

CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE

BIBLIOTECA DE ENSAYO CONTEMPORÁNEO

CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE

Carlos Mendoza

*F*ICTICIA

MÉXICO

2020

CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE

D.R. © 2020, Carlos Mendoza

D.R. © 2020, Ficticia S. de R.L. de C.V.

Primera edición: octubre de 2020

FICTICIA EDITORIAL

Editor: Marcial Fernández

Diseño de la colección: Armando Hatzacorsian

Diseño de la obra: Rodrigo Toledo Crow

Cuidado editorial: Mónica Villa

Magnolia 11, col. San Ángel Inn, alcaldía Álvaro Obregón,
Ciudad de México, c.p. 01060.

www.ficticia.com

ficticiaeditorial@ficticia.com

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de autor.

ISBN: 978-607-521-129-9

Impreso y hecho en México/Printed in Mexico.

A Francis García y Rafael Corkidi,
con gratitud.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

11

I. ESCRIBIR CON IMÁGENES Y SONIDOS (UNA APROXIMACIÓN AL MONTAJE CINEMATOGRAFICO)

15

II. LA FUNCIÓN DEL MONTAJE (RODAJE Y MONTAJE)

27

III. PERMUTACIÓN INCESANTE (RODAJE, MONTAJE Y PRAXIS DOCUMENTALISTA)

35

IV. FILMACIONES AJENAS, MONTAJES PROPIOS (DOCUMENTAL DE ARCHIVO, DOCUMENTAL DE MONTAJE)

53

V. SEÑAS PARTICULARES
(EL MONTAJE DE DOCUMENTALES)

59

VI. EL OFICIO
(LOS EMPEÑOS DEL EDITOR DE DOCUMENTALES)

77

VII. ORDEN ACOMPASADO
(DOCUMENTAL Y RITMO)

113

VIII. MONTAJE, ESCRITURA Y DISCURSO APLICADOS
(TRES EJEMPLOS)

125

IX. LÍNEA DE TIEMPO
(REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA Y NUEVOS PROBLEMAS)

139

EPÍLOGO

143

INTRODUCCIÓN

La investigación que derivó en este escrito partió de la hipótesis de que la elaboración del discurso fílmico documental, del film en general, tiene lugar durante el proceso de montaje. Sin embargo, a medida que se profundizó en ésta, se corroboró que los procesos de rodaje y montaje sostienen una tensión que se resuelve a través de diversos caminos, rutas que han recorrido decenas de documentalistas que conducen del rodaje al montaje. La naturaleza del rodaje y del montaje son distintas, cuando no opuestas, pero irremediamente complementarias. De ahí la imposibilidad de referirse con cierta profundidad al montaje sin hacerlo al rodaje y viceversa.

A lo largo de la escritura del texto que el lector tiene en sus manos, a su redactor se le impuso la necesidad de explorar esas mismas rutas que lo condujeron a caer en la cuenta que convenía equiparar constantemente la elaboración central del discurso fílmico con la escritura. Una analogía conocida y útil para adentrarse en la relación entre rodaje y montaje, ya que si bien es en el montaje en donde el discurso audiovisual es elaborado como tal, también es cierto que en muchos casos es en el rodaje donde se “escriben” no únicamente el equivalente a las palabras fílmicas, sino también frases y capítulos enteros, ya sea a través del plano secuencia o de modalidades de registro fragmentado, cuyo ordenamiento en el cuarto de edición viene prácticamente predeterminado por el realizador.

La relación entre filmación y edición es compleja y ha sido abordada por otros autores. A ellos se remite al lector a lo largo de este escrito. Eso significa que este no es el primer texto que se escribe sobre montaje cinematográfico, ni mucho menos, y que no inaugura la reflexión acerca del vínculo entre montaje y documental. Sí es, en cambio, hasta donde es posible saber, el primero que lo hace íntegramente desde la perspectiva específica del cine documental; lo que supuso la pregunta insistentemente si es posible hablar del montaje de documentales, o bien, de ciertas características particulares del montaje en relación con dicha modalidad cinematográfica. Si es posible afirmar que el montaje de películas documentales se rige total o parcialmente por preceptos y técnicas peculiares a las que valga diferenciar de las aceptadas en el ámbito de la ficción.

Tales son las preguntas a las que pretende dar respuesta el presente volumen en el que, se puede adelantar, se sostiene que si bien el montaje de cualquier tipo de films comparte un tronco común en el que están enclavados sus principios generales, sin duda existen una serie de características, o una problemática específica del montaje de discursos de no ficción, así como un conjunto de principios teóricos y metodológicos propios de esta modalidad fílmica.

De ahí que este texto se aboque a identificar un conjunto de rasgos propios de la producción del cine sin actores; de principios teóricos y metodológicos hasta cierto punto ajenos a aquellos que caracterizan el proceso de producción en general, y el montaje de películas de ficción en particular. Matices que parten de las diferencias que suelen plantear las fórmulas retórico-argumentativas propias del cine documental que, frecuentemente, eliminan la noción de unidad espacio temporal de su propio horizonte, a diferencia de lo que ocurre en el cine actuado, mayoritariamente adherido a dicho principio.

Un problema al que cabe agregar los que derivan del mayor apego que el documental muestra por la improvisación, así como por el empleo de materiales de diversos formatos y de diversas cualidades; otra diferencia sustantiva con el cine de ficción. De ahí el intento por proponer tanto la identificación como la sistematización de tales peculiaridades.

Introducción

Con este fin, se hizo un ejercicio de aproximación a las definiciones generales, así como a la historia del propio montaje; se emprendió una revisión de los pasajes dedicados a este tema en los textos de referencia sobre la especialidad, en los escritos de los propios documentalistas —al menos de una buena parte de ellos—, así como en quienes se han ocupado del cine documental desde enfoques teóricos y prácticos, y han abordado dicha especialidad de manera más o menos extensa y ordenada.

También se intentó sistematizar los principios técnicos que marcan diferencias entre el proceso de montaje del film de ficción y del documental, y aplicar esas bases al análisis de cuatro conocidos films de esta modalidad.

Se concluye esta introducción haciendo una reflexión de otros autores de textos que fueron concebidos para alcanzar objetivos semejantes al que el lector tiene en sus manos: este libro no sirve para aprender a montar documentales. Al menos, no será útil *per se* ni como elemento fundamental del proceso de aprendizaje. El presente volumen puede ser relativamente útil si forma parte de un proceso de aprendizaje del lector que pase por la práctica. Por liarse horas enteras intentando ordenar, dotar de sentido y de ritmo un conjunto de imágenes; de someter los discursos que así surgen al veredicto del espectador y de analizar decenas de films. En ese caso, este libro puede acompañar ese proceso inevitable y, eventualmente, contribuir a enriquecerlo. También es probable que este escrito aporte alguna utilidad a aquellos colegas dedicados a la docencia, a quienes tal vez les pueda ser útil como para sistematizar un método para el montaje de documentales.

Corresponderá al lector, con el tiempo, juzgar si de algún modo este escrito consiguió acercarlo al objetivo aquí adelantado.

Concluyo esta introducción con unas cuantas precisiones: si bien en algún apartado de este libro se intenta explicar la diferencia que se suele establecer entre los conceptos montaje y edición, a lo largo de este volumen los términos montadores, montajista y editor, así como los ya mencionados, son generalmente empleados como sinónimos.

Los mismo sucede con los términos documental y no ficción. No obstante, sabemos que, en distintos ámbitos del propio documental, el

término no ficción adquiere connotaciones mucho más complejas. Por otra parte, el lector encontrará que de manera recurrente el término escena, a la que entendemos como unidad básica del film; a una acción continua que es rodada sin interrupción. Un término que puede ser equiparado al de plano, así como al anglicismo *shot*, que se refiere al “disparo” de la cámara. Algunos autores emplean frecuentemente la palabra toma en lugar de las anteriores, cosa que aquí se evita por considerar que este vocablo se refiere a las repeticiones que se hacen de un mismo plano o escena.

Finalmente, el término discurso, que es frecuentemente utilizado en estas páginas, se refiere a la acción del lenguaje, es decir, a la facultad racional con que infieren unas cosas de otras. Aquí el término discurso se refiere al lenguaje audiovisual o cinematográfico que tiene su propia naturaleza y reglas.

CAPÍTULO I
ESCRIBIR CON IMÁGENES Y SONIDOS
(UNA APROXIMACIÓN AL MONTAJE CINEMATográfico)

ESCRIBIR, RODAR Y MONTAR

El montaje forma parte de la fase final del proceso de producción del film. Si se conviene que la primera etapa es la preproducción, en la que el trabajo es planear la película que se pretende hacer en torno a un guion, la segunda será la producción que tiene como centro al rodaje, mientras que la tercera, la postproducción, gira alrededor del montaje y culmina dicho proceso. De tal suerte que los procedimientos de elaboración del film, en los que se empeña un equipo de trabajo, consisten en convertir una idea que nace adherida a la palabra, en un conjunto de imágenes y sonidos (incluidas las propias palabras, por supuesto) que finalmente —debido al montaje de dichas imágenes y sonidos— tomará la forma y el sentido de un discurso audiovisual.

Así, el guion propone un relato estructurado, basado en un conjunto de personajes que protagonizarán una historia —una anécdota organizada a partir de un planteamiento, un desarrollo y un final— que se calcula que tenga en el espectador determinadas repercusiones tanto cognitivas como emocionales. No obstante, dicho relato que nace de la palabra escrita es transfigurado en un conjunto de escenas filmadas desordenadamente en la etapa del rodaje, que frecuentemente parecen inconexas o carentes de sentido, debido a las necesidades de la producción, hasta que el editor o montajista las dota de orden y significado.

Jacques Aumont explica este proceso. Cita *in extenso*:

Recordemos rápidamente cómo se presenta la cadena que lleva del guion a la película acabada en el caso de una producción tradicional:

- Una primera etapa consiste en *découper* (desglosar el guion) en unidades de acción y, eventualmente, desglosarlas para obtener unidades de rodaje (planos).

- Estos planos durante el rodaje engendran varias tomas (ya sea idénticas o repetidas hasta lograr un resultado satisfactorio para la realización; ya sea diferentes, obtenidas, por ejemplo, “cubriendo” el rodaje con varias cámaras);

- el conjunto de estas tomas constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:

1. Una selección de *rushes* de elementos útiles (los que se rechazan constituyen los *descartes*).
2. Un *enlazado* de planos seleccionados en un cierto orden (se obtiene así lo que se llama un ‘fin a fin’ o una ‘primera continuidad’).
3. Finalmente se determina con un nivel preciso la *longitud* exacta que conviene dar a cada plano y los *empalmes* (*raccords*) entre los planos.

(De hecho, se ha descrito el proceso que se sigue normalmente con la banda–imagen; el trabajo con la banda de sonido puede, según los casos, hacerse de manera simultánea o después del montaje definitivo de la banda–imagen).¹

Si bien se destaca la concreción con que Aumont explica la ruta que arranca en el desglose del guion, y concluye en el corte final del film, parece necesario —para los propósitos que persigue este capítulo— abundar en la importancia de la etapa de rodaje, con el fin de compren-

1. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del montaje. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (Barcelona: Paidós, 1996) 54.

der la relevancia del montaje dentro del proceso de producción, un tema que lleva hasta comienzos del siglo xx, cuando el cinematógrafo era un invento que cumplía escasos siete años.

En esa época, particularmente en 1902, el estadounidense Edwin S. Porter produjo el film *La vida de un bombero americano*, basado en una idea del cine hasta entonces sin precedentes, ya que por primera vez el significado de un plano filmado “no tenía un contenido concreto, sino que podía variar según fuera su situación con relación a los otros”, explica Karel Reiz.²

La pequeña revolución que Porter llevó a cabo en la construcción de un discurso visual, ya que en vez de dividir una anécdota relativamente compleja en secciones escénicas con un desarrollo propio —como lo hacía por esas fechas Georges Méliés—, unió planos y consiguió crear un efecto de progresión constante más fluido que otorgaba al realizador —a decir del propio Reisz— “una casi ilimitada libertad de movimiento, al ser posible partir la acción en una serie de unidades pequeñas y manejables”.³

La innovadora concepción de Porter dejaba atrás el modo basado en el registro de una puesta en escena para la cámara, realizada en un solo plano, que se explica por sí mismo —característico del ya citado Méliés— e inauguró el montaje.

Por ese camino, el film *La vida de un bombero americano* abrió la puerta de la expresión fílmica al enfatizar en aquellos aspectos de la acción más allá de los gestos teatrales de los actores, y acentuó el punto de vista del realizador.

Pisando las huellas del método de trabajo de Porter, el también estadounidense David W. Griffith, llevará esos hallazgos a niveles de complejidad mayores. En sus películas *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), este realizador emprenderá búsquedas, cuyos descubrimientos son explicados, una vez más, por Karel Reiz:

2. Karel Reiz, *Técnica del montaje cinematográfico*. (Madrid: Taurus, 1987) 17.

3. *Idem*, p. 18.

Cuando Porter pasaba de una a otra imagen, era casi siempre por causas físicas que impedían acomodar la acción a los límites de un solo plano. En la continuidad de Griffith, la acción pasa de plano en raras ocasiones. El punto de vista cambia, no por razones físicas, sino dramáticas, para enseñar al espectador un nuevo detalle de la gran escena que eleva el interés del drama en un momento determinado.⁴

Las búsquedas de Griffith, basadas en división de las acciones en fragmentos que luego reagrupa para construir con ellos una secuencia, abrieron la posibilidad de dotar al relato de mayor profundidad, además de otorgar al director la ventaja de encauzar los efectos del mismo en el espectador, gracias al juego que hace con esos detalles de la acción.

A propósito de Griffith y de las analogías entre escritura y cinematografía, conviene recordar que el soviético Sergei M. Eisenstein emprendió una interesante reflexión en la que equipara el trabajo de ese cineasta con los recursos y convenciones literarias utilizadas por el novelista Charles Dickens.

Eisenstein se refiere a los planos cortos, a las acciones paralelas y a las disolvencias como un equivalente fílmico del quehacer literario del citado novelista.⁵

Sin embargo, más allá de los antecedentes históricos que ayudan a comprender el génesis y la evolución del montaje, conviene señalar que, desde la perspectiva del proceso de producción, el procedimiento a seguir para convertir un guion escrito —una descripción a través de palabras— en un conjunto de situaciones representadas ante una cámara en la etapa de rodaje —un conjunto de escenas desordenadas, frecuentemente acompañadas de la grabación del sonido—, en la que el material filmado ha de ser sometido a los procedimientos del montaje, suele ser una transición problemática si no se lleva cabo con el orden y el rigor requeridos.

4. *Idem*, p. 22.

5. Véase: S. M. Eisenstein, *La forma del cine*. (México: Siglo XXI, 1977) 181.

Dicha ruta implica una cierta tensión debida a que el rodaje es una fase del proceso de producción en la que el desorden y la dispersión son un riesgo; especialmente si quien se encarga de interpretar el guion —de filmarlo— no define previamente cómo editará las escenas que está rodando, es decir, si desconoce la verdadera función de la labor del montajista.

Si ese trabajo se realiza, en cambio, con el orden y la previsión deseables, se verá cómo la tarea asignada al guion se desvanece conforme avanza la edición de la película, incluso si se apuesta a la improvisación, conviene concebir un método para ejercerla que evite el caos.

El proceso que supone el ordenamiento, corte y yuxtaposición de imágenes y sonidos, aunado a los que buscan dotar de sentido y de ritmo a la película, va dejando atrás el ejercicio prospectivo que realizó el guionista, para convertirse en discurso audiovisual cuya claridad, coherencia y eficacia —o ausencia de éstas— es posible constatar de inmediato.

Durante el proceso del montaje, lo escrito en el guion y lo filmado en desorden durante el rodaje adquieren sentido y ritmo con base en una estrategia, incluso con un estilo que pudo haber sido anunciado con precisión en el guion, pero no es extraño ni necesariamente inconveniente que difieran de éste.

Si bien en algunos casos el montaje final del film es una suerte de traducción puntual, en imágenes y en sonidos, de lo previsto en un escrito guía, lo habitual es que se trate de un procedimiento que, en la medida en que avanza, adquiera autonomía en relación con aquél. Una autonomía relativa y limitada que deriva de la naturaleza de este procedimiento, ya que al montaje corresponde explorar y experimentar el modo de ordenar las escenas y grabaciones de audio que integran una secuencia o un bloque, sin perder de vista el sentido general del discurso, previamente plasmado en el guion.

EL GRAN IMAGINADOR

Se atribuye a Robert Bresson haber afirmado que el cine es una escritura con imágenes en movimiento y con sonidos, aforismo que conduce

a sostener que tal escritura —la redacción final de esos textos hechos con imágenes, animadas en su mayoría, y sonidos— se lleva a cabo ante una máquina (ayer una moviola; hoy una computadora; mañana quién sabe) que permite elaborar dicha escritura a través de un procedimiento conocido como montaje.

El montaje es, de acuerdo con la acepción aquí definida, el trabajo de armar u organizar los elementos que conformarán un discurso fílmico o la combinación de las diversas partes o escenas hasta crear secuencias que reunidas harán un todo. Un discurso fílmico.

Si bien la escritura de palabras es unimodal —signos negros sobre una página o una pantalla blanca—, la escritura cinematográfica es multimodal, puesto que se ocupa de “imagen, música, escrito, sonido ambiental, palabras (sincrónicas o no), con todo el juego entre campo/ fuera de campo”, como lo señala François Niney. Por ese camino, “si los planos de una película pueden organizar, como las frases de una novela, una visión en el sentido mental”, lo cierto es que se originan en el ejercicio de la vista, en un “sentido físico concreto” como lo señala el propio Niney.⁶

Así, el montaje cinematográfico puede ser explicado como un proceso en el que se escogen, ordenan y unen un conjunto de escenas filmadas previamente, obedeciendo a una idea que generalmente fue plasmada en un guion. Esta definición obliga a recordar que cuando dichas escenas son unidas en una serie de planos que conforman una unidad, se convierten en una secuencia o una continuidad ordenada que va adquiriendo sentido. Así, se puede decir que la escena o el plano cinematográfico equivale a la palabra y la secuencia a la frase.

El montaje puede también definirse como el procedimiento que sirve para ordenar los planos que integran una película, de manera que el espectador los vea tal y como se lo propuso el equipo que produjo el film, o bien como un ordenamiento narrativo o descriptivo y rítmico de las imágenes, y sonidos filmados y grabados con anterioridad en forma desordenada. Un procedimiento para dotar de sentido a dichas imágenes y sonidos.

6. François Niney, *El documental y sus falsas apariencias*. (México: UNAM, 2015) 29.

«CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE»

DE CARLOS MENDOZA

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 13 DE OCTUBRE DE 2020

EN LOS TALLERES DE EL ERRANTE EDITOR S.A DE C.V.

PRIVADA EMILIANO ZAPATA NÚM. 5947, COL. SAN BALTAZAR CAMPECHE,

PUEBLA, PUEBLA, CP. 72550.

SE TIRARON 1000 EJEMPLARES.