El autor en el contexto de la creación del filme de montaje es una entidad invisible y muchas veces inexistente, situación que pone la atención en el texto fílmico re-montado y su interacción con el espectador. La reflexión de R. Barthes en relación con la muerte del autor se aplica analógicamente al proceso de creación de un texto fílmico apropiativo.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es

original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes, 1994, p. 69).

La apropiación entonces es un proceso creativo pos-moderno que se enfoca en el texto o discurso más que en el propio autor y busca cobrar un sentido crítico y reflexivo en el receptor.

El apropiacionismo refleja, de cierta manera, la propuesta de R. Barthes, en la que la verdad está “en la escritura”, y que además la verdadera unidad del texto no está en el mismo, sino que está en la respuesta ocasionada por el espectador/lector (Rodríguez, 2014, p. 378) .

En ese sentido, es necesario entender que la práctica apropiativa en la creación cinematográfica es una apuesta que va más allá de la parafernalia de la realización industrial, la cual obedece a un discurso comercial y de entretenimiento, lo que busca es encontrar formas de participación activas para repensar las imágenes y sonidos en función a una actitud reflexiva y crítica, algo que es imprescindible en el contexto de la mediación actual (Rodríguez, 2014).

### **2.3.1. La Re-Significación En El Contexto Del Cine De Montaje**

#### **2.3.1.1. La re-significación del lenguaje audiovisual.**

Efectivamente, el proceso de creación en el filme de montaje se centra en la edición donde se hace visible la escritura del discurso: “texto fílmico”, en ese sentido, es necesario analizar los procesos de re-significación a los que se enfrenta el archivo. Por tanto, se trata de establecer nuevos usos para un lenguaje medial o transmedial como lo sugiere N. Olhagaray (2014) cuando define posibilidades para el arte tecno-expresivo:

Se trata de abrir lecturas más complejas y que las sutiles opciones de los códigos y sub-códigos, específicos y no tan específicos, o/y también totalmente contaminados, como por ejemplo los de la visualidad, de la luminosidad, de la puesta en secuencia y por tanto del montaje, los de la plástica, de las relaciones imagen/sonido y estos involucrados con los de la narratividad, la puesta en escena etc., no solo me entregarán un contenido instrumental... como en el caso del dominio de la información, sino que implicarán el nivel de las formas del contenido, es decir categorías estéticas, formas estilísticas, miradas autorales,

que permitan lecturas transtextuales y niveles simbólicos complejos y heterogéneos (p.67).

Ciertamente, la creación de una película apropiativa sugiere la generación de sentido a partir de nuevos códigos que van a desarrollar una unidad a partir de la modificación y manipulación de la forma y el contenido en función al discurso del autor.

**2.3.2.1. Coherencia, cohesión y progresión.** Se pueden establecer tres ejes para la creación del texto fílmico, los cuales pueden ser aplicados como un método para el análisis de contenido del proceso de re-significación: coherencia, cohesión y progresión, que son categorías usualmente utilizadas en el análisis lingüístico, pero que pueden ser utilizadas analógicamente al estudio del lenguaje audiovisual.

Para establecer estos tres ejes de análisis, será importante definir que toda película de filme de montaje, en su estructura profunda es un discurso audiovisual porque implica el punto de vista del realizador sobre un tema específico, por consiguiente, es una unidad de análisis, “una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión” (Huerta, 2010, p. 77).

Otro elemento adicional para considerar la importancia del nivel discursivo de una película apropiativa es la función comunicativa de la misma, es decir su condición pragmática y los efectos que genera en el público, el cual evalúa el ordenamiento de las partes en función a la capacidad reflexiva y crítica del mensaje.

El significado del discurso es una estructura cognitiva, hace sentido incluir en el concepto de discurso no sólo elementos observables verbales y no verbales, o interacciones sociales y actos de habla, sino también las representaciones cognitivas y estrategias involucradas durante la producción o comprensión del discurso (Meersohn, 2005, p. 4).

Efectivamente, para la comprensión del discurso audiovisual son imprescindibles los niveles referenciales establecidos en el uso de la coherencia y cohesión. Este primer aspecto evidentemente se encuentra vinculado al montaje y las posibles intertextualidades que se puedan establecer en el proceso de creación, según S. Huerta (2010) “La cohesión es una propiedad del texto, inherente a la coherencia y reflejada en las pistas que el autor da para comprender el mensaje” (p.79).

Es decir, la coherencia en el “texto fílmico” se establece como a un nivel referencial para el uso y reciclaje de archivos audiovisuales que establezcan nuevas significaciones para la definición y delimitación de un concepto a la hora de establecer el mensaje o intención enunciativa; mientras que la cohesión se establece a partir del tratamiento, el uso cromático, texturas, filtros de distorsión, hasta el uso del sonido para crear ritmos de la imagen en sí misma, así como el montaje y el movimiento en las escenas seleccionadas.

Finalmente, la progresión se establece a partir de la articulación de secuencias conforme al montaje, cuya estructura puede obedecer a una narración lineal o no lineal. En este sentido el uso del tiempo también tiene diferentes matices, ya sea por el uso vertiginoso para generar efectos de ritmo, o por el uso del tiempo detenido o ralentizado para lograr un efecto de asociación expositiva de los archivos, favoreciendo así un mensaje argumentativo o reflexivo.

El “tiempo-intervalo” es la primera noción del tiempo cinematográfico, tanto a través de la cantidad de movimientos en la imagen o la sucesión de imágenes dentro de un intervalo de tiempo determinado (Deleuze, 2011). La duración de una toma, su movimiento y manipulación dentro de la misma, así como el conjunto de intervalos o secuencias permiten la noción de progresión en el proceso de montaje.

**2.3.3.1. Proceso de significación a través del código cinematográfico.** En sus reflexiones sobre significación en el cine Christian Metz (1973) sugiere que el cine es un lenguaje que busca ser arte y viceversa, esto sugiere un análisis profundo de la estructura del discurso fílmico, puesto que todo lo que se ve en el encuadre es adrede, todo tiene un propósito.

Por consiguiente, para C. Metz y otros semióticos del cine, se puede organizar el análisis de una película a partir de unidades de signos que a su vez contengan significados y significantes tal como Saussure lo estableció para el análisis lingüístico.

El plano es la unidad más pequeña de la cadena fílmica..., la secuencia es un gran conjunto sintomático. Habrá que estudiar la riqueza de exuberancia incluso, de las ordenaciones sintagmáticas que el filme permite (volveremos a encontrar así, bajo distinta luz, el problema del montaje), y oponerla a la sorprendente pobreza de recursos paradigmáticos del cine (Metz, 1968, p. 92).

Por otro lado, siguiendo las aproximaciones que hace Umberto Eco sobre el código cinematográfico, podemos especificar que el encuadre se compone por signos icónicos y plásticos, los cuales conforman unidades de sentido a las cuales él denominó como “cinemas”, siguiendo la primera clasificación que Pasolini realizó tomando como referente lengua verbal (Eco, 1986).

El encuadre y su composición se prolongan en el tiempo por la presencia del movimiento, este elemento hace que el análisis de una escena cinematográfica se complejice. Eco enfatizará el recurso de la cinésica como un elemento que permite un estudio más complejo en la medida que los íconos presentes en el encuadre establecen gestos que influyen en la lectura de la imagen y en el análisis del código cinematográfico.

De esta forma según U. Eco (1986):

En realidad, la cinética plantea el problema de los “cinemorfemas” como unidades gestuales significantes (y por ello comparables a los monemas y por lo tanto definibles como signos cinésicos) pueden descomponerse en figuras cinésicas, es decir, en cinemas, porciones discretas de cinemorfemas que no sean porciones de su significado (en el sentido de varias pequeñas unidades de movimiento desprovistas de sentido, pueden componer varias unidades gestuales provistas de sentido) (p.221).

Tomando en cuenta las definiciones de las unidades de sentido del código cinematográfico propuesto por U. Eco (1986) el análisis semiótico de la imagen en movimiento tiene como elementos de estudio, por un lado, la combinación de los signos icónicos y plásticos, los cuales componen una primera unidad de sentido determinada en el encuadre y por otro, el análisis del cine morfema compuesto por figuras cinésicas, las cuales logran una segunda unidad de sentido teniendo en cuenta la sincronía y la diacronía en función a la cinética o movimiento de la imagen.

La lectura semiótica de la imagen en movimiento según U. Eco (1986) permite la lectura de un arte complejo que asume no sólo los distintos códigos narrativos, las llamadas gramáticas del montaje y todo un aparato retórico del que se ocupa en la actualidad la semiótica del cine, sino también los códigos verbales, sonoros, icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales, de generación de sentido del lenguaje cinematográfico.

En el marco de la generación de sentido para el filme de montaje, si bien el uso de las imágenes encontradas corresponde a fuentes de distinta naturaleza, el análisis de los cinemorfemas y por consiguiente de las figuras cinésicas se mantiene. Sin embargo, se establecen nuevos lineamientos de estructura, los cuales obedecen a la selección que el autor determina en función a la creación de nuevas unidades de sentido a partir de la selección de las imágenes para crear su propio discurso, de esta manera se crea una re-significación. El autor/creador de un documental apropiativo extrae un cinemorfema o figura cinésica establecida en un discurso previo y lo re-utiliza, lo subvierte para expresar su propio punto de vista.

Un punto de vista que se impone desde el proceso mismo de selección de las imágenes encontradas, las cuales según F. Casetti (1994) no se limitan a mostrar sino principalmente a significar porque asumen nuevos valores en base al proceso de combinación en el montaje:

Las imágenes cinematográficas son similares a las “imágenes inmediatas” de la conciencia, pero en cuanto a representación, son formas estéticamente estructuradas. De ello se desprende que si los límites de la pantalla no son más que un escondrijo (*cache*) por la realidad representada se convierte en un marco (*cadre*), por la representación (p.85).

La distinción que F. Casetti hace entre lo representado y la representación implica un punto de vista, porque la imagen cinematográfica no se reduce a la realidad sino que más bien opera en el terreno de la significación de la realidad: “el hecho de que la imagen cinematográfica signifique antes que mostrar y sea una representación antes que algo representado, hace que se destaque la realidad original para crear una realidad nueva” (Casetti, 1994, p. 86).

Precisamente la disposición de significar en la imagen cinematográfica implica desde un inicio un determinado punto de vista, el cual es más complejo cuando se entabla una comparación de este concepto con las imágenes en el filme de montaje, pues las imágenes son apropiadas y por consiguiente sujetas a una nueva significación.

**2.3.4.1. La narrativa cinematográfica en el montaje.** Otro aspecto importante para el análisis es considerar que las unidades significantes precisan de una lógica discursiva que las articule de forma tal que el proceso de enunciación sea un sistema de

comunicación coherente entre lo que el autor desea expresar y el receptor percibe. Siguiendo los postulados de C. Metz sobre el relato cinematográfico Gaudreault A. & Jost F. (1995) definen que: El relato es "Un discurso cerrado que viene a realizar una secuencia temporal de acontecimientos... la película pertenece a la categoría de los relatos, aunque la imagen se pueda situar antes de esta gran forma del imaginario humano" (p.29).

La articulación de las ideas en la narrativa cinematográfica también implica el recurso del sonido como un elemento que plantea un doble relato y en ese sentido el trabajo del montaje es fundamental porque es la instancia donde tanto imagen como sonido encuentran el equilibrio adecuado. Gaudreault y Jost citan a Eisenstein quien entendía el montaje como una referencia a la partitura polifónica:

Un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por la simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de evolución de sujeto o cualquier cosa de esta índole sino por la progresión simultánea de una serie y múltiple de líneas, cada uno de las cuales conservan orden de construcción independiente, parece ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia (Gaudreault & Jost, 1995, pp. 37-38).

A partir de esta noción articuladora del montaje, Gaudreault y Jost establecen ciertas categorías expresivas de la narrativa visual como son: las imágenes, los ruidos, los diálogos, los textos escritos y la música. Categorías que se organizan al unísono para establecer el doble relato de la narrativa visual (Gaudreault & Jost, 1995).

Sin embargo, así como existe un doble relato, también existe una doble noción del montaje cinematográfico, pues en la praxis el montaje visual no necesariamente funciona con la lógica del montaje sonoro, mientras que el primero apela al corte y a la selección de planos en la secuencia, el segundo es un recurso transversal o cohesionador. Michel Chion (1993) lo explica claramente cuando se refiere a la noción de tiempo y espacio en el cine:

Cuando hablamos del plano en el cine, efectuamos un enlace entre el espacio del plano y su duración, entre su superficie espacial y su dimensión temporal. Mientras que, en nuestros tramos sonoros, parece predominar ampliamente la dimensión temporal y no existir en absoluto la dimensión espacial (pp.45).

Desde este enfoque espacio-temporal el montaje cinematográfico también tendría una doble metodología, mientras que para la imagen se tiene como unidad mínima el plano/toma y su consecuente sucesión, el montaje sonoro estaría excluido de tener una unidad mínima. Al respecto nuevamente M. Chion afirma lo siguiente: “el montaje de los sonidos en el cine no ha creado una unidad específica. No percibimos unidades de montaje-sonido, y los cortes sonoros no nos saltan al oído ni nos permiten delimitar entre sí bloques identificables” (Chion, 1993, p. 46).

Por consiguiente, la articulación de la narrativa cinematográfica es compleja y por tanto su análisis también, en ese sentido, se hace necesario entender la articulación del discurso en base a un estudio de los signos icónicos, plásticos, cinésicos y sonoros. Además de comprender cómo estas unidades mínimas funcionan en el contexto de narrativas contemporáneas y experimentales como lo es en el caso del filme de montaje.

#### **2.4.1. El Discurso Del Autor, Percepción Y Memoria Colectiva**

**2.4.1.1. El discurso del texto fílmico y su relación con la percepción del espectador.** Desde el enfoque de la construcción narrativa del lenguaje cinematográfico, también es importante mencionar el enfoque enunciativo del discurso. Según Gaudreault y Jost (1995) existe un “imaginador fílmico” (implícito, extradiegético e invisible) que manipula la red audiovisual en el caso del filme de montaje, se trata del director/editor, quien organiza el relato fílmico y genera la lógica de la enunciación en donde la presencia del “autor” es sensible al espectador y sugiere una subjetividad en el proceso comunicativo del filme.

Se trata de percibir la enunciación en función a los recursos del propio lenguaje audiovisual que pueden atenuar el discurso pero que resultan sensibles por recursos como el tipo de plano, los ángulos de la cámara, el movimiento de la misma, la sobreposición de las imágenes, los re-encuadres, en general, por las distintas manipulaciones de la imagen y el sonido que en el cine de montaje se refuerzan porque constituyen los procesos de re-escritura y de re-significación de las imágenes de archivo.

Sobre la identificación del narrador en el relato fílmico nuevamente Gaudreault y Jost (1995) destacan la articulación de ciertas significaciones que forjan un sistema del relato que constituye la discursivización fílmica dentro de la cual se ubican el mostrador y el narrador, ambos responsables de articular el relato fílmico. Por un lado el mostrador es el

encargado del rodaje y la selección de los micro relatos (planos y tomas del registro) y por otro se encuentra el narrador que es quien se encarga de la articulación de los micro relatos, es decir el montaje de planos y tomas, y por consiguiente encargado del recorrido de lectura que a su vez está suscrita a un nivel superior, que en este caso es la mirada o punto de vista establecido por un “mega narrador” que se puede establecer como el director/guionista del relato fílmico.

La descripción del proceso de generación de sentido citado anteriormente corresponde a un proceso de creación tradicional, en donde las imágenes provienen del control del registro o filmación de las escenas, sin embargo, en el caso del filme de montaje, la presencia del “mostrador” es prescindible ya que no existe un registro controlado, sino más bien una articulación de sentido en función a imágenes provenientes de distintas fuentes.

Por consiguiente, la presencia del “mega narrador” y el “narrador fílmico” se subordinan a las imágenes encontradas. Se trata de la creación de un discurso a partir del cuestionamiento a las imágenes obtenidas del proceso creativo del “mostrador o mostradores”, ergo, un proceso que pertenece a propuestas de creación menos tradicional en consonancia a un cine más contemporáneo y experimental (Odin, 2019).

Por otro lado, es importante confrontar el proceso de enunciación del discurso en relación con la percepción del espectador y los efectos pragmáticos que puede generar en él la enunciación cinematográfica. Según Roger Odin (2019), existe un proceso de “diegetización” que es la capacidad que tiene el espectador en adentrarse al universo narrativo, el cual depende también de la intermedialidad del cine que tiene ciertas peculiaridades en comparación a las demás expresiones visuales y artísticas como la fotografía, la pintura, el teatro, etc.

Al respecto de la experiencia intermedial del cine Odin (2019) plantea:

Para el espectador, ver una película no implica ninguna relación directa con el filme como objeto: el *filme-película* (es este el que tiene estatuto de objeto) no es el *filme-proyección* (el conjunto de vibraciones luminosas y sonoras producidas por el aparato de proyección), que sólo permite acceder al *filme-texto* (p.179).

Esta particularidad de la percepción en la experiencia plantea nociones de generación de sentido desde el punto de vista del espectador puesto que se trata de omitir el soporte y adentrarse en el nivel intermediático del cine.

Esta perspectiva intermediática del cine plantea un dispositivo de lectura y experiencia que en el caso del filme de montaje se complementa con la capacidad inmersiva (diegetizadora) que el espectador puede realizar frente a la reproducción de la película. En el contexto de las tecnologías mediáticas esta inmersión cobra nuevas dimensiones gracias a la interacción de los consumidores de medios como bien lo identifica Henry Jenkins (2009):

La Nueva cultura participativa se está configurando en la intersección de tres tendencias: Las nuevas herramientas y tecnologías permiten a los consumidores archivar, comentar, apropiarse volver a poner en circulación los contenidos mediáticos; una gama de subculturas promueven la producción mediática del “hazlo tú mismo”, un discurso que condiciona el uso de estas tecnologías como parte de los consumidores; y las tendencias económicas que favorecen los conglomerados mediáticos horizontalmente integrados fomentan el flujo de imágenes, ideas y narraciones a través de múltiples canales mediáticos y demandan tipos más activos de espectadores (p.163).

Este contexto es un campo potencial para el empoderamiento de nuevos formatos cinematográficos como el filme de montaje, sin embargo, la idea de que los conglomerados mediáticos están subordinados a las audiencias y espectadores es una idea un tanto ingenua, como también reflexiona H. Jenkins (2009), empero es cierto que existe más autonomía por parte de los consumidores mediáticos, su disposición interactiva y prosumidora<sup>14</sup> no determina necesariamente una “democracia semiótica”.

El contexto de la convergencia de medios y la capacidad interactiva de las audiencias hace que las prácticas de “no ficción” como el filme de montaje tengan cada vez mayor acogida en espacios alternativos. En el contexto peruano este aspecto se ha desarrollado con mayor auge en los últimos años y se ha visto fortalecido por propuestas de realización experimental que han expandido su campo de acción y difusión.

---

14 El término “prosumidor” también es desarrollado por H. Jenkins cuando plantea la lógica de la creación de Narrativas Transmedia en el contexto de la convergencia cultural y las nuevas industrias culturales de entretenimiento (Jenkins, 2006).

En ese sentido, es importante citar el nuevo enfoque que la Dirección del Audiovisual, La Fonografía y los Nuevos Medios - DAFO, antes CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía), institución que en los últimos años ha establecido entre los rubros para el concurso nacional de proyectos cinematográficos la categoría de “obras cinematográficas experimentales”<sup>15</sup> (DAFO, 2021a) , estableciendo así un impulso para la producción que utiliza el material registrado como un recurso de la experimentación audiovisual como lo fueron en el 2020 las obras premiadas “*Ordezo 92*” y “*Reminiscencias de un público*”, de los realizadores Johan Monzón y Tatiana Fuentes respectivamente<sup>16</sup> (DAFO, 2020).

En el 2021, el concurso nacional de obras experimentales también contó con la propuesta de proyectos de corte experimental/documental, en algunos de ellos se pueden apreciar los aportes de la práctica del filme de montaje, como es el caso del proyecto “*En otra Palestina*” de la directora Yaela Gottlieb (DAFO, 2021b).

El discurso reflexivo planteado en su proyecto es parte de una trilogía de “ensayos experimentales” donde se manifiesta una mirada personal reflexiva sobre los procesos de migración e identidad, para ello hace uso del montaje de materiales de archivo como fotografías o materiales encontrados en la Internet, como capturas de navegación en la web y demás repertorios que dan cuenta de la adaptación del cine de montaje en el marco de los nuevos medios.

**2.4.2.1. La memoria colectiva y el discurso del autor en el filme de montaje.** Otro nivel de análisis es el que se articula por la selección de imágenes y sonidos en función del objetivo de comunicar un mensaje específico; proceso que se expresa en el filme de montaje a partir de la selección y combinación de signos visuales y sonoros provenientes de distintas fuentes, las cuales cobran un nuevo sentido en el público en dependencia de la activación de la memoria colectiva.

---

<sup>15</sup> Según las bases de la DAFO – 2021 el premio a las obras experimentales tiene como objetivo: “Fomentar la creación experimental y las formas no narrativas de comunicación audiovisual que subvierten el uso convencional del lenguaje cinematográfico, a través del otorgamiento de estímulos económicos”

<sup>16</sup> En el año 2020 fueron premiadas cuatro proyectos experimentales, entre los cuales se destacan *Ordezo 92* propuesto por el realizador cusqueño Johan Monzón quien propuso el uso de material registrado para conectar con los recuerdos de infancia en paralelo al contexto sociocultural. Otra obra a destacar es *Reminiscencias de un público* de la realizadora Tatiana Fuentes, quien de igual manera se acerca al material fotográfico y sonoro para desarrollar una mirada particular sobre la creación escenográfica.

El autor/realizador necesita las imágenes encontradas para articular un discurso, las cuales provienen de fuentes diversas, algunas son retazos de otros filmes, otras pueden ser recopiladas de fuentes anónimas, esto gracias al tráfico de internet, otras fuentes son las que provienen de archivos que pertenecen al pasado y al ser digitalizadas cobran vigencia por su capacidad de reproducción. En definitiva, cualquiera sea la procedencia de las imágenes el proceso de selección y combinación implica al espectador de forma emotiva y pragmática, porque su articulación se enquistaba en la memoria de este, gracias a las referencias que él tiene de las imágenes por sí solas y por el mensaje que el autor desea comunicar.

Según Maurice Halbwachs (1968) la memoria se acciona y persiste gracias a las imágenes totalmente confirmadas en una galería subterránea de nuestro pensamiento debido a nuestras interrelaciones sociales, de esta forma las indicaciones necesarias para reconstruir nuestro pasado se conciben de forma incompleta o indistinta que incluso creemos enteramente salidas de nuestra memoria.

El enfoque de la memoria colectiva en el análisis enunciativo del filme de montaje se determina entonces por el uso de imágenes que existen más allá de su propia fuente y que al ser sacadas de su contexto primigenio cobran una doble referencia, por un lado, la propia fuente y por otro lado la interpretación de estas en función a las decisiones enunciativas del autor, las cuales pueden apelar al imaginario colectivo.

Un ejemplo de esta doble apelación la podemos encontrar en el filme "*Canciones para después de una guerra*" (1976) del director español Basilio Martín Patino realizada clandestinamente desde 1971 y estrenada después de la muerte del dictador Francisco Franco. En esta película apreciamos imágenes no censuradas de la época de la guerra civil y de la dictadura española editadas de forma asociativa y articulada por canciones tradicionales españolas, dando como resultado secuencias que tocan diversas épocas del Franquismo como la época de la postguerra y la situación de hambre y penurias, hasta la época de apogeo del régimen, permitiendo a los espectadores una referencia emotiva de una parte de la historia de España.

El uso de las imágenes provenientes del pasado junto con las letras de las canciones activa de distintas formas en el imaginario colectivo, si un espectador fue un testigo cercano a la España de Franco. Lógicamente el filme tiene connotaciones históricas y referencias cercanas a la experiencia personal, sin embargo, si un espectador se

encuentra alejado de la historia de la España franquista tendrá otra lectura y probablemente la misma estará relacionada a conceptos como la guerra, la dictadura y las injusticias de los derechos humanos, etc.

Es decir que las asociaciones y la lectura referencial en este caso aluden a conceptos generales que se comprenden en la memoria colectiva de lo que fue un hecho histórico concreto. De esta forma la película existe como un producto cultural que apela emotivamente en el espectador de forma universal abarcando conceptos generales, los cuales evidentemente fueron establecidos por el autor.

Las posibilidades creativas del autor de una película de montaje se nutren del inmenso banco de imágenes que conforman la memoria colectiva, situación que posiciona la atención en las decisiones creativas del autor. M. Radulescu (2016) define la intención creativa desde el intersticio que brinda la oportunidad del sujeto enunciador de procesar a su manera la memoria colectiva, con la libertad y la intencionalidad de su proyecto creativo permitiendo así una polifonía discursiva, la cual permite nuevas manifestaciones que requieren de nuevas interpretaciones.

Por consiguiente, el cine de montaje se constituye en una práctica cinematográfica que se nutre tanto de la memoria colectiva, como de la memoria individual del espectador y de la propia memoria discursiva del autor quien se ubica en el medio de las múltiples posibilidades enunciativas de re-significación de los cinemas, cinemorfemas y figuras cinésicas seleccionadas al libre albedrío del autor.

### **2.5.1. Generación De Sentido En El Filme De Montaje.**

**2.5.1.1. La estructura del *found footage*: de la trama a la anti-trama.** Sin duda, la estructura narrativa o “arquitraba” es una de las características principales del cine comercial contemporáneo y por consiguiente se hace necesario establecer de qué forma un cine más experimental y de no ficción desestructura el esquema narrativo tradicional para dar presencia a otras formas de contar historias y expresar puntos de vista a partir del montaje cinematográfico.

Asumiendo que la subversión de la estructura narrativa es una de las características morfosintácticas de las prácticas experimentales, ¿Cuál sería la estructura de un filme de montaje?

Podríamos considerar una clasificación del cine contemporáneo experimental a partir de la obligatoriedad del arco narrativo o trama. Robert Mckee (2009) define “la trama” como el termino más preciso para establecer la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a la narración.

Desde ese punto de vista podríamos afirmar que la arquitectura secuencial del filme de montaje se encuentra ubicada dentro de lo que R. Mckee clasifica como minimalismo/ minitrama y antitrama/anti-estructura. Este último se define por características como finales abiertos, protagonismos múltiples y/o pasivos que priorizan el discurso haciendo uso del tiempo no necesariamente lineal o presentando realidades no necesariamente progresivas. Lo que se hace evidente en el uso de las imágenes y sonidos que se asocian para poner de manifiesto una idea, un punto de vista.

Un ejemplo de este tipo de montaje lo podemos ver en artistas y cineastas como Bill Morrison, quien en su filme “*Decasia*” (2002) desarrolla la idea de la decadencia de la imagen a partir de la repetición visual y sonora de rollos de películas de 35 milímetros. Podemos asumir entonces que el filme de montaje experimental se vale de imágenes provenientes de distintas fuentes y su construcción estructural no radica necesariamente en una lógica narrativa – arquitecra, es decir, un diseño clásico, sino que se articula a partir de la deconstrucción de la misma.

La selección del autor permite nuevas construcciones semánticas de las imágenes encontradas o signos seleccionados, las mismas que se articulan en función a un desarrollo conceptual, el cual puede definirse en función a tensiones narrativas sin desarrollar necesariamente un recorrido narrativo clásico, sino más bien un discurso expansivo que parte de un concepto o valor narrativo preliminar que progresa paulatinamente hacia otro valor narrativo opuesto, complementario o contradictorio en función al mensaje determinado por el realizador.

R. Mckee (2009) desde el enfoque de las estructuras profundas que se encuentran en los relatos cinematográficos clásicos, establece que existen lineamientos previos a la creación de la estructura narrativa, a los cuales denomina valores narrativos, los cuales establecen el desarrollo de la trama. Los valores narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro en la construcción de un diseño clásico narrativo y que

aparecen comúnmente en el incidente incitador que es también reconocido como el momento de la complicación que confluye en el protagonista de una trama y que lo incentiva a recorrer el arco narrativo en busca de un deseo u objetivo consciente o inconsciente, estos valores narrativos pueden ser por ejemplo: vida/muerte (positivo/negativo), al igual que amor/odio, libertad/esclavitud, verdad/mentira, valentía/cobardía, lealtad/traición, sabiduría/ignorancia, fuerza/debilidad, emoción/aburrimiento, etc. Todas esas cualidades binarias de la experiencia narrativa que se pueden identificar también desde un enfoque semio-narrativo desde el análisis de la estructuras binarias y opuestas del cuadrado semiótico desarrollado por A. J. Greimas (1966) y que según la aplicación narrativa propuesta por Mckee (2009) pueden aparecer en la construcción de la trama cinematográfica y que representan oposiciones dentro de esta.

En el filme de montaje, si bien no asistimos a estructuras narrativas clásicas, las cuales se desarrollan generalmente en películas de ficción principalmente comerciales; si podemos advertir que hay una construcción discursiva y minimalista en la que sí se pueden plantear recorridos generativos que establezcan los valores opuestos descritos anteriormente, por consiguiente, los repertorios utilizados por la semio-narrativa, pueden considerarse como instrumentos de análisis adecuados para evaluar la estructura profunda que subyace detrás de una película de montaje.

**2.5.2.1. La lógica del cuadrado semiótico para el análisis del filme de montaje.** A partir de lo planteado anteriormente, el análisis de la estructura del filme de montaje se puede articular aplicando las condiciones de los valores narrativos propuestos por R. Mckee y que se explican de mejor manera en los estudios semio-narrativos propuestos por A. J. Greimas y Rastier (1966) a partir del cuadrado semiótico. La lógica del cuadrado semiótico funciona de forma binaria a partir de conceptos o valores opuestos, los cuales determinan ejes semánticos de oposición, contradicción y complementación.

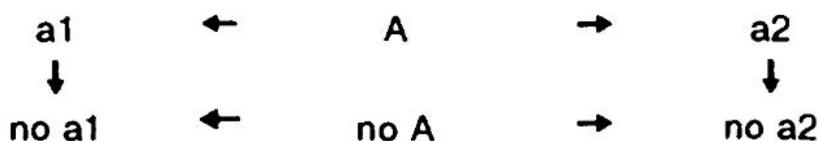
Jacques Fontanille (2001) explica el funcionamiento del cuadrado semiótico como la conjugación de dos tipos de oposiciones en el seno de un mismo sistema de valores gracias a otra relación, la implicación. Cada uno de los términos de la categoría está, entonces, en la intersección de tres tipos de relaciones: una de contrariedad, una de contradicción y una de implicación. Cada una lo ubica en la relación con otro término de la categoría. Recibe, entonces su definición de conjunto de esas relaciones. La unión así

estructurada puede ser recorrida enteramente, diseñada de esta manera la armadura mínima del relato.

El cuadrado semiótico nos permite establecer ejes semánticos, los cuales desarrollan determinadas líneas discursivas sin necesidad de una arqui-trama.

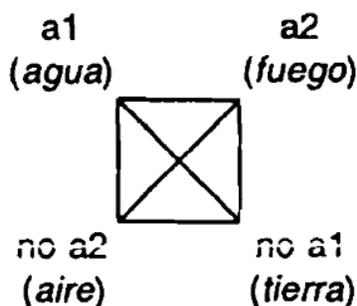
El cuadrado semiótico descansa sobre los rasgos contrarios de una categoría a partir de las cuales se proyectan los contradictorios, pero esta representación no ofrece gran interés mientras las relaciones entre todos los términos no estén precisadas, particularmente las relaciones entre a2 y no a1 de un lado y a1 y no a2 del otro. Se trata, pues, de precisar la relación que se establece entre los productos respectivos de dos tipos de diferencias (Fontanille, 2001, pp. 51 - 52).

Figura 5. Lógica del Cuadrado Semiótico



Fuente: (Fontanille, 2001, p. 52)

Figura 6. Representación Canónica del Cuadrado Semiótico



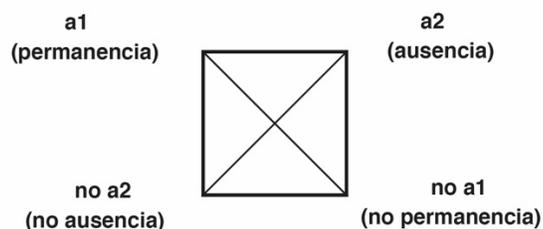
Fuente: (Fontanille, 2001, p. 53)

Un ejemplo de análisis aplicando el funcionamiento del cuadrado semiótico lo podemos encontrar analizando una película apropiativa como Decasia: “*El Estado de la Decadencia*” (2002) dirigido y producido por Bill Morrison, quien realiza una compilación de fragmentos de películas de los años 10s y 20s en mal estado, las cuales fueron transferidas al formato digital y editadas con la intención de recuperar las imágenes plasmadas en los retazos de celuloide.

Como su nombre lo indica, Decasia anuncia el estado de decadencia de la imagen, un punto de vista que introduce por una parte la permanencia de las imágenes encontradas a partir de la digitalización de estas y por otra su ausencia determinada por el deterioro y el paso del tiempo.

Planteados los ejes semánticos: permanencia/ausencia, una posible lectura del filme se articula con el siguiente cuadrado semiótico:

Figura 7. Aplicación del Cuadrado Semiótico



Fuente: Elaboración propia

Visto desde este punto de vista podemos afirmar que incluso en las unidades mínimas de su composición, las tensiones semánticas que presenta el filme centran el discurso en la polaridad de semas como: presencia/existencia/ permanencia de las figuras cinésicas recuperadas frente al desvanecimiento/ decadencia/destrucción y por consiguiente ausencia de éstas.

Desde la lógica del montaje de las imágenes podemos establecer el recorrido discursivo del autor establecido por la progresión de las secuencias presentadas, la misma que evidencia un eje semántico determinado de la siguiente manera: ausencia – no ausencia – permanencia de las imágenes.

Este lineamiento se sustenta en el orden asociativo de las secuencias, las cuales están organizadas para mostrar paulatinamente la decadencia y ausencia de las imágenes del pasado y su persistencia en el tiempo, discurso que se enfatiza con la banda sonora, la cual tiene como elementos el uso de sonidos cíclicos que se repiten con niveles de énfasis distintos, en resumen, el filme se convierte en un documento que muestra de forma expresiva y plástica la trascendencia de la imagen a pesar del paso del tiempo, es una metáfora de la propia existencia del mundo que nos rodea, su presencia, apogeo y decadencia.

### **2.5.3.1. El plano del contenido y la expresión en el análisis del filme de montaje.**

El aporte de la semiótica tensiva para el análisis del cine de apropiación es un enfoque que puede aportar nuevas lecturas y reflexiones sobre las decisiones del autor/director en el proceso de realización, así como determinar los procesos del ciclo comunicativo de una película de estas características. En tal sentido, los conceptos del contenido y la expresión descritos por Jacques Fontanille en su libro "Semiótica del discurso" (2001) se configuran como una metodología adecuada para el análisis de la obra del cineasta J. G. Périot.

Considerando el lenguaje audiovisual, se podría citar el concepto de los dos planos del discurso, J. Fontanille propone que: "Un lenguaje es la puesta en relación de al menos dos dimensiones llamadas plano de la expresión y plano del contenido, que corresponden respectivamente a eso... denominado mundo exterior y mundo interior" (Fontanille, 2001, p. 33). Y también afirma que "la frontera entre el interior y exterior no está dada como una conciencia, sino que opera cada vez que un sujeto otorga significación a un objeto" (Fontanille, 2001).

Para el caso de la presente investigación el objeto sería la propia película de montaje, en la cual se revela el plano de la expresión, es decir, todos los elementos formales audiovisuales (sintáctica), mientras que el plano del contenido correspondería al sentido (semántica) que se desprende del proceso enunciativo.

Además de esta primera propuesta de análisis, estaría también la perspectiva de lo interno y externo que según J. Fontanille (2001) complejiza el primer orden de análisis insertando la idea de cuerpo (objeto de análisis) imaginario y propio.

Se podría, haciendo una referencia a una proposición ya antigua de A. J. Greimas (en Semántica estructural), llamar de otro modo esos dos planos del lenguaje. El plano de la expresión será llamado exteroceptivo; el plano del contenido, interoceptivo; y la posición abstracta del sujeto de la percepción será llamada propioceptiva, porque se trata del hecho, de la oposición de su cuerpo imaginario o cuerpo propio (Fontanille, 2001).

El aporte de esta propuesta de análisis es que se inserta la perspectiva del "sujeto de la percepción", es decir un enfoque pragmático que permite completar el análisis del ciclo de

la enunciación, por otro lado, se encuentra el concepto “del cuerpo propio” que como lo define J. Fontanille determina un dominio interior y exterior.

En la perspectiva de la enunciación, el cuerpo propio es tratado como un simple punto, un centro de referencia para la deixis. Pero en la perspectiva de las lógicas de lo sensible, por ejemplo, será tratado como envoltura sensible a las sollicitaciones y contactos provenientes ya del exterior (sensaciones) ya del interior (emociones y afectos) (Fontanille, 2001, p. 35).

Aterrizando estos conceptos al análisis del semiótico del filme de montaje, La perspectiva interna y externa podría aplicarse en distintos niveles, el visual que recae en la manipulación del espacio y tiempo donde se pueden evaluar las sensaciones que remiten por ejemplo el uso del color, el encuadre, el movimiento dentro del encuadre, la duración del plano, etc. y qué emociones y afectos están ligados a su expresividad. Otro nivel es necesariamente el sonido ligado a la manipulación del espacio donde se pueden evaluar los ruidos, los silencios, los diálogos, la música, etc. que se asocian también a una diversidad de emociones y sensaciones.

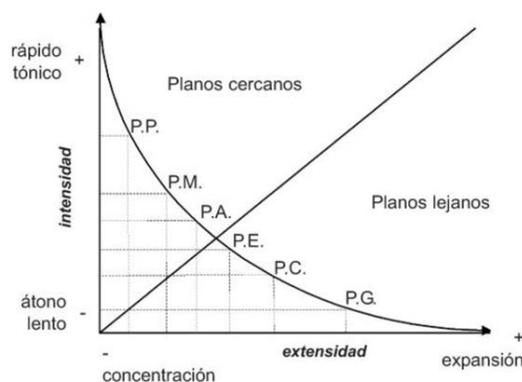
**2.5.4.1. El modelo tensivo para el análisis del filme de montaje.** Para complementar el análisis del discurso en el documental apropiativo se puede utilizar el modelo tensivo para establecer criterios como la intensidad y sensibilidad del texto fílmico.

La estructura tensiva es un modelo que trata de responder a las preguntas por los modelos clásicos; otorga una representación de las estructuras elementales que están cerca del cuadrado semiótico, pero en la perspectiva de una semántica de un continuo. Además, poniendo en relación un espacio tensivo de valencias y un espacio categorial de valores, la estructura tensiva conjuga las dos grandes dimensiones de la significación, lo sensible y lo inteligible (Fontanille, 2001, p. 48).

La lógica de la intensidad y extensidad se puede aplicar a un análisis cinematográfico para encontrar los procesos de significación detrás del plano de la expresión y el contenido de la imagen audiovisual. Según Desiderio Blanco (2003) esta estrategia de análisis puede establecer el sentido del uso de los planos en una estructura fílmica:

El esquematismo tensivo es un dispositivo que permite pasar de un valor a otro campo tensivo en forma continua, evitando la ruptura que produce la categorización. De esta forma cualquier dispositivo cinematográfico encuentra su explicación adecuada en una correlación entre intensidad y extensidad. Así por ejemplo la escala de planos que nos lleva desde el plano general al primer plano, justifica la continuidad de sus valores en el siguiente esquema (p. 55).

Figura 8. Intensidad - Extensidad



Fuente: Semiótica del Texto fílmico – (Blanco, 2003, p. 55)

En la figura anterior podemos apreciar la aplicación del esquema tensivo desarrollado por D. Blanco, el cual nos permite comprender el flujo de relación en el uso y selección del valor del plano cinematográfico. En donde el primer plano estará marcado por la lógica de la intensidad perceptiva y emotiva que a su vez tendrá una extensión reducida y por otra parte a mayor amplitud del plano estará marcado por la lógica de la extensividad que a su vez estará marcada por la expansión del espacio en el encuadre.

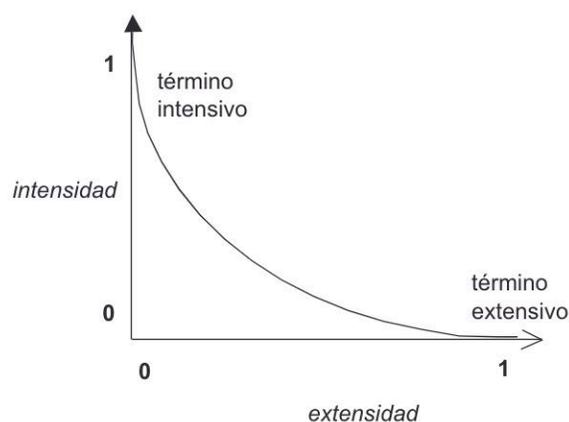
Como se puede apreciar en el análisis citado la lógica del esquema tensivo permite asignar valores y valencias que pueden determinar una lógica de relación de dos variables asignadas al objeto de estudio. Se trata de una visión paradigmática que complementa la asignación de valores que se desarrolla en el esquema del cuadrado semiótico. Según C. Zilberberg (2006) se trata de un análisis correlacional.

Planteamos la hipótesis... de qué no nos encontramos en la presencia de un espacio único, cosa que está implícita en la concepción del cuadrado semiótico, tal como ha sido presentado y representado. En consecuencia, nosotros

postulamos la partición del espacio sistémico en dos regiones gobernadas por el tipo de correlación que en ella se ejerce, cláusula que nos permite entrever algo así como un paradigma de paradigmas (p. 102).

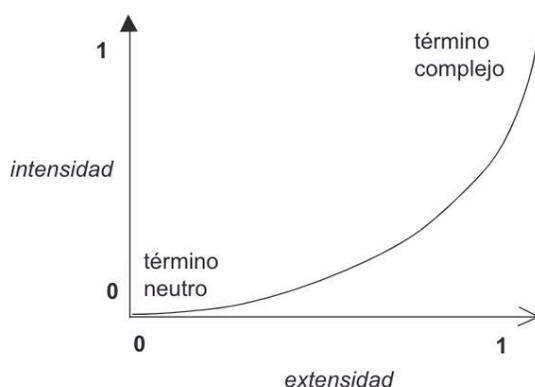
Desde este enfoque C. Zilberberg plantea la estructura del análisis tensivo como un análisis correlacional que puede ajustarse en dos sentidos de lectura, por un lado, un recorrido desde el término intensivo – extensivo y consecuentemente otro que articula un término neutro – complejo, ambos sentidos pueden ser aplicados en función del análisis del objeto de estudio, en este caso el texto fílmico.

Figura 9. Esquema Tensivo



Fuente: Semiótica Tensiva - (Zilberberg, 2006, p. 103)

Figura 10. Esquema Tensivo (sentido inverso)



Fuente: Semiótica Tensiva - (Zilberberg, 2006, p. 103)

Sobre la aplicación de la correlación de los valores en el modelo tensivo y su aplicación al texto fílmico se puede tener una lógica inversa, como lo describe D. Blanco (2003).

El arco tensivo puede ser recorrido en ambas direcciones. En cada texto fílmico, la praxis enunciativa acogerá la dirección preferida para conducir la atención del espectador, con los consiguientes efectos de sentido que la acompaña. En otros casos es posible trabajar la correlación conversa: a más intensidad, más extensidad; a menos extensidad, menos intensidad (p. 56).

Por consiguiente, la aplicación del modelo tensivo al discurso y el proceso de enunciación del filme de montaje podría revelar códigos que se pueden correlacionar, como por ejemplo: la temporalidad del plano y el encuadre o el re-encuadre de este; así como los distintos códigos sonoros, como por ejemplo la música y el silencio, etc.

Finalmente, la lógica correlacional implica también la existencia de códigos dominantes y subordinados por la relación de intensidad y extensidad:

Los códigos que intervienen en la configuración del texto se interrelacionan unos con otros en un tejido inconsútil, determinándose mutuamente y generando efectos de sentido particulares a cada texto singular en el que intervienen. El código dominante en el texto impone sus condiciones a los demás códigos, los cuales sin dejar de ser lo que son, sin perder su autonomía de códigos, se contagian de ciertos rasgos de la materia y de la forma significativa del código dominante (Blanco, 2003, p. 55).

Esta última cita se refiere específicamente a que los códigos pertenecen a la articulación del texto fílmico cargado de la iconicidad cinematográfica, una particularidad que a su vez se diferencia de otros tipos de textos como el literario, fotográfico, teatral, etc.

## SEGUNDA PARTE: DISEÑO METODOLÓGICO Y RESULTADOS

### CAPÍTULO III

#### 3.1. Diseño Metodológico

El enfoque semiótico descriptivo evaluará por un lado el proceso de reciclaje y apropiación, en el cortometraje *“The Barbarians”* (2010), a partir del enfoque semiótico de las prácticas enunciativas (Fontanille, 2016), puesto que en este caso se extrae un “texto enunciado” de un soporte o dispositivo a otro y esto determina una experiencia y práctica semiótica distinta.

Este proceso plantea entonces una reflexión para cuestionar el sentido del campo y la procedencia de las imágenes (L. A. García, 2010a), así como su uso y manipulación del archivo digital en el filme del montaje en el contexto de la post-fotografía (Fontcuberta, 2016).

Por lo que se propone el siguiente proceso de análisis:

Análisis de la apropiación del archivo digital en el documental de montaje *“The Barbarians”*.

- Análisis del contexto mediático de la post-fotografía en torno al cortometraje *“The Barbarians”*
- Análisis de la apropiación y reciclaje de las prácticas semióticas en torno al cortometraje *“The Barbarians”*
- Análisis del campo fílmico en *“The Barbarians”*
- Análisis pragmático del uso del archivo del cortometraje *“The Barbarians”*
- Análisis de contenido y expresión del cortometraje *“The Barbarians”*

Por otro lado, se analizará el proceso de re-significación de las imágenes de archivo en movimiento a partir del análisis de los conceptos semióticos cómo el uso de los sintagmas fílmicos y las figuras cinésicas, así como el reconocimiento de los signos plásticos e icónicos que operan como anclaje para la re-lectura de las imágenes de archivo histórico que establecen un enfoque de análisis semántico en el cortometraje *“Even if she had been a criminal”* (2006).

En consecuencia, la descripción del proceso de análisis propuesto es el siguiente:

- Análisis sintagmático del texto fílmico en el cortometraje *“Even if she had been a criminal”*
- Análisis de los signos icónicos, plásticos y simbólicos en el cortometraje *“Even if she had been a criminal”*
- Análisis de las figuras cinésicas en el documental *“Even if she had been a criminal”*
- Análisis de la construcción de las unidades de significación y núcleos semánticos en el documental *“Even if she had been a criminal”*

Se evaluará la construcción conceptual del discurso del autor a través del análisis semio-narrativo del cortometraje *“20000 Phantoms”* (2007). Se tendrá en cuenta el recorrido generativo del discurso a partir de la aplicación del cuadrado semiótico canónico (Courtés, 1991) (Fontanille, 2001) como un recurso de análisis que pueda visibilizar las estrategias discursivas que operan en el montaje asociativo, el cual a pesar de plantear estrategias de edición más experimental, establece una estructura profunda que puede ser analizada desde un enfoque semio-narrativo para visibilizar el discurso de autor. Además, se aplicará el análisis de las estructuras tensivas (Fontanille, 2001, 2016) para determinar cómo se articulan los criterios de intensidad y extensidad en relación con los aspectos de expresión y contenido de los archivos fotográficos históricos para establecer cómo se vincula el punto de vista del autor con los efectos de sentido en la precepción del mensaje.

Por lo que se propone el siguiente esquema de análisis:

- Análisis de la construcción conceptual del discurso de autor en el documental *“20000 Phantoms”*
- Análisis semio-narrativo del documental *“20000 Phantoms”*
- Análisis de las estructuras tensivas en el documental *“20000 Phantoms”*

Finalmente, se realizará un proceso de investigación de campo a partir del uso de la entrevista a profundidad del realizador J. G. Périot para complementar el enfoque del análisis descriptivo. Este instrumento se aplicará por separado al análisis de los tres cortometrajes seleccionados con la intención de conocer los procesos de montaje, compilación y selección de material de archivo y cómo estas estrategias de realización propias del filme de montaje se contraponen o complementan con el análisis semiótico.

## CAPÍTULO IV

### 4.1. Análisis Del Cortometraje *The Barbarians* – 2010

#### 4.1.1. Análisis del contexto de la post-fotografía en torno al cortometraje *The Barbarians*.

Los recursos planteados a través de la imagen de archivo obedecen al uso de la misma en el contexto de la post-fotografía pues las imágenes utilizadas se recopilan de Internet, donde existe un extenso banco de imágenes que permiten la articulación de propuestas, como la desarrollada por el cineasta J. G. Périot en el cortometraje “*The Barbarians*” - (2010).

Por tanto, es necesario describir cuál es el escenario de posibilidades a partir de las imágenes de archivo que circulan en la red: “La post-fotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (Fontcuberta, 2016, p. 6).

Esta condición también plantea nuevas interpretaciones y usos de las imágenes fotográficas en versión digital que establecen una transición entre la materialidad a la inmaterialidad de las imágenes, una condición que permite nuevas estrategias de creación visual y audiovisual.

En ese sentido, como lo manifiesta nuevamente Fontcuberta (2016): “Si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la post-fotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara y en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos” (2016, p. 14; Odin, 2019).

Esta reflexión implica nuevos cuestionamientos sobre las representaciones tradicionales establecidas en la fotografía analógica versus las nuevas representaciones bajo su condición digital, que por un lado se encuentran accesibles en Internet, pero que a su vez no necesariamente son visibles por la sobre abundancia de imágenes.

Por consiguiente, uno de los retos en el uso del reciclaje y compilación de las imágenes de archivo en Internet es la visibilidad, puesto que el exceso implica contradictoriamente

la opacidad o invisibilidad de ciertas imágenes que pueden ser estigmatizadas por los discursos que se establecen detrás de ellas.

El cortometraje *"The Barbarians"* - (2010) opera en esta línea de representatividad y visibilidad, al contraponer las imágenes de lo "formal y aceptable" o lo "políticamente correcto" desde un enfoque cultural y social frente a las imágenes "estigmatizadas" "menos aceptables" y que expresan mayor espontaneidad. Por tanto, en el discurso del montaje trasciende un punto de vista subjetivo que en realidad es un mensaje de crítica y reflexión universal sobre las luchas y reivindicaciones sociales.

Además, sobre el uso de las imágenes archivo digital es importante resaltar el aporte de la intención artística en el montaje y el *collage* de estas, porque las manipulaciones expresivas determinan justamente las estrategias discursivas del filme de montaje, pues son decisiones estéticas y conceptuales que permiten otro tipo de lecturas a partir de un mismo recurso, es decir, la imagen de archivo digital.

Por tanto, la apropiación permite pasar de una práctica enunciativa (informativa contextual) de la imagen de archivo digital en páginas de Internet a otra que es la del cine de montaje (reflexiva y crítica), esta traslación del mismo archivo en otra praxis enunciativa genera un efecto de recepción diferente en el espectador.

Esta capacidad intermediática del cine de montaje es una característica del propio medio cinematográfico, R. Odin (2019) establece que el cine opera bajo el mecanismo de otros medios, algo que facilita distintas lecturas en función a la manipulación de la imagen audiovisual y establece distintas percepciones del público, algo que puede ser potenciado en el contexto post-fotográfico.

Se puede decir que la invención del cine consiste en el ámbito técnico, una operación que ya funcionaba sobre todos los otros medios (y como esto se produce con frecuencia, la lengua reconoció esta inscripción lexicalizándola: se dice familiarmente que uno "se hace su propia película", para decir que uno omite el mundo real y se crea su propio mundo). Podemos hablar así del origen intermediático de la invención del cine (p. 20).

Por consiguiente, lo que ocurre con la apropiación del archivo digital es precisamente un cambio de lectura, ergo, efecto de sentido en el espectador.

Por otro lado, el filme de montaje desarrollado a partir de imágenes digitales desarticula las formas de realización tradicionales como el documental expositivo, histórico o incluso propagandístico que parten de la materialidad del propio archivo. En este caso el foco del discurso se encuentra en la habilidad artística del director/montador y es en el reciclaje, la apropiación y el proceso de montaje donde radica la formación del “texto enunciado” como una propuesta novedosa y de un aporte valioso para las nuevas formas de realización cinematográfica de no ficción.

Sobre este nuevo modo de trabajar con las imágenes de archivo J. Fontcuberta (2016) plantea:

El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Por ello, la autoría –la artísticidad– ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes...un nuevo modelo de autoría celebratoria del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, que, como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos (p. 54).

Al respecto de los posibles conflictos, es evidente que uno de ellos está ligado al uso de las imágenes huérfanas o carentes de autoría, también las disputas de patrimonializar las imágenes digitales, un aspecto jurídico y legal aún no definido claramente en el contexto de Internet (Fontcuberta, 2016). A estas ambigüedades sobre el uso de las imágenes se podría añadir el uso de las imágenes generadas por computadora que en la actualidad tienen una factura hiperrealista y que también podría establecer un cuestionamiento ético.

Por otro lado, sobre el uso de las imágenes de Internet en la obra de filme de montaje perteneciente al realizador J. G. Périot es importante destacar que el propio autor reconoce que existe una sobreproducción de imágenes y que estas son mediatizadas y tienen percepciones y lecturas distintas cuando un archivo visual pasa de un medio digital o informativo como el internet a otro reflexivo como el cine.

Lo que me interesa sobre el Internet es justamente que otorgue a esta película estas imágenes de masa, esta mundialización que permita un fácil acceso a estas imágenes del mundo entero, por ejemplo, tu escribes una palabra clave en Internet y hay un montón de miles de millones de imágenes de todo tipo de

proveniencia, realizadas o tomadas por cuestiones bien diferentes, pueden ser imágenes amateurs, profesionales, publicitarias, propagandísticas, periodísticas y todo eso se mezcla suficientemente rápido y nos encontramos un poco ahogados ahí dentro y entonces yo aprendo de las cosas, aprendo cómo es que podemos representar nuestro propio mundo y eso creo que es una cosa nueva, además del cómo llegar al conjunto de esas imágenes con tu propio punto de vista o encontrar una posición... *Hay un conjunto de imágenes que circulan en Internet que fácilmente se pierden en una masa, las imágenes que son de origen filmico o audiovisual o fotográfico pasan muy rápido en la manera de cómo son vistas, es algo muy diferente en la manera de como uno mira una fotografía que va a ser expuesta en un museo o en el cine y hay una forma distinta en la que el espectador va a reflexionar al respecto de las imágenes*<sup>17</sup> (Périot, 2022).

Finalmente, establecidos los pros y contras del uso de la imagen digital en Internet, dada una práctica respetuosa del uso de estas, como es el caso de la obra del realizador J. G. Périot, queda claro que una postura artística y creativa, implica también una posición política válida y refrescante que plantee nuevas formas de expresión cinematográfica en el marco de un cine de no ficción (Weinrichter, 2008) y permite establecer oportunidades de realización novedosas para la creación del documental contemporáneo.

#### **4.1.2. Análisis de la apropiación y reciclaje en el cortometraje “The Barbarians”.**

Para iniciar el análisis del proceso apropiativo de las imágenes fotográficas en el cortometraje “The Barbarians” es necesario identificar cuál es el campo y la procedencia de las imágenes. En ese sentido, es importante definir qué es lo que sucede con el “campo” fílmico.

A diferencia del documental tradicional donde las imágenes son registradas de la realidad objetiva en el campo inmediato, en el caso del “filme de montaje” las imágenes son apropiadas de distintas fuentes; en este caso de diferentes medios de información de Internet y específicamente de aquellos que brindaron noticias sobre la Cumbre del G-8 en la ciudad de L’Aquila – Italia en el 2009, en donde aparecen líderes mundiales que se reunieron para dialogar sobre el calentamiento global.

---

<sup>17</sup> Se ha resaltado en cursivas la parte de la entrevista en la que el realizador J. G. Périot explica el potencial intermedial de la imágenes que circulan en Internet.

La imagen con la que inicia el cortometraje (Figura 11) es la fotografía formal de los mandatarios reunidos para este evento entre ellos los presidentes Barack Obama (Presidente de USA 2009 - 2017), Lula Da Silva (Presidente de Brasil 2003 - 2010) y Ángela Merkel (Canciller de la República Federal de Alemania 2005 - 2021) la disposición de los personajes en la fotografía corresponde a un registro convencional para representar el momento político y social de este acontecimiento como se puede apreciar en la siguiente imagen:

Figura 11. The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

La escena fue extraída de Internet (Figura 12), específicamente de plataformas que cubrieron las incidencias del evento, en este caso se trata de un dispositivo completamente distinto pues la imagen esta insertada en una plataforma de lectura compleja e híbrida, ya que no se trata de la imagen sola, sino de un conjunto de signos visuales y textuales que permiten una práctica enunciativa diferente, como podemos apreciar en la siguiente imagen:

Figura 12. Captura Página Web Informativa



Fuente: <https://www.dw.com/>

Si bien esta imagen no pertenece exactamente a la fuente utilizada por el realizador J. G. Périot, si nos brinda una idea de la disposición de la imagen insertada en una plataforma de información de Internet, donde la enunciación es completamente distinta a la que desarrolla el director en la praxis enunciativa del filme de montaje.

Esta primera diferencia del proceso de apropiación permite una aproximación al análisis de campo, ya que se trata de un proceso donde la imagen es extraída del contexto noticioso y sirve de material de archivo para comunicar una idea y un punto de vista que va más allá del contexto político del momento. Además de ello, la imagen en pantalla sólo dura nueve segundos y es sobrepuesta e intercalada con otra escena de mandatarios en un evento similar al mencionado anteriormente, la siguiente imagen (Figura 13) describe ese proceso de montaje de sobre posición:

Figura 13. The Barbarians - mandatarios



Fuente: (Périot, 2010)

Desde el punto de vista del análisis semiótico de la apropiación, podemos centrarnos en la instancia de la práctica semiótica y lo que implica ese proceso de reciclaje de las imágenes circulantes en Internet.

Para ello se hace necesario revisar los postulados sobre enunciación y prácticas semióticas desarrolladas por J. Fontanille, quien plantea que el “texto enunciado” puede ser analizado internamente en función a los signos que contiene y otro enfoque de análisis sería a partir del soporte o dispositivo que lo contiene (Fontanille, 2016).

Según J. Fontanille (2016), el cuestionamiento sobre el dispositivo del “texto enunciado” permite una aproximación a los enunciados en dos facetas:

En resumen, la experiencia de las totalidades coherentes, las de los «textos-enunciados», da lugar a un plano de inmanencia con dos faces y una doble morfología: (i) una faz formal (faz 1) destinada a la acogida coherente de las figuras-signos del nivel inferior, que es la faz «isotopante», y (ii) una faz sustancial (faz 2) que hará con las figuras-signos un aporte sobre un soporte-objeto, que constituye el «dispositivo de inscripción» (p. 33).

Según este enfoque, un primer análisis semiótico del cortometraje “*The Barbarians*” estaría inscrito como una práctica apropiativa y de reciclaje, ya que el director J. G. Périot, al extraer un contenido (archivo digital) que en este caso se trata de fotografías fijas, de un soporte informativo en internet, traslada ese mismo contenido a otra práctica enunciativa como el filme de montaje.

Este primer análisis permite identificar objetivos y significaciones diferentes para el uso de un mismo “texto enunciado”, imagen digital en este caso, mientras que la práctica enunciativa de fuente establece objetivos como: comunicar/informar/ contextualizar y opera en un contexto coyuntural, como el caso de la Figura 11 sobre la noticia de la reunión del G8 en el 2009.

La práctica enunciativa del cortometraje “*The Barbarians*” plantea objetivos diferentes como: representar/cuestionar/reflexionar/ sobre lo que la imagen describe: un grupo de gobernantes mundiales; por consiguiente, el uso coyuntural de la imagen no es importante o pasa a un segundo plano y se incide en la significación de la imagen como concepto general “un grupo de poder político”.

Esta misma lógica de apropiación de imágenes fijas la podemos apreciar según se va desarrollando el cortometraje, se aprecian representantes políticos de América Latina, de Europa, Asia, África, de todas las regiones del mundo.

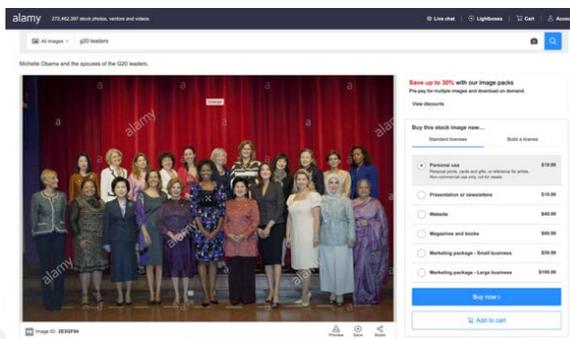
En la sucesión de imágenes incluso aparece una fotografía de Michelle Obama con las esposas del G20 que data del 2009, en la figura 14 se puede apreciar en la fuente original del archivo en internet, donde esta imagen se encuentra a la venta (Alamy, 2009).

Así como las imágenes anteriores, la fotografía de las primeras damas mantiene el mismo encuadre fotográfico: plano conjunto, disposición de los personajes de cuerpo entero con

actitud sonriente, porque se trata de una foto grupal convencional para retratar el contexto.

En las siguientes imágenes: Figuras 14 y 15, se describen por un lado la ubicación del archivo original en la plataforma “Alamy” y por el otro la imagen con el tratamiento de transición vertical que se desarrolla en el documental “*The barbarians*”.

Figura 14. Archivo Fotográfico – Plataforma de Venta



Fuente: [www.alamy.com](http://www.alamy.com) (Alamy, 2009)

Figura 15. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

La ubicación del archivo a la venta en internet establece el recurso del archivo encontrado como una estrategia para la selección de imágenes en función a los intereses discursivos del autor del filme de montaje. En este caso se trata de una nueva forma de producir una enunciación de corte documental, pues la lógica del registro de la imagen de la realidad, tal como normalmente se produce en el documental tradicional, se desvanece y surgen otros tipos de posibilidades, como en este caso, el reciclaje, la apropiación y compilación de archivos el contexto post-fotográfico.

### **4.1.3. Análisis del campo fílmico en *The Barbarians*.**

Cobra importancia entonces, el cuestionamiento sobre el concepto del “campo” y el registro del encuadre. Tal como lo refiere L.A. García (2010a) el concepto de la toma/campo en las películas de ficción o documental es el resultado de la selección del encuadre de la realidad objetiva.

El *continuum* de materia-espacio-tiempo dado en el recorte (el encuadre) y el fragmento (la escena) de un momento temporal y un segmento espacial del mundo real abarcado, en los límites del marco de la pantalla y en el intervalo del acción/corten tal como queda configurado entre el rodaje y el montaje (p. 185).

En el caso de la película “*The Barbarians*”, este proceso descrito más arriba como concepto de toma/campo ya no existe ni es el inicio del registro del filme de montaje, en este caso los procesos de registro son desplazados por la estrategia de apropiación del documental de compilación y se pasa a un proceso selectivo riguroso que busca ejercer otro tipo de enunciación, una que es menos coyuntural referencial y más significativa.

Para describir esta lógica en el discurso del realizador J. G. Périot en este cortometraje en particular, es necesario analizar también las imágenes consecutivas en el documental “*The Barbarians*” como, por ejemplo, la fotografía del presidente George Bush en compañía de familiares como su esposa, padres e hijos (Figura 16). Esta imagen es muy potente visualmente, porque representa un poder económico, político y social en la memoria colectiva mundial.

La imagen de la familia Bush se presenta casi al inicio del documental y luego se intercala con otras fotografías de personas de distintos ámbitos, como el académico, el deportivo, el militar, el social, el familiar...etc., que muestran a grupos de personas con la misma pose fotográfica: plano conjunto personajes parados o sentados posando para la cámara sonrientes. Tal como se puede apreciar en las imágenes siguientes (Figuras 17, 18, 19).

Figura 16. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 17. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 18. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 19. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

En la secuencia de imágenes se puede apreciar claramente esta nueva estrategia del uso del archivo digital, en este caso, como un proceso compilatorio que plantea una forma novedosa e inteligente para el reciclaje, compilación y consecuentemente la edición de archivos desprendido de la lógica del registro del momento coyuntural.

Se trata entonces, de establecer una lógica de montaje a partir de lo que las imágenes generan en el espectador, más allá de lo que el dispositivo primigenio sugiere como información noticiosa o contextual, se busca a partir de la asociación de imágenes fijas la descripción de grupos privilegiados en distintos ámbitos culturales y sociales.

En ese sentido, el propio autor enfatiza que existe una intención con la selección y el montaje de las imágenes en este primer bloque de archivos que se diferencia de un segundo bloque en el que se observa la descripción de protestas ciudadanas:

En la primera parte, por ejemplo, hay una interpenetración de las imágenes de todo este grupo que forma la sociedad de una nación comprendida por las políticas, vemos que eso desborda de alguna manera, lo que nosotros consideramos como un grupo que representa a la fuente de poder de la construcción social, podemos verlo de una forma positiva porque tenemos la necesidad de ser constituidos por grupos y todo esto de cierta manera muestra un nivel de esta práctica política que nosotros conocemos, nosotros podemos reprobarlos, pero mostramos que nosotros hacemos lo mismo de alguna manera.

Y la segunda parte que es un montaje más habitual, una imagen después de la otra, podemos decir, que se trata de un espacio de trabajo más largo, el tiempo

cambia y hay una luminosidad de combate, de lucha y evidentemente sobre este material había una masa de imágenes, había mucho tiempo, habían fuentes de diferentes partes del mundo, diferentes tipos de protesta y de alguna manera estas luchas mostraban cada una un punto de vista particular que hacía sentido al generar un poco una ruptura entre la normalidad de la primera parte de la película (Périot, 2022) .

Por tanto, se produce un proceso de generación de sentido a partir de lo denotativo a lo connotativo (Barthes, 1971). En el caso específico de la práctica enunciativa del cortometraje “*The Barbarians*”, se pasa de un proceso denotativo en el que recibimos la información de manera primaria y descriptiva de Internet a otro connotativo, un nivel más profundo en el que el espectador del filme de montaje interpreta la asociación de imágenes sugeridas por la edición y establece lecturas complejas que permiten entablar un diálogo con lo que el autor propone a través del contraste entre este primer bloque de imágenes con el siguiente bloque que describe una irrupción a partir de la descripción de protestas ciudadanas.

#### **4.1.4. Análisis pragmático del uso de archivos en el cortometraje *The Barbarians*.**

Siguiendo la lógica de la interpretación del uso de las imágenes de archivo como textos enunciados extraídos de distintas fuentes, se puede aplicar el análisis de su práctica semiótica en función a la lectura que se produce en el marco de la creación del filme de montaje.

Para ese análisis se precisa la propuesta de J. Fotanille (2016), cuando se refiere a los procesos de interpretación en las prácticas semióticas donde explica cómo el cambio de dispositivo de lectura determina la interpretación.

El cambio de práctica modifica el estatuto de la obra, que no funciona ya según el género conforme al cual fue concebida... Además, esos diferentes tipos de prácticas, incluso si pueden ser descritas como procesos psíquicos y cognitivos, incluso como hábitos sociales, presentan, no obstante, un nivel de estructuración semiótica autónomo, donde el lector, el objeto-libro, el contenido del libro, y sus instancias enunciantes establecen relaciones actanciales y

modales, y participan de una estructura global de interacción y de manipulación específicas (p. 101).

Si bien J. Fontanille se refiere al análisis del soporte libro y a la práctica de la lectura, esta misma lógica se puede aplicar a la lectura de la imagen fotográfica digital, cuando pasa de un soporte o dispositivo como una página web que la contiene a otro soporte, en este caso audiovisual, como es el caso del filme de montaje. Este cambio de soporte modifica el sentido de la lectura del “texto enunciado”.

En el caso de la película de *“The Barbarians”*, cuya práctica semiótica es el formato audiovisual, se puede apreciar que la interpretación y la lectura de la imagen proponen cambios en la percepción del archivo, esto porque la fotografía archivo es extraída de plataformas en Internet donde se establece un tipo de lectura referencial de la imagen digital, porque existe mayor tiempo de lectura y ese proceso es acompañado de información relativa al contexto coyuntural.

Por consiguiente, el uso de ese mismo archivo digital, al ser montado en asociación con otras imágenes en la estructura lineal del montaje, se establece otro tipo de lectura: interpretativa y veloz, donde las imágenes están modificadas y superpuestas unas a otras en pro de simular una imagen-movimiento para transmitir una idea más subjetiva e interactiva de las imágenes digitales apropiadas.

En consecuencia, se utiliza un mismo recurso/signo fotográfico para producir un texto enunciado diferente en el cual se prioriza la expresión (el tipo de encuadre, la disposición de los personajes, etc.) por encima del contenido (la información coyuntural de la fotografía), ergo, se trata de una experiencia distinta con un mismo tipo de recurso/signo fotográfico para conformar otro tipo de texto enunciado, en este caso audiovisual.

Además, esta experiencia va acompañada de signos sonoros que permiten afianzar un arco de tensión según la dinámica de las transiciones aumenta y se aceleran, en este caso, la música cumple una función estratégica y cohesionadora en la articulación de las imágenes.

Por ende, la estrategia apropiativa consiste en extraer un recurso/signo fotográfico de un texto enunciado como la página web a otro en este caso el filme de montaje. Por tanto, lo que varía también es la experiencia de la lectura que se realiza del signo fotográfico,

estableciéndose así prácticas enunciativas distintas y por consiguiente procesos de significación/re-significación que obedecen a las intenciones discursivas del autor.

Por otro lado, J. Fontanille (2016) propone un modelo de análisis semiótico para el recorrido de la lectura de los textos enunciados, el cual puede servir para entender la lógica del uso de archivos en función a la práctica semiótica.

El rol de una aproximación semiótica descriptiva, y no normativa, consiste en describir las diferentes prácticas que los textos pueden soportar, y en proponer tipologías, especialmente de los diferentes estilos de recorrido...Esos «estilos de recorrido» regulan las relaciones entre la práctica de lectura y las otras prácticas concomitantes, y en consecuencia, dependen de la estrategia. Sus propiedades distintivas son la continuidad y la discontinuidad, la selectividad y la extensividad. El modelo subyacente que permitiría asegurar su interdefinición, al mismo tiempo que la tipología, asocia la intensidad (fuerte o débil) de una focalización, o de un «barrido», con la cantidad textual (débil o fuerte) de información necesaria para la construcción del sentido (p. 105).

Esta propuesta de análisis podría aplicarse para explicar cómo es el proceso de dos prácticas enunciativas distintas y cómo funciona la percepción de la imagen-archivo. Si tomamos la misma lógica de intensidad y cantidad se puede establecer, por consiguiente, parámetros en ambos ejes, en el eje de cantidad se establece el tiempo/contenido, en el eje intensidad se establece la representación/ expresión.

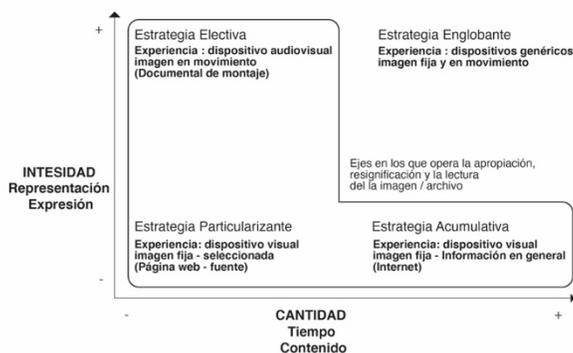
A continuación, se cita (Figura 20) la estructura tensiva desarrollada por J. Fontanille como una referencia de esta lógica entre cantidad e intensidad, para luego desarrollar su aplicación en el análisis del uso del archivo-imagen en distintas prácticas enunciativas.

Figura 20. Cuadro Intensidad - Cantidad



Fuente: Prácticas Semióticas – (Fontanille, 2016, p. 106)

Figura 21. Cuadro Intensidad – Cantidad (Aplicado)



Fuente: Elaboración propia

Como se puede apreciar en la aplicación del análisis tensivo para las prácticas enunciativas del uso de la imagen/archivo, se describe el proceso de estrategia particularizante y electiva donde se observa un proceso de selección en distintos niveles.

Se puede identificar entonces que la práctica enunciativa de las páginas informativas de Internet opera bajo un tiempo de lectura mayor, porque el signo fotográfico se ubica de forma estática y en compañía de otros signos como los textos o titulares que describen la imagen coyunturalmente. También está la práctica enunciativa de la página web de venta de la imagen/archivo donde el tiempo es menor, pero en ambos casos opera una percepción sobre el contenido de la imagen, es decir, la identificación, los signos icónicos y plásticos de la imagen fotográfica es mayor por la cantidad de tiempo que se invierte al observar el contenido en ese tipo de plataformas.

Mientras que, en la práctica del filme de montaje, existe mayor intensidad sobre la representación y la expresión de las imágenes y un menor tiempo de lectura para la imagen fija por la impronta de la imagen en movimiento, en vista de que se encuentra insertada en una estructura lineal / audiovisual que apela a una lectura simbólica expresiva y asociativa.

Por consiguiente, se pasa de un enfoque particularizante o acumulativo en donde la imagen fija está inserta, una práctica comunicativa y su intención es informativa y contextual a otra electiva en donde la imagen fija se transforma en una imagen en movimiento, más rápida o fugaz, pero al ser percibida como un bloque de imágenes

asociadas establece una lectura reflexiva, porque ya no se percibe la fotografía en solitario, sino como un grupo de imágenes similares que representan un punto de vista dentro del propio discurso documental.

#### **4.1.5. Análisis de contenido y expresión del documental “The Barbarians”.**

La progresión del documental de montaje “*The Barbarians*” plantea un interesante uso de contraposición de planos fotográficos en función de establecer una lectura principalmente expresiva de las imágenes apropiadas.

El director J. G. Périot, así como plantea un montaje en el que se intercalan fotografías convencionales de grupos de distinta índole que representan un sector privilegiado y dominante a nivel global, también establece la representación de otro grupo social diferente o contrapuesto al analizado hasta este momento.

Alrededor del minuto 1’:45”:01 irrumpe en la pantalla una imagen completamente distinta a las anteriores, se trata de un primer plano de un joven con gafas con el brazo alzado y el puño apretado, la imagen dura tres *frames* y en la percepción del espectador parece un efecto de ruido o error en el montaje.

El efecto del error en la edición además se realiza porque la banda sonora hasta este momento se ha planteado con un ritmo musical estable, el cual acompaña la velocidad con la que las imágenes se suceden una tras otra a partir de la transición vertical propuesta por el autor para dar movimiento a las imágenes fijas.

Posteriormente vuelven a aparecer imágenes en primer plano de personas en actitudes diferentes y espontáneas, en algunos casos se puede identificar que se encuentran en manifestaciones públicas, sin embargo, la utilización del primer plano continúa generando un efecto de error. Esta idea del error se asocia también al sonido ya que en la medida que aparecen estas imágenes que interrumpen las fotografías convencionales, se escucha como la música se deforma dando la idea de distorsión sonora que sugiere una desestabilización de lo representado.

Las siguientes imágenes (Figuras 22, 23, 24) se muestran la transición visual entre las imágenes convencionales/formales y los primeros planos de fotografías espontáneas/informales:

Figura 22. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 23. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 24. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

A pesar de que estas imágenes duran entre tres y ocho *frames* de tiempo en el montaje, se pueden identificar signos visuales culturales que remiten a la memoria colectiva de las protestas ciudadanas, como por ejemplo, el encapuchado, la máscara de *Anonymus*, el payaso, un signo relacionado al guasón, personaje ficticio que representa a un inadaptado

social en narrativas ficticias, la pañoleta morada y verde utilizada en protestas feministas, la bandera LGTBIQ, las piedras en las manos, el grito o protesta hacia la policía, etc. Todas las escenas descritas cobran mayor protagonismo a través de la duración en la pantalla, un aspecto progresivo en el ritmo del montaje.

A continuación, se muestran algunas escenas descritas anteriormente para identificar como operan en contraposición a las imágenes del fondo que a su vez tienen un efecto de transición vertical, que se desarrollará más adelante en el análisis icónico de la imagen *collage* desarrollada en este cortometraje.

Por ejemplo, la imagen de “Anonymus” (Figura 25) apela a un movimiento social desarrollado en el marco de las tecnologías de la información y comunicación actual – TIC. Su lucha en Internet se centra en la libertad de expresión, pero también se ha involucrado en temas sociales de diferente índole ya que se trata de un grupo social que opera según el ciberactivismo y el hacktivismo (Battocchio, 2014).

Figura 25. Frame – The Barbarians (Anonymus)



Fuente: (Périot, 2010)

Estas características de flexibilidad territorial y su presencia constante en redes sociales e Internet permiten establecer que este signo visual: máscara de “Anonymus” dentro del montaje del cortometraje “*The Barbarians*”, determina una red de referencias hacia las luchas sociales contemporáneas que grafican a un grupo social principalmente joven que se encuentra en contraposición a lo que representa el grupo privilegiado anteriormente descrito en la fotografía grupal formal y convencional.

Otro signo visual que opera desde un enfoque de la memoria colectiva y cultural es la representación del “Guasón” (Figura 26) esta imagen está instaurada en narrativas de

antihéroes que se desarrollan en el cómic y en el cine de ficción y que circulan como manifestaciones simbólicas de un sentir antisistema.

Según García y Arias (2021):

Estas apuestas comunicativas y performativas, sin duda están atravesadas por las creencias, los estilos y las preferencias de sus creadores/as. En esa perspectiva, no están exentas de la influencia de la cultura dominante, pero quienes las apropian toman aquello que puede ser reconfigurado para realizar nuevas propuestas que permitan condensar sus reivindicaciones, evidenciando un puente entre la cultura de masas y la cultura local de los/as jóvenes (p. 7).

Por consiguiente, se trata de representaciones que en la percepción del espectador opera el imaginario colectivo determinado por la influencia de la cultura de masas que implica una identificación con un discurso antisistema, esta idea se refuerza en el montaje por la ubicación de estas representaciones por encima de las imágenes de grupos dominantes que justamente representan el estatus quo frente al que simbólicamente estas representaciones ficcionales se enfrentan.

Figura 26. Frame – The Barbarians (Guason)



Fuente: (Périot, 2010)

En el análisis de contenido, también operan representaciones de signos visuales que pertenecen a discursos sociales relacionados a reivindicaciones de políticas globales, como es el caso de la siguiente imagen (Figura 27) que visibiliza la reivindicación de los derechos de la comunidad LGTBIQ.

Figura 27. *Frame – The Barbarians (LGTBIQ)*



Fuente: (Périot, 2010)

El signo de la bandera LGTBIQ es potente porque cubre el rostro de la persona que la porta en signo de anonimato y visibilidad al mismo tiempo, se trata del primer plano de un rostro “cubierto” que “mira” a la cámara, una imagen que se impone por encima de la imagen de personas que posan también mirando a la cámara pero con el rostro descubierto, estas pequeñas variaciones en las disposiciones de los personajes en las imágenes de archivo implican valores en oposición como opacidad/visibilidad, algo coherente con la estigmatización a las personas LGTBIQ a nivel mundial.

Otro signo visual relacionado a la reivindicación de derechos que aparece en el montaje del cortometraje “*The Barbarians*” es la “pañoleta verde” que referencia el movimiento de sororidad feminista, cuya principal lucha es el derecho por el aborto seguro, una práctica médica prohibida en muchos lugares del mundo, incluido en nuestro país.

Nuevamente la imagen que se presenta en la composición fotográfica da visibilidad a una lucha que genera desestabilización en los sectores más conservadores, la ubicación de la fotografía en primer plano de la joven feminista vestida de verde y con la pañoleta del mismo color en el rostro (Figura. 28) por encima de las imágenes del fondo plantea valores discursivos opuestos como conservadurismo/progresismo.

Figura 28. Frame – The Barbarians (Pañoleta verde)



Fuente: (Périot, 2010)

Por consiguiente, cada una de las imágenes fotográficas en primeros planos elegidas para el montaje, plantean en apenas milésimas de segundos la representación de grupos sociales en disputa y en oposición a la hegemonía de un sistema que favorece a sectores conservadores y privilegiados económica o socialmente.

Desde el punto de vista formal y expresivo es también interesante determinar la organización de los elementos que se observan a medida que el cortometraje avanza, progresivamente las escenas de las protestas en las calles se hacen más evidentes por la duración que van tomando en pantalla. Surge una contraposición entre las imágenes de las fotografías del fondo que se van acortando hacia los extremos del encuadre y las imágenes de las protestas se van ensanchando en el centro de este.

La siguiente imagen (Figura 29) muestra la transición del montaje que contrapone las imágenes de los protestantes como un grupo social de distinta índole que paulatinamente transgrede la perfección de las imágenes del fondo.

Figura 29. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

La contraposición visual se hace más evidente porque es la banda sonora se distorsiona con mayor énfasis, ya que la música es interrumpida con mayor frecuencia por el sonido que denota “error” hasta que llegar a un momento culmen en el minuto 02’:19”:21 en el que solamente se escucha este efecto sonoro que además coincide con la imagen de un personaje de la protesta que grita a un grupo de policías (Figura 30). Este recuso sonoro complementa el montaje de las imágenes de protesta que se amplían al centro del encuadre.

Figura 30. Frame – The Barbarians



Fuente: (Périot, 2010)

En este caso se presenta la oposición entre la compostura versus la impostura de la disposición de los personajes que aparecen de la mitad del documental hacia adelante. La disposición de lectura en este sentido permite identificar que las imágenes se utilizan en función a una estrategia de composición de *collage* de las imágenes.

Al respecto de esta contraposición, el autor enfatiza que este planteamiento también obedece a la intención de mostrar la disensión entre ambos grupos sociales como una reflexión política sobre la representación de las brechas políticas e ideológicas.

Cuando mostramos en la primera parte de la película esa fotografía de grupo, tenemos la impresión de que hay unanimidad, que todo el mundo está junto y si hay algunos retoques en el montaje y ese grupo se mezcla, eso crea un cuestionamiento, como, por ejemplo, con el reporte de la foto de matrimonio, las fotos militares y las otras fotos como los jefes de las empresas, entonces es una idea de crear un consenso que tenga un fondo problemático. En la segunda parte del filme estas fotografías son tomadas de forma diferente, podemos decir que los vínculos de fuerza son diferentes, la manera en cómo los cuerpos se colocan

*en la manifestación no se colocan dentro de un consenso, podemos decir, en todo caso que la acción o el movimiento que se muestra en las fotografías demuestran que realmente no pueden mezclarse los unos y los otros y esta disensión es lo más rico y lo único...*<sup>18</sup> las cuales han llamado mi atención (Périot, 2010).

Lo mencionado por el autor, se complementa con el análisis de la disposición de los signos icónicos y plásticos desarrollados, pues en el caso del cortometraje “*The Barbarians*” el director J. G. Périot optó por el uso estratégico de la repetición de ciertos tipos de encuadres para establecer la construcción de un discurso universal: planos conjuntos abiertos de fotografías de personajes públicos y grupos sociales privilegiados versus primeros planos y planos abiertos y descriptivos de protestas ciudadanas.

Además de ello también se observan sutiles usos de efectos visuales y audiovisuales que pueden tener una connotación interesante desde un punto de vista semántico pues el *collage* fotográfico que se plantea presenta disposiciones de signos visuales que puede tener sentidos o valores conceptuales de oposición como libertad/opresión, privilegio/vulnerabilidad, riqueza/pobreza, poder/debilidad, público/anonimato, si bien algunas de estas oposiciones ya fueron descritas en el análisis de contenido, se complementa con la construcción sintáctica de la estrategia del *collage*.

Por ejemplo, la oposición opresión/libertad, se puede identificar claramente en la aplicación del efecto de transición vertical pues las franjas proyectadas en esta disposición simulan barras que remiten al signo cárcel o barrotes, que se proyectan al cortar las imágenes de fondo en forma vertical.

La siguiente imagen (Figura 31) puede determinar esta lectura frente a una imagen en primer plano de uno de los personajes de la protesta que podría representar al individuo que se enmarca alrededor de esta proyección vertical (que en el caso de la imagen seleccionada además porta un arma en medio de la protesta). En la estrategia de *collage* en movimiento que compone el montaje del director J. G. Périot se plantean estas sutilezas visuales que determinan una postura, un discurso antisistema.

---

<sup>18</sup> Se ha colocado en cursivas el fragmento de la entrevista del director J. G. Périot que se considera más relevante y relacionado al análisis sobre la contraposición de las imágenes.

Figura 31. Frame – The Barbarians (Barrotes)



Fuente: (Périot, 2010)

Algunas otras composiciones de *collage* que plantean este discurso de protesta también se encuentran en las acciones de los personajes de la protesta en relación con las imágenes de fondo, como por ejemplo la acción de tirar piedras o disposición violenta de la disposición performativa de los actores de la protesta (Figuras 32, 33).

Figura 32. Frame – The Barbarians (Acción violenta)



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 33. Frame – The Barbarians (Acción violenta)



Fuente: (Périot, 2010)

Como se aprecia, la manipulación de las imágenes en la estrategia formal del *collage* establece progresiones semánticas que van articulando el discurso de levantamiento ciudadano cuyo final es la violencia de la protesta ciudadana, aspecto social que es parte de este tipo de manifestaciones sociales, en donde van apareciendo signos visuales que expresan caos, como los gases lacrimógenos o el fuego producido por la quema de neumáticos o automóviles en las calles.

Esta representación de la violencia producida en la protesta es de hecho la descripción de la secuencia final del documental, que empieza en el minuto 2':22":03 y que en comparación a las escenas iniciales plantea la descripción de planos abiertos que describen la espontaneidad de la protesta en las calles en contraposición a la pose formal y compuesta de las imágenes del inicio del cortometraje.

Aspecto que nuevamente es acompañado por el uso del signo sonoro establecido por la composición musical que cambia y ya no se establece con un ritmo acelerado, sino que establece un ritmo pausado el cual permite apreciar en más detalle la descripción de las imágenes de protesta que describen elementos de violencia como los gases lacrimógenos, las piedras u objetos lanzados por los manifestantes, las pañoletas para cubrir los rostros, signos visuales que paulatinamente van cobrando mayor presencia en la edición de las imágenes fijas.

Las escenas de protesta duran aproximadamente dos minutos de un tiempo total de 4':45":09 de duración del documental. Esta secuencia final también tiene progresiones audiovisuales interesantes a ser analizadas, entre ellas podemos identificar el uso del signo "fuego" para representar el discurso desestabilizador del poder hegemónico de los grupos de poder frente al cual simbólicamente se desarrolla la protesta, también está la progresión y/o complementación día y noche.

Puesto que las imágenes de violencia inicial describen la protesta que empieza a la luz del día y se intensifica con escenas de fuego en las calles por la noche, a continuación, se citan algunas escenas que describen esta progresión audiovisual (Figuras 34, 35, 36):

Figura 34. *Frame – The Barbarians (Protestas)*



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 35. *Frame – The Barbarians (Protestas)*



Fuente: (Périot, 2010)

Un aspecto para resaltar en las imágenes violentas es la representación de jóvenes y en muchos casos niños y adolescentes que son personajes activos en las escenas de disturbios en las calles, este es un elemento importante, pues el mensaje de protesta se enfatiza y cobra mayor subjetividad en la percepción del espectador en vista de que no es usual o no se espera que los “niños” estén envueltos en espacios de violencia o sean los generadores del caos en la sociedad. Este es un elemento simbólico que también puede referirse a la cita final del cortometraje perteneciente al filósofo A. Brossat, en la que se alude a la necesidad de un despertar político desde el accionar y la activación de los ciudadanos, algo que se explicará en el análisis de las secuencias finales del cortometraje.

Para enfatizar este aspecto dramático de la protesta, la composición sonora añade un signo sonoro adicional el cual consiste en los acordes de un instrumento que puede ser identificado como los acordes de un violín o violoncelo los cuales aparecen en el minuto 2':38":16 y que acompañan la acción de los manifestantes en medio del humo provocado

por la quema de llantas (Figura 36) y gases lacrimógenos, elementos de caos que envuelven la participación de los niños y adolescentes en medio de la violencia desatada.

Figura 36. Frame – *The Barbarians* (Niño en la protesta)



Fuente: (Périot, 2010)

Otro signo visual que conecta subjetivamente con el espectador es la actitud de alegría o celebración frente a la destrucción, en varias escenas se observan gestos de este tipo; como si se tratase de una victoria dentro del caos generado. Es evidente que la selección de estas escenas en el montaje implica un punto de vista que empatiza con la protesta y de forma semántica se conecta con el título del documental "*The Barbarians*", para enfatizar que son los bárbaros, los salvajes los que no solo han tomado las calles, sino que están ganando la disputa simbólica entre el poder hegemónico de los grupos privilegiados y los desposeídos (Figuras 37, 38).

Figura 37. Frame – *The Barbarians* (Signo de victoria)



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 38. Frame – The Barbarians (Celebración)



Fuente: (Périot, 2010)

Estas imágenes de celebración se intercalan con otras que describen escenas de los destrozos ocasionados por los “bárbaros”, se trata de imágenes de destrucción (Figuras 39, 40) que describen violencia en contra de los signos que representan el orden público, como los policías anti-manifestaciones o el bien común como los autobuses de transporte.

En esta parte del cortometraje las imágenes cobran aún mayor dramatismo, porque los sonidos de los acordes del violín / violonchelo tienen un efecto de eco y se escuchan con mayor nitidez y presencia en la banda sonora, algo que enfatiza los signos del fuego y la oscuridad, además este uso del signo sonoro permite establecer un preludio al cambio temporal: día – noche, porque determinan un ritmo de montaje de las imágenes más contemplativo en comparación a la parte introductoria de la película.

Figura 39. Frame – The Barbarians (Policías)



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 40. *Frame – The Barbarians (Fuego)*



Fuente: (Périot, 2010)

Es importante hacer hincapié en cómo el montaje presenta las imágenes de archivo, pues para la sucesión de las escenas más violentas se plantea el uso del efecto *fade in/off* o transición a negro para la presentación de cada una de estas imágenes violentas. Este efecto empieza en el minuto 2':36":03 de forma sutil casi imperceptible antes de la quema de llantas, sin embargo, sugiere una transición de tiempo para pasar del día a la noche.

Según avanza el documental, las fotografías que describen violencia y el efecto *fade* se van haciendo más evidentes y las imágenes de protesta que empezaron con una duración de tres *frames* en pantalla pasan a tener una duración de dos segundos quince *frames*.

Además, el recurso sonoro ya no tiene el mismo ritmo dinámico del inicio, sino que se escuchan los acordes graves del sonido del violín / violonchelo que plantea una intensión reflexiva para la presentación de las imágenes de mayor violencia y destrucción (Figuras 41, 42).

Figura 41. *Frame – The Barbarians (Noche y Fuego)*



Fuente: (Périot, 2010)

Los signos visuales en las escenas nocturnas también cambian, se puede identificar la oposición lleno/vacío, porque se pasa de la multitud en la protesta a un espacio solitario donde sólo se ven los bienes públicos ardiendo en fuego, el humo y en algunos casos el contraste de perfiles de personas corriendo alrededor.

Figura 42. Frame – The Barbarians (Fuego)



Fuente: (Périot, 2010)

El uso del signo fuego refuerza la idea de la ciudad o espacio público tomado y capturado por los “bárbaros” la escena de arriba (Figura 42) es la penúltima fotografía presentada y reafirma esta idea. Además, el signo sonoro en esta parte del montaje también presenta una sutil modificación, los acordes del violín / violonchelo se mantienen, pero no son tan perceptibles como la secuencia anterior, sino que se escucha con mayor énfasis la música que tienen un recurso sonoro estilo *loop* o repetición de sonidos graves acompañado de un sonido rápido de aplausos que refiere también la participación ciudadana en la protesta, pero que contradictoriamente aparece en un momento en el que los manifestantes ya no aparecen en las calles y solamente queda la descripción de los destrozos y el fuego en las calles, un elemento que refuerza la secuencia final del cortometraje.

Posteriormente, la fotografía final (Figuras 43, 44) con la que termina el montaje del documental es la escena de un joven adolescente mirando a la cámara. En esta última escena también se observa una sutil manipulación de la imagen, porque la última escena empieza con el personaje que tiene el rostro oculto en negro, pero al finalizar la escena el rostro es revelado porque se elimina la máscara digital que se aplicó al inicio de la secuencia.

Figura 43. Frame – The Barbarians (Rostro oculto)



Fuente: (Périot, 2010)

Figura 44. Frame – The Barbarians (Rostro descubierto)



Fuente: (Périot, 2010)

Este último recurso de manipulación fotográfica refuerza el punto de vista del director, que se puede determinar con la aparición de una cita del filósofo francés Alain Brossat: Si la política está llamada a retornar, no será sino del lado de los salvajes, de los impresentables; desde donde se eleva el sordo rumor, donde apenas se distingue el gruñido: “Nosotros el pueblo, nosotros los bárbaros” (Périot, 2010) al finalizar el documental.

La cita final plantea un punto de vista que ha enfrentado simbólicamente en el montaje audiovisual como internamente en el *collage* fotográfico a dos grupos sociales: a los civilizados, es decir, los grupos de poder de distinta índole versus los bárbaros, los desposeídos de algún tipo de derecho o en busca de reivindicación.

Al respecto de la inclusión de la frase final de A. Brossat el director en su entrevista menciona lo siguiente:

Yo cito al final de la película “*Se acabó la resistencia*” de A. Brossat y se relaciona con la idea que me ha forzado sobre la percepción política de que no hay políticos que pueden decir las cosas con las que no estamos de acuerdo, por el contrario, casi todos son acuerdos en la política porque no hay discusión o desacuerdos, *la política es como nosotros gerenciamos nuestros desacuerdos en diferentes objetivos y temas... al final es como si yo hubiera encontrado en otros fragmentos del libro dar con un espacio de lectura clara, no de explicación, sino de abertura que corresponde a como la película nos propone muchas preguntas de lo que se cuenta de lo que se ha dicho, no es un filme que tiene respuestas propias, no es un filme que te va a motivar o atrapar, que va a ir hacia un curso, etc*<sup>19</sup> (Périot, 2022).

Por consiguiente, podemos inferir que la frase de A. Brossat se complementa con la escena final que plantea un mensaje intimidante y al mismo tiempo esperanzador pues es el rostro de un joven adolescente en medio de la ciudad incendiada, en la percepción subjetiva del espectador sugiere un punto de vista crítico y reflexivo sobre el “*statu quo*” del sistema en el cuál la “política” es la arena en disputa de donde surgen nuevas representaciones integradas principalmente por grupos sociales en estado de alerta.

Sobre esta idea, el director J. G. Périot (2022) también afirma en dicha entrevista que lo político es un espacio en disputa que aún no está precisado o establecido de forma clara:

Entonces sobre lo que está en la citación del libro al final de la película, podríamos decir que la política es una cosa que surge, que no espera y que no ha encontrado la forma, que no está todavía bien establecida, que todavía no está precisada y que hay una parte que está desatendida en la irrupción de la política, entonces forzosamente a partir de esta frase podemos re-mirar toda la película y repensar sobre una apertura entre esta posible erupción política que no está completa y esto me toca y es la forma que tengo de aportar al cine con esta percepción y más aun siendo el realizador que hace una película como “*The Barbarians*”

---

19 Se ha citado en cursivas el fragmento de la entrevista que explica desde el punto de vista del director el recurso de la cita de A. Brossat para dar sentido al discurso que el autor pretende con el montaje final de la película.

Finalmente, para concluir el análisis de contenido, conviene establecer y sistematizar como operan los signos icónicos y plásticos semánticamente, por lo que desde el enfoque de la expresión y el contenido se encontraron las siguientes correlaciones de significación:

Expresión:

Fuego

-----

Contenido: Caos – Destrucción

Esta correlación se observó principalmente en las escenas de protesta de la mitad del cortometraje hacia adelante.

Expresión: Día

-----

Contenido: Multitud - protesta activa

Expresión: Noche

-----

Contenido: Ciudad vacía quemada

Estas correlaciones se usaron para describir la progresión de la protesta que fue aumentando el grado de violencia conforme se fue articulando simbólicamente el paso del tiempo de día a noche.

Expresión: Plano conjunto - Formal

-----

Contenido: Grupos de Privilegiados

Expresión: Plano Detalle - Informal

-----

Contenido: Grupos Desposeídos

Expresión: Plano abierto

-----

Contenido: Grupos de protesta ciudadana

Finalmente, las últimas correlaciones relacionadas al uso del tipo de encuadre o plano sugieren la estrategia del montaje para representar y contrastar a los dos grupos sociales representados en el cortometraje, oposición que establece de forma estratégica la organización del montaje asociativo desarrollado por el director J. G. Périot en el cortometraje *"The Barbarians"*

## **4.2. Análisis Del Cortometraje *Even if she had been a criminal* – 2007**

### **4.2.1. Análisis sintagmático del texto fílmico en el cortometraje *Even if she had been a criminal*.**

Para el análisis de la primera parte compilatoria del cortometraje *"Even if she had been a criminal"* se plantea identificar cómo el proceso de montaje de archivos de distinta procedencia realizado por el director J. G. Périot establece "sintagmas fílmicos" que sugieren una continuidad temporal y de acción al mismo tiempo que una continuidad discursiva.

El contexto de la apropiación de los archivos corresponde a la Segunda Guerra Mundial; las distintas técnicas audiovisuales en esta primera parte del cortometraje operan generando efectos de sentido que se relacionan con la memoria colectiva sobre un acontecimiento histórico.

Según D. Blanco (2003):

Para centrarnos en la banda de imágenes del texto fílmico existen dos tipos generales de combinaciones sintagmáticas: a) combinaciones que apuntan a producir un efecto de continuidad: continuidad espacial, continuidad temporal, continuidad de la acción, continuidad del movimiento; b) combinaciones que no pretenden producir esos efectos de sentido, sino más bien una "continuidad" noológica, discursiva: combinaciones basadas en analogías o en contraste, en diferencias o en similitudes (2003, p. 50).

En la primera parte del cortometraje *"Even if she had been a criminal"* se observa el uso de esta estrategia sintagmática del texto fílmico, donde por un lado se sugiere una cierta continuidad espacio temporal ya que la película inicia con las imágenes de una reunión política donde se observa un discurso del presidente de Francia durante los años 1932 a 1940 Albert Lebrun. Esta primera secuencia irrumpe con el fondo musical de la

Marsellesa, Himno Nacional francés, signo sonoro reconocible a nivel global, el cual ubica las imágenes de archivo en un contexto geográfico y contextual, en este caso: Francia antes de la invasión Nazi de 1940 (Figura 45).

Figura 45. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

En treinta segundos de un montaje “vertiginoso”, ya que las secuencias de archivo se presentan con un efecto de tiempo acelerado, se describe la situación social y política de Francia en 1939, se observan personas que representan el poder político, religioso y militar junto con la participación del pueblo francés en momentos anteriores al conflicto bélico, las siguientes imágenes muestran ese contexto (Figuras 46, 47, 48).

Figura 46. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 47. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 48. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

La selección de imágenes permite establecer el año “1939”, la situación social, se observa al pueblo francés apoyando a un grupo político, en este caso el partido de la unidad francesa (Figuras 49, 50).

Figura 49. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 50. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

Según avanza el montaje, las secuencias si bien no tienen un orden estrictamente cronológico, si representan las circunstancias políticas y sociales del momento, por consiguiente, se pasa de una continuidad temporal a otra discursiva a partir del uso sintagmático de las imágenes de archivo porque se generan combinaciones sutiles a partir de analogías desde la disposición y los elementos icónicos.

En el minuto 00':35":04 justo cuando termina la secuencia introductoria, se observa un cambio cromático, de color a blanco y negro, es un cambio de toma, pero los signos icónicos son los mismos: "grupo de personas en un espacio público", este salto espacial corresponde a un sintagma discursivo, pues hay un cambio de espacio, de color y descripción de los acontecimientos históricos.

El cambio se da entre un grupo de personas que representa al pueblo francés en contraposición de una toma que representa a un grupo de militares chinos, reunidos posiblemente en una manifestación que se relaciona al contexto Segunda Guerra Mundial.

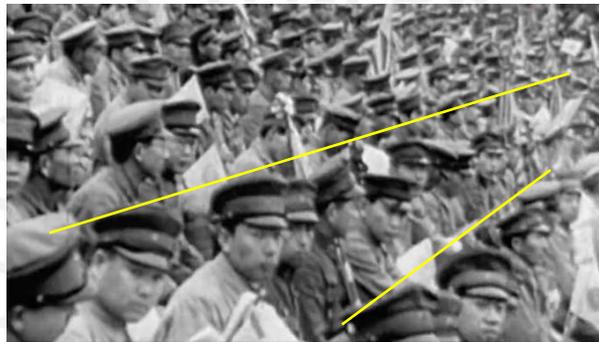
El cambio se produce en un par de *frames* (Figuras 51,52), pero la selección compositiva del encuadre como se aprecia en las imágenes es similar, así como, la disposición de los elementos icónicos en el mismo, los cuales sugieren una composición oblicua, lo que permite una transición sutil a los ojos del espectador al pasar de una escena a otra a pesar del salto cromático.

Figura 51. Frame – Even if she had been a criminal (Color)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 52. Frame – Even if she had been a criminal



Fuente: (Périot, 2006)

A partir de este momento, surge un montaje que corresponde a la definición del uso de un “sintagma discursivo” pues a pesar de que se sugiere un montaje cronológico que describe la invasión Nazi a Francia en el verano de 1940, las imágenes de archivo utilizadas son de distintas fuentes y existen saltos cromáticos de color a blanco y negro según la procedencia del archivo utilizado.

Sobre el uso de imágenes a color y en blanco y negro, el director J. G. Périot afirma que las imágenes utilizadas no fueron re-colorizadas:

Las imágenes que se muestran a color no son imágenes que son re-colorizadas, sino que son imágenes que fueron tomadas y hechas a color, porque en esa época ya había un surgimiento de las imágenes a color en los años 30 y Kodak trabajó muchísimo en los años 40 y ya habían películas en color que fueron reservadas para el cine de ficción... Yo utilizo casi siempre, lo más posible, las imágenes originales y esto es algo que me da un aval (Périot, 2022).

Por otro lado, algo interesante es la condensación del tiempo, pues en aproximadamente dos minutos cuarenta segundos, se resumen los acontecimientos históricos que ocurrieron antes y durante la invasión nazi a Francia, además es importante destacar que el montaje mantiene una alternancia entre color y blanco y negro que, si bien según el autor no tienen una intención significativa, si permite una legibilidad sobre el contexto histórico.

El orden del posicionamiento entre la imágenes de color y blanco y negro no es significativo en términos de montaje o narración, simplemente la primera parte ha sido montada completamente en orden cronológico y por un ordenamiento temático al interior del montaje y en ese momento habían imágenes en color que estaban en este grupo, *lo que es importante es más bien la alternancia entre una imagen y otra, lo que se hizo fue acelerar para evitar un efecto un poco escópico, yo reagrupaba al interior de las imágenes un bloque de color e imágenes en blanco y negro y esa alternancia ha permitido una cierta legibilidad a la película que no tenía al principio*<sup>20</sup> (Périot, 2022) .

Finalmente, el orden secuencial del montaje es el siguiente: el poderío nazi y su despliegue en Europa, el desplazamiento militar a las zonas de conflicto, el inicio de la guerra, los ataques entre aliados y las potencias del eje por tierra, los ataques de bombarderos por aire, las ciudades bombardeadas desde los aires, las escenas de las ciudades incendiadas, el poderío nazi luego de la derrota de Francia, la firma del armisticio que declara la victoria del ejército alemán frente a Francia, la entrada de Hitler en París, la toma de París por el ejército nazi, la destrucción ocasionada por la guerra en Francia y en el resto de países, el despliegue de las bombas aéreas, las ciudades destruidas, la instalación de la Francia de Vichy (colaboracionista) después del armisticio y el despliegue Nazi en Francia, el inicio de la recuperación de París por parte del ejército de Francia Libre, los bombardeos aéreos en el territorio francés, la destrucción de las ciudades después de cuatro años de guerra, los enfrentamientos bélicos por mar, el destacamento de militares anarquistas para la recuperación de Francia, los enfrentamientos en París para la liberación del territorio francés, la recuperación de París en 1944 y la celebración de la libertad en las calles parisinas.

---

<sup>20</sup> Se resalta en cursivas el fragmento de la entrevista que destaca en uso de la alternancia de imágenes a color que se realizó en el montaje.

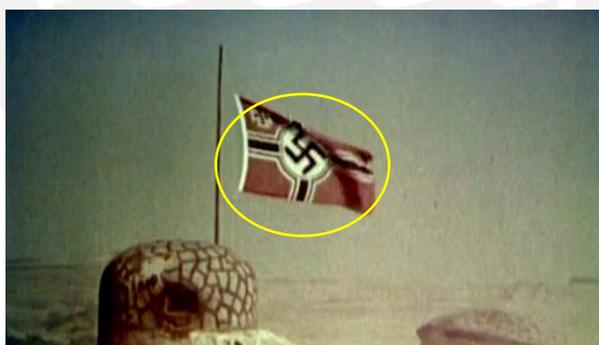
#### **4.2.2. Análisis de los signos icónicos y simbólicos en el cortometraje *Even if she had been a criminal*.**

Como ya se describió anteriormente el montaje de la parte introductoria del documental obedece a un uso sintagmático discursivo por parte del director J. G. Périot, sin embargo, para determinar en que se apoya la estrategia discursiva del montaje es importante identificar cómo se organiza el montaje y que elementos icónicos y simbólicos se establecen en la selección y organización de archivos cinematográficos para comunicar la idea principal de la primera parte del documental.

A continuación, se describen algunas de las escenas mencionadas anteriormente que grafican y pueden ser reconocidas como hitos históricos dentro del montaje introductorio del documental y que son un ejemplo del uso de las “unidades sintagmáticas discursivas” en el documental “*Even if she had been a criminal*”.

Un signo icónico en el montaje es la bandera del III Reich que aparece en distintos momentos del montaje, la imagen citada muestra “*Kriegsmarine*” (Figura 53) que es el estandarte de la marina de guerra de la Alemania Nazi que se iza antes de las escenas de la firma del Armisticio de 1940.

Figura 53. Frame – Even if she had been a criminal (kriegsmarine)

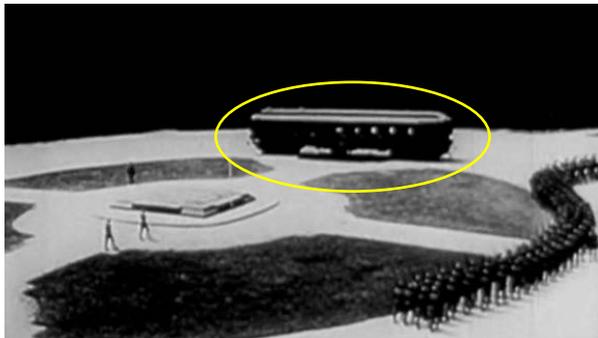


Fuente: (Périot, 2006)

La siguiente imagen icónica es la que describe la firma del Armisticio del 22 de junio de 1940 en la ciudad de Ronthondes – Francia (Figura 54), donde se puede apreciar el “vagón del Armisticio” que en realidad es una instancia o alusión que el propio Hitler quiso realizar a un hecho acontecido anteriormente, pues es en el “vagón 2419D” que aparece en la imagen, el lugar en donde se firmó el Armisticio del 11 de noviembre de 1918 que puso fin a la Primera Guerra Mundial en la que Francia consiguió la victoria frente a Alemania (Adamson, 2018).

Por tanto, estas imágenes son muy simbólicas para la historia de Francia ya que en este caso se trata de una parte de la historia que “se repite” pero con un final diferente porque a diferencia de 1918 en 1940 se trata de la derrota de Francia frente a Alemania.

Figura 54. Frame – Even if she had been a criminal (Vagón 2419D)



Fuente: (Périot, 2006)

La siguiente imagen con el mismo valor simbólico, corresponde a la entrada victoriosa de Hitler antes de la firma del Armisticio de 1940 donde se declara la derrota y la ocupación de una parte de Francia por las tropas nazis para la instauración del gobierno colaboracionista con las potencias del eje, es decir, Alemania, Italia y Japón. A pesar de que la imagen de archivo se presenta de forma acelerada, es inevitable no reconocer a Hitler con el brazo izquierdo levantado como un signo que refiere a la ideología del III Reich.

Figura 55. Frame – Even if she had been a criminal (Hitler)



Fuente: (Périot, 2006)

Otra imagen icónica es la que describe la ocupación de París por el ejército Nazi, en algunas secuencias del montaje se puede reconocer la presencia de Hitler al frente de la emblemática Torre Eiffel (Figuras 56, 57).

La siguiente escena corresponde al registro del mismo momento, pero desde otro ángulo en el que se puede apreciar al líder Nazi junto a su comitiva al frente al emblemático monumento francés, estas dos escenas son reconocibles en el montaje y apelan a la memoria colectiva que se tiene sobre la guerra y en particular sobre la invasión de Francia por el ejército nazi.

Figura 56. Frame – Even if she had been a criminal (Hitler)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 57. Frame – Even if she had been a criminal (Torre Eiffel)



Fuente: (Périot, 2006)

Otras imágenes simbólicas en el montaje introductorio del cortometraje son las pertenecientes a la instalación de la “Francia de Vichy” o “Estado Francés”, un gobierno “colaboracionista” con Alemania, liderado por el Mariscal Philippe Pétain quien instauró un régimen dictatorial de corte fascista, durante su mandato donde se deportaron setenta mil judíos y se enviaron seiscientos cincuenta mil trabajadores para Alemania como apoyo al Tercer Reich (González Boyero, 2010).

En las siguientes imágenes se puede ver al Mariscal Philippe Pétain (Figura 58) en un evento cívico militar en donde también se observa simbólicamente la bandera francesa

intervenida con un signo que se identifica con el nuevo orden político e ideológico impuesto en una parte de Francia durante la Segunda Guerra Mundial (Figura 59).

Figura 58. Frame - Even if she had been a criminal (P. Pétain)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 59. Frame – Even if she had been a criminal (P. Pétain)



Fuente: (Périot, 2006)

Dentro del montaje, también se puede apreciar algunas secuencias ordenadas para describir los acontecimientos tras la instauración de la “Francia Libre” una de ellas es la imagen en la que se aprecia la presencia del General Charles de Gaulle (Figura 60) uno de los principales gestores de la resistencia francesa luego de la ocupación Nazi.

El primer ministro de Gran Bretaña Winston Churchill lo reconoció en 1940 como presidente de “La Francia Libre” en el exilio, desde donde se encargó de unificar y dirigir la resistencia para la recuperación del territorio francés ocupado por los nazis (Carcedo, 2018).

Figura 60. Frame – Even if she had been a criminal (C. De Gaulle)



Fuente: (Périot, 2006)

La siguiente imagen simbólica de la resistencia francesa es la perteneciente al General Philippe Leclerc (Figura 61) encargado de dirigir la recuperación de París tras el desembarco aliado en Normandía el 6 de junio de 1944. El General Leclerc dirigió la segunda División Blindada francesa y lo lograron después de la entrada de la Novena Compañía integrada por exiliados españoles (Mohorte, 2014).

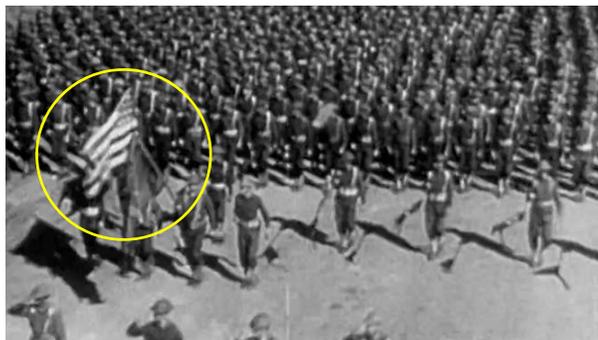
Figura 61. Frame – Even if she had been a criminal (C. De Gaulle)



Fuente: (Périot, 2006)

Algunas imágenes dentro del montaje no necesariamente describen a personajes militares y políticos del momento, pero si permiten alusiones simbólicas en las que se pueden identificar signos que representan la participación de los países aliados en contra del régimen nazi, en algunas secuencias se puede ver la bandera de Estados Unidos junto a tropas militares (Figura 62).

Figura 62. Frame – Even if she had been a criminal (Bandera - USA)



Fuente: (Périot, 2006)

Otros signos reconocibles en el montaje es la estrella perteneciente a las fuerzas aliadas, que se identifica en los aviones de guerra, así como en algunos vehículos o tanques militares (Figuras 63, 64), este signo es identificable principalmente en las secuencias que describen el movimiento de las tropas aliadas o los ataques aéreos o por tierra registrados antes de la sublevación de la policía y los civiles en las calles de París.

Figura 63. Frame – Even if she had been a Criminal (Signo Militar Aliado)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 64. Frame – Even if she had been a Criminal (Signo Militar Aliado)



Fuente: (Périot, 2006)

Existen otras escenas que se inscriben en la memoria colectiva a nivel global de lo que significó la Segunda Guerra Mundial; signos y conceptos articulados en el montaje que apelan a un efecto de sentido más universal, se trata de imágenes de los pueblos destruidos, los monumentos caídos y las ciudades invadidas (Figuras 65, 66).

Figura 65. Frame – Even if she had been a criminal (Ciudad derruida)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 66. Frame – Even if she had been a criminal (Ciudad derruida)



Fuente: (Périot, 2006)

Dentro del montaje correlativo, es importante mencionar que durante toda la secuencia introductoria se escucha de forma distorsionada y en un efecto de “loop” o repetición los acordes de la introducción de la Marsellesa, este efecto sonoro acompaña las secuencias montadas de manera estratégica en un orden cronológico, pero también con una intención discursiva pues lo que busca el director J. G. Périot es adentrarnos en un momento específico de la historia de Francia.

Para concluir con esta idea, también son importantes los archivos que describen el desembarco de Normandía, hito histórico reconocido como el “Día D” en el que participan

tropas multinacionales que se unen a las tropas francesas dirigidas por el General Leclerc, en el desembarco se movilizan seis mil novecientas treinta y nueve embarcaciones de distintos países como Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Checoslovaquia, Australia, Sudáfrica, entre otros (Rojas, 2021).

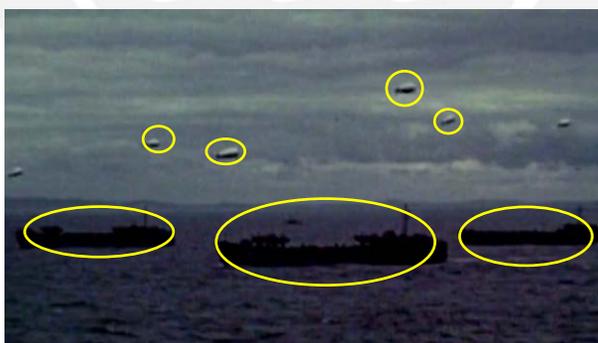
Las escenas describen el inicio del fin de la Segunda Guerra Mundial y es la instancia histórica para la recuperación del territorio francés, en estas se observa elementos simbólicos como los militares en las embarcaciones, otras escenas que describen ese contexto son los planos generales en los que se pueden apreciar las embarcaciones en el mar junto con los dirigibles, equipamiento militar de la época (Figuras 67, 68).

Figura 67. Frame – Even if she had been a criminal (Normandía)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 68. Frame – Even if she had been a criminal (Normandía)



Fuente: (Périot, 2006)

Otros acontecimientos simbólicos se describen en las imágenes de la sublevación del pueblo parisino (Figuras 69,70) así como el apoyo de “La Nueve” la novena compañía aliada integrada por exiliados de la España Franquista (Figuras 71, 72), la misma que pertenecía a la 2da. División Blindada francesa dirigida por el capitán Raymond Dronne, formada por españoles de distinta filiación política como socialistas, anarquistas, militares

del POUM (Partido Obrero Unificador Marxista) y también apolíticos que escaparon de la guerra española (Mohorte, 2014).

Figura 69. Frame – Even if she had been a criminal (Resistencia francesa)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 70. Frame – Even if she had been a criminal (Resistencia francesa)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 71. Frame – Even if she had been a criminal (La Nueve)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 72. Frame – Even if she had been a criminal (La Nueve)



Fuente: (Périot, 2006)

Las imágenes descritas anteriormente pertenecen a un montaje vertiginoso, a simple vista no se puede identificar precisamente los hechos históricos, es como si se aplicara la lógica de la acumulación de imágenes para condensar en dos minutos cuarenta segundos lo acontecido en cuatro años desde la toma de Francia en 1940 y su liberación en 1944.

Sin embargo, la secuencia introductoria termina con la celebración, la recuperación de París y la restauración de la libertad, algo que se puede deducir en el discurso del montaje según el uso sintagmático y combinatorio de las imágenes de archivo. Por consiguiente, en este caso el director J. G. Périot apela a establecer en el montaje una “identidad francesa” asociada a valores universales como la libertad y la dignidad, valores que según la historia descrita fueron arrebatados durante la ocupación nazi.

Los efectos visuales y sonoros del montaje generan ese efecto de sentido en el espectador, de hecho, se enaltecen con las imágenes de los reencuentros familiares, la celebración de los soldados en espacios privados y públicos y por supuesto la celebración de la victoria en las calles parisinas.

Las imágenes de celebración cierran la primera parte del documental, lo cual tiene un particular uso simbólico del encuadre en la selección de archivos utilizados para esta parte, pues se observan con mayor nitidez el uso de primeros planos de los personajes que celebran la recuperación del territorio francés, este recurso es importante en la construcción discursiva pues se retomará en el análisis de las figuras cinésicas, pero con diferente connotación (Figuras 73, 74, 75).

Figura 73. Frame – Even if she had been a criminal (Celebración)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 74. Frame – Even if she had been a criminal (Celebración)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 75. Frame – Even if she had been a criminal (Celebración)



Fuente: (Périot, 2006)

Sobre esta primera parte del montaje, el director enfatiza que se trata de una secuencia que prepara al espectador para la segunda parte de la película en donde se pasa de un estado de algarabía a otro de reflexión sobre los actos de humillación hacia las mujeres colaboracionistas:

La cuestión del ritmo en la película está relacionada a lo que quiero contar, entonces la primera parte está acelerada a diferentes funciones del orden, en primer lugar para dar una idea del contexto y en segundo lugar la intención fue mostrar la vida en la Segunda Guerra Mundial en Francia donde se ve la violencia hasta arribar a la liberación, esto es importante en términos históricos y es importante dar este mensaje y el recurso de la aceleración a la vez se utilizó para mostrar la violencia de la guerra, *es decir, que se trata de una violencia simbolizada para mostrar la agresividad de esta guerra en el montaje y también es para crear adrede un estado de atención en el espectador por qué todo esto se hace pesado, se hace difícil de mirar y eso ha sido muy importante para la secuencia de la película y además porque hay un espacio de alejamiento, cuando hay una guerra, desgraciadamente hay una cuestión de alejamiento... es algo que tiene el espectador sobre las imágenes del siglo pasado, cuando ven estas imágenes hay un punto de vista alejado, una cosa importante es la tensión del espectador y posteriormente esa tensión se ralentiza con las imágenes de la liberación de Francia en las que se aprecian las imágenes de la fiesta, del baile popular, eso quiere decir que hay un efecto emocional que hace que el espectador también se libere de esa tensión de la guerra a partir de las imágenes aceleradas o la velocidad de esa aceleración en la primera parte hace que el espectador sea llevado hacia una cierta mirada placentera sobre las imágenes de las personas que festejan y danzan, así mismo yo trabajé en la parte final, la parte más gruesa que consiste en esta parte de la algarabía o júbilo popular, también se pueden apreciar imágenes como la mujer tirada humillada sobre la cual yo quisiera que el espectador tenga una expectativa para que pueda percibir mucho o casi todo sobre la violencia y de la liberación, entonces se trató de mostrar la alegría antes de imponerle las imágenes de la mujer humillada y atacada<sup>21</sup> (Périot, 2022).*

#### **4.2.3. Análisis de las figuras cinésicas en el documental *Even if she had been a criminal*.**

Si bien la estructura del documental plantea asociaciones históricas en el montaje, se puede apreciar en el minuto 03': 16": 01 un cambio del discurso ya que el enfoque de

---

21 Se ha resaltado en cursivas el fragmento de la entrevista donde el director describe el uso del montaje para generar expectativa de celebración antes de introducir las imágenes de las mujeres humilladas.

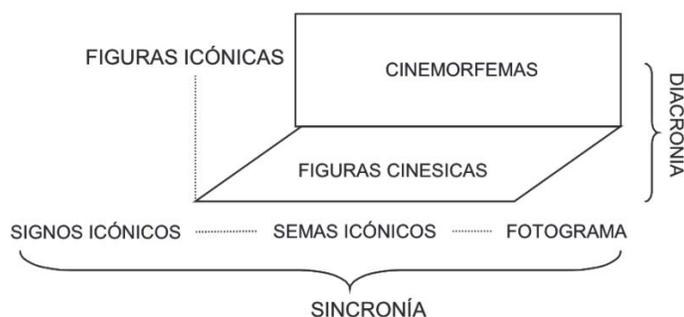
celebración cambia a partir del uso de estrategias de edición simples pero que determinan una mirada crítica a la descripción de los hechos históricos a partir de la manipulación y el uso del archivo filmico en la estructura del documental. Para demostrar estos aspectos de re-escritura o re-significación de las imágenes se utilizará el enfoque de las figuras cinésicas.

Según Umberto Eco (1986) las figuras cinésicas son el componente mínimo a partir del cual se puede analizar la imagen en movimiento de un texto fílmico.

La cinésica se propone exactamente codificar los gestos humanos como unidades de significado organizables en sistema... resulta que todo el universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos. Una semiótica del cine no puede ser solamente una teoría de la transcripción de la espontaneidad natural; se apoya en la acción cinésica que estudia las posibilidades de su transcripción icónica y establece la medida en que una gestualidad estilizada, como es el cine, influye sobre los códigos existentes, modificándolos (p. 218).

Por lo tanto, siguiendo la propuesta de análisis de U. Eco, se debería tener en cuenta una lectura tridimensional para analizar escena o secuencia cinematográfica, por lo que plantea la siguiente propuesta metodológica de análisis en el siguiente cuadro (Figura 76):

Figura 76. Representación de las Figuras Cinésicas



Fuente: La estructura ausente (Eco, 1986)

En el esquema se identifica la unidad mínima de análisis que es el cinemorfema, pero a su vez un encuadre cinematográfico en cada fotograma plantea signos semas icónicos, sin embargo, esta lectura sólo se puede dar dentro de una aproximación sincrónica de una escena presentada en la estructura fílmica, la propuesta metodológica

“tridimensional” planteada por U. Eco, añade la unidad significativa de la “figura cinésica” que podemos definir como los “gestos o movimientos” dentro de una escena que pueden aportar significado por si solos pero dado que el cine plantea una lectura progresiva, las figuras cinésicas exigen una lectura diacrónica, es decir, que están determinadas por las escenas continuas de una secuencia que podría equipararse a un enunciado fílmico (Eco, 1986).

Por consiguiente, el análisis de la “gestualidad de los personajes” a partir del análisis de las figuras cinésicas en el cortometraje “Even if she had been a criminal” es pertinente, ya que permite definir la mirada crítica del director J. G. Périot sobre un hecho histórico en particular: “La celebración luego de la recuperación de París en 1944”

A continuación, se plantea el análisis de la segunda parte del documental que se centra únicamente en el uso y manipulación de grupo de archivos en blanco y negro que describen la celebración parisina luego de la liberación de la ciudad.

Luego de la secuencia introductoria del documental que tiene un discurso histórico y prácticamente cronológico, se puede apreciar en el minuto 02':36":15 la presentación de la celebración pública del final de la ocupación nazi de París, las siguientes imágenes describen ese momento (Figuras 77, 78).

Figura 77. Frame – Even if she had been a criminal (Recuperación de París)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 78. Frame – Even if she had been a criminal (Recuperación de París)



Fuente: (Périot, 2006)

Desde el punto de vista sonoro, es importante destacar que es justamente el minuto 02':36":15 ese instante en el que el recurso sonoro cambia y de la manipulación sonora distorsionada con efectos sonoros en forma de eco y *loop* presentada en la parte introductoria del documental se cambia a una estrategia musical en la que se comienza a escuchar la Marsellesa de manera normal, aunque con un efecto de eco para generar efectos emotivos en el espectador.

Si bien al inicio la música apela a exaltar valores como la dignidad y la libertad de Francia, porque lo que se describe es un momento histórico para la identidad nacionalista francesa, esta idea cambia radicalmente con la manipulación de la imagen en el montaje, por lo que es importante el análisis de las figuras cinésicas en paralelo a la letra del himno francés.

Algunos elementos que describen el discurso de celebración pero que al mismo tiempo anticipan la mirada reflexiva y crítica del documental, son el uso del primer plano y el énfasis en los gestos de celebración, las personas en el montaje miran a la cámara aplauden y sonríen en evidente celebración.

Algunas de las escenas en el montaje son escenas en primer plano, sin embargo, la textura del material fílmico es diferente, parece una imagen con menor calidad o con el grano fotográfico desenfocado, *pixeleado* por la manipulación digital.

Al mismo tiempo, la acción gestual de celebración es una las figuras cinésicas insertada en el montaje con la intención de acentuar la progresión visual, ya que a diferencia de la primera parte introductoria del documental donde las escenas históricas aparecen en la

pantalla con un ritmo y tiempo acelerado, estas imágenes se presentan con un tiempo distinto.

El uso del tiempo es clave ya que se pasa de un tiempo acelerado a un tiempo normal, mientras vemos las primeras escenas de la celebración en París, las siguientes imágenes se presentan con un tiempo ralentizado muy sutil; en este caso se trata de un énfasis en el montaje, es como si el director determinase en su enunciación un efecto o llamada de atención hacia el espectador.

Aunque no es enfoque de análisis de la presente investigación, se puede observar también que existe una “representación femenina” en el documental, las mujeres celebran en las escenas anteriormente descritas, casi no son protagonistas de las escenas históricas, sólo aparecen en los actos públicos para acompañar a los “hombres” en los actos públicos, en el retorno de los soldados a casa, en la celebración, son las que sirven la comida o levantan las banderas o los globos para apoyar a los aliados, sin embargo la “guerra” es un asunto de hombres.

De alguna manera la representación femenina en el cortometraje marca esta pauta, una sociedad “machista” en la que el papel femenino dentro de un acontecimiento histórico como la Segunda Guerra es mínimo o casi inexistente, un subtexto que se puede evidenciar de manera clara en las escenas citadas (Figuras 79, 80):

Figura 79. Frame – Even if she had been a criminal (Mujeres)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 80. Frame – Even if she had been a criminal (Mujeres)



Fuente: (Périot, 2006)

Otro aspecto desde el enfoque del análisis de las figuras cinésicas es la actitud de los personajes masculinos (Figuras 81, 82), en las siguientes imágenes se pueden evidenciar los gestos de los personajes masculinos, también se manipula el archivo para hacer hincapié en la mirada hacia la cámara en actitud de celebración y hasta cierto punto burla, principalmente en la tercera imagen (Figura 83) citada en la siguiente lista de imágenes. Todos los personajes expresan cierta complicidad o empatía con el registro de la cámara, re-encuadre que es un recurso adrede en el montaje.

Figura 81. Frame – Even if she had been a criminal (Gestos de hombres)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 82. Frame – Even if she had been a criminal (Gestos de hombres)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 83. Frame – Even if she had been a criminal (Gesto de burla)



Fuente: (Périot, 2006)

Las imágenes descritas en las escenas anteriores son el prelude al cambio de discurso del montaje del cortometraje, dado que en el minuto 02':58":06 se muestra una escena que es recortada para plantear un hecho punible dentro de la celebración, se trata de la "vejación pública a las mujeres colaboracionistas de la Francia de Vichy".

Durante la celebración de la liberación de París se realiza una revancha pública hacia las mujeres "colaboracionistas horizontales" que se dedicaron a la prostitución durante la ocupación nazi, al respecto, en esta parte del análisis es importante mencionar el contexto histórico para identificar el escarnio público sufrido por estas mujeres, algo que puede revelar algunos elementos del subtexto desarrollado en el discurso del montaje del cortometraje *"Even if she had been a criminal"*.

Mientras estuvo vigente el Tercer Reich en Alemania, Hitler estableció medidas estrictas contra la prostitución; para el *"Führer"* las mujeres prostitutas no eran más que sujetos asociales que llevaban la decadencia a la raza aria, mientras estas normas morales fueron cumplidas en el territorio alemán un doble discurso se establecía en los territorios

conquistados donde por el contrario se proveyó de trabajadoras a los militares alemanes que se encontraban lejos de casa.

Según un artículo desarrollado por E. Villatoro (2018) en un artículo publicado en el portal ABC historia indica:

Gracias a los alemanes, además de la permisividad de Hitler, los prostíbulos franceses vivieron una verdadera era dorada durante la ocupación... el número de meretrices que trabajaban a tiempo completo en el país aumentó hasta un total de 10.000... Sin embargo, se convirtió en un arma de odio que los franceses no colaboracionistas utilizaron contra cualquier mujer que se hubiera dejado seducir por los billetes de los invasores.

Asimismo, es importante mencionar que las condiciones de la guerra no se presentaron fáciles para las mujeres, en una sociedad machista donde los proveedores del hogar se alejaron para combatir en las trincheras bélicas o murieron por evidentes causas, muchas de ellas tuvieron que buscar medios de sobrevivencia.

Al respecto, algunos historiadores mencionan estas condiciones, no como una justificación, sino como las condiciones del porqué muchas mujeres se vieron en la necesidad de trabajar en los lupanares en Francia durante la invasión nazi.

Según el historiador A. Beevor (2009), varios de los verdugos de las mujeres colaboracionistas a pesar de identificarse como miembros de la resistencia francesa, en realidad fueron galos que se mantuvieron al margen de la lucha antinazi y que utilizaron el odio contra estas mujeres para desviar la atención de su propio pasado.

Esta descripción realizada por A. Beevor es un aspecto importante, porque establece una mirada de la historia desde el presente, ya que las imágenes analizadas a continuación permiten establecer una mirada crítica sobre un acontecimiento que es un hito histórico en la historia de Francia y que usualmente se celebra como un acto de orgullo nacional, pero que según recientes investigaciones históricas encierra un doble discurso, porque en medio de la celebración por la recuperación de París se suscitaron actos de vejación pública hacia las mujeres colaboracionistas, algo que una lectura más reflexiva contemporánea de este mismo hecho histórico puede también llegar a representar un

momento de vergüenza nacional. El filme de montaje del realizador J. G. Périot encamina su discurso hacia esa segunda lectura.

Al respecto, el propio realizador manifiesta que la presentación de las imágenes de las mujeres humilladas no solo admite una reflexión sobre el poder y la violencia ejercidos sobre las mujeres, sino que permite una reflexión más abierta sobre la manifestación de la miseria humana en contextos de extremos como es el caso de la Segunda Guerra Mundial.

Esta es una cuestión difícil porque en realidad “la mujer humillada” es una información muy importante que toca cualquier cosa de lo específico porque se trata de una acusación particularmente contra las mujeres, la utilización que se hace de su cuerpo de su sexualidad ha sido una cosa inimaginable de otro tipo de personas fuera o aparte de las mujeres y eso hace que este sea un evento único, esta prohibición, no sé exactamente cómo decirlo pero en todo caso el hecho de que todo haya caído y la narración se reconstruye cierto proceso hacia las mujeres colaboracionistas con los alemanes es una cosa bastante particular y horrible, *se trata de un simbolismo en donde hay un símil entre el cuerpo de la mujer y la idea de la nación, es decir, es como una metáfora o la idea misma de que el cuerpo de las mujeres representan la nación francesa en sí, y la nación se reconstruye a partir de la punición o castigo hecho a ese cuerpo y este acto es algo que yo repudio, es algo que jamás debió existir, pero la película desborda también largamente esta idea porque se incluye un poco la figuración en torno a la miseria humana que es algo que siempre vamos a encontrar en un momento de crisis donde existen personas más débiles que los demás, entonces en ese momento en 1944 los más débiles o aquellos que no se pueden defender son precisamente las mujeres pero en otro momento, en otro lugar, en otras ocasiones podrían representar a la gente que hace parte de otro sistema de clasificación social, pueden ser los pobres, los mendigos, los discapacitados, los homosexuales, la gente aislada del grupo en general, se trata de una violencia que se ejerce por parte de un grupo de poder sobre algunos que hacen pagar los errores propios o las propias contradicciones y esto es algo típico en la Francia de 1944 y entonces la película desborda porque no tiene únicamente una mirada feminista sobre las mujeres sino que muestra una historia sobre la miseria*

*humana*<sup>22</sup> de cómo se ejerce la violencia contra las personas que no pueden responder, es como una prueba de una pequeña tesis sobre ese tacto de violencia que muestra que se puede matar a todo el mundo, la violencia de la revolución, una violencia que es factible y que es aceptable (Périot, 2022).

El análisis de las figuras cinésicas también puede definir de mejor forma las estrategias del montaje, que son sutiles, pero que a su vez visibilizan el discurso reflexivo y crítico del realizador J. G. Périot. Uno de los recursos utilizados es el “re-encuadre” una manipulación del archivo que aparece en el minuto 02’:58”:06 para cambiar el punto de vista de la lectura de los archivos, ya que se presenta la imagen de una mujer que está siendo escoltada por dos hombres, la mujer lleva la bandera de Francia en sus manos y da la impresión de ser detenida, esta imagen simbólicamente podría referenciar el punto de vista del realizador antes citado, cuando hace la alusión de la metáfora de la nación francesa representada en el cuerpo de las mujeres humilladas.

Claramente el tono celebratorio del montaje de los archivos cambia a uno más reflexivo, pues la imagen es un re-encuadre dentro del archivo para montar en la edición un primer plano donde se puede apreciar el rostro de la mujer en signo de queja o reclamo, posteriormente se utiliza otro recurso de edición, se trata de la “repetición” del mismo plano, pero en este caso el archivo se inserta con el formato real, es decir, un plano conjunto que muestra la acción en cámara ralentizada, en este momento el discurso cambia totalmente para describir las escenas históricas del escarnio público contra las mujeres colaboracionistas. A continuación, se cita la escena descrita para poder ver el uso del re-encuadre para resaltar los gestos de agresión hacia una mujer que porta la bandera francesa en el montaje (Figura 84).

---

<sup>22</sup> Se ha resaltado en cursivas el fragmento de la entrevista del director J. G. Périot en la que se describe una lectura más abierta sobre las vejaciones públicas hechas hacia las mujeres colaboracionistas en la recuperación de Francia en 1944.

Figura 84. Frame – Even if she had been a criminal (Re-encuadre)



Fuente: (Périot, 2006)

Este mismo recurso se vuelve a utilizar más adelante para describir escenas más violentas y de escarnio público, a continuación, se citan las siguientes imágenes (Figura 85) para evidenciar los gestos de ultraje y vejación pública recibidos por las mujeres “colaboracionistas”.

Figura 85. Frame – Even if she had been a criminal (Re-encuadre gesto violento)



Fuente: (Périot, 2006)

Las escenas si bien fueron principalmente protagonizadas por hombres que maltrataron públicamente a las supuestamente “colaboracionistas”, también se describen escenas en donde otras mujeres son cómplices silenciosas, en algunos momentos, de la punición pública como se puede apreciar en la siguiente imagen (Figura 86).

Figura 86. Frame – Even if she had been a criminal (Mujer observando)



Fuente: (Périot, 2006)

Si bien las escenas descritas anteriormente muestran un discurso crítico sobre lo acontecido en la celebración de la recuperación de París por la resistencia francesa, el discurso del documental acentúa esta crítica con el uso del signo sonoro pues las escenas que son presentadas con efectos de re-encuadre y repetición se presentan con el fondo de la Marsellesa que cada vez se escucha con mayor nitidez y es en el minuto 4':41":05 que se inicia la presencia del Himno Francés con mayor notoriedad mientras se describen las escenas en primer plano y plano medio de dos mujeres en estado de lamentación (Figuras 87, 88).

Esta parte del montaje tiene una clara intención crítica y reflexiva porque las imágenes de violencia y vejación pública hacia las “colaboracionistas” se contraponen al símbolo nacional francés que en este caso es la Marsellesa, el montaje es intencional y establece un subtexto el cual debe ser analizado en paralelo al signo sonoro.

Figura 87. Frame – Even if she had been a criminal (Mujer violentada)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 88. Frame – Even if she had been a criminal (Mujer observando)



Fuente: (Périot, 2006)

Las imágenes citadas anteriormente aparecen como un prelude a lo que será posteriormente el acto de punición hacia las mujeres “colaboracionistas”, en el análisis siguiente se realizará la contraposición de estas figuras cinésicas y la Marsellesa para visibilizar el subtexto desarrollado en el montaje del cortometraje.

#### **4.2.4. Análisis de la construcción de las unidades de significación en *Even if she had been a criminal*.**

Desde el punto de vista de la significación, es importante establecer que el realizador J. G. Périot hace uso por un lado de las imágenes de violencia hacia las mujeres “colaboracionistas” y por otro, utiliza el recurso del Himno Francés para presentar estas escenas llenas de humillación, lo cual evidentemente cuestiona la significación de la propia representación del archivo, pues desde el punto de vista histórico es el registro de la “liberación de París de la invasión nazi” algo que en términos netamente historiográficos es un acontecimiento que cala en la identidad nacional de Francia.

Sin embargo, tal como son presentados estos mismos archivos en el cortometraje “*Even if she had been a criminal*” el sentido y la significación de los mismos archivos cambia, ya no se trata de un hecho histórico para celebrar en la posteridad, sino para reflexionar sobre acontecimientos que generan vergüenza y repudio.

Este punto de vista se ve reflejado en el uso de la imagen de manera evidente, pero de forma particular con el recurso sonoro J. G. Périot en su montaje utiliza la misma banda musical “La Marsellesa”, este signo sonoro apela a una lectura universal del documental, pues se trata de un sonido reconocible a nivel mundial que tiene connotaciones relacionadas a valores como la Libertad y la Dignidad del pueblo francés y hasta cierto

punto de la humanidad en general, su utilización en el cortometraje establece una significación diferente y agudamente crítica.

Sobre este elemento significativo, en el documental de archivo el autor menciona que la banda sonora fue realizada a partir de varias versiones de la Marsellesa y, además, que desde el punto de vista semántico la música fue estructurada con la intención de acompañar y empoderar la representación de las mujeres humilladas públicamente.

La banda original es construida a partir de la Marsellesa, el Himno Nacional francés, pero se hizo un montaje de muchas versiones de esta música porque yo tenía la necesidad por la cuestión del montaje, pero también por la duración de la película... *Yo quería también usar la película para mostrar un poco la ambigüedad de la historia francesa, lo que se supone que debía ser la Francia, tenemos el Himno Nacional que entre una y otra línea para los francófonos es un poco ambiguo porque es un himno muy violento que llama al sentido a la toma de las armas y es una música que es difícil de recibir en términos de letras y entonces el trabajo de montaje en términos musicales ha consistido en acompañar las imágenes para hacer un render en donde la música tenía que acelerarse hasta que la canción llegue al final y aporte cierta fuerza a la mujer y no a los gendarmes<sup>23</sup>. Entonces la música, la manera del ritmo, la forma en que se remonta y se mezcla tiene el interés de acompañar el montaje visual, se trató de un trabajo que hice solo porque yo tenía que montar la música orgánicamente en paralelo a la estructura del montaje, eso permitía también tener una cierta fluidez porque en tanto yo hago la música, yo tengo la capacidad de re-mezclarla en función a la imagen (Périot, 2022).*

A continuación, se analizan algunas escenas junto con la letra de la Marsellesa para identificar como opera el proceso de significación o re-significación de los signos mencionados en el montaje.

En la siguiente escena presentada en el minuto 04':52":06, se escucha el siguiente verso de la Marsellesa (Tabla 2).

---

<sup>23</sup> Se ha resaltado en cursivas el fragmento de la entrevista al realizador en la que se puede apreciar la intención discursiva respecto al uso del signo sonoro en este caso la Marsellesa.

Tabla 2. Traducción – Marsellesa – 1

Marsellesa	Traducción
“Allons enfant de la patrie	“Marchemos, hijos de la patria
Le jour de glorie est arrivé	El día de gloria ha llegado
Contre nous la tyrannie”	Contra nosotros la tiranía”

Si bien la letra de la canción se encuentra manipulada con el efecto sonoro de eco y *loop*, se puede identificar la frase del himno francés. Mientras se escucha esta letra del Himno se presenta una escena que fue presentada anteriormente como un re-encuadre, pero que esta vez se presenta en el formato original y que revela el castigo público a una mujer supuestamente “colaboracionista”, en este caso dos hombres que celebran y sonrían a la cámara al mismo tiempo agreden físicamente a una mujer, el de la izquierda la toma de forma violenta por el cuello y el otro le jala el pelo hacia arriba, estas figuras cinésicas aparecen mientras se escucha el verso “Marchemos, hijos de la patria, el día de gloria ha llegado...” (Figura 89).

Como se puede apreciar, el acto de violencia encierra en sí una actitud violenta hacia una mujer indefensa (a pesar de que exista un contexto histórico) la revisión del material de archivo en el montaje establece una nueva lectura crítica desde el presente y establece un discurso que se aleja del sentido de orgullo nacionalista que se encuentra en los versos del Himno Francés.

Figura 89. Frame – Even if she had been a criminal (Acción de agravio)



Fuente: (Périot, 2006)

Posteriormente en el montaje se comienza a escuchar la voz clara de la mujer que entona la Marsellesa, en la que se escucha el siguiente verso (Tabla 3).

Tabla 3. Traducción de la Marsellesa – 2

Marsellesa	Traducción
“Entendez-vous dans les campagnes	“¿Escuchad por los campos
Mugir ces féroces soldats?	¿Rugir a esos feroces soldados?
Ils viennent jusque dans vos bras,	Vienen hasta vuestros brazos
Égorger vos fils, vos compagnes”	A degollar a vuestros hijos, Y a vuestras compañeras”

Junto a esta parte de la letra del Himno Francés se presentan las siguientes escenas de dos mujeres que son preparadas para ser rapadas públicamente. Es como si la letra: “...vienen hasta vuestros brazos a degollar a vuestros hijos, y a vuestras compañeras” irónicamente la letra del Himno da la impresión de que describe la acción punible que los hombres de la “resistencia francesa” cometen contra las mujeres (Figura 90), el montaje de la imagen cambia el sentido de la letra y sitúa como enemigos a los propios franceses de la resistencia que en esta figura cinésica cobra una connotación diferente, lamentable y crítica para el espectador.

Figura 90. Frame – Even if she had been a criminal (Acción de agravio)



Fuente: (Périot, 2006)

En cuanto al uso de la estructura del montaje, esta permite generar efectos de sentido emocionales con el espectador en ciertos momentos de la banda sonora, principalmente en las escenas donde se muestra la acción de rapar el pelo a las mujeres públicamente, las imágenes de este gesto simbólico de escarnio público se presentan en cámara lenta y

es donde se escucha una de las estrofas de la Marsellesa más reconocible que dice lo siguiente (Tabla 4).

Tabla 4. Traducción de la Marsellesa – 3

Marsellesa	Traducción
“Aux armes, citoyens!	¡A las armas ciudadanos!
Formez vos bataillons!	¡Formad vuestros batallones!
Marchons, marchons!	¡Marchemos, marchemos!
Qu’un sang impur	¡Que la sangre impura riegue
Abreuve nos sillons!	nuestros campos!

A continuación, se muestran las escenas que acompañan a esta parte del coro de la Marsellesa (Figuras 91, 92, 93) en las cuales el montaje establece un paralelo de estas secuencias con las frases: “¡A las armas ciudadanos!... ¡Que la sangre impura riegue nuestros campos!, sin duda el montaje establece un nuevo sentido, el cual refiere a que es el propio pueblo francés es el que comete los actos de violencia mencionados en la letra del Himno contra un grupo de mujeres francesas que también son parte del pueblo francés. Estas imágenes también refuerzan la idea planteada por el propio realizador cuando establece en la entrevista realizada para esta investigación Périot (2022) en la que refiere que estas imágenes son un simbolismo entre el cuerpo de la mujer con la idea de la nación francesa, por tanto, se puede arribar a la idea que son los propios franceses que humillan a la nación en un sentido figurado y explícito en las figuras cinésicas citadas a continuación.

Figura 91. Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 92. Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 93. Frame – Even if she had been a criminal (Rapado público)



Fuente: (Périot, 2006)

Como se aprecia en las imágenes de la acción misma del rapado de las mujeres en público, se genera un efecto distinto que normalmente se percibe al escuchar esta parte del coro de la Marsellesa, visualmente el uso de los encuadres cerrados, junto a la acción de cortar y tirar el pelo de las rapadas establecen significaciones opuestas.

Mientras el himno habla de dignidad y valentía las escenas muestran indignidad y cobardía, pues obviamente la vejación pública a las mujeres “incluso si fueran criminales”, como el título del cortometraje lo expresa, es un acto reprochable a los ojos del espectador externo y ajeno a los acontecimientos históricos.

Otro aspecto que apela a la subjetividad del espectador por el cambio de sentido de lo que expresa la letra de la Marsellesa, se da cuando el mismo coro se escucha nuevamente, pero esta vez cantado de manera más álgida mientras se ven a las mujeres ya rapadas que se exhiben públicamente por las calles de París, esta parte del cortometraje establece un hincapié en el escarnio público y la vergüenza que pasaron las víctimas de la humillación en un momento histórico de celebración, pero que se vio

opacado por este acto de poder y violencia sobre un grupo de mujeres, a continuación se citan algunas escenas (Figuras 94, 95).

Figura 94. Even if she had been a criminal (Exhibición pública)



Fuente: (Périot, 2006)

Figura 95. Even if she had been a criminal (Exhibición pública)



Fuente: (Périot, 2006)

Otro momento en donde la significación cambia y establece un mensaje distinto al que busca comunicar el Himno Francés es cuando se establecen connotaciones contrarias al concepto de libertad que expresa la letra de la Marsellesa, son las imágenes que describen a las mujeres en gesto de humillación porque han sido rapadas públicamente, se les ha insultado untando sus rostros con alquitrán, dibujando en sus frentes el signo de la esvástica como la mayor ofensa establecida por la resistencia francesa. La letra del himno que hace alusión al concepto de libertad (Tabla 5) es la siguiente:

Tabla 5. Traducción de la Marsellesa – 4

Marsellesa	Traducción
"Amour sacré de la Patrie, Conduis, soutiens nos bras vengeurs Liberté, Liberté chérie, Combats avec tes défenseurs! Combats avec tes défenseurs!"	Amor sagrado de la Patria, ¡Conduce y sostén nuestros brazos vengadores! ¡Libertad, Libertad amada, Combate con tus defensores! ¡Combate con tus defensores!

Precisamente mientras se escucha el verso "Libertad, libertad amada" se aprecian las siguientes imágenes (Figuras 96, 97, 98) que describen el hecho que transmite un efecto de tristeza e indignación en el espectador.

Figura 96. Even if she had been a criminal (Mujeres peladas)



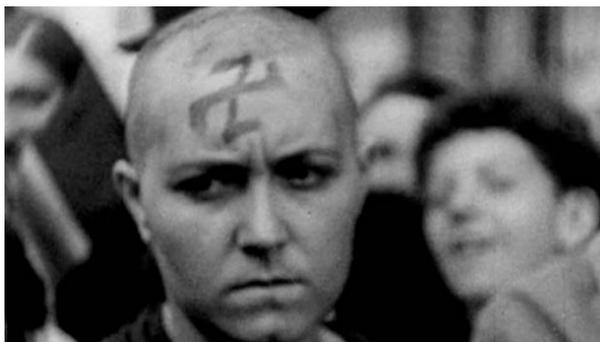
Fuente: (Périot, 2006)

Figura 97. Even if she had been a criminal (Mujer pintada con la esvástica)



Fuente: (Périot, 2006)

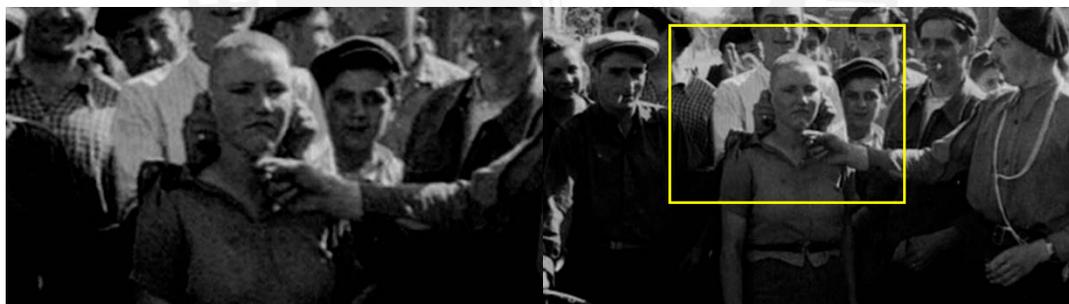
Figura 98. Even if she had been a criminal (Mujer pintada con la esvástica)



Fuente: (Périot, 2006)

Otro momento que pertenece al mismo verso es una escena donde nuevamente se hace uso del efecto de re-encuadre para describir un gesto de burla (figura cinésica) por parte de un hombre hacia una de las mujeres colaboracionistas, esta escena (Figura 99) también plantea el subtexto del machismo enquistado en la época y cuya crítica también se encuentra en el discurso del autor de manera transversal a lo largo del documental.

Figura 99. Even if she had been a criminal (Gesto machista)



Fuente: (Périot, 2006)

Para concluir con el análisis, es importante mencionar que la escena final del documental no es menos significativa y contundente a las demás escenas montadas en la estructura discursiva.

En la banda sonora se vuelve a escuchar el coro de la Marsellesa cuya traducción se vuelve a citar (Tabla 6) para comprender la significación a la que se pretende llegar con el análisis de la última secuencia del cortometraje:

Tabla 6. Traducción de la Marsellesa – 5

Marsellesa	Traducción
Aux armes, citoyens!	¡A las armas ciudadanos!
Formez vos bataillons!	¡Formad vuestros batallones!
Marchons, marchons!	¡Marchemos, marchemos!
Qu'un sang impur	¡Que la sangre impura
Abreuve nos sillons!	Riegue nuestros campos!

Mientras la letra del himno habla de la valentía y el coraje para enfrentar a los enemigos contextualmente (Segunda Guerra Mundial), las imágenes establecen que los enemigos son los “nazis”, esta referencia entre la letra de la banda sonora y el montaje genera un efecto irónico en el espectador.

La ironía radica en que la escena final describe a una “mujer colaboracionista” víctima de la humillación que mira fijamente a la cámara, su mirada es profunda y empática con el espectador, como si en el fondo, lo que busca comunicar el director es establecer una crítica a los acontecimientos históricos que en una mirada histórica “idealizada” se establece como un hito histórico que representa los ideales de libertad y dignidad del pueblo francés, pero que expuestos en el filme de montaje, representan lo opuesto.

Por otro lado, el discurso del cortometraje establece una “versión” interpretada audiovisualmente de un signo sonoro universal como es la Marsellesa, contrastado con las imágenes de humillación pública a mujeres indefensas, por consiguiente, el discurso del director plantea una crítica contundente que plantea conceptos opuestos como libertad/opresión y valentía/cobardía.

Finalmente, la secuencia final (Figura 100) se puede leer como un gesto simbólico (figura cinésica) que se enfatiza en cámara lenta al final del cortometraje y establece un criterio de significación que remite un efecto reflexivo en el espectador, porque La “V” de victoria que las personas expresan con sus manos junto al signo nazi de la “esvástica” en la frente de una mujer humillada en el mismo encuadre sólo puede representar una derrota simbólica.

Figura 100. Frame – Even if she had been a criminal (Escena Final)



Fuente: (Périot, 2006)

### 4.3. Análisis Del Cortometraje *200000 Phantoms* - 2007

#### 4.3.1. Análisis de la construcción conceptual del discurso en “*200000 Phantoms*”.

El abordaje metodológico para el análisis del cortometraje “*200000 Phantoms*” – (2007) desarrollado por el cineasta J. G. Périot parte de un enfoque que centra su atención en los conceptos desarrollados en el montaje de imágenes fotográficas de archivo que sugieren conceptos como el paso del tiempo y la memoria colectiva para reflexionar sobre un acontecimiento histórico, que en este caso se trata de la explosión de la bomba atómica ocurrida en Hiroshima el 6 de agosto de 1945 la cual cobró alrededor de 200000 muertes junto al ataque perpetrado posteriormente en Nagasaki el 9 de agosto del mismo año (Serrano, 2021) .

Con este análisis se realizará una aproximación a un discurso “subjetivo” sobre un hecho histórico, este punto de vista es marcado por una estrategia de montaje que utiliza la imagen fija como un único recurso para establecer una conexión emotiva y simbólica con el espectador, un efecto de sentido que también se da por la sobre-posición de imágenes fotográficas del “Monumento a la Paz” conocido como “Cúpula *Genbaku*” que fue uno de los pocos y prácticamente el único edificio que quedó en pie luego de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima.

Desde este punto de vista, se pone énfasis en el uso del archivo fotográfico como una transición de este uso de forma “tradicional”, es decir un uso “histórico” en el género documental a otro “emocional y simbólico” que puede tener distintas significaciones dado

que permite establecer nuevas lecturas y apreciaciones de los hechos acontecidos en el pasado.

Al respecto de esta re-lectura de la historia Didi-Huberman (2015) afirma:

Que el conocimiento histórico no es para nada – como lo prueba a veces, espontáneamente, el trabajo del historiador – el acto de desplazarse por el pasado para describirlo y recogerlo “tal como es”. El conocimiento histórico no acontece sino a partir del “ahora”, es decir, de un estado de nuestra experiencia presente del que emerge de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad que aparece enunciado capital en la concepción de Benjamín como un punto crítico, un síntoma, un malestar en la tradición que, hasta ese momento, ofreciera pasado un cuadro más o menos reconocible (pp. 19 – 20).

En el caso particular del montaje del documental “20000 Phantoms” se puede apreciar precisamente este uso del “archivo histórico” que apela a la memoria colectiva y puede ser motivo de reflexiones en el presente, pues las imágenes se suceden unas a otras para describir el concepto del “tiempo versus la memoria colectiva”, por lo que se puede definir un enfoque referencial en la estructura del texto fílmico, el cuál inicia con una descripción de la ciudad de Hiroshima desde un mismo punto de vista: el edificio de la sala de promoción de la industria de la Prefectura de Hiroshima, hoy conocido como la “Cúpula de la bomba atómica”.

La estructura del montaje es el siguiente: imágenes de la construcción del monumento, imágenes del monumento antes de la explosión de la bomba, imágenes de la explosión, imágenes de la ciudad devastada alrededor del edificio, imágenes del edificio destruido, imágenes de las ruinas del edificio y de la ciudad en escombros, imágenes del paso del tiempo y la reconstrucción de la ciudad alrededor del monumento de la paz, imágenes de la ciudad levantada alrededor del monumento en ruinas, imágenes de la celebración del aniversario de la explosión de la bomba alrededor del monumento de la paz, imagen de una familia japonesa y al fondo el monumento.

Las imágenes descritas anteriormente plantean una estructura que propone una progresión discursiva que sugiere el paso del tiempo como el elemento transversal que recoge un acontecimiento doloroso del pasado en paralelo al concepto de memoria y

reconstrucción de la ciudad de Hiroshima. Esta estrategia discursiva se refuerza con el fondo musical que el director J. G. Périot utiliza de la segunda parte de la película luego de la “explosión simbólica” sugerida como un efecto de sorpresa en la edición.

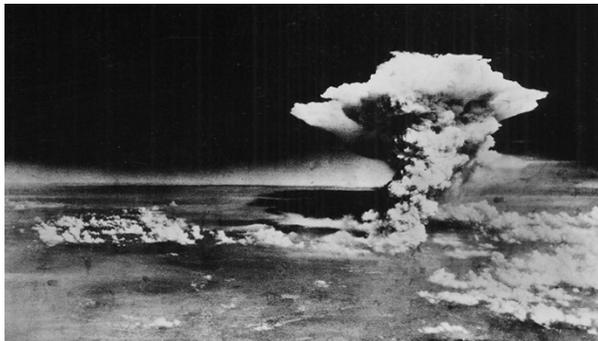
Nuevamente la banda sonora en este documental, como en los anteriores documentales analizados, tiene un papel importante. En el documental “*20000 Phantoms*” connota la idea de la recuperación de la ciudad de Hiroshima tras haber sufrido uno de los peores ataques bélicos en la historia de la humanidad, este subtexto se da por las letras de la canción “*Larkspur and Lazarus*” de la banda experimental “*Current 93*” cuyas letras en inglés son cantadas con un estilo de declamación poética y cuyas letras remiten a la idea del pasado nostálgico, de la decadencia de la muerte y del tiempo. La letra plantea una metáfora a Lázaro el personaje bíblico que resucita de entre los muertos, es inevitable no pensar que la referencia de la canción sugiere una metáfora a la ciudad de Hiroshima y específicamente a lo que representan las ruinas de la “Cúpula Genbaku” una especie de Lázaro simbólico que se mantiene vivo a pesar de haber pasado por la muerte simbólica de la explosión atómica.

Si bien en esta primera parte del análisis del cortometraje no se hará una descripción detallada del contenido de la letra de la canción en relación con lo que se observa en la imagen del documental, Se hace necesaria una interacción que permita establecer los vasos comunicantes entre el archivo fotográfico y la música porque la estrategia que utiliza el director J. G. Périot para el tratamiento documental es completamente diferente de lo que sería un proceso de montaje de documental tradicional sobre el mismo hecho histórico.

En ese sentido el cortometraje apela directamente a la memoria del espectador, pero sin recurrir a métodos utilizados por los documentales tradicionales, los cuales suelen utilizar datos históricos como fechas, número de fallecidos, etc. Tampoco utiliza recursos clásicos como la voz en *off*, o los testimonios de los personajes involucrados o testigos de los acontecimientos. Visualmente no recurre a un reciclaje de imágenes icónicas como por ejemplo el caso de la famosa imagen del “hongo nuclear” que se ocasionó por el fuego de la explosión del 6 de agosto de 1945, ni las imágenes de las víctimas de la exposición a la radiación.

A continuación, se citan algunas de las imágenes icónicas y descritas anteriormente que remiten visualmente a la “memoria colectiva” más recurrente sobre la bomba atómica de Hiroshima para describir visualmente este punto de vista (Figuras 101,102, 103).

Figura 101. Nube de humo sobre Hiroshima



Fuente: (Museo de la Paz de Hiroshima, 1945)

Figura 102. Paciente con quemaduras de radiación



Fuente: (Miyatake & Getty Images, 1945)

Figura 103. Sobrevivientes de la bomba atómica



Fuente: (Archivo Historia Universal & Getty Images, 1945)

Como se puede apreciar en las imágenes citadas, la memoria funciona a partir de la descripción de las consecuencias trágicas de la explosión de la bomba atómica. Se trata

de una percepción que remite a un tiempo pasado pero que se encuentra detenido en él, este tipo de uso del archivo es comúnmente utilizado en documentales o reportajes históricos sobre lo acontecido en Hiroshima – 1945.

Sin embargo, la estrategia discursiva del documental “*20000 Phantoms*” plantea un uso del archivo fotográfico estrictamente particularizante y minimalista, se trata de una mirada hasta cierto modo “obsesiva” sobre la representación del monumento de la “Cúpula *Genbaku*”.

Esta estrategia en el montaje de las imágenes activa otro efecto sobre la memoria colectiva de la explosión de la bomba atómica de Hiroshima se trata de una representación actualizada de la historia, desde un antes y un después sobre lo acontecido como hecho histórico y por consiguiente resulta ser una propuesta novedosa, experimental y apela a un efecto emocional y subjetivo sobre la historia.

Al respecto de la estrategia particularizante sobre el uso de las imágenes enfocadas en la “Cúpula *Genbaku*” el director J. G. Périot menciona que se trata de una intención discursiva para actualizar y reconstruir la memoria:

Yo me enfoqué en el Domo (Cúpula *Genbaku*) porque tenía la intención de recontar la historia del bombardeo a Hiroshima en el contexto de la Segunda Guerra Mundial yo me cuestiono sobre la memoria, de cómo es que esta vive, cómo es que hay este delirio del pasado, yo creo que hace falta una conciencia del desastre del pasado que es algo importante a nivel político, en realidad principalmente porque es importante que esto se vuelva a producir, por eso me dio las razones y al mismo tiempo porque uno vive en el presente pero no es posible evitar el pasado, es decir no se puede evitar recordar el pasado y el Domo se constituye como una metáfora de la memoria, porque gracias al domo se puede ver como este elemento ha resistido el cambio después del bombardeo, porque cuando tú lo ves, puedes apreciar los efectos de la bomba y al mismo tiempo se puede ver la ciudad de manera contemporánea ... y es *verdad que mostrar el domo conecta el centro de vida de la ciudad de Hiroshima eso quiere decir que si yo puedo de una manera u otra ver este espacio en el tiempo se puede apreciar cómo es que se cambia de un estado en la que la ciudad estaba completamente desierta a la ciudad de hoy, se puede hacer como un corto circuito temporal que nos permite unir el tiempo y cuestionarnos sobre lo que*

*hemos hecho con la memoria al mismo tiempo el domo es el centro mismo de la imagen y te muestra cómo la memoria necesita ser reconstruida y necesita ser cambiada igualmente<sup>24</sup> y ese fue el inicio de la decisión de la imágenes que fueron montadas (Périot, 2022).*

Por otro lado, la propuesta del montaje sugerido en el cortometraje plantea también elementos visuales de sobresaturación de las imágenes, en un contexto en donde se experimenta este tipo de experiencias con la imagen producto del avance tecnológico y la convergencia mediática.

Sobre este concepto contemporáneo en relación con lo “post-fotográfico”, vale la pena mencionar nuevamente las reflexiones de Didi-Huberman (2015) sobre la memoria amenazada por su sobresaturación:

Es fácil comprender que una memoria saturada sea una memoria amenazada en su propia efectividad. Más difícil es saber qué es lo que hay que hacer para desaturar la memoria por medio de algo que no sea el olvido. Para reinventar, en definitiva, un arte de la memoria capaz de volver legible lo que fueron los campos, es especialmente necesario trabajar juntos las fuentes escritas, los testimonios de los sobrevivientes y la documentación visual, a la que los historiadores comprenden hoy, deben otorgar una atención tanto específica como contextual, incluso si el material desconcierta o si su evidencia aparente agrava el peligro de malinterpretación (p. 16).

Volver legible lo acontecido en el pasado puede ser una buena definición del trabajo desarrollado por el realizador J. G. Périot en el cortometraje “20000 Phantoms” porque arribamos a un enunciado estilo documental que actualiza las percepciones del espectador sobre un hecho del pasado, no sólo se limita a describir el pasado sino que a partir de la selección y el montaje minuciosos del archivo histórico se genera una reflexión crítica sobre la capacidad resiliente del pueblo japonés para sobreponerse a una de las tragedias más dolorosas de la historia universal.

---

24 Se ha resaltado en cursivas el fragmento de la entrevista que establece el uso del recurso del “Domo” (Cúpula Genbaku) como recurso transversal en el montaje para hacer referencia a la memoria respecto de un acontecimiento histórico, en este caso la caída de la bomba nuclear en Hiroshima.

Para describir esta estrategia del montaje y uso del archivo fotográfico se citan algunas escenas del documental “20000 *Phantoms*” donde podemos observar visualmente esta idea de sobresaturación de la imagen, pero con la estrategia particularizante del enfoque visual en el monumento de la “Cúpula *Genbaku*”.

En la siguiente imagen (Figura 104) se puede ver la construcción del edificio de la sala de promoción de la industria de la Prefectura de Hiroshima, antes del conflicto de la segunda guerra mundial, según la información descriptiva del video las imágenes obtenidas para el documental son de 1916 y culminan el 2006. La imagen de la construcción corresponde a la primera década descrita en el lapso que abarca el cortometraje “200000 *Phantoms*”.

Figura 104. Sobrevivientes de la bomba atómica



Fuente: (Périot, 2007)

Las siguientes imágenes (Figuras 105, 106) describen las ruinas del edificio luego de la caída de la bomba atómica, en las imágenes se puede apreciar lo que quedó del edificio y alrededor la ciudad en escombros y polvareda. Cabe resaltar que en estas escenas se puede apreciar la técnica de sobre posición de las imágenes que genera la sucesión de imágenes fijas.

Figura 105. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 106. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Las siguientes escenas (Figuras 107, 108) corresponden a archivos fotográficos que van mostrando el paso del tiempo y la recuperación de la ciudad de Hiroshima, se pueden apreciar nuevas construcciones alrededor de la “Cúpula *Genbaku*”.

Figura 107. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 108. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Las siguientes escenas describen la ciudad en el contexto contemporáneo, se pueden apreciar las construcciones modernas que sobrepasan la dimensión del edificio que se ha quedado atrapado en el tiempo y que revela un signo que recuerda a la ciudad de Hiroshima y al mundo entero lo acontecido el 6 de agosto de 1945.

Figura 109. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 110. Frame – 200000 Phantoms



Fuente: (Périot, 2007)

Como se puede apreciar se trata de una estrategia de montaje que activa la “memoria colectiva” sobre un hecho histórico, no se reduce a una mirada sobre el pasado, sino que implica una reflexión sobre el mismo, con la intención de generar una transición entre el pasado y el presente a partir de los recursos visuales y sonoros. Los conceptos de tiempo, memoria e historia fluyen para designar nuevos efectos significativos en la lectura de las imágenes de archivo del pasado y del presente.

#### **4.3.2. Análisis semio-narrativo del documental “200000 Phantoms”**

Si bien en esta primera parte del análisis del cortometraje no se realizó una descripción detallada del contenido de la letra de la canción “*Laksur and Lazarus*” en relación con lo que se observa en la imagen del documental, se hace necesario establecer un paralelo,

porque la estructura del cortometraje plantea un relato implícito en la letra, pero también en el ordenamiento de las imágenes en el montaje.

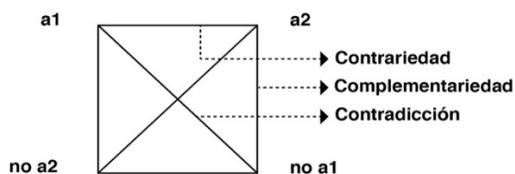
El uso de los conceptos semio-narrativos permiten plantear un enfoque de análisis para el relato discursivo del documental “200000 Phantoms”, por lo que se plantea la propuesta de análisis a partir de la aplicación del cuadrado semiótico para comprender como operan los valores narrativos y el recorrido generativo que se puede evidenciar en el uso de los archivos y el sonido en el documental.

Según J. Fontanille (2001), se puede definir el cuadrado semiótico como una relación entre oposición y contrariedad que permite establecer la estructura mínima de un relato:

El cuadrado semiótico conjuga... dos tipos de oposiciones en el seno de un mismo sistema de valores, gracias a otra relación, la implicación. Cada uno de los términos de la categoría está, entonces, en la intersección de tres tipos de relaciones: una contrariedad, una contradicción y una implicación. Cada una lo ubica en relación con otro término de categoría. Recibe, entonces, su definición del conjunto de estas relaciones. La unión así estructurada puede ser recorrida enteramente diseñando de esta manera la armadura mínima de un relato (pp. 47 – 48).

A continuación, también se cita la definición del flujo de relaciones que se puede visualizar en el cuadrado semiótico (Figura 111) “El cuadrado semiótico es, en efecto, ante todo un esquema visual y la visualización de las relaciones debe ser intuitivamente aceptable; la diagonal será reservada a la contradicción, la horizontal a la contrariedad y la vertical a la complementariedad” (Fontanille, 2001, p. 53).

Figura 111. Presentación canónica del cuadrado semiótico



Fuente: (Fontanille, 2001)

Según el esquema propuesto por el cuadrado semiótico se puede establecer que a lo largo del cortometraje “200000 Phantoms” se plantea la oposición: “vida y muerte”, entonces la estructura progresiva del relato discursivo determina la relación contraria entre vida/muerte y no vida/no muerte; la relación complementaria entre vida/no muerte y muerte/no vida y finalmente la relación contradictoria entre vida/no vida y muerte/no muerte.

Establecidas estas relaciones, se pueden identificar distintos momentos del documental que permiten establecer el recorrido generativo del relato discursivo planteado en la estructura profunda del texto filmico.

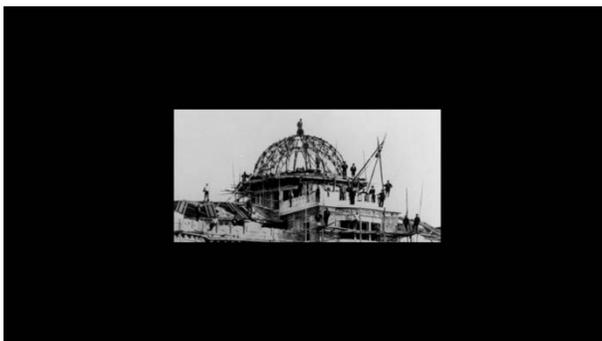
Tomando en cuenta que durante el desarrollo que se plantea el enfoque de atención en la “Cúpula *Genbaku*”, se puede asumir que este monumento es una suerte de “protagonista” que atraviesa el paso del tiempo y los acontecimientos históricos alrededor de él, como una suerte de testigo silencioso de la historia de Hiroshima.

Por consiguiente, para revelar la estructura profunda del discurso del cortometraje, se puede aplicar el análisis del cuadrado semiótico a los distintos estados que el edificio atraviesa durante la película y asociarlos al ciclo de vida - muerte, esta lectura irá en conjunto al análisis de la letra de la canción “*Larkspur and Lazarus*”, que plantea la misma oposición semántica.

La película inicia con las imágenes de re-encuadres fotográficos que describen los momentos de la construcción del edificio de la “Cúpula *Genbaku*” cuyo arquitecto fue el checo Jan Letzel y se inauguró en 1915 con motivo de la Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima (Guzmán, 2016), así que es posible que las primeras imágenes del edificio pertenezcan a su construcción antes de la fecha de su inauguración, las escenas se suceden en silencio hasta que aparece la primera imagen de plano entero del edificio.

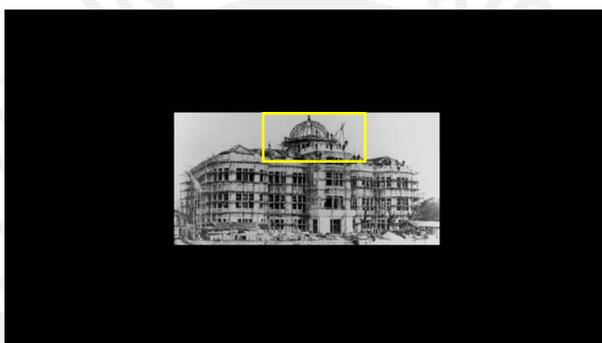
A continuación, se citan las primeras escenas (Figuras 112, 113) con el uso del re-encuadre para afianzar la idea de la construcción/génesis del edificio.

Figura 112. Frame – 200000 Phantoms (Cúpula *Genbaku* re-encuadre)



Fuente: (Périot, 2007)2007)

Figura 113. Frame – 200000 Phantoms (Cúpula *Genbaku*)



Fuente: (Périot, 2007)

En términos semio-narrativos esta primera secuencia se podría asociar a la génesis o nacimiento del “edificio/protagonista”, en la estructura del relato y por consiguiente el primer estado del recorrido generativo sería el estado “vida”.

El estado del valor narrativo relacionado al concepto “vida” se desarrolla desde el inicio de la película hasta el minuto 01’:15”:15, durante ese periodo de tiempo se puede escuchar la melodía del piano, se trata de un sonido nostálgico que introduce la canción “*Larkspur and Lazarus*”, pero que no plantea aún ninguna letra.

Durante esta parte se puede apreciar al edificio de la cúpula “*Genbaku*” desde distintos puntos de la ciudad, las fotografías se superponen unas a otras y se puede observar cómo la ciudad progresa y se desarrolla alrededor del edificio (Figura 114), se ven las casas alrededor del edificio y también se pueden identificar dos elementos del paisaje urbano como son el río “*Matoyasu*” y el puente que tiene el mismo nombre, este ángulo de

la ciudad es retomado varias veces en el cortometraje para identificar los cambios progresivos de la ciudad y el paso del tiempo.

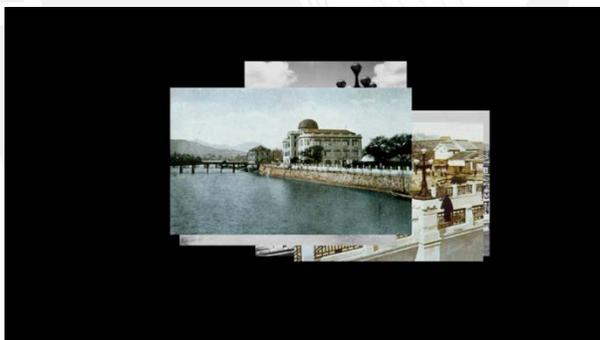
Figura 114. Frame – 200000 Phantoms (Ciudad antes de la bomba)



Fuente: (Périot, 2007)

Las imágenes del edificio de la “Cúpula *Genbaku*” a las orillas del río *Matoyasu*, también se presentan a color (Figuras 115,116), para reforzar esta idea de prosperidad y “vida” alrededor del edificio, a continuación, se citan algunas escenas de las fotografías retocadas a color, que expresan este estado positivo y prosperidad de la ciudad.

Figura 115. Frame – 200000 Phantoms (Ciudad a color)



Fuente: (Périot, 2007)

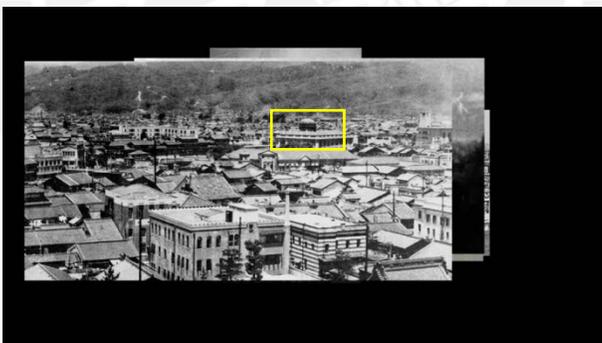
Figura 116. Frame – 200000 Phantoms (Ciudad a color)



Fuente: (Périot, 2007)

Las escenas finales de esta parte de la película que expresa el valor narrativo de concepto “vida” (Figuras 117, 118) y prosperidad de la ciudad de *Hiroshima* son las imágenes sobrepuestas de planos generales de la ciudad, que nuevamente refuerzan la idea del crecimiento de la ciudad en las primeras dos décadas del siglo pasado, en estos planos la presencia de la “Cúpula *Genbaku*” es menor a las escenas anteriores, pero aun así se puede identificar su ubicación en el encuadre.

Figura 117. Frame – 200000 Phantoms (Estado vida)

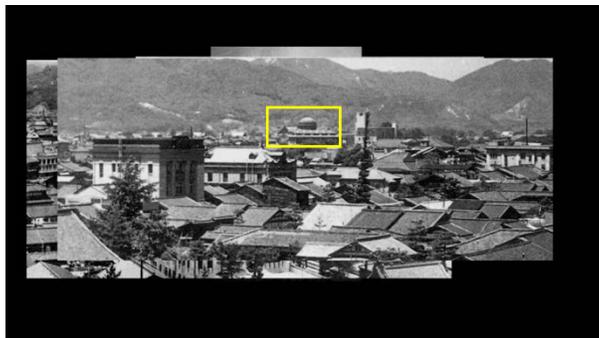


Fuente: (Périot, 2007)

La última escena de esta parte del documental nuevamente es una escena de un encuadre general de la ciudad en la que a lo lejos aparece la “Cúpula *Genbaku*”, como si la intención del montaje fuese hacer hincapié en la cantidad de edificaciones y casas que se encontraban en pie antes de la caída de “*Little Boy*” que fue el nombre clave de la bomba atómica de 4.4 toneladas y 64 kilos de uranio que detonó con una potencia aproximada de 16 kilotones de Trinitrotolueno (TNT) y que fue lanzada a las 8:15 horas

desde el avión B-29 pilotado por el coronel Paul Tibbets el 6 de agosto de 1945 (Gordin, 2021).

Figura 118. Frame – 200000 Phantoms (Estado vida)



Fuente: (Périot, 2007)

En esta parte del documental hay un elemento sonoro extradiegético: “El sonido fuera de campo en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente” (Chion, 1993, p. 63), es decir, fuera de cuadro, que es muy sutil pero que cumple un efecto narrativo de los hechos históricos, se trata del sonido alejado del motor de un avión que comienza aproximadamente en el segundo 00´:57´´:22 y que se hace más fuerte hasta el final de la secuencia de introducción del cortometraje que culmina en el minuto 01´:15´´:15 con el sonido ensordecedor de una explosión y que deja la pantalla completamente en blanco para simbolizar el momento de la caída de la bomba atómica.

La pantalla queda en blanco por aproximadamente tres segundos para luego iniciar un *fade* a negro que dura hasta el minuto 01´:33´´:08 en el que aparece una imagen de la ciudad en escombros, solo se escucha el sonido de fuego y viento, nuevamente de forma extradiegética, mientras que siguen apareciendo en pantalla imágenes de la ciudad devastada. En esta parte del documental no se utiliza el efecto de sobre posición de las imágenes utilizadas en la secuencia anterior, sino un efecto de *fade in* y *out* que va mostrando las escenas de las consecuencias de la explosión.

Esta parte del documental simboliza una transición en recorrido generativo del cuadrado semiótico, en donde se puede apreciar que se pasa del estado “vida” al estado “no vida” los signos sonoros y visuales antes descritos representan la negación de la vida antes descrita por las escenas de construcción del edificio y prosperidad de la ciudad. El estado de “no vida” es establecido con la caída de la bomba y posteriormente con las imágenes

que describen la destrucción de gran parte del “edificio/protagonista” que atraviesa por esta catástrofe masiva.

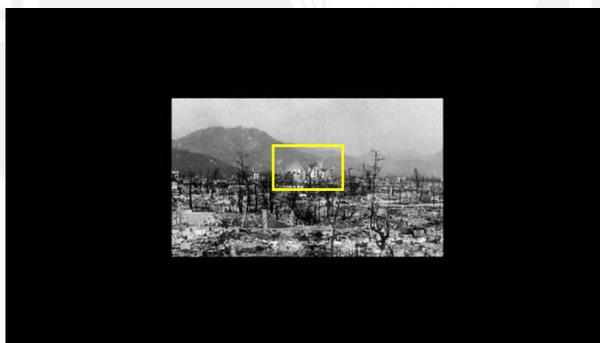
A continuación, se citan algunas escenas que muestran esta transición narrativa identificada con el estado semio-narrativo “no vida” del cortometraje (Figuras 119,120) en las que también se puede apreciar a lo lejos al “edificio/protagonista”, es decir, la “Cúpula *Genbaku*” que a pesar de la explosión sigue en pie.

Figura 119. Frame – 200000 Phantoms (Estado no vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 120. Frame – 200000 Phantoms (Estado no vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Luego de esta transición abrupta de los estados “vida” a “no vida”, en la progresión narrativa del documental; se inicia en el minuto 01´:48”:16 una nueva transición semio-narrativa, porque empieza nuevamente el sonido del piano introductorio de la canción “*Larkspur and Lazarus*” pero esta vez, las imágenes que se superponen son las de la ciudad destruida y en el foco de atención nuevamente el edificio/protagonista: la “Cúpula *Genbaku*”.

Las imágenes de la destrucción de la ciudad aparecen acompañadas con las letras de la canción que justamente pueden sugerir la transición narrativa de “no vida” a “muerte”,

pues tanto las letras de la canción como las imágenes hacen referencia a un estado de derrota y pérdida.

A continuación, se citan las estrofas de la canción (Tabla 7) junto con las imágenes que pueden representar el estado de “muerte” que se desarrolla aproximadamente hasta el minuto 03:51:15.

Tabla 7. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 1

Lakspur and Lazarus	Traducción
“The empty streets	“Las calles vacías
The songs of twilight	Las canciones del crepúsculo
The clouds at rest	Las nubes en reposo
The churchbells chiming	Las campanas de la iglesia repicando
A scarecrow shudders	Un espantapájaros se estremece
And some birds tremble	Y algunos pájaros tiemblan
I looked at you and saw it's time”	Te miré y vi que era hora”

Las letras son melancólicas, hablan de un tiempo detenido y calmo, no hay presencia humana sólo algunos elementos visuales como un espantapájaros y pájaros que tiemblan, la metáfora puede hacer referencia a la muerte o el estado de alerta antes de este momento indicado.

Mientras la canción hace una asociación literal con la idea de “muerte”, la imagen muestra la ciudad vacía llena de escombros, sólo se reconoce el edificio de la “Cúpula *Genbaku*” en ruinas y la idea de una ciudad sin personas alrededor es complementaria a la letra de la canción, ambas representaciones refuerzan el estado de “muerte” que puede remitir históricamente al momento de la rendición de Japón frente a las fuerzas aliadas.

La rendición de Japón ocurrió el 15 de agosto de 1945, luego de la caída de las bombas atómicas en *Hiroshima* el 6 de agosto y *Nagasaki* el 9 de agosto, este hecho no solo significó el final de la guerra, sino el final de toda una época de un sistema político instaurado en la era *Meiji*, y significó la transición de la monarquía japonesa de un status de divinidad a humanidad en la persona del emperador “Hiroito” quien aceptó la derrota de Japón ante los aliados, permitiendo así una transición social y política en donde el Gobierno Japonés quedaría sujeto a la autoridad de las Fuerzas Aliadas (Rubio, 2007).

Las imágenes mostradas en esta parte del documental son una representación simbólica de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, las imágenes describen ruinas y escombros y no se observa en el montaje de las imágenes la presencia de sobrevivientes o ciudadanos japoneses.

La estrategia del montaje pone nuevamente en el centro del relato la presencia del edificio/protagonista que juega el papel de testigo y sobreviviente del ataque bélico. A continuación, se citan algunas escenas (Figuras 121 y 122) del montaje visual de esta parte del cortometraje “200000 Phantoms”.

Figura 121. Frame – 200000 Phantoms (Estado muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 122. Frame – 200000 Phantoms (Estado muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Desde el punto de vista del montaje fotográfico, se observa que la sobre posición de imágenes plantea también una composición de imagen fragmentada, es como si se tratara de articular pequeños fragmentos del tiempo detenido para apelar a un efecto de sentido que sugiere la pérdida o estado de “muerte” que se desarrolla en la estructura profunda del documental (Figuras 123, 124).

Figura 123. Frame – 200000 Phantoms (Imagen fragmentada)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 124. Frame – 200000 Phantoms (Imagen fragmentada)



Fuente: (Périot, 2007)

Sobre el recurso de la sobre posición de las imágenes también es importante mencionar que esta estrategia de montaje no fue planificada por el realizador, sin embargo, para el director esta aparente problemática que se dio en el montaje para rellenar el encuadre también significó un aspecto significativo que se relaciona con la idea de un tiempo fragmentado y los espacios vacíos en el encuadre, aspecto formal que se retomará en el análisis tensivo de la película.

La sobre posición de las imágenes al interior del cuadro es un elemento que no fue previsto, pero es algo común cuando yo estoy en el montaje en las que tengo una hipótesis de trabajo sobre el material que se va recopilando a través del contraste que puede haber o cierta calidad de las imágenes, las cosas a veces nos obligan a cambiar, a pesar de eso se juntaron varias cosas que no había previsto como la manera de montar, yo había visibilizado una película que se contaba con fotografías o llenar el cuadro completo pero finalmente el número de fotos que se tenía sobre el Domo sobre todo antes y después de la guerra no

fueron tantas como se pensó y *el Domo siempre fue el centro de la imagen entonces para tratar de utilizar todas las imágenes, recuerdo que no podía hacer un cuadro completo, entonces surgió la necesidad de poner una sobre otra y finalmente lo que vi fue algo que me gustó mucho porque eso me permitió mostrar un poco más, en realidad se ve lo que pasa alrededor del Domo y se puede mostrar una perspectiva de Hiroshima a partir de esto y un poco embutir estas formas que se tiene a partir de un contraste para componer una imagen de calidad que muestra estratos visuales y temporales... que rellenan de cierta manera todo el espacio como si el tiempo interpenetrara, de la misma manera hay un desfase entre las imágenes que rellena de manera parcial y que deja de cierta manera espacios vacíos que después pueden ser parchados por las imágenes precedentes<sup>25</sup> (Périot, 2022) .*

Posteriormente el desarrollo del documental sigue la línea argumentativa metafórica desarrollada por la letra de la canción y la música de acompañamiento que mantiene el sentimiento nostálgico de pérdida. La siguiente estrofa de la canción plantea de una u otra forma la presencia de “otros” (Tabla 8).

Tabla 8. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 2

Larkspur and Lazarus	Traducción
“The faded flowers	“Las flores marchitas
The faded pictures	Las fotos descoloridas
Of faded lives	De vidas marchitas
Your body waiting	Tu cuerpo esperando
And unfulfilled	E insatisfecho
With no regrets	Sin arrepentimientos
And empty heart	Y corazón vacío
And head in hands	Y la cabeza entre las manos
I heard them say today it's time”	Los escuché decir hoy es el momento”

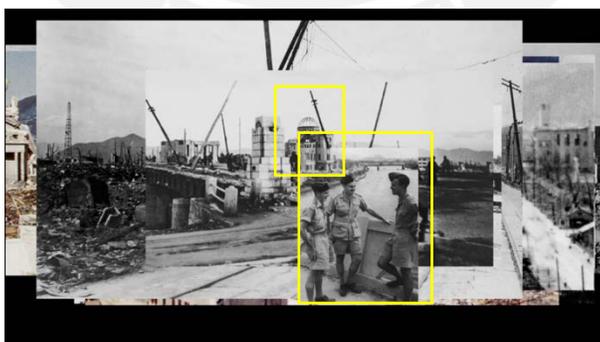
25 Se cita en cursivas el fragmento de la entrevista en la que el director J. G. Périot hace referencia al uso estratégico de las imágenes fragmentadas como un recurso estético y discursivo del montaje.

Si bien las letras de la canción siguen apelando al estado de “muerte”: “las flores marchitas”, “las fotos descoloridas de vidas marchitas” el montaje remite por otro lado a la descripción del “edificio/protagonista” vacío e insatisfecho, como una metáfora del sentimiento del pueblo japonés en este momento de su historia, luego de la derrota.

Desde el punto de vista visual, existe una relación interesante con la letra de la canción, pues mientras se escucha la frase “los escuché decir hoy es el momento” refiriéndose a los “otros” se ve en las imágenes de archivo montadas en esta secuencia la presencia de militares del ejército, probablemente del comité internacional de la cruz roja, que acudió a ayudar a los sobrevivientes de la explosión, también se ven personas extranjeras vestidas de militares posando frente a la cámara, así como personas encima de los escombros sosteniendo lo que aparentemente son planos de una obra, estas escenas muestran una transición narrativa en el montaje fotográfico que sugiere la búsqueda de una salida después de la tragedia.

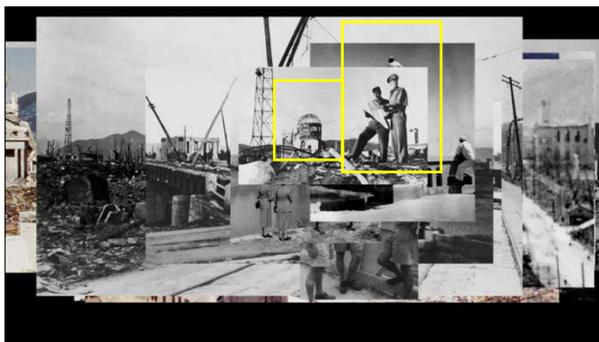
A pesar de que las imágenes van mostrando la presencia de la ayuda humanitaria que se movilizó tras la caída de la bomba atómica (Figuras 125, 126, 127), en la composición de la escena sigue presente el signo visual del “edificio/protagonista” de la “Cúpula de *Genbaku*” esta estrategia discursiva sirve de elemento transversal a lo largo de la película el cual permite un efecto de continuidad dada la gran cantidad de imágenes de archivo que aparecen en la pantalla.

Figura 125. Frame – 200000 Phantoms (Ayuda)



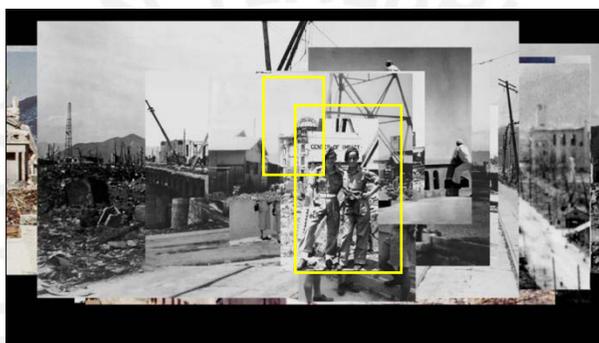
Fuente: (Périot, 2007)

Figura 126. Frame – 200000 Phantoms (Ayuda)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 127. Frame – 200000 Phantoms (Ayuda)



Fuente: (Périot, 2007)

Algo que se hace evidente en la progresión visual, es también la aparición de algunas fotografías a color (Figuras 128,129) que coinciden con el levantamiento de los escombros que quedaron luego de la explosión de la bomba.

Figura 128. Frame – 200000 Phantoms (Color)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 129. Frame – 200000 Phantoms (Color)



Fuente: (Périot, 2007)

La siguiente estrofa de la canción también revela metafóricamente la situación de *Hiroshima* tras la post guerra, a continuación, se cita la letra (Tabla 9).

Tabla 9. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 3

Larkspur and Lazarus	Traducción
"The sunset heavy	"El atardecer pesado
On mother mountain	La montaña madre
The cattle lowing	El ganado mugido
The cattle dreaming	El ganado soñado
The endless rain	La lluvia interminable
In haunted airs	Los aires embrujados
Your loss of hope	Tu pérdida de esperanza
We were shown	Nos mostraron
We were shown it's only time"	Nos mostraron, que es sólo el momento"

A pesar de que la letra de la canción mantiene el mensaje de pérdida y la transición narrativa del montaje aún se encuentra en el estadio de "muerte", se puede inducir la idea de levantamiento de los escombros, porque visualmente las imágenes muestran la presencia de personas alrededor del "edificio/protagonista" (Figuras 130,131), se trata de ciudadanos japoneses que comienzan a vivir con los escombros de la guerra.

En esta secuencia de imágenes de igual forma se muestra la presencia del "edificio/protagonista" en el fondo como elemento unificador del montaje que empieza a

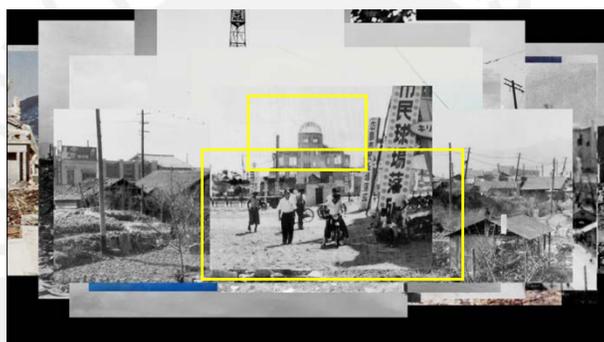
plantear una nueva transición narrativa que hace alusión al levantamiento de los escombros ocurridos después de la caída de la bomba nuclear.

Figura 130. Frame – 200000 Phantoms (Personas al rededor)



Fuente: (Périot, 2007)

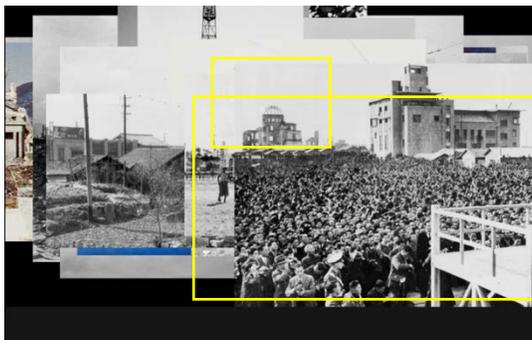
Figura 131. Frame – 200000 Phantoms (Personas al rededor)



Fuente: (Périot, 2007)

La estrofa de la canción concluye con la frase “Tu pérdida de esperanza, nos mostraron que es sólo el momento” y con esa frase se muestra en la imagen un encuadre que describe a una multitud en frente de lo que parece una manifestación política (Figura 132) esta escena se presenta en el minuto 03’:51”:15 y se constituye en un nivel de connotación semántica que permite establecer una tercera transición, de “muerte” a “no muerte”.

Figura 132. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

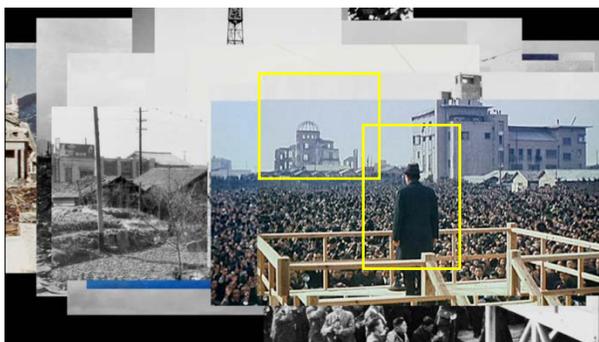
La complementación a esta imagen es el archivo fotográfico a color del discurso en vivo del emperador Hirohito (Figura 133) en Hiroshima en 1947 dos años después de la caída de la bomba atómica.

Este hecho coincide también con el inicio de la vigencia de la nueva constitución de Japón que en el Capítulo I “El Emperador”, en el Artículo I determina que: “El “Emperador” es el símbolo del Estado y de la unidad del pueblo, derivando su posición de la voluntad del pueblo en quien reside el poder soberano”. Posteriormente en el Artículo 4, se indica que “El emperador realizará únicamente actos de Estado previstos en la constitución y no tendrá facultades de gobierno” (Constitución de Japón, 1947).

Se trata entonces de un nuevo inicio para la articulación política y social de Japón, algo que se confirma en la promulgación del Capítulo II “Renuncia a la Guerra”, Art. 9 que indica: Aspirando sinceramente a una paz internacional basada en la justicia y el orden, el pueblo japonés renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación y a la amenaza o al uso de la fuerza como medio de solución en disputas internacionales (Constitución de Japón, 1947).

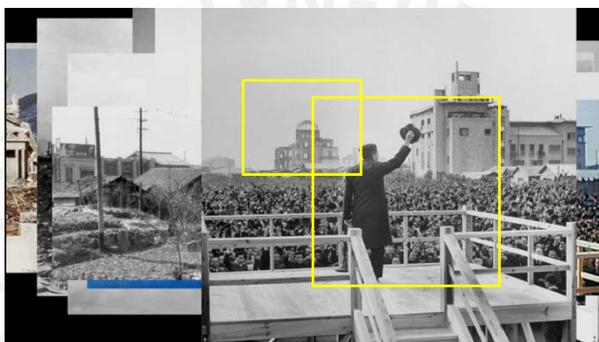
Sin duda desde un punto de vista simbólico, las imágenes establecen referencias a lo que aconteció históricamente en Japón, las escenas siguientes afirman esta transición narrativa entre los estados “muerte” a “no muerte” (Figura 134).

Figura 133. Frame – 200000 Phantoms (Hirohito)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 134. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

La letra continúa con figuras metafóricas, pero deja entrever un punto de vista resiliente frente al dolor y la muerte, una asociación en el mensaje de la letra de la canción con la idea del pueblo de Hiroshima que también tiene esta misma actitud de resiliencia. (Tabla 10).

Tabla 10. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 4

Larkspur and Lazarus	Traducción
"The smell of rain	"El olor de la lluvia
The twilight leaning	El crepúsculo inclinado
Against your lips	Contra tus labios
Waterwheels turning	Ruedas hidráulicas girando
The forests brooding	Los bosques inquietos
You took my hand	Tomaste mi mano

---

And pointed full of pain

Y apuntaste lleno de dolor

That fishes dying

Que los peces mueren

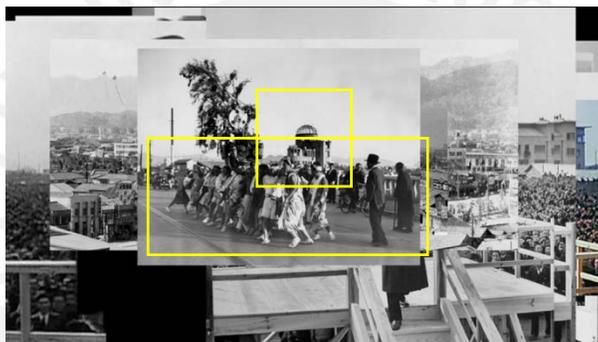
You see the sign that this was time”

Ves la señal este era el momento”

---

Mientras se escucha esta estrofa de la canción que sugiere una acción sobre el tiempo adecuado para ver las señales de un resurgir: “el olor de la lluvia ... ruedas hidráulicas girando, bosques inquietos”, se sugiere en el montaje de las imágenes al concepto alusivo a la resiliencia, en la composición se ven ciudadanos en acciones cotidianas que muestran, justamente, esta idea de sobrevivencia que se plantea en la transición “muerte” a “no muerte” (Figuras 135, 136, 137).

Figura 135. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



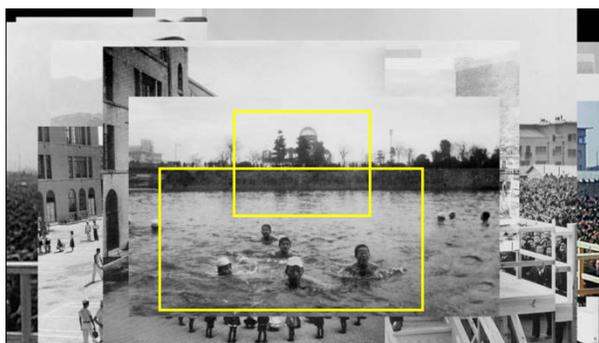
Fuente: (Périot, 2007)

Figura 136. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 137. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Esta transición discursiva se refuerza en la siguiente secuencia del montaje, porque tanto las imágenes como las letras de la canción reflejan un mensaje esperanzador, la canción indica lo siguiente (Tabla 11).

Tabla 11. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 5

Larkspur and Lazarus	Traducción
"I waited years for you	"Esperé años por ti
Or so it seemed	O eso me pareció
And stumbled through your world	Y tropecé con tu mundo
Praying for just one kiss	Rezando por un solo beso
To stop my fall from grace	Para detener mi caída en desgracia
And shelter in your palm	Y refugio en tu palma
You gave me everything	Me diste todo
Both lock and key	La cerradura como la llave
The oilclouds see it's only time"	Las nubes cargadas
	Ven que sólo es el momento"

Junto a la analogía del texto que implica un mensaje esperanzador: "esperé años por ti o eso me pareció y tropecé con tu mundo rezando por un solo beso para detener mi caída en desgracia", la cita de la letra de la canción analógicamente describe una suerte de renacimiento de entre la pérdida y la tragedia hacia la esperanza. Se observan imágenes de archivo que refuerzan esta idea, pues aparecen niños jugando y sonrientes en primer

plano (Figuras 138, 139) y como fondo, como siempre el signo visual del “edificio/protagonista” de la “Cúpula de *Genbaku*”. A pesar de que el tono de la canción no cambie, el efecto perceptivo de las imágenes cumple con describir este ciclo planteado en el recorrido generativo que hasta este momento implica los estados: “vida – no vida – muerte – no muerte”.

Figura 138. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 139. Frame – 200000 Phantoms (Estado no muerte)



Fuente: (Périot, 2007)

Otra escena particularmente llamativa al final de esta secuencia, es una imagen en la que se puede identificar un cartel en el que aparece el mensaje “*No more Hiroshima’s*” (Figura 140) esta fotografía justo aparece cuando la letra de la canción versa: “las nubes cargadas” - haciendo referencia al cielo - “ven que sólo es el momento” tanto la imagen como la canción remiten a la idea de que la explosión de la bomba se ha convertido en una suerte de recuerdo, en este caso, un recuerdo doloroso pero que ya es parte del pasado de la ciudad de Hiroshima.

Figura 140. Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima's)



Fuente: (Périot, 2007)

La siguiente secuencia tanto sonora como visual refuerza la idea del levantamiento del pueblo japonés, un resurgimiento que es descrito en las letras ya que en ella se hace referencia al retorno de “la muerte a la vida” en la metáfora del personaje bíblico de Lázaro, para graficar esta idea se cita a continuación la letra de la canción (Tabla 12).

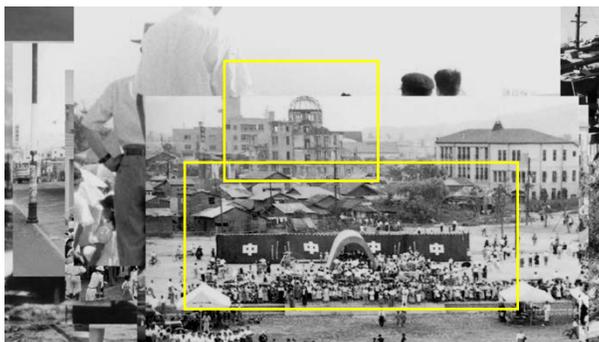
Tabla 12. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 6

Larkspur and Lazarus	Traducción
“If I could have one wish	“Si solo pudiera tener un deseo
As in the fairytales	Como en los cuentos de hadas
I would unmake my past	Desharía mi pasado
And rise like Lazarus	Y me levantaría como Lázaro
And stand in sunlight	Para estar de pie a la luz del sol
And banish all the dark	Y desterrar toda oscuridad de mi rostro
That locked my face away	Para decir de nuevo
And say to you again	Que eso sólo fue el momento”
Oh, that That was only time”	

Esta estrofa de la letra de la canción semánticamente establece una nueva transición que cierra el ciclo de la estructura semio-narrativa planteada en el esquema del cuadrado semiótico porque la metáfora de “Lázaro” implica una transición a la “vida”, esto implicaría que el ciclo establecido en el recorrido generativo sería el siguiente: vida / no vida / muerte / no muerte / vida.

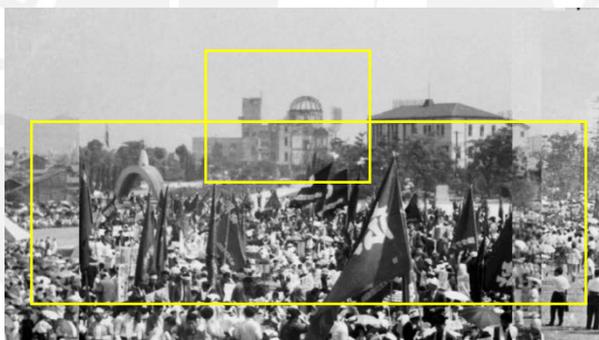
Las escenas del montaje refuerzan esta idea porque se pueden apreciar las primeras manifestaciones que conmemoran el aniversario de la caída de la bomba atómica (Figuras 141,142), en estas escenas se pueden ver manifestaciones pacíficas en lo que es conocido hoy en día como el Parque de la Paz en Hiroshima.

Figura 141. Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima´s)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 142. Frame – 200000 Phantoms (No more Hiroshima´s)



Otro aspecto simbólico que se establece tanto por la imagen como en la letra de la canción es una escena en la que se distingue la refacción del edificio/protagonista de la “Cúpula *Genbaku*”, esta imagen coincide con la referencia a la letra de la canción que versa: “Si solo pudiera tener un deseo, como en los cuentos de hadas, desharía mi pasado y me levantaría como Lázaro”, se puede asociar esta parte de la letra de la canción con la idea de que el edificio es una suerte de Lázaro que se recompone físicamente (Figuras 143, 144) y que se ha sobrepuesto a la muerte, así como lo hizo la ciudad de Hiroshima y por consiguiente también el pueblo japonés.

Figura 143. Frame – 200000 Phantoms (Refacción)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 144. Frame – 200000 Phantoms (Refacción)



Fuente: (Périot, 2007)

Finalmente, la última parte de la letra de la canción junto con el montaje de las imágenes de archivo enfatizan la idea del ciclo de recorrido generativo del cuadrado semiótico que plantea los valores contrapuestos entre vida/muerte. A continuación, se cita la última estrofa (Tabla 13).

Tabla 13. Traducción de la canción Larkspur and Lazarus – 7

Larkspur and Lazarus	Traducción
“So willow weep not for me	“Así que sauce no llora por mi
And oak bend not for me	Y el roble no se dobla para mi
Though others died for us	Aunque todos murieron por nosotros
And in our place	Y en nuestro lugar
Though in the secret heart	Aunque en el secreto del corazón
Raw wound, raw source of all	Esté la herida cruda
I heard the news today	La fuente cruda de todos

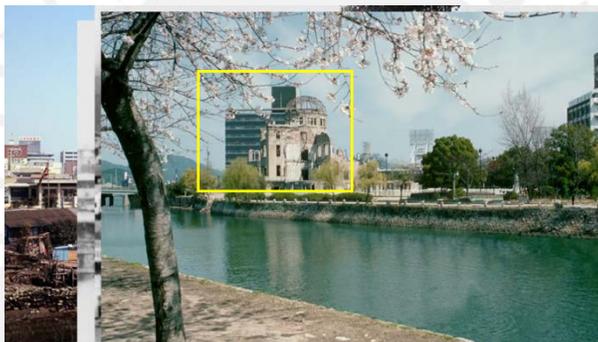
---

Whispered in the dark	Escuché las noticias de hoy
At last At last we know it's time	Susurrando en la oscuridad
I knew at last it's only time	Por fin, por fin sabemos que es el momento
I'll come in glory	Supe al fin que solo es el momento
End of story"	Y vendré en gloria
	Fin de la Historia"

---

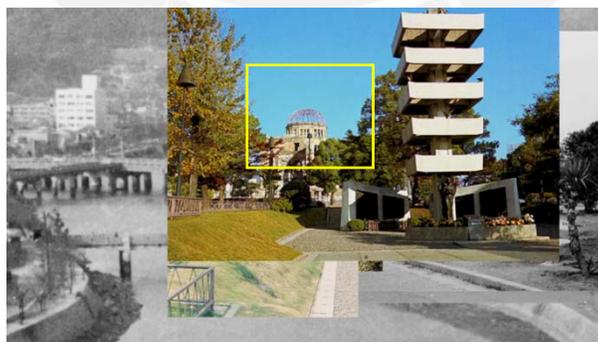
Las imágenes (Figuras 145, 146) que acompañan a esta parte del relato de la canción se centran en la descripción del "edificio/protagonista" de la "Cúpula de *Genbaku*", las fotografías a color son más abundantes en el montaje y se relacionan con la idea de un resurgimiento de la ciudad de Hiroshima, el cual se menciona en la letra de la canción.

Figura 145. Frame – 200000 Phantoms (Estado vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 146. Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Algunas escenas destacables de esta parte del montaje son las que concluyen con la frase "Y vendré en gloria" que coinciden con las imágenes más contemporáneas de uno de los arcos del Parque Memorial de la Paz por el cual se puede ver a lo lejos la "Cúpula

de *Genbaku*”, esta es una de las imágenes más icónicas de esta parte de la ciudad y que es reconocida a nivel mundial (Figuras 147, 148).

Figura 147. Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 148. Frame – 200000 Phantoms (Estado Vida)



Fuente: (Périot, 2007)

Por consiguiente, el final de la letra de la canción coincide con un relato cíclico entre las oposiciones vida muerte, que se desarrolla de la siguiente manera: “vida – no vida – muerte – no muerte – vida”. Esta construcción cíclica en la estructura profunda del relato cinematográfico permite reconocer el discurso del director J. G. Périot, quien busca una representación distinta sobre la historia de Hiroshima lo cual determina un discurso más universal.

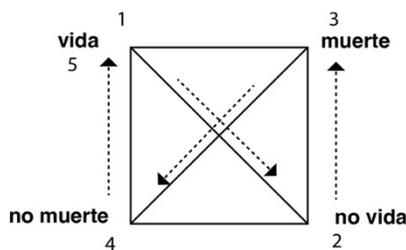
Al respecto de esta construcción cíclica y universal a la cual se arriba con el análisis semio narrativo del cortometraje, es importante mencionar que el propio director reconoce estos elementos en la lectura y la percepción del público tanto occidental como japonés:

Esta película me ha puesto muy feliz ha sido muy mostrada en Hiroshima y Japón, me resulta primordial que el espectador se dirija con su país, yo he estado muy orgulloso porque habían muchas cosas al interior de la película que yo tenía, que yo he escrito, que yo pienso que no son muy legibles a nivel de los

espectadores que no son japoneses y son muchas cosas que se muestran en este bucle temporal que te hace ver esta construcción a lo largo del tiempo pasado, también esta occidentalización en un tiempo lineal que avanza; para los japoneses es un tiempo circular un tiempo que recomienza todo el año un bucle temporal... *Hay una cosa que me ha sorprendido, algo que yo no esperaba y es que esta película para los japoneses es radicalmente política y lo que yo pienso es que para nosotros que no somos japoneses es una película que expresa sobre todo nostalgia o algo que es muy duro y poético pero no político, pero para los japoneses es político, porque para ellos cada imagen del Domo es una imagen de la destrucción por la bomba atómica, entonces el hecho de colocar las fotografías una sobre otra es como una manera de hacer un reproche, como si se repitiera: esta es la bomba, esta es la bomba, esta es la bomba... y por tanto es político porque se hace una acusación; yo acuso a través de esta representación a partir de la acumulación de la imagen y se genera una puesta de acusación contra los americanos y contra el gobierno japonés de la época, por tanto para los japoneses es un filme que es agresivo y motivador... por tanto es también una película reivindicativa para el pueblo japonés y eso fue lo que yo descubrí cuando tuve la oportunidad de mostrar la película en Japón<sup>26</sup> (Périot, 2022).*

Finalmente, para identificar de forma gráfica el recorrido generativo establecido según el análisis semio-narrativo del cortometraje “20000 Phantomes” se cita el siguiente cuadro (Figura 149) que da cuenta de los estados “vida – no vida – muerte – no muerte – vida” los cuales se desarrollan en el montaje del documental.

Figura 149. Cuadrado semiótico – Aplicado



Fuente: Elaboración propia

<sup>26</sup> Se ha resaltado en cursivas el fragmento de la entrevista en la que el director plantea la idea de bucle temporal a partir del uso del montaje de las fotografías que muestran como protagonista al Domo y como este montaje tiene un mensaje de reivindicación para el pueblo japonés.

### 4.3.3. Análisis de las estructuras tensivas en el cortometraje “20000 Phantoms”.

Otra perspectiva semiótica desde donde se puede analizar el cortometraje “20000 Phantoms” corresponde a la aplicación de las estructuras tensivas que desde el enfoque de C. Zilberberg se constituye en un espacio en el que confluyen la intensidad y extensidad como dos magnitudes que establecen tanto el plano del contenido como la expresión del signo, estableciendo grados y correlaciones entre lo formal y conceptual (Zilberberg, 2012).

Tomando en cuenta la clasificación de los foremas tensivos establecidos para la magnitud espacial desarrollados por el propio C. Zilberberg se tendrán presentes las valencias de dirección con cuatro sub-valencias: hermético, cerrado, abierto y demasiado abierto, a continuación, se cita esta clasificación en el siguiente cuadro (Figura 150).

Figura 150. Clasificación Forema de Espacialidad

<i>aspecto</i> →	aminoración	atenuación	repunte	redoblamiento
<i>foremas</i> ↓	↓	↓	↓	↓
<i>dirección</i> →	hermético	cerrado	abierto	demasiado abierto
<i>posición</i> →	extraño	exterior	interior	íntimo
<i>impulso</i> →	fijeza	reposo	desplazamiento	ubicuidad

Fuente: (Zilberberg, 2012, p. 70)

Si se aplica esta clasificación se puede realizar una lectura sintáctica del uso del encuadre fotográfico, el collage y la superposición, aspectos formales que determinan ciertas significaciones semánticas ligadas a los conceptos de edificación de la ciudad y destrucción de esta como un resultado de las acciones del hombre desde una perspectiva disfórica o nostálgica.

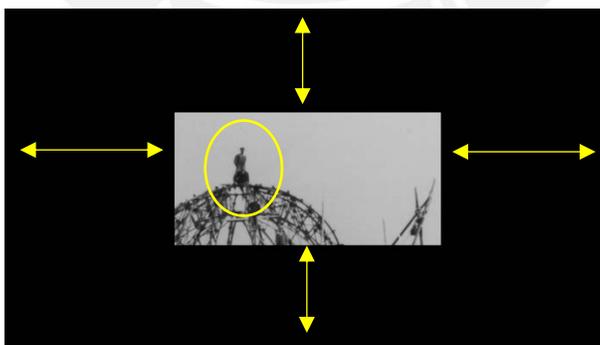
Sobre esta lectura en la que se describe esta presencia disfórica de las personas en la película, el director J. G. Périot (2022) menciona que la película plantea una abstracción interna la cual permite una lectura poética de las imágenes.

La película a pesar de su abstracción es muy precisa sobre la utilización de las imágenes, eso quiere decir que hay un aspecto documental muy realista sobre cómo es que la ciudad o esa estructura ha sido construida, como se desarrollaba la vida alrededor del Domo y como la bomba destruye todo y como se ha

reorganizado la ciudad y eso es extremadamente preciso porque cada foto ha sido datada, entonces vemos una historia urbanística de la ciudad y adicionalmente la narración se enfoca dentro de otra abstracción es como si el espectador se cuenta a si mismo otra cierta historia que hace percibir que *si bien parece una película que está basada netamente en la construcción, esos humanos que están presentados al inicio de la película, es decir la manera en la que se proyecta sobre los hombres, sobre los niños alrededor del Domo de la ciudad o cosas como esa, se pasa sin mucha identificación pero a pesar de que se muestra más sobre la construcción más que sobre lo humano... recuenta una historia humana de forma poética más que narrativa*<sup>27</sup> (Périot, 2022).

Esta última idea se puede apreciar en el uso del encuadre fotográfico a lo largo del montaje del cortometraje “200000 Phantoms” principalmente por la presentación de las imágenes que inician en el centro del encuadre con un borde negro grueso, algo que implicaría un uso más “hermético” del encuadre fotográfico no solo por la formalidad de su presentación sino porque la imagen muestra la representación fragmentada de la construcción de la “Cúpula de Genbaku” (Fig. 151 y 152) donde aparecen personas alrededor del edificio, esta primera representación plantea el concepto de edificación de la ciudad y al mismo tiempo es una imagen cerrada o casi hermética para su interpretación pues no es clara la enunciación, se trata de un discurso minimalista y simbólico que tendrá mayor sentido con la progresión del montaje.

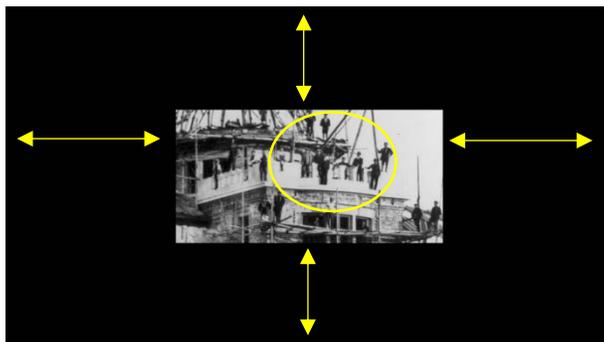
Figura 151. Fame “200000 Phantoms” – Construcción Cúpula *Genbaku*



Fuente: (Périot, 2007)

<sup>27</sup> Se ha resaltado el fragmento de la entrevista en la que el director en su apreciación sobre su propia obra plantea también la idea de la presencia disfórica de las personas en la película.

Figura 152. Fame “200000 Phantoms” – Construcción Cúpula *Genbaku*

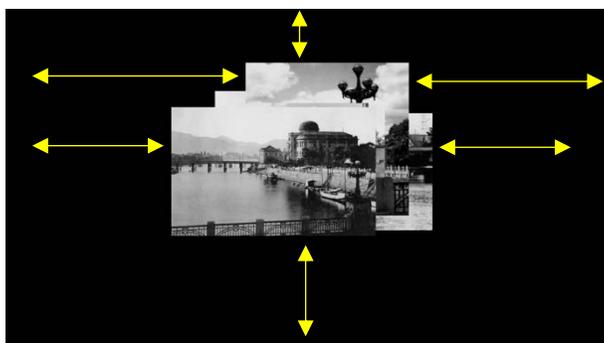


Fuente: (Périot, 2007)

Por otro lado, con el desarrollo el uso del encuadre se va expandiendo a partir de la sobre-posición se pasa de una imagen o composición cerrada a otra más abierta pero la concepción del borde del encuadre fotográfico se rompe por el uso del recurso del collage, una estrategia de montaje fotográfico que refiere al cubismo pictórico como recurso visual, pues una definición de esta estética es la capacidad de mostrar la imagen desde distintos ángulos y puntos de vista.

La composición del encuadre pasa de una instancia hermética, es decir, una sola imagen al centro del fondo negro a una cerrada en la que se comienza a descubrir el proceso de edificación de la “Cúpula Genbaku” y de la ciudad de Hiroshima, por consiguiente, el uso de los recursos fotográficos expresa claramente el sentido de construcción como un resultado de la acción del hombre en el proceso de creación del paisaje urbano, en este caso se describe históricamente un momento en la historia del pueblo japonés a partir de recursos fotográficos y audiovisuales (Figura 153).

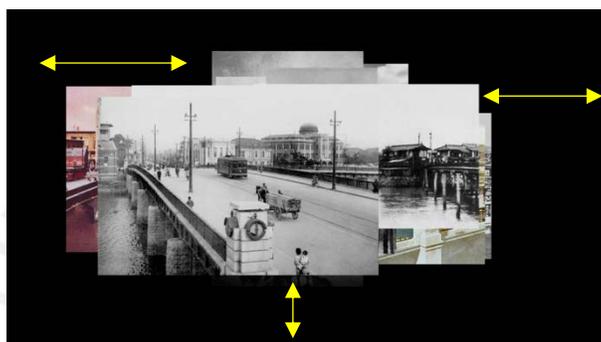
Figura 153. Edificio de la “Cúpula *Genbaku*” - collage



Fuente: (Périot, 2007)

En esta disposición de la imagen también se observa la presencia disfórica de la presencia humana, puesto que las imágenes seleccionadas describen la ciudad de Hiroshima, pero el proceso de edificación de la misma es un resultado del accionar humano, aunque en las imágenes la presencia humana sea mínima se pueden evidenciar los signos: casas, puentes, edificios, etc. como una huella del ser humano, una referencia de sentido que posteriormente se verá contrapuesto con la destrucción de la ciudad que paradójicamente es también un resultado de las acciones humanas, la siguiente imagen describe el estadio de edificación (Fig.154).

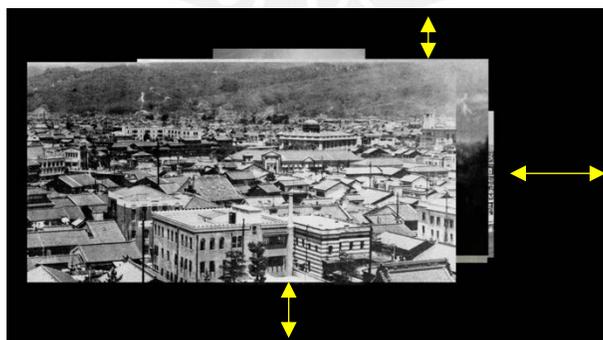
Figura 154. Descripción de la ciudad – Puente Motayuso



Fuente: (Périot, 2007)

La siguiente imagen (Fig. 155) es una muestra de transición del encuadre que pasa de un estadio cerrado a otro abierto y corresponde a la descripción de la ciudad de Hiroshima desde un plano general, se trata de una imagen aérea de la ciudad, esta selección de imágenes describe semánticamente la edificación de la ciudad antes de la caída de la bomba atómica.

Figura 155. Toma aérea de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Bajo la misma lógica tensiva de la descripción del espacio, podemos apreciar que luego del minuto 1,15'.15" donde el cuadro se llena de color blanco para simbolizar en estallido

de la bomba nuclear surgen nuevamente imágenes fotográficas al centro del encuadre pero en contraposición a las imágenes anteriores, la ciudad está destruida completamente, no hay presencia humana pero la destrucción es un resultado del accionar humano, de nuevo está la presencia disfórica humana pero en un ejercicio de montaje que comienza nuevamente con la misma estética visual, es decir pasar de un encuadre cerrado a otro abierto paulatinamente. A continuación, se citan las imágenes que describen el estado del encuadre cerrado (Fig. 156, 157).

Figura 156. Hiroshima luego de la caída de la bomba nuclear



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 157. Hiroshima luego de la explosión de la bomba nuclear



Fuente: (Périot, 2007)

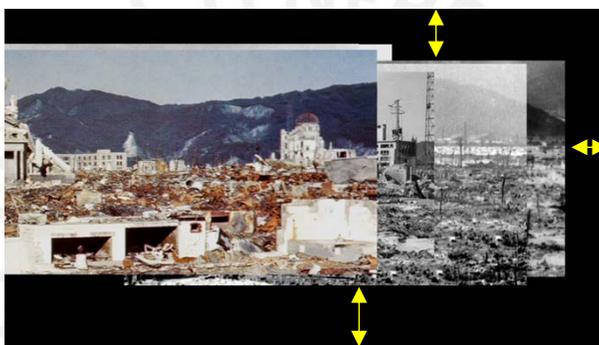
Posteriormente la estrategia de uso formal de la imagen continúa con el recurso de *collage* y sobre-posición para describir lo que visualmente es la recuperación de la ciudad, es como si retornara a la primera parte donde se inicia la construcción del edificio de la “Cúpula Genbaku”, sin embargo, se trata de un nuevo inicio desde las ruinas. La tensión formal del uso del espacio pasa nuevamente de la composición cerrada a una más abierta, las siguientes imágenes describen este desarrollo (Fig. 158, 159)

Figura 158. Hiroshima en ruinas



Fuente: (Périot, 2007)

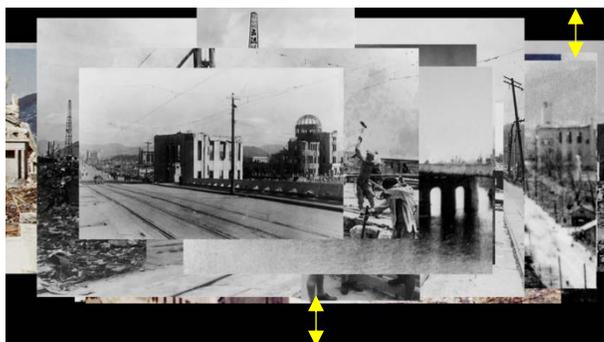
Figura 159. Hiroshima en ruinas – color



Fuente: (Périot, 2007)

Otro momento en el que se observa el uso tensivo del espacio son las selecciones de imágenes donde se observa el levantamiento de la ciudad en interacción con los habitantes, en esta parte del cortometraje la presencia humana está más presente, se trata de un paralelo entre el paso de la destrucción de la ciudad hacia la edificación de la misma en complementariedad a la presencia humana como proceso de adaptación y resiliencia ante la muerte, el uso compositivo y del *collage* pasa de un estadio abierto a uno más abierto hasta llegar al punto en el que el fondo negro desaparece. Las siguientes imágenes describen este estadio (Fig.160, 161, 162).

Figura 160. Reconstrucción de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 161. Reconstrucción de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 162. Reconstrucción de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Posteriormente surge otro momento importante en donde también se puede apreciar el recurso tensivo de la composición fotográfica la cual hace una referencia semántica a la presencia humana y la reconstrucción de la ciudad desde una perspectiva simbólica, puesto que las imágenes seleccionadas (Fig. 163) apelan a la memoria de lo ocurrido, se trata entonces de una reconstrucción de la memoria a través de la descripción de las primeras manifestaciones por la paz. La composición es abierta, los bordes negros del

fondo no aparecen más a lo largo del filme de montaje, algo que implica una transición tensiva del espacio que pasa del estadio abierto a otro muy abierto.

Figura 163. Manifestación por la paz



Fuente: (Périot, 2007)

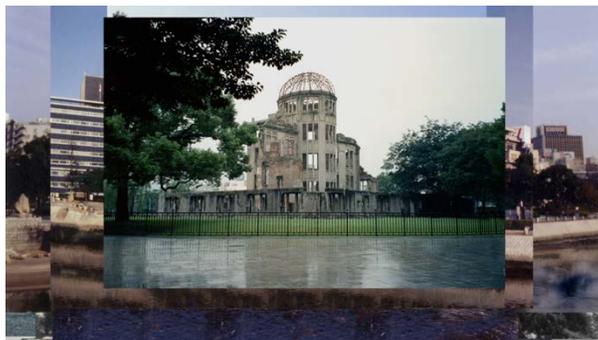
En consecuencia, a esta lectura del uso de la composición espacial y cromática de las imágenes seleccionadas también están las imágenes más contemporáneas de la ciudad que describen el concepto de edificación de la ciudad en el contexto actual, la presencia humana nuevamente es disfórica y casi imperceptible, pero la modernidad de la ciudad es una huella de la capacidad de sobrevivencia de los habitantes de la ciudad de Hiroshima. Las siguientes imágenes (Figuras 164 - 166) describen este estadio muy abierto además de la composición a través del *collage* y la transición de color que sugiere el paso del tiempo.

Figura 164. Imagen a color de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 165. Imagen a contemporánea de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

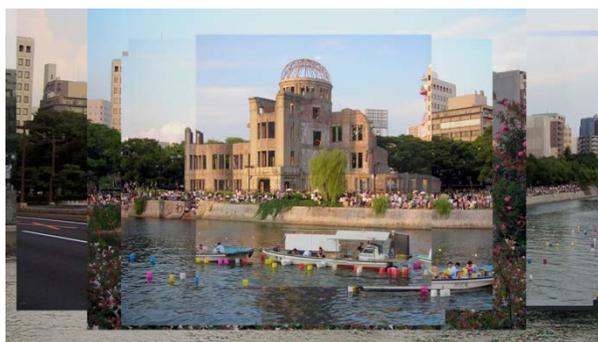
Figura 166. Imagen a contemporánea de Hiroshima



Fuente: (Périot, 2007)

Algo que llama la atención de las imágenes contemporáneas es la descripción de la celebración del *Toro Nagashi* para la conmemoración de la caída de la bomba nuclear, estas imágenes son el epílogo del cortometraje, se describe la participación de los habitantes en medio del parque de la paz, hay una transición de día a noche con la iluminación de las lámparas de papel que atraviesan el río *Matoyasu* (Figuras 167 y 168).

Figura 167. Celebración Toro Nagashi – día



Fuente: (Périot, 2007)

Figura 168. Celebración Toro Nagashi – noche



Fuente: (Périot, 2007)

A continuación, el cortometraje desarrolla una transición de color a blanco y negro (Figura 169) la imagen final en composición abierta se torna en blanco y negro para dar lugar a la transición de una imagen más cerrada en la que se observa a una familia japonesa tradicional mirando a la cámara y como fondo se puede observar lo que fuera en la década de los años 20s la edificación de la “Cúpula *Genbaku*”, los personajes en el encuadre describen la presencia humana por primera vez en el cortometraje con una implicancia directamente hacia el espectador.

Figura 169. Transición de color a blanco y negro



Fuente: (Périot, 2007)

La fotografía seleccionada es una fotografía analógica (Figura 170) en la que se observa la técnica de la exposición por tiempo, en la que necesitaba mantenerse inmóvil frente al lente de la cámara para que la imagen quede fija en el negativo de la película, detalle técnico que muchas veces establecía efectos visuales de transparencia de los personajes, en la imagen un niño y una mujer aparecen traslucidos, algo que sutil y literalmente describe el título del cortometraje “*20000 Phantoms*” (Figura 171). Las imágenes finales del cortometraje también indican un estadio en el análisis tensivo que corresponde a los estados cerrado y finalmente hermético.

Figura 170. Fotografía analógica



Fuente: (Périot, 2007)

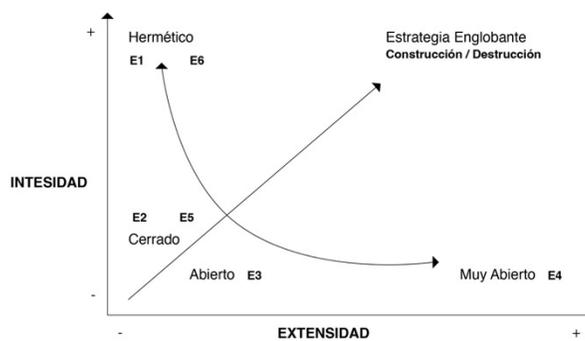
Figura 171. Título del cortometraje



Fuente: (Périot, 2007)

Para concluir el análisis del uso tensivo de los valores hermético, cerrado, abierto y muy abierto en el uso compositivo de la imagen, se tiene el siguiente cuadro (Fig. 172) que describe gráficamente como se puede establecer el recurso del análisis tensivo aplicado al análisis del cortometraje “20000 *Phantoms*”.

Figura 172. Esquema Tensivo – Aplicado



Fuente: Elaboración propia

En el cuadro podemos apreciar cómo a lo largo del montaje se establece una estrategia del uso de la composición, la cual pasa por los siguientes estadios: hermético, cerrado, abierto, demasiado abierto finalmente cerrado y hermético, en todos estos niveles de representación la imagen describe la construcción/destrucción/construcción de la ciudad alrededor de la “Cúpula *Genbaku*”, estrategia del montaje que permite una cierta legibilidad en la estructura interna de cada composición fotográfica desarrollada para el cortometraje y que evidencia una particular forma de producir sentido con las imágenes de archivo a partir de la sobre posición de las imágenes.



## Resultados

Según lo planificado en los objetivos de investigación, los resultados se establecen en función a los análisis desarrollados en los cortometrajes: *“The Barbarians”* (2010), *“Even if she had been a criminal”* (2006) y *“200000 Phantoms”* (2007) realizados por el director J.G. Périot.

Por consiguiente, en base al primer análisis sobre el cortometraje *“The Barbarians”* se establecen resultados con relación al uso apropiativo de las imágenes de archivo en el contexto de la digitalización y su utilización a partir del reordenamiento del campo y la procedencia de las imágenes, así como su praxis enunciativa para generar nuevos efectos de sentido en la percepción de los espectadores.

### Resultados obtenidos en el análisis de *“The Barbarians”* – (2010)

Un primer resultado obtenido según el análisis contextual sobre la película *“The Barbarians”*, consiste en que se identificó que la digitalización y la post-fotografía son entornos donde el archivo digital se caracteriza por inmaterialidad y superabundancia, estas características permiten establecer estrategias de creación para el documental de montaje caracterizadas por la visibilidad de un punto de vista subjetivo, crítico y reflexivo sobre las imágenes de archivo que se encuentran transitando en Internet.

Por otro lado, un reto para este tipo de creación es la capacidad de visibilizar las imágenes no hegemónicas o estigmatizadas, versus representaciones convencionales o “políticamente correctas” como en el caso del documental *“The Barbarians”* donde se contraponen las representaciones de grupos de poder versus grupos de ciudadanos que protestan en las calles. El uso de la imagen digital de archivo en internet entonces implica una posición política por parte del realizador J.G. Périot a la hora de establecer la selección del archivo con el cual realiza el proceso de montaje y escritura del texto fílmico.

Respecto al proceso de apropiación de las imágenes fotográficas en el cortometraje *“The Barbarians”* se reflexionó sobre el concepto del “campo fílmico” y la procedencia de las imágenes. Al respecto, se observó una clara diferencia en el proceso de realización entre el documental tradicional y el documental de montaje. Mientras el documental tradicional tiene como campo fílmico la realidad objetiva y la procedencia de las imágenes son el

registro de esta, en el documental de montaje el campo fílmico se desvanece porque se encuentra en una base de datos inmensa como es el Internet y la procedencia depende de la capacidad selectiva y compilatoria del realizador.

Desde una perspectiva semiótica, las prácticas enunciativas también son diferentes, puesto que la imagen del archivo digital se encuentra en plataformas web que cubren incidencias contextuales o políticas y también en plataformas de venta de imágenes como, por ejemplo, Getty o Alamy entre otras, la experiencia de estas prácticas enunciativas es diferente a la que se genera en el documental de montaje.

Por consiguiente, la práctica enunciativa pasa de comunicar/informar/contextualizar a representar/cuestionar/reflexionar. Esta traslación se puede evidenciar en el cortometraje "*The Barbarians*" porque las imágenes utilizadas contraponen dos formas de representaciones, por un lado, las representaciones "políticamente correctas" versus "las políticamente incorrectas" esta oposición establece este cambio de percepción en la recepción de las imágenes por parte del espectador.

Ergo, el proceso de apropiación de las imágenes de archivo en el documental "*The Barbarians*" plantea que ese proceso implica extraer una imagen de una práctica enunciativa como la lectura de la imagen de archivo digital en la página web a otra que en este caso es el documental de montaje, el mismo recurso "la imagen digital de archivo" se utiliza con fines diferentes y por consiguiente en el caso del cortometraje en mención se establece un discurso político y crítico sobre las mismas.

Otros resultados establecidos en el análisis pragmático del uso del archivo en el cortometraje "*The Barbarians*" son los que pueden evidenciar que los procesos de lectura son diferentes. Por un lado, la imagen fija en la plataforma web permite una lectura con mayor tiempo para la visibilidad y el reconocimiento de los signos icónicos y plásticos de la fotografía digital, mientras que la imagen fija en el documental de montaje se articula con otras imágenes y el tiempo de lectura y visibilidad es más corto y no busca describir el contexto. En ese sentido se observa que se prioriza la expresión por encima del contenido de la imagen, por consiguiente, la experiencia de la enunciación es diferente a partir de un mismo recurso: la imagen de archivo digital.

Por tanto, la apropiación de la imagen de archivo digital en el caso del documental “*The Barbarians*” establece una re-significación, la cual es establecida por el punto de vista del director J. G. Périot en el proceso de montaje.

Según la metodología propuesta por J. Fontanille sobre las prácticas semióticas, se establece el uso de la estructura tensiva para comprender el proceso de apropiación de la imagen de archivo digital y su lectura o interacción en la percepción del espectador.

A partir de esta aplicación de análisis podemos identificar que las prácticas enunciativas del uso de la imagen/archivo, en las páginas web especializadas de venta de imágenes de archivo existe un proceso de estrategia particularizante y electiva donde se exalta la operación de selección para el uso de las imágenes de archivo y el tiempo para la lectura es menor y específico por la selección y compilación. Por otro lado, la imagen de archivo digital en las páginas web informativas opera una estrategia acumulativa, porque el tiempo de lectura e interacción con la imagen de archivo es mayor y el contexto informativo también es mayor, en ambas prácticas existe mayor cantidad de tiempo de lectura para el contenido de la imagen.

Sin embargo, la práctica enunciativa del documental de montaje establece otra interacción con la imagen, pues establece una estrategia electiva y el dispositivo audiovisual establece menor cantidad de tiempo para interpretar la imagen de archivo fija y en el montaje audiovisual se ponen en práctica conceptos como la representación y la expresión, dando mayor prioridad a un uso creativo, poético y reflexivo de las imágenes de archivo digital.

Sobre el análisis de contenido y expresión del uso de la imagen de archivo digital en el documental “*The Barbarians*” se observó que el montaje del documental opera principalmente bajo la lógica expresiva de las imágenes, algo que es reforzado por el signo sonoro que funciona como un elemento transversal y unificador del mismo.

El montaje opera bajo la lógica de contraposición de imágenes de archivo en las que se representan por un lado a grupos de poder económico, político y social frente a otro grupo de personas que representan a los ciudadanos que protestan en las calles contra el sistema impuesto posiblemente por el primer grupo. Esta lectura establece que la línea

discursiva del documental *“The Barbarians”* opone la idea de una representación de lo civilizado o políticamente correcto frente a lo bárbaro/incivilizado en las representaciones de lo que podría ser identificado como políticamente incorrecto.

Por consiguiente, la lógica discursiva trabaja en lo expresivo principalmente porque se observa la estrategia de selección y montaje que contrapone tipos de encuadre como los convencionales/formales frente a los espontáneos/informales, por consiguiente, haciendo un análisis de la expresión contenido se tendría la siguiente lógica de coherencia visual para describir los conceptos antes mencionados.

Expresión:	Plano formal – Plano Conjunto	Plano Informal – Plano Detalle
Contenido:	Grupo “Civilizado”	Grupo Incivilizado

Por otro lado, otro aspecto resultante en el montaje de imágenes fijas de archivo es que la estrategia utilizada para la re-significación es el uso del *collage*, una estrategia creativa que se da por el uso de efectos de transición y sobre-posición, los que permiten una transición de movimiento para pasar de la imagen fija a la imagen en movimiento estableciendo así nuevas significaciones a partir del archivo preexistente.

En el caso del documental *“The Barbarians”*, se observaron ciertas interacciones entre la contraposición de los archivos que remitieron conceptos como libertad/opresión, privilegio/vulnerabilidad, riqueza/pobreza, poder/debilidad, público/anonimato. Estos conceptos fueron identificados en las nuevas composiciones logradas gracias al uso del *collage* como recurso de tratamiento visual.

Desde el enfoque sonoro y visual, existe una progresión narrativa que se identifica en el uso de signos visuales que refuerzan la contraposición de representaciones de los grupos sociales descritos en el cortometraje y esto se da por cómo las imágenes “Formal – Plano conjunto” son contaminadas por las imágenes “Informales – Plano Detalle” y posteriormente planos más abiertos que describen las protestas ciudadanas hasta llegar a planos generales que describen el caos y la ciudad sin ley, esta progresión narrativa establecida en el montaje es reforzada por la banda sonora que inicia de forma equilibrada y que luego cuando aparecen las primeras escenas de protesta se desestabiliza para luego establecer sonoramente el caos y finalmente el silencio cuando

vemos imágenes de las calles incendiadas y en medio, “los bárbaros” concepto al cuál apela el título del documental.

Esta última reflexión plantea como resultado el hecho de que las imágenes digitales de archivo son flexibles y están sujetas a la manipulación y modificación constante en función al discurso del autor.

### ***Resultados obtenidos en el análisis de “Even if she had been a criminal” – (2006)***

Desde el punto de vista del uso sintagmático del texto fílmico, en el documental de montaje se hizo el análisis del uso del “archivo en movimiento” para establecer qué tipo de combinaciones operan para la descripción de los acontecimientos históricos en la película “*Even if she had been a criminal*” (2006).

Al respecto el uso sintagmático de las imágenes de archivo histórico en el documental tradicional es diferente a su uso en el documental de montaje, esto principalmente al tipo de combinaciones que describen continuidades espacio-temporales y de movimiento. Esta diferencia radica en que en el documental tradicional el uso de las imágenes de archivo histórico se utiliza para describir hechos o momentos de la historia de forma descriptiva y funcional. Es decir, se busca establecer una continuidad de los hechos tanto temporal como espacial, casi siempre, desde el punto de vista de un discurso hegemónico sobre historia, en este caso “los hechos ocurridos en Francia durante los años 1939 y 1945”. Es decir, que en documental tradicional utiliza los archivos históricos para contar los hechos “objetivamente”; utilizando entrevistas, voces en *off*, descripciones de los acontecimientos y el archivo se usa para ilustrar la información de ese tipo de recursos.

Sin embargo, el documental de compilación utiliza combinaciones basadas en una continuidad discursiva a través de recursos como analogías o contrastes para describir los hechos sin una descripción expositiva, sino más bien exalta la reflexión y el análisis de lo que los propios archivos pueden describir en sí mismos, por consiguiente, aflora un discurso subjetivo y crítico y de revisión de los hechos acontecidos en el pasado.

Por otro lado, se observa que este uso del “sintagma discursivo” de las imágenes de archivo permiten mayor flexibilidad en el montaje, se apela a un uso simbólico del mismo,

así como a estrategias que pueden determinar saltos de espacios y tiempo para condensar o prolongar el tiempo según las intenciones del autor, en este caso el director J. G. Périot.

Un ejemplo de ello es la condensación del tiempo en la introducción del documental para describir los hechos acontecidos en Francia entre 1939 y 1945 a través del uso de un montaje vertiginoso y acelerado y por otro lado la distensión del tiempo en la celebración de la recuperación de París en 1945 para describir los hechos de humillación pública a las colaboracionistas. Por consiguiente, el uso del sintagma fílmico, opera bajo la manipulación del tiempo y se relaciona a una propuesta híbrida entre documental de montaje y experimentación visual con los archivos históricos.

Otro resultado del análisis desde el análisis de signos icónicos y simbólicos es el hecho de que para que la manipulación del archivo en el documental de compilación no sea únicamente un recurso formal y recaiga en lo que sería una enunciación exclusivamente experimental, es necesario evaluar el uso de signos y símbolos que permitan un anclaje en la lectura del espectador. El montaje de la película *“Even if she had been a criminal”* utiliza el recurso de los símbolos para enfocar la lectura de los acontecimientos históricos, por lo que se pueden apreciar signos como: la bandera nazi, la bandera de Francia, la bandera de Estados Unidos, el vagón del Armisticio de 1940, la torre Eiffel visitada por Hitler, la presencia del Mariscal Philippe Pétian en la Francia de Vichy, la presencia de los Generales Charles de Gaulle y Philippe Leclerc en la “Francia Libre”, los símbolos de la armada de los aliados, los edificios destruidos, los bombarderos y los misiles y equipo de armamento, las tropas de militares aliados y nazis, entre otros signos visuales y representaciones simbólicas.

El uso de estos elementos visuales en las imágenes de archivo permite una lectura progresiva, que ubica en el contexto histórico al espectador en poco tiempo y con gran efectividad, se desarrolla así una introducción descriptiva y explicativa de los hechos acontecidos, en el caso del cortometraje *“Even if shee had been a crimina”* es una suerte de introducción sin la necesidad de utilizar recursos tradicionales como la explicación de los hechos a través del recurso de la voz en *off*.

Desde el análisis de los archivos históricos utilizados a partir del enfoque de las “figuras cinésicas” propuesta por U. Eco (1986), se puede identificar que el documental “*Even if she had been a criminal*” tiene un montaje que resalta las unidades mínimas de movimiento de las acciones de los personajes en cada una de las escenas que describen la celebración de la recuperación de París por parte de los aliados, esto se refuerza por el uso de la cámara lenta que permite apreciar las acciones de violencia y vulneración hacia las mujeres colaboracionistas.

Entonces, puntualizar en los movimientos de los personajes dentro del encuadre, es por un lado un recurso que utiliza el director J. G. Périot para enfatizar su discurso de crítica y al mismo tiempo revisión de las imágenes del pasado, pero por otro lado el análisis de las “figuras cinésicas” dentro del encuadre permite visibilizar justamente los recursos utilizados por el director para identificar qué es lo que se busca decir con cada una de las manipulaciones del archivo en función al texto fílmico.

Al respecto del análisis de las figuras cinésicas dentro del encuadre, también se encontró que existen recursos visuales que permiten desarrollar las estrategias de revisión y re-lectura del archivo en función a las acciones que se describen en los mismos. Estos recursos son: el uso del re-encuadre, la cámara lenta y la repetición.

Otro elemento discursivo utilizado para generar un sentido crítico y reflexivo sobre las imágenes de archivo es el uso de la música, en este caso la letra de la Marsellesa, un signo sonoro que se escucha a lo largo del documental con una intención crítica clara, pues se contrastan los valores de libertad y coraje que expresa la letra de la música en contraposición a la opresión y cobardía que expresan las imágenes.

El uso de la letra de la canción es un recurso significativo que permite anclar en la percepción del espectador el punto de vista crítico y reflexivo sobre la “re-visión” de los hechos acontecidos en la celebración de la recuperación de París en 1945. Se trata de una revisión histórica y hasta cierto punto en el documental de montaje se busca apelar a una mirada actualizada del propio archivo histórico y de los hechos registrados en el pasado.

La idea sobre la revisión de los archivos establece una aproximación desde el presente hacia el pasado, este enfoque es evidente, pues las imágenes registradas en el pasado y reproducidas y leídas en el pasado pueden tener connotaciones diferentes o quizás no tan críticas.

En el caso del documental en mención, se puede inferir que es posible que el registro de la vejación pública de las colaboracionistas se haya visto en su momento y bajo el contexto de la guerra como un acto patriótico o quizás justo, principalmente por los franceses pertenecientes a la resistencia que se opuso a la Francia de Vichy.

Sin embargo, con el paso de los años, la revisión histórica de estos acontecimientos puede tener otras lecturas y reacciones y lo que parece ser un acto “valiente” o justificado, observado y visibilizado bajo la presentación del montaje en el documental, implica una connotación distinta y las mismas acciones tienen “figuras cinésicas” que suponen un mensaje diferente ligado a la cobardía de los verdugos e indignación por lo que significa este acto de humillación injustificada en medio de la liberación de París. Ergo la lectura actual del mismo registro histórico entraña un efecto de sentido de indignación en los espectadores del documental.

Por consiguiente, el trabajo de montaje del realizador J. G. Périot opera en la lógica de la revisión histórica para visibilizar nuevas lecturas del archivo documental y de esta forma poner en debate nuevos enfoques en torno a los hechos del pasado, como en el caso del documental *“Even if she had been a criminal”* la relación del poder ejercido contra las mujeres durante la segunda guerra mundial, la reflexión sobre los valores nacionalistas y de identidad del pueblo francés y principalmente la dimensión universal que pueden tener los hechos históricos vistos desde un enfoque subjetivo y personal.

### ***Resultados obtenidos en el análisis de “20000 Phantoms” – (2007)***

A diferencia de los resultados de los análisis desarrollados anteriormente, el análisis sobre el cortometraje *“20000 Phantoms”* se ubica en el enfoque de las imágenes icónicas sobre los hechos históricos específicamente sobre lo acontecido el 6 de agosto de 1945 en Hiroshima.

Un primer resultado del análisis establece que el documental histórico tradicional apela al uso de imágenes icónicas hasta cierto punto “cliché” sobre los hechos históricos como la caída de la bomba atómica en Hiroshima durante la Segunda Guerra Mundial, estas imágenes pueden ser por ejemplo, las imágenes de las víctimas de la radiación de la bomba así como la imagen del hongo nuclear, las cuales están insertas en la memoria colectiva como signos referenciales de este hecho histórico en particular.

Otros elementos referenciales establecidos en el documental histórico tradicional son, las entrevistas, las voces en *off*, los datos de cantidad de fallecidos o el impacto político, económico y social que se encuentran alrededor de un evento de esta naturaleza.

Sin embargo, el documental de compilación propuesto por el director J. G. Périot escapa a este tipo de recursos tradicionales del documental típico y utiliza otro tipo de imágenes menos reconocidas en la memoria colectiva, permitiendo de esta forma una lectura reflexiva, subjetiva y emocional sobre un hecho trágico a nivel mundial. Estos recursos son el uso de imágenes menos visibilizadas sobre el hecho histórico, que en este caso es “el registro continuo y temporal” de una parte de la ciudad de Hiroshima: la “Cúpula *Genbaku*”.

Desde el enfoque del análisis semio-narrativo del documental “*20000 Phantoms*” se observa que dentro del documental de compilación se pueden establecer los recursos de una estructura narrativa a partir del uso de analogías simbólicas que en este caso se pueden identificar por el recurso de la banda sonora que, en esta ocasión es la canción “*Laksur and Lazarus*” caracterizada por un canto estilo declamación poética, cuyas letras expresan un mensaje de destrucción y resurgimiento por encima de la muerte.

Algunos recursos analógicos establecidos en la estructura son por ejemplo el recurso fotográfico dentro del montaje del archivo como es el caso de la “Cúpula *Genbaku*” y el recurso narrativo en la letra de la canción con el personaje de “Lázaro”, la idea de las oposiciones entre muerte/vida y destrucción/construcción, son oposiciones que aparecen en la estrategia de articulación de las imágenes y la letra de la canción a lo largo del documental.

Por consiguiente, se realizó un análisis a partir del método del cuadrado semiótico propuesto por A. J. Greimas (1966). Se estableció el postulado de recorrido generativo canónico a partir de la oposición vida/muerte, la aplicación de este análisis permitió identificar que a pesar de que el documental de montaje se caracteriza por el uso y la edición de imágenes de archivo desde la asociación de una escena con otra para generar significación, es posible establecer en su estructura profunda un relato, el cual puede generar efectos emocionales en el espectador.

Asumiendo entonces que dentro del documental “20000 *Phantoms*” existe un personaje protagonista: el edificio de la “Cúpula *Genbaku*”, el recorrido generativo planteado para el análisis del documental fue el siguiente: vida / no vida / muerte / no muerte / vida. A través de este ciclo propuesto se identificaron los momentos claves del documental “200000 *Phantoms*” que establecen el recorrido generativo canónico en la oposición vida / muerte, los estadios identificados fueron los siguientes:

Estado vida:

La construcción del edificio de la “Cúpula *Genbaku*” y la prosperidad de la ciudad de Hiroshima antes del inicio de la guerra entre 1915 y 1939

Estado no vida:

La caída de la bomba atómica el 6 de agosto de 1945.

Estado muerte:

La ciudad destruida, quemada, desértica, el edificio de la “Cúpula *Genbaku*” aún en pie, pero destruido y en ruinas.

Estado no muerte:

La visita del emperador Hirohito y su discurso en la plaza de Hiroshima, el inicio del levantamiento de la ciudad, la recuperación de los edificios y el inicio de la edificación de nuevas construcciones alrededor de la “Cúpula *Genbaku*”.

Estado vida:

Las imágenes contemporáneas del Parque Memorial de la Paz, las imágenes de refacción y puesta en valor del edificio de la Cúpula *Genbaku*” en medio de la ciudad actual.

Como se aprecia el montaje del documental “*20000 Phantoms*” establece una estrategia de discurso narrativo, a partir del cual se instaura un recurso diferente del uso de las imágenes de archivo, el director J. G. Périot desarrolla un montaje que visibiliza un punto de vista simbólico, emocional sobre un hecho histórico que comúnmente en otras narrativas documentales se presentan de forma didáctica o explicativa.

Finalmente, desde el punto de vista de las estrategias del montaje interno de las composiciones fotográficas desarrolladas en el cortometraje se puede identificar a partir de un análisis de las estructuras tensivas en la dirección del uso de la imagen, se determinó que en la progresión del cortometraje se aprecian estadios establecidos por los conceptos hermético, cerrado, muy abierto, cerrado y hermético respectivamente.

Estas etapas en la composición interna del encuadre permiten identificar elementos discursivos formales relacionados con la descripción del paisaje urbano de la ciudad de Hiroshima que describe la percepción de la construcción/destrucción/construcción de la ciudad, elemento formal que se relaciona con la idea de una presencia disfórica y nostálgica de los habitantes de la ciudad, en los cuales recae el enfoque de revisión histórica sobre los acontecimientos del pasado que pretende realizar el director J. G. Périot.

## Conclusiones

En relación con el análisis descriptivo y semiótico de la obra de filme de montaje del cineasta J. G. Périot, se pueden inferir las siguientes conclusiones:

Respecto al análisis del cortometraje "*The Barbarians*" (2010):

- a) El concepto y la noción de campo para el filme de montaje se establece a partir del desvanecimiento del registro de la realidad objetiva y el surgimiento de una masa sobre abundante de imágenes post-fotográficas.
- b) El contexto de la sobre abundancia de imágenes post-fotográficas plantea retos éticos sobre el proceso de la re-significación para la creación de discursos o narrativas cinematográficas que visibilicen representaciones más diversas e inclusivas.
- c) El uso de los archivos digitales permite procesos de intermedialidad, en el caso del filme "*The Barbarians*" se pasa del uso de la imagen fija en la *Web* a el uso de la imagen en movimiento a través del montaje audiovisual.
- d) El filme de montaje se perfila como una práctica cinematográfica que responde a la problemática sobre la representación y el uso de la imagen de archivo digital se establece como un recurso flexible y manipulable para creación del filme de montaje.
- e) La metodología del uso de las estructuras tensivas permitió identificar que el funcionamiento de las imágenes en el filme de montaje prioriza el lado expresivo del montaje sonoro y visual para la creación de nuevas significaciones y prácticas enunciativas de los archivos apropiados.

Por otro lado, en el análisis del cortometraje "*Even If she had been a criminal*" (2006) se llegaron a las siguientes conclusiones:

- a) Según los métodos semióticos enfocados en el análisis de los signos icónicos y plásticos, en el trabajo de J. G. Périot se establece un ordenamiento de las imágenes en el montaje que implica un proceso enunciativo que cuestiona las imágenes del contexto histórico para una re-lectura de estas desde el presente.

- b) La metodología aplicada enfocada en las figuras cinésicas establece el análisis de las unidades mínimas de movimiento, las cuales a partir de recursos de manipulación en el montaje como el re-encuadre, el tiempo lento y el uso de la banda sonora establecen nuevos discursos sobre las imágenes del pasado que apelan a la memoria y a una re-lectura subjetiva de los hechos históricos como es el caso de las imágenes de la recuperación de París en 1945.

En el caso del análisis del cortometraje “*200000 Phantoms*” (2007), las conclusiones a las que se puede arribar son las siguientes:

- a) Desde la aplicación del enfoque semio-narrativo del cuadrado semiótico se determinó el uso de las imágenes para cuestionar la memoria colectiva e histórica desde el uso simbólico poético de las imágenes en los discursos de realización documental.
- b) El uso de las estructuras semio-narrativas comúnmente es aplicada a películas de corte narrativo y ficcional, pero puede también aplicarse a películas menos convencionales o de no ficción como es el caso del documental de montaje contemporáneo, lo cual permite evidenciar otro tipo de constructos transversales para el desarrollo del discurso del autor como en este caso es la sucesión de las imágenes fotográficas y el uso del signo “Cúpula *Genbaku*”.
- c) El uso de la metodología tensiva para el análisis del montaje interno del encuadre del cortometraje sirvió para identificar los recursos visuales y discursivos de la técnica estilo collage en la composición de los planos del documental.

Finalmente, a nivel global la presente investigación propone el uso de teorías y métodos semióticos aplicados al análisis del film de montaje que en este caso son las dimensiones de expresión y contenido del signo-imagen, la estructura tensiva, el cuadrado semiótico, la identificación de las figuras cinésicas y de los signos icónicos y plásticos dentro del texto fílmico, este proceso dio como resultado un método de análisis detallado en donde se puede evidenciar el proceso conceptual y estructural que subyace en la articulación y manipulación de los archivos en el filme de montaje.

Además, la metodología semiótica propuesta se complementa con el uso de la investigación de campo que en este caso se realizó a través del uso de la entrevista a

profundidad del autor J.G. Périot, lo cual dio como resultado un análisis descriptivo y cualitativo que complementa el proceso de análisis del objeto de estudio que en este caso son los cortometrajes seleccionados.

Por consiguiente, la investigación da como resultado una metodología mixta entre lo semiótico y descriptivo que no solamente se limita a realizar una el análisis de los recursos visuales o audiovisuales, sino que también permite visibilizar que detrás del uso de recursos experimentales, audiovisualmente más complejos y en algunos casos más herméticos existen discursos críticos y reflexivos conceptualmente estructurados y que se constituyen en un espacio interesante y novedoso para la reflexión académica sobre el cine contemporáneo de no ficción.



## Recomendaciones

La apropiación de las imágenes de archivo permite replantear los procesos creativos de la realización documental en donde se cuestionan las prácticas enunciativas. Los archivos son recursos visuales o audiovisuales que pueden transitar entre distintas plataformas o prácticas comunicativas y esa fluctuación permite visibilizar imágenes estigmatizadas o pertenecientes a grupos sociales menos favorecidos, esta perspectiva del uso de la imagen de archivo es cada vez más frecuente en la producción cinematográfica híbrida del cine de no ficción a nivel nacional e internacional.

Por consiguiente, luego de establecer como resultado de la presente investigación una metodología de enfoque semiótico para el análisis del filme de montaje, se considera necesario también realizar una aproximación desde esta perspectiva al cine contemporáneo peruano, en vista de que existen realizadores peruanos que trabajan el archivo audiovisual como una forma de expresión cinematográfica.

Un ejemplo de esta práctica cinematográfica de montaje la podemos encontrar en la obra de las realizadoras Karina Cáceres o Yaela Gottlieb quienes usan el archivo personal y familiar para desarrollar discursos reflexivos que permiten una transición entre lo privado/personal a lo público/universal; en esta misma línea también se puede citar el trabajo del crítico y realizador Mario Castro con una propuesta *underground* del filme de montaje que recorre una mirada particular sobre la ciudad y sociedad limeña o finalmente el trabajo del realizador e investigador Mauricio Godoy con una perspectiva de cine en primera persona para establecer nuevos recursos expresivos del cine de no ficción.

Por otro lado, así como existen cada vez más realizadores que utilizan el estilo del filme de montaje para desarrollar su producción cinematográfica, están también los espacios de exhibición para este tipo de propuestas, algunos de ellos son por ejemplo, el Festival Corrientes (Arequipa), el Festival Al Este (con una presencia nacional e internacional), El Festival MUTA (Lima), entre otros espacios de difusión que cada vez tienen mayor presencia para la difusión del cine de no ficción y el cine experimental. Bajo este contexto es necesario que la investigación académica sobre el cine peruano proponga nuevas estrategias de análisis, la presente metodología desde el enfoque semiótico visual y audiovisual es una alternativa a ese contexto coyuntural.

### Referencias Bibliográficas

- Adamson, T. (2018, noviembre 7). *Un vagón con mucha historia a 100 años del fin de la guerra*. <https://apnews.com/article/ac910d9975714f87b30efb1061c75dd6>
- Alamy. (2009). *Michelle Obama and the spouses of the G20 leaders Stock Photo*. Alamy. <https://www.alamy.com/michelle-obama-and-the-spouses-of-the-g20-leaders-image399274992.html>
- Albera, F. (2017). Une jeunesse allemande (Jean-Gabriel Périot) : qui parle ? *Décadrages*, 34–36, 72–93. <https://doi.org/10.4000/decadrages.1060>
- Archivo Historia Universal, & Getty Images. (1945). *Sobrevivientes de la bomba atómica*. <https://cnnespanol.cnn.com/gallery/fotos-76-anos-de-las-bombas-atomicas-en-hiroshima-y-nagasaki/>
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura* (2º). Paidós.
- Barthes, Roland. (1971). *Elementos de semiología* (1a ed., Vol. 1). Edition Du Seul. París.
- Battocchio, S. (2014). *Transformaciones de la movilización social a través de la red. El caso de Anonymous*. Universidad Complutense de Madrid .
- Beevor, A. (2009, junio 5). *An ugly carnival | Women | The Guardian*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/jun/05/women-victims-d-day-landings-second-world-war>
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1a ed.). Itaca. <https://doi.org/10.1080/10641963.2017.1288742>
- Bernini, E. (2010). Found footage lo experimental y lo documental. En *Cine encontrado ¿qué es y adonde va el found footage?* (pp. 25–37).
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del Texto Fílmico* (1º). Fondo Editorial - Universidad de Lima. <https://es.scribd.com/read/384817808/Semiotica-del-texto-filmico>

- Bonet, E. (1993). *Desmontaje: Film, video / apropiación, reciclaje*. IVAM - Institut Valencià d'Art Modern.
- Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra : las vidas lloradas*. Paidós.
- Carcedo, D. (2018, diciembre 21). *Los tres frentes del general De Gaulle*. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20181205/47313075543/los-tres-frentes-del-general-de-gaulle.html>
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine* (4º). Ediciones Cátedra.
- Català, J. (2005). *La imagen compleja fenomenología de Las imágenes cultura visual*.
- Català, J. M., & Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de La Filmoteca*, 57.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión* (1º). Paidós.
- Constitución de Japón, (1947). <http://web-japan.org/>
- DAFO. (2020). *Resultados Obras Experimentales 2020*. DAFO. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2020-CCE-FalloFinal.pdf>
- DAFO. (2021a). *BASES DEL CONCURSO NACIONAL DE CREACIÓN EXPERIMENTAL ESTÍMULOS ECONÓMICOS PARA EL FOMENTO DE LA CREACIÓN EXPERIMENTAL*. [www.estimuloseconomicos.cultura.gob.pe](http://www.estimuloseconomicos.cultura.gob.pe)
- DAFO. (2021b). *Resultados Obras Experimentales - DAFO 2021*. DAFO. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/2021/concursos/creacion-experimental>
- Daniel De, T. (2011). Found Footage. *Dossie*, 1–7.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los Signos del Movimiento y el Tiempo* (1º). Editorial Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2* (1º, Vol. 2). Editoria Biblos.
- Eco, U. (1986). *La Estructura Ausente Introducción a la semiótica* (3º). Lumen.

- Esteve, L. (2018). "Pelonas" y rapadas: imágenes-trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género ejercida durante la guerra civil española. *Hispanic Review*, 86(4), 487–509. <https://doi.org/https://doi.org/10.1353/hir.2018.0037https://muse.jhu.edu/article/707763>
- Fontanille, J. el plano de. (2001). *Semiótica del discurso* (1º). Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2016). *Prácticas Semióticas* (1a ed., Vol. 1). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (Galaxia Gutenberg).
- García, L. A. (2010a). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. (1a ed., Vol. 1). Plaza y Valdes. [https://www.academia.edu/7973991/Lenguaje\\_del\\_Cine\\_y\\_Praxis\\_del\\_Filme\\_una\\_introducción\\_al\\_Cinematógrafo\\_sumario\\_e\\_introducción\\_2010\\_](https://www.academia.edu/7973991/Lenguaje_del_Cine_y_Praxis_del_Filme_una_introducción_al_Cinematógrafo_sumario_e_introducción_2010_)
- García, L. A. (2010b). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. (1º). Plaza y Valdés.
- García, M., & Arias, I. (2021). La juventud como protagonista del último ciclo de protestas en Colombia. Nuevas narrativas en disputa ante el aislamiento. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 15, e056. <https://doi.org/https://doi.org/10.24215/18524907e056>
- García Martínez, A. N. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Revista de Historia Del Cine*, 23, 67–82. <http://hdl.handle.net/10486/3921>
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología: Vol. 1º* (1º). Paidós.
- González Boyero, M. A. (2010). *El Régimen de Vichy: fascismo en la Francia "libre"(1940-1944)*. <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>
- Gordillo, F., Mestas Lilia, & Pérez Miguel Ángel. (2018). El efecto kuleshov: la integración del contexto y la expresión facial en la percepción de las emociones. *Elementos*, 109, 35–40.

- Gordin, M. (2021, noviembre 21). *Los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki*.  
<https://www.cndh.org.mx/noticia/los-bombardeos-de-hiroshima-y-nagasaki-0>
- Greimas, A. J. (1966). *Semántica Estructural Investigación y Metodología* (3º). Gredos.
- Guzmán, M. J. (2016, mayo 28). *La historia del edificio que sobrevivió a la bomba atómica de Hiroshima*. [https://www.abc.es/internacional/abci-historia-edificio-sobrevivio-bomba-atmica-hiroshima-201605280121\\_noticia.html](https://www.abc.es/internacional/abci-historia-edificio-sobrevivio-bomba-atmica-hiroshima-201605280121_noticia.html)
- Halbwachs, M. (1968). Memoria colectiva y memoria histórica (fragmentos). En *La memoria colectiva* (pp. 209–219).
- Huerta, S. (2010). Coherencia y cohesión. *Herencia*, 76–80.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3401183.pdf>
- Jean, R., & Colodrón, D. (2013). El rol de los elementos referenciales en la indexicalidad social. *Literatura y Lingüística*, 29, 213–224.  
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n29/art12.pdf>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture La cultura de la Convergencia de los Medios de Comunicación* (Paidós, Ed.).
- Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración*. Paidós.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (Issue 17223). Paidós.
- Martin, É. (2018). Les enjeux politiques d'une poétique de l'archive chez Jean-Gabriel Périot. En *Mémoire de master 2 Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma* (Vol. 2). Université de Toulouse.
- Mckee, R. (2009). *El Guión, sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2º). Alba Editorial.
- Meersohn, C. (2005). Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 24.
- Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Paidós.
- Metz, C. (1973). Lenguaje y cine. En *Ensayos Planeta de Historia y Humanidades*. (p. 349).

- Miyatake, H., & Getty Images. (1945). *Paciente con quemaduras de radiación Hiroshima*. <https://cnnespanol.cnn.com/gallery/fotos-76-anos-de-las-bombas-atomicas-en-hiroshima-y-nagasaki/>
- Mohorte, A. (2014). *Españoles en la liberación de París*. [https://www.museoliber.org › uploads › 2014/10](https://www.museoliber.org/uploads/2014/10)
- Mourinha, J. (2016, abril 22). *Périot e as imagens que o assombram*. <http://www.jgperiot.net/TEXTES/AUT/POR/POR%2016%20PUBLICO%20portrait.html>
- Museo de la Paz de Hiroshima. (1945). *Nube de humo sobre Hiroshima*. <https://cnnespanol.cnn.com/gallery/fotos-76-anos-de-las-bombas-atomicas-en-hiroshima-y-nagasaki/>
- Naput, A. (2014). Les Barbares: Humanos entre la precariedad y la revuelta. *Revista de Comunicación y Arte "Def-Ghi"*, 5, 45–48. [www.defghi.com.ar](http://www.defghi.com.ar)
- Odin, R. (2019). Semiopragmática e intermedialidad. En J. A. Conde (Ed.), *Semióticas del cine y el audiovisual: nuevas tendencias: Vol. 1º (1º)*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Ohara, R. (2009). *My Favorite Obsessive-Compulsive Political Filmmaker: Jean-Gabriel Périot*. <http://www.jgperiot.net/TEXTES/ENG/09/ENG%2009%20BLUEFAT%20itw.html>
- Olhagaray LL., N. (2014). *Sobre video y artes mediales (1º)*. Metales Pesados. [https://www.academia.edu/12659062/\\_ACERCA\\_DE\\_VIDEO\\_Y\\_ARTES\\_MEDIALES\\_](https://www.academia.edu/12659062/_ACERCA_DE_VIDEO_Y_ARTES_MEDIALES_)
- Périot, J. G. (2006). *Even if sheehad been a criminal* .  
[https://vimeo.com/11712366?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/11712366?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)
- Périot, J. G. (2007). *200000 Phantoms*.  
[https://vimeo.com/11457021?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/11457021?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)

Périot, J. G. (2010). *The barbarians*.

[https://vimeo.com/15275142?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/15275142?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)

Périot, J. G. (2022). *Entrevista al cineasta Jean Gabriel Périot*.

<https://drive.google.com/drive/folders/1ePli0Im82eqCxq740tpXSXuo8QGZ3KUz?usp=sharing>

Radulescu, M., & Farfán, M. (2016). *Found Footage* (1º). RyF Publicaciones.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Paidós Iberica Ediciones S A .

[www.lectulandia.com](http://www.lectulandia.com)

Rodríguez, S. M. (2014). La apropiación audiovisual y la autoproducción. Entre una práctica artística y una táctica cultural. *Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 12(2), 362–394. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.719>

Rojas, A. (2021, noviembre 3). *Desembarco de Normandía: Día D | EL MUNDO*.

<https://lab.elmundo.es/desembarco-de-normandia/dia-d.html>

Rubio, R. (2007). *Análisis del discurso del Emperador Hiroito con motivo de la rendición de Japón en la Guerra del Pacífico*.

Russo, E. (2017). La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine. En *Tiempo archivado Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (Vol. 1, pp. 57–76).

Sánchez, D. (2014). DESTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE Nuevas cartografías tras el sismo en Chile (2010). *Seminario Internacional de Investigación En Urbanismo Universidad Politécnica de Cataluña*, 6.

Serrano, C. (2021, agosto 6). “El núcleo del demonio”: cómo era la tercera bomba atómica que EE.UU. alistaba para lanzar sobre Japón (y los dos accidentes fatales que provocó) - *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57131594>

Tenório, S. (2012). *Found footage documentário: construções e dimensões da imagem*. [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt),

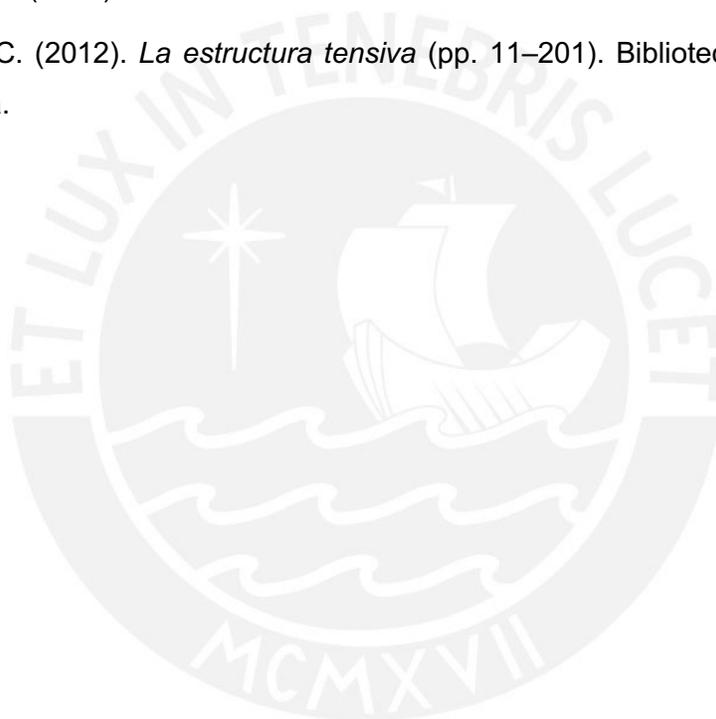
Villatoro, M. (2018, septiembre 3). *El cruel castigo de la Resistencia francesa a las prostitutas que tuvieron sexo con nazis*. ABC - Historia. [https://www.abc.es/historia/abci-cruel-castigo-resistencia-francesa-prostitutas-tuvieron-sexo-nazis-201808230139\\_noticia.html](https://www.abc.es/historia/abci-cruel-castigo-resistencia-francesa-prostitutas-tuvieron-sexo-nazis-201808230139_noticia.html)

Wees, W. C. (1993). *Recycled Images The art and Polics o Found Footage Films*. Braum-Brumfield.

Weinrichter, A. (2008). *Remontajes: La apropiación en el cine documental y experimental*. Punto de Vista.

Zilberberg, C. (2006). *Semiótica Tensiva*. Biblioteca Universidad de Lima.

Zilberberg, C. (2012). *La estructura tensiva* (pp. 11–201). Biblioteca Universidad de Lima.



## ANÉXOS O APÉNDICES

### Lista de Preguntas Jean Gabriel Périot

Sobre el proceso de realización en general

1. El documental tradicional usa recursos como entrevistas, voces en *off*, datos estadísticos, sin embargo, en tu obra no vemos estos recursos tradicionales, ¿Por qué decides utilizar otro tipo de recursos más experimentales o menos convencionales?
2. ¿Cuál es tu proceso para compilar, reciclar y seleccionar el material de archivo que utilizarás en tus películas de filme montaje?
3. Se habla de cine de no ficción como un espacio para películas híbridas que no entran en la categoría de ficción o documental tradicionales, ¿Cómo categorizas y ubicas tu trabajo de filme montaje en el escenario contemporáneo de la producción cinematográfica?
4. Dentro del espacio audiovisual francés de la CNC u organismos similares ¿Cómo inscribes y clasificas tus películas?
5. ¿Crees que el filme de montaje tiene una postura ética sobre el uso de las imágenes de archivo? ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de este tipo de práctica cinematográfica?

Sobre la película “*The Barbarians*”

1. ¿Cuáles fueron los retos o dificultades para seleccionar y compilar imágenes de Internet para realizar el documental “*The Barbarians*”?
2. ¿Crees que existe una posición ética y política a la hora de seleccionar y visibilizar cierto tipo de representaciones, como en el caso del documental de montaje donde contrapones a grupos de poder económico y político versus las protestas ciudadanas en las calles?
3. Las imágenes que utilizas están en Internet ¿Cómo piensas que son interpretadas en esas plataformas? y ¿Cómo eso contrasta con el uso de esas imágenes en tu película?

4. En el montaje se observan ciertos tipos de plano, por ejemplo, el plano conjunto para los grupos de poder versus los encuadres de detalle para los grupos de ciudadanos manifestantes en las calles ¿De dónde surgió la idea para esta organización del material de archivo, fue algo planificado en el guion o se dio de manera casual en el montaje?
5. ¿Cómo realizas el proceso del montaje sonoro en el cortometraje? ¿Das indicaciones para el montaje sonoro?, ¿De qué manera intervienes en esta parte de la producción?
6. ¿La cita final de Brossat, podría implicar tu punto de vista en la dirección y montaje de este filme de montaje?

Sobre la película *“Even if she had been a criminal”*

1. ¿Cómo accediste al material de archivo sobre el festejo de la recuperación de París?
2. ¿Cómo surgió la idea del montaje de la película? ¿Fue antes o después de revisar el material de archivo?
3. En la película se muestran algunos archivos a color, principalmente en la secuencia que resume los hechos de la toma de París por parte de los nazis y posteriormente algunos archivos de la guerra como tal ¿Por qué recurriste a esas imágenes colorizadas y no a los archivos en blanco y negro originales?
4. La alternancia de estas imágenes en color y, blanco y negro ¿Tiene alguna implicancia en el mensaje que deseas expresar?
5. En el montaje se observan signos icónicos como la bandera de Francia, por ejemplo. ¿Podrías explicarnos qué significado tiene la siguiente imagen?:



6. ¿Cuál fue la intención del ritmo del montaje entre la primera parte introductoria y “acelerada” que resume los hechos de la guerra, la firma del Armisticio de 1940, la instauración de la Francia de Vichy, la organización de la resistencia por parte de la Francia Libre y finalmente la recuperación de París, frente a las escenas en “cámara lenta” de celebración en París y la vejación pública de las colaboracionistas?
7. Hay varios artículos académicos en los que se refieren a la representación de la mujer y el poder ejercido desde el género en tu película, ¿Cuándo realizaste el montaje de la película querías realizar esta reflexión crítica para visibilizar el papel que jugaron las mujeres en medio de la guerra?
8. La banda sonora de la película es la Marsellesa, ¿Utilizaste una sola versión del himno?, ¿El uso de la banda sonora fue algo que se pensó desde el guion? Y finalmente ¿Cómo se realizó el montaje de la banda sonora, fue un proceso individual o colectivo?
9. Si bien la parte final muestra las escenas de la recuperación de París como un momento en la historia de Francia que implica una celebración y se exaltan los valores nacionalistas, ¿Crees que también hay un mensaje de derrota simbólica por los actos de violencia hacia las colaboracionistas?
10. ¿Cuál ha sido la reacción del público francés sobre el cortometraje?

Sobre la película “200000 Phantoms”

1. Normalmente los documentales muestran imágenes trágicas de la explosión de la bomba atómica y esas imágenes están en nuestro imaginario colectivo, ¿De dónde surgió la idea de hacer el documental tomando como referencia la imagen de la cúpula Genbaku a lo largo del tiempo?
2. ¿Crees que la película plantea un “discurso narrativo” sobre la historia de Hiroshima antes y después de la caída de la bomba atómica?
3. ¿Cómo surgió la idea del uso de la banda sonora *Laksur and Lazarus*?
4. En la película existen recursos visuales como la sobre-posición de las imágenes,

esta acción a su vez genera una suerte de *collage* de imágenes ¿De dónde surgió esta idea en el montaje? ¿Qué quisiste expresar con ese recurso de montaje?

5. ¿Crees que este recurso se puede asociar a un subtexto o un discurso de tu parte que implica por ejemplo conceptos como memoria sobre los hechos del pasado y por otro lado resiliencia ante la tragedia?
6. En general el proceso de compilación del material de archivo es vasto en este documental ¿Cuánto tiempo te implicó ese proceso? Y ¿Cuál fue tu método para la organización temporal del material?
7. ¿Has tenido la experiencia de mostrar la película a un público japonés y cuál ha sido su reacción? Y ¿cuál ha sido la reacción del público más general?

### **Lista de Cortometrajes Analizados**

1. *The Barbarians* (2010)  
[https://vimeo.com/15275142?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/15275142?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)
2. *Even if she had been a criminal* (2006)  
[https://vimeo.com/11712366?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/11712366?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)
3. *20000 Phantoms* (2007)  
[https://vimeo.com/11457021?embedded=true&source=video\\_title&owner=3729927](https://vimeo.com/11457021?embedded=true&source=video_title&owner=3729927)