

Montaje e ideologías en *Oriana*¹

Omar A. Rodríguez

The University of British Columbia
Canadá

Resumen

Este artículo examina la relación entre las técnicas cinematográficas empleadas por Fina Torres y las posibles ideologías contenidas en el filme. Partiendo de la definición de montaje propuesta por Jacques Aumont y las ideas de Christian Metz sobre los sintagmas filmicos, el estudio de la película propone ampliar estos conceptos para incluir los efectos del montaje entre segmentos enteros de la narración (los recuerdos de las protagonistas) y así establecer un fundamento para observar la manera en que el aspecto técnico induce una posición ideológica. El argumento principal del artículo sugiere que mientras la narrativa del filme está sujeta al montaje, la vida de Oriana puede leerse como un reto al esquema patriarcal. En cambio, al abandonarse el montaje como técnica predominante, y preferirse la puesta en escena, el contenido de la película responde a una postura conservadora y ratificadora del *statu quo*.

Palabras claves: Venezuela – cine – filmación – película.

Keywords: Venezuela – performing arts – film making – films.

Fecha de recepción: 30-07-1999

Fecha de aceptación: 30-07-2000

El montaje y su relación con las posible lecturas ideológicas de un filme ha sido trabajado por la crítica cinematográfica en innumerables ocasiones. Desde los estudios sobre las primeras películas de Sergei Eisenstein, pasando por lo dicho acerca de los clásicos del neorrealismo italiano, los ensayos visuales de Jean-Luc Godard, y los *blockbusters* de los noventa, la sensación general que obtenemos es que de alguna forma esta técnica tiende a representar una estética expresiva, mientras que su contraparte, la puesta en escena, una estética realista. A partir de esta dicotomía, críticos y teóricos argumentan que, de preferirse el montaje, el espectador se ve obligado a integrarse en la producción de significados a través de un

proceso dialéctico.² En contraste, de dársele preferencia a la puesta en escena, las posibilidades de interpretación de las imágenes parecen reducirse considerablemente y se entiende que el espectador pasa a desempeñar un rol relativamente pasivo. Como consecuencia de esta diferencia de exigencias, el montaje se identifica con una posición ideológicamente progresista, mientras que su ausencia, con una más conservadora. Tal distinción, por supuesto, presenta innumerables fisuras³ y debe entenderse más a nivel teórico que práctico, es decir, normalmente una producción fílmica es el resultado de la combinación de ambas técnicas. *Oriana* (1985) no es la excepción de esta práctica conciliatoria. En el filme de Fina Torres observamos la esperada combinación de montaje y de puesta en escena. Sin embargo, en lugar de recurrir a un equilibrio constante entre ambas técnicas, la directora prefiere marcar una línea divisoria que parte la película en porciones asimétricas.

La trama comienza con el retorno a Venezuela de María, una mujer radicada en Francia, por la noticia de que, al morir, su tía Oriana le ha dejado en herencia una propiedad: la hacienda donde María pasó, hace muchos años, unas cortas vacaciones. La vuelta a la hacienda desata una ola de recuerdos que se entrelazan con recuerdos de los personajes recordados, hasta el punto de que el recuento de memorias hace cambiar las intenciones iniciales de María. Gracias a esta estructura multitemporal basada en recuerdos o *flashbacks*, *Oriana* presenta una relación particular entre las técnicas utilizadas y las implicaciones del filme. Al estudiar las distintas funciones y efectos del montaje a la par de la estructura narrativa de la película, apreciamos tres secciones bien diferenciadas: las dos primeras claramente dominadas por el montaje; la última, equilibrada entre puesta en escena y montaje. La intención de las páginas siguientes es mostrar cómo tal variación técnica puede correlacionarse con las variaciones ideológicas registradas en las tres secciones del filme.

Definición y funciones del montaje

Antes de continuar con el estudio de *Oriana*, es conveniente discutir los términos y convenciones cinematográficas que serán utilizados en este trabajo. A tal efecto, seguiré de cerca las nociones propuestas por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en *Aesthetics of film*, en cuanto a la definición de montaje y sus funciones. Los autores inician su discusión basándose en el estudio de un concepto empírico con el cual se confunde constantemente el montaje: la edición. Si entendemos por edición, las técnicas y fórmulas para juntar físicamente dos planos, el montaje es un término que implica una instancia más compleja. De hecho puede resumirse la posición de Aumont y sus colegas entendiendo que el montaje contiene la edición. Para delimitar los ámbitos y reducir las confusiones entre los dos conceptos, los autores proponen dos definiciones de montaje: una reducida, que coincide con la definición empírica de edición, y otra extensa, de la cual la edición es sólo un componente.

La definición reducida de montaje, o edición, se limita a trabajar con unidades cinematográficas identificables con el plano. En este punto, dos aspectos de la edición son cruciales: por un lado, el objeto de la edición son los planos; por el otro, la edición tiene dos maneras de modificarlos: el orden en que se organizan y la duración que se les asigna.⁴ Sin embargo, un problema surge cuando consideramos que en un filme otros tipos de objetos son también susceptibles a manipulaciones en cuanto al orden y a la duración. Así, es necesario expandir los alcances de la edición para incluir objetos que no coinciden con la idea de plano. En este sentido, los autores de *Aesthetics of film*, identifican tres tipos de objetos: a) partes del filme más largas que un plano, b) partes del filme más cortas que el plano, y c) partes del filme que no corresponden con el concepto de plano.

El primer tipo de objeto es común en los filmes narrativos y coincide con la idea de sintagma propuesta por Christian Metz, es decir, unidades narrativas relativamente largas colocadas en secuencia.

Este tipo de unidad es la más apropiada para el análisis de *Oriana*, por lo tanto volveré sobre ellas más adelante. El segundo tipo de objeto lo encontramos, por ejemplo, en los planos secuencia.⁵ El último tipo de objeto pone de manifiesto la divergencia de medios representativos presentes en un filme, siendo el ejemplo más claro la relación entre las imágenes y la banda sonora. Vemos entonces que dada la diversidad de objetos y las múltiples formas en que estos pueden relacionarse entre sí, no es posible limitar las operaciones aplicables sólo al ordenamiento y la manipulación de su duración. Según Aumont,

If we were again to make a new inventory of the numerous and quite diverse objects discussed [...], we would now see that in order to account for the group of all possible cases it is necessary to add the criticism of simultaneous composition (or the process of juxtaposition) to the criteria of order and duration. (44)

Esta afirmación nos lleva a la definición extensa de edición, o montaje, como el principio que controla la organización de los elementos de un filme, tanto visuales como auditivos, o la combinación de ambos, a través de yuxtaposiciones, conexiones o manipulaciones de la duración. En consecuencia, el plano no puede ser considerado como el único objeto del montaje y la identificación de otro tipo de unidades filmicas, así como la relación que existe entre ellas, es fundamental para la teorización y la apreciación final de un filme.

En el caso de *Oriana*, la historia contada se estructura precisamente basándose en unidades narrativas organizadas en secuencia. Dichas unidades coinciden con el primer tipo de objetos⁶ y, por ende, sus relaciones no pueden ser aproximadas sólo basándose en la noción de edición. En este sentido, Aumont recurre a la clasificación del montaje hecha por Christian Metz y su idea de sintagma. Para Metz, estas largas unidades narrativas son sintagmas en cuanto poseen un valor significativo en relación con otras y no en sí mismas. De este modo, el primer acercamiento a un filme implica una doble identificación: uno, las unidades que poseen una significación independiente de los otros segmentos, y dos, las

unidades que establecen una relación diacrónica con el resto del filme. Sin embargo, aun la clasificación de Metz sigue concentrando el énfasis en el montaje dentro de los sintagmas, dejando de lado la relación que se establece de segmento a segmento; lo cual es justamente lo que nos interesa para describir la estructura narrativa de *Oriana*.

Basándonos en el concepto expuesto de montaje podemos considerar los propios segmentos narrativos, o sintagmas, como objetos susceptibles de ser montados. Según Metz, cada sintagma está compuesto por unidades conectadas entre sí a través de ocho formas de montaje (146),⁷ pero al abrir la lente y observar la película en su totalidad, nos preguntamos cómo se relacionan estos sintagmas entre sí. Debemos asumir que la idea de montaje no se limita a la dinámica interna de los sintagmas, pues cada una de estas partes necesita una forma de conectarse con los segmentos que van antes y después. En este sentido, la definición de montaje introduce una herramienta para estudiar lo que sucede en las fronteras de los segmentos filmicos. Veamos cómo funciona el montaje en *Oriana*. Al considerar la primera vez que María tiene un *flashback*, podemos establecer tres segmentos relacionados entre sí a través del montaje. El Segmento 1 corresponde a María recorriendo la casa por primera vez. A medida que va abriendo puertas las memorias comienzan a llegar. Los planos de este segmento están editados con *matching-cuts*, con lo que se garantiza la continuidad lineal de la narración. En cierto momento un corte nos lleva a un auto llegando a la hacienda, Segmento 2. Sin ninguna anticipación hemos sido transportados al pasado de María. Los indicadores de este cambio son elementos de la puesta en escena: las edades de los personajes, el vestuario, los diálogos, etc. Este recuerdo muestra la vida de María en el momento de conocer a su tía Oriana; una vez cumplido este propósito, otro corte nos devuelve al presente, Segmento 3. Podemos apreciar que tanto las relaciones *dentro* de los segmentos, como *entre* los segmentos se establecen como efectos del montaje, los posibles significados sólo se perciben una vez visto el conjunto.

El montaje siempre implica la producción de un efecto que no estaba presente en los elementos originales por sí solos, o lo que se define como la productividad del montaje. La edición en su sentido estricto ha sido utilizada históricamente para reforzar la continuidad narrativa de la historia contada. Según Aumont: “*editing becomes that which assumes the connection of elements of action according to a principle that is, quite globally, a relationship of causality and/or diegetic temporality*” (47). En cambio, los efectos producidos por el montaje no se limitan únicamente a la función narrativa; de hecho es posible identificar tres funciones distintas, irreductibles y simultáneas. La más sencilla de apreciar es la función sintáctica: la relación formal entre dos elementos del ensamble. Esta función puede darse a su vez de dos maneras: la primera, como una relación de enlace o disyunción en cuanto a la puntuación o demarcación de un segmento o plano; la segunda, como una relación de alternancia o linealidad. Este efecto se nota claramente en el ejemplo del recuerdo de *Oriana*. La significación del montaje funciona, en primera instancia, como una relación disyuntiva entre el presente y el pasado de María, la cual delimita el comienzo y el final del recuerdo.

La siguiente función, la semántica, está en relación con la significación que se obtiene de la presentación de los dos elementos, sean estos planos o segmentos completos, y es la función que la edición siempre asume. La función semántica se observa en dos niveles: el denotativo, en relación con el espacio y el tiempo del elemento, y el connotativo, que marca relaciones de comparación, causalidad, paralelismo, etc. Dado que la asignación de significados es un terreno fértil para las especulaciones, no es de extrañar que mucho de lo que se escribe sobre cine esté enfocado a discutir esta función. De hecho los conflictos acerca de las significaciones del montaje han generado grandes debates entre las teorías cinematográficas que lo ven como una manipulación de la realidad y las que lo asumen como la manera más honesta de presentarla.⁸ Por último, la función rítmica se presenta en dos dimensiones: una

temporal, dictada por los ritmos de la banda sonora, y otra plástica, en relación con los ritmos en la composición del encuadre.

En *Oriana*, la narración no lineal de las dos primeras secciones plantea una organización que reproduce la estrategia del primer recuerdo descrita anteriormente. Como resultado, la productividad más intensa del montaje se da entre los segmentos ambientados en el presente y los ambientados en el pasado; la forma se impone sobre cualquier otra estrategia de significación y es necesaria la participación activa del espectador para arreglar coherentemente las secuencias y escenas mostradas. Paralelamente, dentro de cada segmento, es también el montaje la técnica predominante, aunque en este caso cumpliendo una función más narrativa que expresiva. La efectividad con que la directora maneja el montaje, en especial en cuanto a su productividad, pone de manifiesto dos operaciones fundamentales: la primera técnica, generadora de la necesidad de involucrarse directamente en la lectura del filme; la segunda, interpretativa, establecida por la posibilidad de entender la vida de Oriana como una respuesta no tradicional a las exigencias de un medio social conservador.

En contraste, el último tercio del filme presenta una doble ruptura. Primero, una ruptura técnica, pues dado que en esta sección no ocurren discontinuidades temporales, los recuerdos se sustituyen por una narración lineal en donde el montaje cumple una función primordialmente semántica. Adicionalmente, la puesta en escena cobra mayor importancia y la trama sigue un desarrollo relativamente tradicional. La segunda ruptura es ideológica pues tiene que ver con la conclusión de la historia de Oriana. Hasta este punto en la película, la directora ha dejado suficiente espacio en la construcción del personaje para esperar una conclusión que confirme el carácter rebelde de Oriana. Pero cuando se revelan las verdaderas razones que impulsan la decisión de quedarse en la hacienda, entendemos que la vida de la tía, lejos de haber sido un ejemplo de resistencia, fue el resultado de la subyugación al modelo patriarcal.

Estructura narrativa de *Oriana*

Oriana sigue un modelo estructural bastante preciso. Debido a que la trama plantea la historia de una mujer que revive su pasado a través de memorias, la película se ubica en tres momentos temporales distintos. Así, es posible delimitar en una sola sección los eventos ocurridos en cada tiempo diegético. El resultado final transforma el tema bastante común de los recuerdos de la niñez, en una producción que interconecta las memorias de un personaje, María, con las memorias de uno de los personajes recordados, la tía Oriana. A medida que avanza la trama nos damos cuenta de que la doble regresión temporal es un mecanismo que nos guía hacia la trágica historia de amor que da nombre al filme. Tenemos así tres partes bien definidas: una, el presente de la protagonista María, desde donde recuerda su niñez; dos, la niñez de María y sus vacaciones en la hacienda que coinciden con Oriana adulta; y tres, el pasado de la tía. En el Apéndice podemos observar un esquema de esta estructura. Las dos primeras secciones repiten una misma fórmula narrativa, mientras que la tercera se separa de este esquema y encierra una subtrama lineal que cuenta el drama amoroso de Oriana.

Primera sección. María llega a la hacienda y lentamente comienza a recorrer las habitaciones sombrías y polvorientas, llenas de objetos que, poco a poco, la inducen a revivir un pasado olvidado. Cada puerta que abre se transforma en un pasaje al tiempo en el que conoció a su tía Oriana. Cada uno de estos recuerdos puede ser considerado un segmento narrativo y por lo tanto relacionado con el resto de la trama basándose en el montaje. Al mismo tiempo, el montaje es la técnica preferida por Torres para trabajar la dinámica interna de los segmentos, es decir, la relación entre los planos que los conforman. Como consecuencia de esta preferencia general los elementos de la puesta en escena quedan relegados al rol de herramientas que completan o complementan el significado sugerido por el montaje.

La casa de la hacienda, por ejemplo, es un motivo que se repite constantemente como lugar desde donde se generan los recuerdos: en

la casa María inicia el inventario, en la casa los cuartos se abren como espacios cerrados de la memoria, la casa es el centro del cambio de opinión de María (de querer venderla a querer conservarla). La casa llena de polvo se convierte en metáfora de un pasado que el olvido se empeña en encubrir. Unas líneas del viejo Sánchez establecen este tropo:

SÁNCHEZ. Al final [Oriana] no quería que se abrieran los cuartos, ni siquiera para asearlos. Mire [dirigiéndose a María] eso, abre uno un poquito las puertas y eso es uno tragar polvo... yo sí que abrí las puertas, pero nunca limpié el polvo. No sé qué esperaba ella del polvo.

O el comentario justo antes de que el empleado le entregue a María las llaves de los cuartos:

SÁNCHEZ. ¿Es verdad que usted conoce la nieve? Él [refiriéndose al personaje misterioso de la película] también dice que la nieve es como el polvo. Deja huellas al pisarla y se borra después.

Recuerdos enterrados en el polvo, como los de la difunta Oriana, o en la nieve, como los de María, se combinan en una sola retórica. Pero la metáfora de la casa polvorienta y la memoria no es sólo percibida a través de los diálogos. Toda la estética de la primera sección comunica de una u otra manera esta idea. María abre la puerta de su antiguo cuarto envuelta en partículas de polvo y el crujido de las escaleras, y se enfrenta al recuerdo de sí misma que la invita a mirar por la ventana el momento en que llegó por primera vez a la hacienda. El enlace entre el segmento en el presente de María y su recuerdo se hace a través de un corte no lineal (la acción que sigue al corte no es la continuación de la acción en el plano anterior), o lo que Metz llamaría un sintagma entre paréntesis (*bracket sintagma*). Las palabras de María niña, un elemento de la puesta en escena, ayudan a establecer la conexión sugerida por el montaje: “ven a verte, rápido”. Esta relación complementaria se establece también en otros cortes, por ejemplo, para regresar al presente, la directora se apoya en una acción de la

escena: la tía Oriana apaga la luz y la oscuridad producida se funde con un corte a negro, seguidamente la acción de la película vuelve al presente de María. Los demás recuerdos siguen una dinámica similar (ver Apéndice).⁹ Otra secuencia que merece la pena mencionar se da justo antes del último recuerdo de María: la mujer entra a una habitación protegida con unas gruesas cadenas oxidadas, un primer plano de la cerradura se asegura de que notemos tal detalle; luego, un plano del piso recoge pisadas bien marcadas sobre una espesa capa de polvo. La directora nos ha mostrado rápidamente un cuarto resguardado del exterior y una habitación totalmente cubierta de polvo (las imágenes traídas a colación por Sánchez): qué más se puede extraer de tal manipulación sino que esta habitación va a conectar con un importante recuerdo. Y de hecho, a diferencia de los cinco primeros *flashbacks*, el recuerdo evocado por la habitación polvorienta no regresa al presente, en cambio, se queda anclado en el pasado generando la segunda sección de la película.

En cuanto a los elementos de la puesta en escena, la luz ayuda a crear el ambiente nostálgico que predomina en los dos primeros tercios del filme. Los colores lavados simulando antigüedad, las tonalidades sepia, como la de las fotos viejas, la luz sobrepuesta cuando se abren las ventanas, las partículas de polvo que brillan, o las grandes áreas de la casa en tinieblas reafirman esta sensación de tiempos perdidos. Adicionalmente, la directora opta por planos medios y largos sobre primeros planos, con lo que queda de manifiesto el papel secundario de elementos como la actuación y los diálogos para el avance de la trama. Es claro que los silencios junto a los movimientos de cámara y actores, es la manera en que la directora se acerca a la acción.

El montaje de recuerdos está configurado para extraer de la oposición de los elementos de la puesta en escena (el vestuario, las condiciones de la casa, los personajes secundarios, las edades) la idea de que se ha cambiado de época. La directora no utiliza ninguna inscripción en la pantalla, como fechas o lugares, para dar a entender

el espacio y tiempo de la acción. Sólo el montaje entre segmentos narrativos produce tal efecto. La función sintáctica entre los segmentos en tiempos narrativos distintos se logra basándose en la separación de las imágenes, por ejemplo, en un plano María está frente a una pintura, en el siguiente es María niña, o en general cualquier personaje del *flashback*, quien protagoniza la acción. De esta forma se delimitan las dos realidades diégeticas. En contraste, dentro de cada segmento la relación se basa, no en la disyunción, sino en el enlace de los planos puntuando las acciones recogidas por la cámara. En consecuencia, el montaje dentro de cada segmento cumple con una función relativamente narrativa.

Simultánea a la labor sintáctica del montaje en esta sección, el carácter de los dos personajes principales va surgiendo más como una posibilidad sugerida que como una verdad irrevocable. María se presenta como la mujer profesional, quizás mujer de negocios: su traje, su paso decidido, sus maneras firmes. Esta visión se complementa con los datos que proveen las secuencias de su niñez en la hacienda; una niña inquieta y curiosa que no obedece ni repara a los regaños de Fidelia, la vieja empleada. Por otra parte, la tía Oriana se caracteriza como una mujer reservada, lacónica, pero de maneras suaves. Tal impresión la obtenemos lenta y aisladamente a partir de diálogos crípticos que inducen a pensar que la tía nunca ha abandonado la hacienda por razones personales. Ante las preguntas de María niña, la única respuesta es "aquí me siento muy bien". Sin embargo, a pesar de la ambigüedad de la narración, este esbozo del personaje permite, al menos en primera instancia, asumir que la actitud de Oriana responde a su propia iniciativa, que su respuesta es cierta y que realmente se ha quedado en la hacienda por voluntad propia. En resumen, esta sección introductoria nos deja con la sensación de que Oriana y María adulta son caras de una misma mujer separada por una generación, ambas serenas pero seguras de sí mismas, ambas dueñas de sus destinos.

Segunda sección. En el esquema del Apéndice vemos la analogía de la estructura de esta sección con la anterior. La organización narrativa es prácticamente la misma. La subtrama de María niña se va intersectando con varios recuerdos hasta que el último da origen a la sección final del filme. Sin embargo, en esta sección ya no es María el personaje que recuerda sino la tía Oriana. Al igual que en la primera sección, la casa representa el lugar que da pie al recuento de memorias, pero esta vez en lugar de cuartos desolados son los objetos dejados en los rincones de la casa los elementos que bajan el puente hacia el pasado. La coherencia narrativa está asegurada, pues los *flashbacks* insertados en la primera sección nos han dado suficientes datos para entender las acciones de ésta. Dado que se trata de una situación similar, un personaje va recordando sucesos olvidados, la directora opta por repetir el modelo anterior en el cual el montaje entre segmentos no lineales se consigue a través de la disyunción temporal.

Por su parte, los elementos de la puesta en escena mantienen una estética muy parecida a los de la primera sección, es decir, en todo momento sometidos al montaje. La iluminación, por ejemplo, también se emplea para darle a las imágenes el tono nostálgico del pasado. Los recuerdos en sí, son tratados también de modo similar. El primero lo inicia la niña María que insiste haber visto a un hombre rondando la casa. Cuando Fidelia corrobora la historia, tía y sobrina se acercan a la ventana para dar un vistazo, momento que aprovecha Oriana para explicarle a la niña que los recuerdos se deben dejar tranquilos, que ellos, si quieren, siempre vuelven. Luego de una frase ambigua “ves, tú siempre estás ahí” (no es claro si se dirige a la sobrina o a la persona recordada), un corte nos lleva a la niña Oriana dejándose mecer en un columpio por Sergio. Este primer recuerdo muy corto es seguido por varias secuencias en la hacienda que muestran la relación de Oriana con Fidelia. Poco a poco las vaguedades de la sección anterior comienzan a tomar forma; los cabos sueltos de la película comienzan a unirse. Sin embargo, la directora se cuida de no dar demasiados detalles, los diálogos son escasos, la

mayoría demasiado cortos o sin contexto suficiente para sacar conclusiones determinantes. En fin, el espectador depende en gran medida de la función sintáctica del montaje para seguir, en lo posible, la evolución de la historia. Así, por ejemplo, inferimos que el hombre que piensa que “la nieve es como el polvo” es el mismo que rondaba la casa, y que de alguna manera está conectado con ese pasado que Fidelia protege y Oriana no desea recordar.

El siguiente *flashback* confirma estas suposiciones. El recuerdo lo inicia de nuevo María niña mientras curioseaba las fotos del álbum de la tía. La voz de la tía sobre el hombro de la niña “esa soy yo cuando tenía tu edad”, pone fin a ese segmento y transporta la acción de nuevo al pasado de Oriana. En este recuerdo, más largo que el anterior, la directora nos muestra un poco el carácter del padre: intolerante, agresivo, déspota. También aparecen por primera vez la madre y la hermana mayor de Oriana, personajes totalmente secundarios y cuya actitud sumisa contrasta con la descripción de niña rebelde de Oriana. Con la sensación de que Oriana logró ejercer cierta autoridad a pesar de ser la más pequeña, o tal vez por ello, la trama regresa al presente de Oriana adulta, luego de una secuencia que muestra a la niña corriendo enfurecida hacia la puerta del cuarto donde su padre la ha castigado.¹⁰ En este segmento de la película hay una clara analogía entre Oriana y María de niñas, ambas son descritas como niñas activas e inquisitivas que desafían la autoridad y buscan su propio espacio dentro de la hacienda. Mientras María desafía constantemente a Fidelia y continúa desenterrando recuerdos dolorosos y un pasado prohibido, Oriana se empeña en desobedecer a su padre. La peor transgresión de la niña Oriana es su relación con Sergio, el niño que fue traído a la hacienda y criado por Fidelia. En contra de la voluntad de su padre y de las órdenes de Fidelia, Oriana juega y se divierte con Sergio. Poco a poco se va develando el papel central de una relación que se intuía desde la secuencia inicial de los créditos.¹¹ Es claro que un conflicto se gesta debido a la amistad de los dos niños, y al igual que en la primera sección, la posibilidad de un reto a la autoridad patriarcal es latente, mas no contundente.

Tercera sección. La tercera parte de la película merece especial atención en vista de que representa la culminación del modelo de los recuerdos. Además, es en esta sección donde podemos aislar el drama de *Oriana*. Como en el caso de la segunda sección, ésta se origina a partir de un recuerdo. Como en las secciones anteriores, el último *flashback* no regresa a la sección en donde originalmente se produjo el recuerdo; a diferencia de las otras, en esta última parte no se evocará otro pasado.

En cortos diálogos de la sección anterior entre María y su tía, nos enteramos de que Sergio fue traído a la hacienda cuando era muy pequeño y fue adoptado por Fidelia. También que siempre existió resistencia y cierta tensión familiar para dejar a los niños jugar y divertirse. Como es de suponer, a medida que los niños crecieron fue inevitable que la atracción sexual naciera entre ellos. El conflicto es claro, el padre de Oriana no está dispuesto a permitir una relación de ese tipo entre su hija y un criado, y Oriana no está dispuesta a reprimir sus deseos. Lo esperado sucede, Sergio y Oriana tienen relaciones sexuales, el padre los descubre y son castigados severamente. A Oriana la encierran en una habitación, la misma que en la primera sección está cerrada con cadenas, y Sergio es golpeado hasta morir.

Dado que Torres no utiliza recuerdos como herramienta narrativa en esta sección, el montaje pierde parte de la función formal, hasta ahora predominante en las secciones anteriores, para actuar como un componente al servicio de la continuidad lineal del relato. Como consecuencia, la puesta en escena cobra mayor importancia reduciéndose las posibilidades de lectura y también la necesidad de la participación activa del espectador. Por ejemplo, los diálogos de esta sección no sólo son más extensos que en el resto de la película, sino que además recogen más interacciones entre personajes. Al mismo tiempo, lo expresado se rige por una relación de causalidad pocas veces encontrada en las dos primeras secciones. Hasta ahora, los diálogos han tenido un significado casi independiente y no necesariamente repercuten en el segmento siguiente, o son consecuencia de lo dicho en el anterior. En esta sección, la diferencia

es clara: lo dicho o hecho en un segmento influye en el siguiente y viceversa. La escena de Sergio mirando a Oriana jugar con la ropa es parte del discurso sexual entre los personajes y está directamente relacionado con un baile del siguiente segmento. A su vez, el comentario sobre el sudor de los que bailan (Sergio dice: "todos están sudando, parecen marionetas mecánicas, ¿verdad?") anticipa el sudor de la pasión de los amantes. También el lenguaje cambia en esta sección, es menos acartonado y críptico proporcionando una mejor, aunque no total, sensación de naturalidad. La iluminación, por su parte, complementa la evolución convencional de las acciones. Ya no se enfatizan la luz pálida y los colores amarillentos y desgastados de la segunda sección, o los contrastes entre luz y sombra de la primera. La luz se vuelve más natural y verosímil, es decir, menos expresiva.

El montaje, por su parte, también favorece la narrativa lineal. A pesar de que la directora no utiliza planos secuencias (técnica muy común en películas con preponderancia de la puesta en escena), y en algunos casos las elipsis son considerables, los planos montados pueden conectarse cronológicamente. El montaje funciona de modo económico, o en otras palabras asume la función de la edición. Tomemos, por ejemplo, la secuencia en la que el padre de Oriana muere. Fidelia, en venganza por el asesinato de Sergio, envenena el agua que el padre utilizará en un viaje.¹² La organización de la acción del segmento es continua pero fragmentada, la directora no nos da todos los detalles y el significado se obtiene sólo cuando colocamos todos los planos juntos. Todo el segmento ocurre en silencio, lo único que tenemos son las imágenes enlazadas por la edición. El contenido, esto es, la muerte del padre, surge cuando conectamos lo que cada plano dice en sí mismo. Al mismo tiempo no cabe duda de que cada plano está en perfecta relación cronológica con el siguiente.

El único momento en que este manejo lineal del montaje se modifica es para regresar al presente de la primera sección, pues es en este tiempo donde culmina la película. El objeto del montaje esta vez no es un recuerdo sino lo que podríamos considerar una forma *flash-forward*.¹³ La técnica no difiere de la utilizada en secciones anteriores

para relacionar los recuerdos con los demás segmentos. Sin embargo, el resultado es distinto y, desde el punto de vista del significado, más radical. Los segmentos montados, el final de la tercera sección (la entrada de Oriana adolescente al cuarto donde presuntamente está el cuerpo de Sergio), y el final de la película, están separados por un tiempo intermedio al que no se hace referencia, el pasado de María. El montaje nos transporta directamente al presente original del filme y sin ninguna transición observamos la reacción de María adulta. La mujer corre fuera de la casa y abre desesperadamente una de las habitaciones de la hacienda, sus gestos y actitud dan a entender que de pronto ha entendido la vida de su tía. María se da cuenta de que una persona, el hijo de Oriana y Sergio, aún vive en la hacienda y que su presencia siempre fue encubierta, ese muchacho era el hombre misterioso que rondaba la casa, el de la expresión sobre el polvo y la nieve.

Como hemos visto, la noción de sintagma (o segmento narrativo) de Christian Metz unido al concepto de montaje propuesto por Aumont y sus colegas es muy útil para analizar una película como *Oriana*. Ambas ideas se complementan y proporcionan una herramienta para acercarse a las distintas maneras en que el montaje funciona en esta estructura narrativa específica. En este caso, dado que la narración de las dos primeras partes se establece basándose en una serie de recuerdos que dividen la trama en lo que podemos asimilar como segmentos narrativos, el montaje se convierte en la técnica predominante y es complementada por una puesta en escena que en todo momento cumple un papel secundario.

Así, es claro que en estas secciones existe la constante exigencia de que el espectador se involucre para extraer significados de las escenas y darle alguna coherencia a la historia. Paralelamente, hemos visto que las escenas mostradas sugieren constantemente que Oriana también tuvo una actitud activa y en contra del modelo social tradicional. Las posibilidades de interpretación apuntan a considerar las razones por las cuales Oriana permanece en la hacienda como resultado de su propia convicción. Dada la arbitrariedad impuesta por

el montaje es posible inferir que la actitud de Oriana corrobora su capacidad de resistencia.

Sin embargo, en el momento en que se abandona el montaje como técnica predominante y se da paso a un balance convencional entre éste y la puesta en escena, las implicaciones de la trama también se reducen a un modelo tradicional de acción. Una vez que hemos visto lo que sucede en la tercera sección, no cabe duda de que la jerarquía patriarcal tuvo ascendente sobre la rebeldía de la joven Oriana y podemos entonces inferir que si no abandonó la hacienda no fue como un acto de resistencia sino de extrema pasividad. Si hubo una acción concreta contra el orden establecido, lo llevó a cabo Fidelia, quien sugestivamente pasa de estar al servicio del padre a estarlo de Oriana cuando esta última se convierte en la señora de la hacienda. La empleada es la otra transgresora de la historia aunque para la mayor parte de la historia está sometida a una autoridad patriarcal. Al mismo tiempo, la ambigüedad que en las dos primeras secciones contribuyó a crear la posibilidad de una resolución liberal, trabaja ahora en sentido inverso. Realmente no sabemos si Oriana prefiere dejarle la hacienda a la pariente lejana, María, porque mentalmente niega la existencia del hijo o porque con los años ha asimilado la actitud conservadora del padre.

En este sentido, es posible concluir que el resultado de la preferencia por una estética basada en el montaje, cuyas funciones no se limitan al puro efecto narrativo, implica una dinámica en la cual el espectador necesita involucrarse para obtener significados. Simultánea con esta preferencia técnica, la trama presenta la posibilidad de una lectura no conservadora. Tal posibilidad desaparece cuando llegamos al núcleo de la trama, el drama de Oriana, cuya resolución es totalmente convencional y, al mismo tiempo, presentado con técnicas que no estimulan la participación activa del espectador.

Notas:

¹ *Oriana* (1985) es la primera película de la directora venezolana Fina Torres, y fue galardonada con el premio Cámara de Oro en el festival de Cannes en 1985. *Mecánicas celestes* (1993), la segunda obra de la directora, es una producción franco-venezolana que no despertó mucho interés en los círculos críticos. La última película de Torres, *Mujer encima* (1999), se estrenó en septiembre del 2000.

² En tal proceso, al juntarse dos imágenes se produce un significado distinto del que poseen por separado.

³ Por ejemplo, películas como las del neorrealismo italiano, concebidas para minimizar el efecto ambiguo del montaje y por lo tanto con un predominio de la puesta en escena, se produjeron bajo la bandera marxista de la crítica social. En cambio, un epitome de la lógica capitalista lo encontramos en los videos clips musicales contemporáneos en los que el frenético uso del montaje abre las posibilidades de interpretación casi al infinito.

⁴ Para llegar a esta conclusión, los autores comienzan con la descripción del proceso tradicional de post-producción, el cual se inicia una vez que todas las tomas han sido recogidas, es decir, cuando la materia prima para la edición está lista. De todas estas tomas en bruto sólo una parte es seleccionada como utilizable. A partir de la selección se ensambla una versión preliminar de la película. Esta versión preliminar es luego revisada y refinada para obtener la versión final (*final cut*) que será estrenada. En este proceso se identifican claramente tres pasos: selección, ensamblaje, y corte final. Todos ellos implican la manipulación del orden y la duración de los planos del filme, operaciones que definen en última instancia el proceso de edición.

⁵ Si consideramos los movimientos de cámara como una de las formas de puntuar las acciones en un plano largo, nos damos cuenta de que es posible reproducir los efectos de la edición sin necesidad de cortes físicos. Otro ejemplo en el que se logra un efecto similar son las acciones encuadradas dentro de objetos contenidos en el encuadre principal, como podría ser una acción secundaria que se desarrolla reflejada en un espejo. En relación con estos dos primeros tipos, es claro que para producir el resultado deseado la acción debe ser planeada con anticipación y el ensamblaje de las diferentes piezas lograda dentro de la unidad filmica (Aumont 43).

⁶ Otras maneras de utilizar unidades filmicas más largas que el plano son, por ejemplo, la inclusión de fragmentos de otras películas en la narración de un filme, o el caso bastante común de los documentales que incluyen metraje de noticias o *newsreel*.

⁷ Si el segmento es independiente, constituye una unidad autónoma, o lo que normalmente conocemos como plano secuencia. Dado que el plano secuencia no incluye cortes físicos en su construcción es considerado por Metz la primera forma de montaje. El segundo caso, las unidades dependientes o sintagmas, generan las otras siete formas de montaje: sintagma paralelo, sintagma en paréntesis, sintagma descriptivo, sintagma alterno, escena, secuencia episódica y secuencia ordinaria (Metz, 146). Todas estas formas implican que los sintagmas están contruidos basándose en yuxtaposiciones, conexiones y manipulaciones de la duración de sus planos.

⁸ En este sentido, la mayor divergencia se encuentra entre la concepción defendida por el director y teórico ruso Sergei Eisenstein en cuanto al valor dialéctico del montaje y la posición del crítico francés André Bazin basada en su noción de "transparencia".

⁹ El segundo *flashback* se inicia cuando María encuentra las viejas muñecas de la tía, el salto temporal nos lleva al momento en que de niña sintió miedo por el viento. El tercer recuerdo lo desencadena el calidoscopio que encuentra al abrir un viejo cofre de

madera, en ese instante la acción retrocede al momento en que María logró desenterrar un columpio que Sergio le regaló a Oriana cuando niños. Al cuarto recuerdo pasamos por un corte que iguala a María adulta sentada en la escalera con María niña en la misma postura. Y mientras sigue en la escalera pasamos al quinto *flashback*, en el cual María niña descubre el cofre donde su tía guarda objetos del pasado. El último recuerdo de esta sección se da cuando María entra a otro de los cuartos de la casa y recuerda un paseo con la tía por la playa. Luego de un plano muy corto de María adulta aún en el cuarto, la trama regresa al recuerdo para no volver. Así, vemos cómo objetos y puertas de la casa van siempre unidos a la memoria del personaje.

¹⁰ Montajes parecidos son utilizados para el resto de los recuerdos de esta sección. En cada ocasión el *flashback* se puede relacionar con una acción o comentario que envuelve a María niña. El tercer recuerdo es el producto de la conversación entre tía y sobrina sobre unas rosas; el cuarto se inicia cuando la niña tumba las flores del cuadro del padre; y el quinto, mientras meciéndose juntas en la hamaca, Oriana recuerda el momento cuando observó a Sergio aprendiendo a disparar. Este último corte sea quizás el más interesante del filme, un *match on movement* que iguala el lento movimiento de la hamaca con Oriana adulta dibujando y el vaivén de otra hamaca en el pasado con Oriana adolescente contemplando a Sergio. Como en la sección anterior, el último recuerdo se queda en el pasado y da inicio la tercera sección de la película.

¹¹ Los créditos iniciales se presentan con una secuencia en sepia que muestra una fotografía familiar: cuando ya todo está listo para disparar la cámara, Oriana, quien tiene unos 5 años, corre y levanta a Sergio por el brazo obligándolo a posar con el resto de la familia bajo las miradas penetrantes de Fidelia y del padre.

¹² La secuencia es como sigue: (1) Fidelia guarda bajo llave un frasco en el gabinete de la cocina; (2) quita un pequeño embudo de una cantimplora de viaje; (3) se lava las manos; (4) sale de la casa y le entrega el envase al padre de Oriana; (5) le hace una señal de la cruz al viajero y camina de regreso a casa; (6) se sienta en una mecedora; (7) en un plano largo vemos el jinete que parte; (8) Fidelia sigue en la mecedora y levanta la vista; (9) unos zamuros vuelan en círculos; (10) otro plano largo para el caballo que regresa sin jinete.

¹³ Técnicamente un *flash-forward* avanza la trama hacia el futuro de una película. En el caso de *Oriana*, esta noción presenta ciertos problemas dado que la película funciona en tres tiempos diferentes. El *flash-forward* de la última sección tiene lugar en el pasado más lejano de la trama y nos transporta al presente donde se inicia la historia, con lo que en realidad no hay un avance hacia un futuro propiamente dicho.

Obras citadas:

- Aumont, Jaques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema". Mast, Gerald y Cohen, Marshall (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 3^{ra} edición. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- Katz, Efrain. *The Film Encyclopedia*. 2^{da} edición. Nueva York: Harper Collins Publishers, 1994.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Nueva York: Oxford University Press, 1974.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. Nueva York: Oxford University Press, 1977.

APÉNDICE: ESTRUCTURA DE *ORIANA*

Comienzo de la película en Francia: regreso de María a Venezuela

I. Presente de María

- María adulta recuerda.
- Oriana está muerta.

Los recuerdos se producen mientras María adulta recorre la casa:

1. Llegada de María niña a la hacienda.
2. María niña siente miedo del viento.
3. María desentierra el columpio.
4. Fidelia regaña a María por sentarse en el suelo.
5. María encuentra la casita para los pájaros.
6. María camina por la playa.
7. Oriana y María cenan juntas.

A partir del recuerdo de la cena se genera la segunda sección de la película.

II. Pasado de María

- María niña.
- Oriana es quien recuerda.

Los recuerdos se producen mientras María niña recorre la casa:

1. Oriana niña en el columpio con Sergio.
2. El padre de Oriana la castiga por ver los caballos.
3. Oriana y Sergio rezando.
4. Oriana apunta al papá con un revólver.
5. Oriana se queda dormida junto al padre.
6. Oriana joven en la hamaca mirando a Sergio.

A partir del recuerdo en la hamaca se genera la última sección de la película.

III. Pasado de Oriana

- María no ha nacido.
- Oriana niña y luego adolescente.
- Historia de amor de Oriana y Sergio.
- No hay más movimientos hacia el pasado.
- La historia de amor se desarrolla linealmente:
 1. Secuencia de la fiesta.
 2. A Sergio le ordenan irse para otra finca.
 3. Oriana y Sergio tienen relaciones sexuales

- (Oriana queda embarazada).
4. El padre los descubre y mata a Sergio.
 5. Oriana se entera de la muerte del amante.
 6. Fidelia mata al padre de Oriana en venganza.

Cuando se completa la venganza de Fidelia, la trama regresa al presente de María adulta.

Final de la película en el presente de María adulta