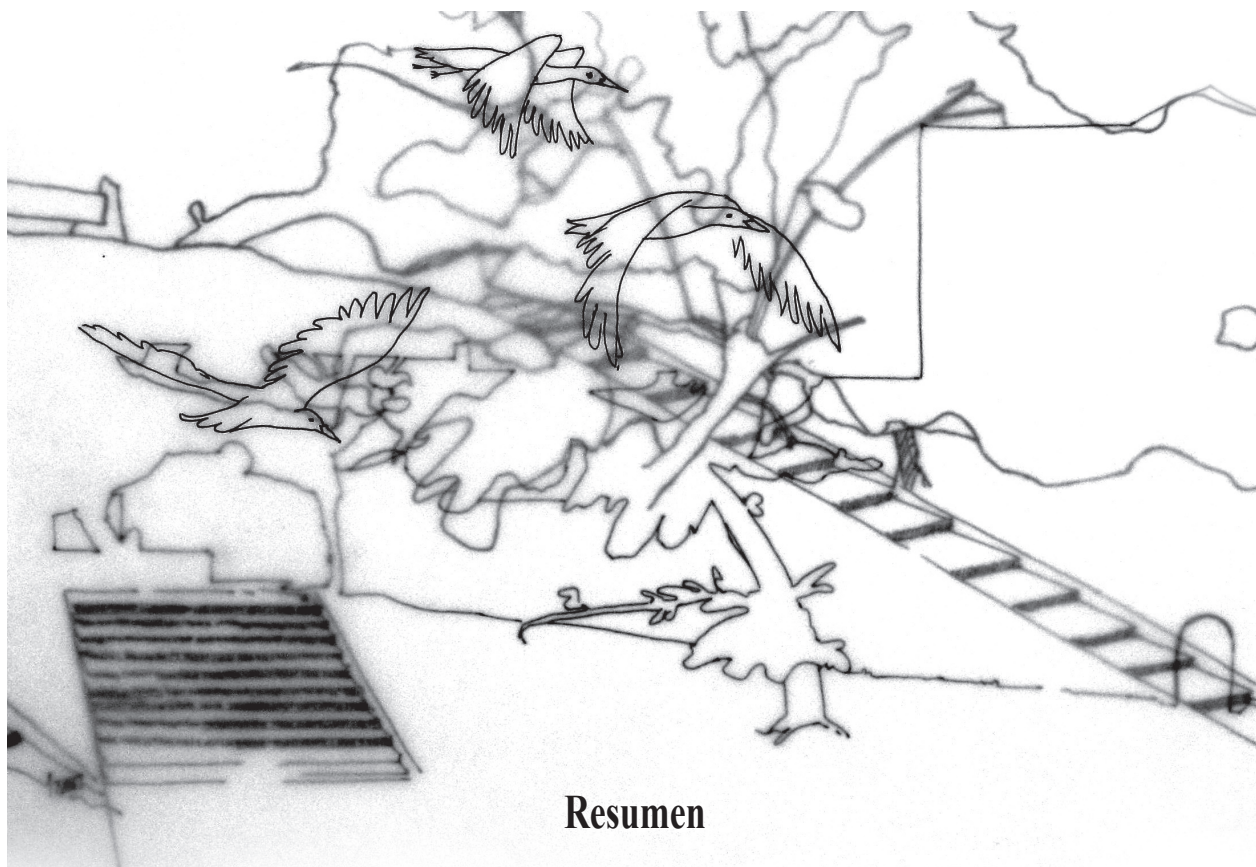


Montaje audiovisual y producción de sentido

Una propuesta de clasificación del montaje en los documentales universitarios colombianos¹

MÓNICA MARCELA PADILLA GÓMEZ



Resumen

El presente texto pretende abordar el tema del montaje audiovisual, a partir de sus posibilidades en el proceso de construcción simbólica en el género documental. Para ello, se parte de una perspectiva semiológica que definirá algunos elementos del lenguaje audiovisual a partir de los presupuestos de Umberto Eco y Christian Metz. A manera de conclusión, se realiza una propuesta de Tipología de montaje documental que surgió del proceso de interpretación de resultados, y que pretende organizar de manera más general los tipos de montaje encontrados, con el fin de evitar la flexibilidad o las limitaciones de las tipologías clásicas. La clasificación propuesta aquí se compone por: el montaje naturalista, artificioso y alegórico.

Palabras claves:

Montaje, documental, semiología audiovisual, especificidad cinematográfica.

¹ Nota: Este artículo hace parte del trabajo de grado, Análisis semiótico al montaje del documental universitario, presentado en el año 2006, para optar por el título de Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales. Fue reconocido como Trabajo de investigación meritorio y su tutora fue la Comunicadora Social y Periodista, Eliana del Rosario Herrera Huérfano.

Anotaciones preliminares

Lejos de simplemente ser el proceso que posibilita aglutinar imágenes y sonidos durante la etapa final de realización de un producto audiovisual, el montaje cinematográfico configura infinitas posibilidades discursivas, delimitadas por la única y peculiar mirada del realizador. Orson Welles afirmó que *el montaje construye toda la elocuencia del cine*. Para Robert Bresson *el montaje es el paso de imágenes muertas a imágenes vivas*. Godard planteó que *si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón*. Y Pudovkin aseguró que *el montaje es la base estética del film*. Estas definiciones envuelven el carácter semántico, sintáctico, rítmico y estético del montaje, respectivamente.

Sin embargo, la historia del cine registra a personajes como André Bazin, quien, a diferencia de Welles, Bresson, Godard y Pudovkin, sostiene que el montaje debe ser *transparente*, debido a que el film no debe dejarse ver a sí mismo sino que debe “dejar ver” los acontecimientos, pues, para Bazin, el realismo es un elemento connatural al film, por lo que el montaje que “se nota”, es un mecanismo artificial que irrespeta la naturaleza mecánica y automática de la reproducción filmica: “*Es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje sólo se puede utilizar en sus límites precisos, so pena de atentar contra la propia ontología de la fábula cinematográfica*”². Dentro de esos límites precisos, están todas las iniciativas que abogan por enmascarar los cortes que se producen durante el cambio de plano, como por ejemplo el rechazo al montaje fuera de *raccord*, lo que implica

La escuela rusa, descubrió que las posibilidades dramáticas que surgen al provocar incomodidad en el espectador son infinitas, porque “una *«molestia» puede constituir un elemento de tensión absolutamente constructivo*”

en términos de Noel Burch, desechar los cortes abruptos que violen “*cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos*”³.

De manera que el *raccord* nace de la necesidad de que el espectador no sienta ninguna molestia al percibir un film, como lo descubrió el cineasta estadounidense D. W. Griffith, quien hizo parte de la inaugural Historia del Cine y fue uno de los precursores del uso de los primeros planos, el flash back, la descomposición en planos y el montaje paralelo. Griffith comenzó así a hacer más complejo el diseño sintagmático⁴ de la

estructura del relato, configurando un segundo modelo: *el montaje narrativo*, caracterizado por utilizar elementos que conservan la continuidad del espacio y del tiempo, para permitir una percepción confortable. La edición está ahora al servicio de la claridad de la historia, por lo que, el montaje adquiere intenciones dramáticas más evidentes⁵, a través del uso de recursos de manera más permisiva que el *transparente*.

La escuela rusa, en cambio, descubrió que las posibilidades dramáticas que surgen al provocar incomodidad en el espectador son infinitas, porque “una *«molestia» puede constituir un elemento de tensión absolutamente constructivo*”⁶. Los soviéticos explotaron ese recurso con notable habilidad mediante lo que Marcel Martin denomina el *montaje expresivo*, caracterizado porque “deja verse”, en oposición al *montaje transparente* de Bazin y al *montaje narrativo* de Griffith. El montaje es ahora

2 BAZIN, André. Orson Welles, citado por AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del Cine*. Barcelona. Paidós. 1996. p. 72

3 BURCH, Noel. *Praxis del Cine*. Madrid. Fundamentos. 1985. p 19

4 Los sintagmas son descritos por Christian Metz como sucesiones o grupos de planos.

5 El montaje narrativo es más permisivo que el transparente, porque utiliza con fines dramáticos, elementos como el flash back, por lo que las diferencias con la concepción Baziniana, aunque sutiles, siguen trazando límites importantes.

6 BURCH, Noel. Op. Cit. p. 47.

expresivo, porque la sucesión de planos ya no está pensada sólo desde contar una historia, sino que también está cargada con la intención de generar en el receptor un choque psicológico e intelectual; los sintagmas que rompen la continuidad espacio-temporal ocupan un lugar privilegiado, de manera que el montaje deja de ser un medio de significación para convertirse en un fin. El cineasta ruso Eisenstein, defendió la idea de que el film no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella, porque el lenguaje cinematográfico es más que representación: es un discurso articulado mediante el que se interpreta la realidad. Los límites del plano cinematográfico aniquilan el carácter realista defendido por Bazin, porque el realizador organiza la realidad “*ante y para la cámara*”⁷, cuando subordina todas las infinitas posibilidades de encuadrar su entorno, a tan sólo una de ellas.

El cine: un lenguaje sin lengua

Si, como lo propone Eisenstein, el cine antes que representación, es discurso, es preciso identificar algunas de las características de ese discurso: “*El cine puede ser considerado como un lenguaje en el sentido convencional del término, pero, por el contrario, esto no comporta la existencia de una lengua*”⁸, pues la lengua, como lo expone Roland Barthes, es “*una institución social y un sistema de valores (...); es la parte social del lenguaje*”⁹, lo cual implica que existen tantas lenguas como comunidades culturales. El lenguaje cinematográfico, en cambio, no se suscribe a un grupo social específico, ni cuenta con significados estables y universales, a diferencia del código de la lengua. El código, como el elemento que instaura la lógica de las relaciones entre las expresiones y los conteni-

dos¹⁰ de un signo¹¹, plantea las reglas para las combinaciones sintácticas y semánticas de un lenguaje. La lengua por ejemplo, es un código en la medida en que es ella la que traza la lógica y las reglas mediante las que se asociarán expresiones con contenidos. Sin embargo, los códigos presentes en el lenguaje audiovisual pertenecen todavía a un terreno espinoso de la semiótica, pues aunque existan elementos que presenten características de código porque articulan imágenes/sonidos y conceptos, estos esquemas no son reglas de organización precisas o fijas, a diferencia de las estructuras impuestas por la gramática en la lingüística. Umberto Eco prefiere, por esta razón, llamar *códigos débiles* a los códigos cinematográficos. Resulta así problemático hablar de lenguas audiovisuales, pues aunque los movimientos cinematográficos parecieran serlo, Metz explica que las similitudes presentes en diferentes films deben concebirse como *subcódigos*: “*no creo que se pueda dar un significado del fundido encadenado que sea válido para todos los filmes. (...) Por contra, si tomamos un corpus de filmes culturalmente homogéneos, (...) creo que podemos encontrar para el fundido encadenado uno o varios significados determinables. Con frecuencia, los problemas que resultan insolubles a nivel de un utópico código total [como una lengua] se tornan solubles a nivel de subcódigos [o códigos débiles] empleados en situaciones culturales homogéneas*”¹².

Debido a que la lengua es una instancia gramatical propiamente dicha, y el lenguaje audiovisual carece de ese carácter gramatical (por lo menos desde su aspecto normativo) entonces, por definición, este lenguaje no puede poseer lengua: “*El lenguaje cinematográfico tradicional aparece demasiado a menudo como una especie de enfermedad infantil del*

7 AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del Cine*. Barcelona. Paidós. 1996. p. 83

8 METZ, Christian. *Imágenes y Lenguaje*. En: SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús (Eds). *Proyectar la Comunicación*. Bogotá. Mundo. 1997. p. 305

9 BARTHES, Roland. *La Aventura Semiológica*. España. Paidós. 1993. p. 22

10 La expresión es la parte material que sustancia a un signo, mientras el concepto se refiere a su contenido.

11 El signo para Eco, es una entidad semiótica que transmite un contenido cultural. No es una entidad fija, sino el lugar de encuentro de expresiones y contenidos que se relacionan mediante un código.

12 METZ, Christian. *Imágenes y Lenguaje*. En: SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús (Eds). *Op. cit.* p. 308.

*cine cuando se limita a ser un conjunto de recetas, de procedimientos, de trucos utilizables por todos, que garantizan automáticamente la claridad y la eficacia del relato y su existencia artística*¹³.

Entidades semióticas cinematográficas

Desde un enfoque semiótico, la imagen cinematográfica se compone por unidades icónicas, pues el icono es un tipo de signo caracterizado por presentar una relación de semejanza con el objeto representado; sin embargo, la semejanza es relativa, en la medida en que las representaciones icónicas *“no tienen las “mismas” propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva “semejante” a la que estimularía el objeto imitado*¹⁴. Y el término “propiedades físicas”, implica que la materialidad que hace perceptible el icono, es completamente diferente a la materialidad del referente (los granos del film que configuran un rostro en la pantalla, no están hechos del mismo material que la piel de ese rostro referencial). Pero es la cultura, la que través del aprendizaje, determina los criterios de semejanza, pues como lo resume Gibson, *“la semejanza se PRODUCE y debe APRENDERSE*¹⁵.

Por otro lado, los iconos no son analizables en unidades pertinentes *fijas* a diferencia del lenguaje verbal en el que la palabra presenta una estabilidad –de significado- mayor: *“En el*

*continuum icónico no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables una vez para todas, sino que los aspectos pertinentes varían: unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención, otras son pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano, en el que un punto representa un ojo, un semicírculo un párpado, etc.; y en otro contexto sabemos que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano y un grano de uva*¹⁶. Esta ausencia de unidades catalogables y fijas, explica Eco, se debe a que los signos del dibujo no se articulan mediante valores posicionales y oposicionales como sucede con los fonemas¹⁷ de la lengua, pues no existe un sistema icónico rígido de diferencias en el que, por ejemplo, el círculo signifique por su oposición a la línea recta.

Esto implica que la imagen adquiere su significado en relación a las condiciones de su código específico. El montaje, por ejemplo, es un código (o mejor, un subcódigo) en la medida en que relaciona una imagen con otras que se afectan recíprocamente; pero la misma imagen, tomada aisladamente, es susceptible de perder el sentido que inicialmente tenía al acompañarse por otros planos. Por esa razón, el significado de la imagen cinematográfica no es fijo, aunque puede adaptarse a las condiciones del código que

Esta ausencia de unidades catalogables y fijas, explica Eco, se debe a que los signos del dibujo no se articulan mediante valores posicionales y oposicionales como sucede con los fonemas de la lengua, pues no existe un sistema icónico rígido de diferencias en el que, por ejemplo, el círculo signifique por su oposición a la línea recta.

lo articula y adquirir su sentido en relación a éste. De manera análoga, la codificación de los iconos presenta ese carácter inestable, pues aun-

13 AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 173

14 ECO, Umberto. Tratado de Semiótica General. Barcelona. Lumen. 2000. p. 290

15 GIBSON, James. The Sense Considered as Perceptual System, citado por ECO, Umberto. Tratado de Semiótica General. Op. cit. p. 297

16 ECO, Umberto. La Estructura Ausente. Barcelona. Lumen. 1975. p 237

17 Los fonemas son unidades de sonido que tienen una función distintiva, pues permiten diferenciar palabras en una lengua. Así, los sonidos /r/ y /l/ son fonemas que posibilitan distinguir palabras como /rata/ y /lata/ que poseen diferente significado.

que a veces siguen reglas provisionales, “con mayor frecuencia parecen ser ellos mismos los que instauran reglas. (...) Otras veces, la constitución de semejanza, aunque esté regida por operaciones convencionales, parece remitir más a mecanismos perceptivos que a hábitos culturales”¹⁸.

Después de conocer estas características del icono surge una pregunta inevitable: ¿Estos rasgos también se aplican al icono cinematográfico? ¿Acaso la imagen constituida por centenares de granos o píxeles que reproducen colores, movimientos y formas bastantes similares a las del objeto fotografiado, no tiene un nivel de fidelidad inmediato con la realidad? Sólo basta pensar en las posibilidades técnicas que cargarán de mayor realismo la pantalla y el audio en un futuro próximo, para que el actual sonido y pantalla cinematográfica y televisiva, parezcan rudimentarios, pues en la medida en que la materia de la expresión se renueva con el fin de servir a una reproducción más semejante a la realidad, la convención cultural sobre el “realismo cinematográfico” también será renovada.

Especificidad del lenguaje cinematográfico

El discurso fílmico posee una naturaleza heterogénea, integrada por imágenes en movimiento, anotaciones gráficas, sonido fónico, música y ruido; “una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico; (...) la imagen en movimiento”¹⁹. En efecto, los sonidos hacen parte del lenguaje radiofónico, las imágenes estáticas integran el universo fotográfico y las anotaciones gráficas son artificios heredados de la diagramación de textos. Aumont llega así a la conclusión de que para que puedan intervenir los códigos, “es necesario que el lenguaje de recepción presente ciertos rasgos materiales.

Tomemos como ejemplo el código del ritmo, es decir, el conjunto de figuras fundadas en una relación de duración: es evidente que este código sólo podrá literalmente intervenir en un lenguaje que posea una materia de expresión temporalizada”²⁰. La música al igual que el cine, cumple con el requisito del tiempo, pero debido a que la materia de la expresión fílmica también es imagen, el código del ritmo cinematográfico se verá integrado no sólo por el ritmo temporal, sino también por su conjunción con el ritmo plástico (configurado por la iluminación, composición del cuadro, el movimiento, etc.); la imagen, el audio y el movimiento son los que determinan las características del ritmo cinematográfico.

Metz también propuso algunos elementos específicos del lenguaje cinematográfico e identificó sus unidades mínimas; y habla de *unidades*, en plural, precisamente porque como él lo afirma: “No existe unidad mínima (o sistema específico de articulaciones) en el cine: sólo existe en cada código cinematográfico”²¹. Es así como Metz identifica al plano como el elemento mínimo de la cadena fílmica y al fotograma como la unidad mínima del código tecnológico (referido a los mecanismos técnicos del aparato cinematográfico). Sin embargo, Metz no define en su totalidad las unidades mínimas audiovisuales, porque es un propósito que considera apresurado, debido a que la semiología del cine es todavía una disciplina en construcción.

El código del montaje, es otro elemento específico del lenguaje cinematográfico. Es específico, porque necesita concretamente del aspecto técnico y mecánico del cine y es código (subcódigo), porque cuando yuxtapone imágenes y sonidos bajo ciertas condiciones de orden y duración, produce los significados requeridos por los propósitos del realizador.

Connotación y montaje

Los rusos plantearon la primera objeción a la escuela norteamericana, argumentando

18 ECO, Umberto. Tratado de Semiótica General. Barcelona. Lumen. 2000. p. 317

19 MITRY, Jean. Estética y Psicología del Cine, citado por AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Op. Cit. p. 196

20 Ibidem. p. 198

21 METZ, Christian. Lenguaje y Cine. Barcelona. Planeta. 1973. p. 228

que el montaje de Griffith nunca deja de estar sujeto a la claridad de la historia narrada, por lo que está subordinado a la producción de sentido denotado. El montaje expresivo en cambio, privilegia la connotación, pues el sentido connotado implica que coexiste, en una misma función semiótica, un sentido explícito con otro implícito. Pero Eisenstein además de relacionar dos elementos mediante el montaje expresivo, los opone. La contradicción es para él el mecanismo que garantiza la continuidad, producto de una serie de choques. El montaje se construye ahora *dialécticamente*²²: “En sus films [los de Eisenstein] no se encuentra nunca el menor intento de transición suave; la narración progresa mediante una serie de colisiones, como una discusión siempre cambiante y acrecentada”²³. El montaje dialéctico es una de las versiones de la propuesta más importante de Eisenstein: el *montaje intelectual*, caracterizado por la yuxtaposición de planos discontinuos, que constituyen todo el andamiaje ideológico del film.

Michel Chion también explora con las posibilidades dialécticas del montaje, a través de su preocupación investigativa, centrada en el análisis conjunto de la imagen y el sonido y su reciprocidad dentro del proceso de significación. Para Chion, imagen y sonido se afectan mutuamente y al asociarse producen sentidos diferentes al que producirían de manera aislada²⁴, pero más allá de ser elementos que se

suman, más bien se *multiplican* en el proceso creativo de montaje.

Bill Nichols plantea que en el montaje documental, todos los elementos narrativos están subordinados a la argumentación planteada por el realizador, de manera que su articulación establece y mantiene la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. La connotación tiene entonces un espacio privilegiado en el documental, pues la continuidad funciona ahora bajo una lógica similar a la propuesta por Eisenstein en ficción.

La invitación de Eisenstein de romper con los parámetros clásicos de continuidad, plantea que la capacidad del cine va más allá de la simple narración, porque la continuidad espacio temporal de las acciones no importa, sino las ideas derivadas de los procesos de connotación. La estructuración ideológica erigida por Eisenstein en sus películas, defendía sus convicciones políticas, por lo que resulta interesante reconocer las características

persuasivas del montaje expresivo. Existe un género cinematográfico en el que la ideología cobra dimensiones importantes; un género que aunque explora hechos reales, resulta interesante por la lectura que el realizador hace de esos hechos. Ese género es el documental.

Bill Nichols plantea que en el montaje documental, todos los elementos narrativos están subordinados a la argumentación planteada por el realizador, de manera que su articulación establece y mantiene la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. La connotación tiene entonces un espacio privilegiado en el documental, pues la continuidad funciona ahora bajo una lógica similar a la propuesta por Eisenstein en ficción.

Sobre la metodología

Para conocer las características del montaje en el documental universitario, se analizaron seis documentales realizados por estudiantes de diferentes universidades del país. Se escogieron los ganadores de seis versiones de los Premios de Televisión Universitaria Césares, en la mo-

22 Lo dialéctico se refiere al enfrentamiento de dos elementos opuestos del que se produce una conclusión.

23 REISZ, Karel. Técnica del montaje cinematográfico. Madrid. Taurus. 1980. p. 39

24 CHION, Michel. La Audiovisión. España. Paidós. 1993. p. 31

alidad de montaje y en la categoría documental, debido a que estos premios se caracterizan por ser un concurso que ha logrado un alto nivel de convocatoria en el entorno nacional, además de contar con jurados reconocidos por su trayectoria en realización audiovisual. Por estas razones, aunque el corpus sea pequeño en relación con los documentales que se producen en Colombia anualmente, el rigor del proceso de selección de estos productos en los Césares, permite crear una muestra confiable en términos metodológicos.

La técnica metodológica para estudiar los resultados fue el análisis semiótico, que permitió

conocer las propiedades simbólicas del montaje, mediante el método cualitativo. Posteriormente se desarrolló un ejercicio interpretativo a cerca de la producción de significados connotados y denotados en los documentales estudiados.

El instrumento para recolectar la información fue un cuadro que permitió evaluar y comparar el montaje entre plano y plano y audio e imagen, así como entre bloques sintagmáticos y la relación de cada sintagma con las características semánticas, rítmicas, sintácticas y documentales.

Conclusiones

Sobre las unidades semióticas audiovisuales

Todos los aspectos del montaje analizados en la interpretación de los resultados, ratifican sus cualidades de código (o subcódigo), porque el montaje permite establecer reglas combinatorias de elementos sintácticos como el ritmo, el raccord y la estructura sintagmática, y elementos semánticos como las diferentes características documentales, las metáforas, el contrapunto sonoro y la articulación de audio e imagen. Pero además, posibilita que los elementos sintácticos, desarrollen también

características semánticas y este desarrollo se configura bajo la mirada documental particular planteada por cada realizador.

Sin embargo, una dificultad importante en la etapa de la interpretación de resultados se relacionaba con el problema de entender las unidades del lenguaje audiovisual así como otras categorías de análisis, sólo a partir de criterios visuales y sintagmáticos. Y es una concepción taxativa en la medida en que el ejercicio de análisis requería no sólo observar la imagen, sino también el sonido, pues éste no sólo hace parte integral del lenguaje audiovisual, sino que también abarca a la palabra, la cual cuenta con una importancia

Una dificultad importante en la etapa de la interpretación de resultados se relacionaba con el problema de entender las unidades del lenguaje audiovisual así como otras categorías de análisis, sólo a partir de criterios visuales y sintagmáticos. Y es una concepción taxativa en la medida en que el ejercicio de análisis requería no sólo observar la imagen, sino también el sonido, pues éste no sólo hace parte integral del lenguaje audiovisual, sino que también abarca a la palabra, la cual cuenta con una importancia relevante en el proceso de construcción de la argumentación general.

relevante en el proceso de construcción de la argumentación general. No es descabellado afirmar que *“formular que el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista es recordar que en casi todos los casos favorece la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos”*²⁵. Y aunque un realizador puede obviar este recurso lingüístico, en el caso de los documentales estudiados la voz constituye una herramienta primordial en el desarrollo narrativo.

De manera que la semiología audiovisual debe tener en cuenta no sólo que el lenguaje se articula por unidades icónicas y sintagmáticas, sino que también se constituye de unidades sonoras, un aspecto que Christian Metz obvia cuando propone las unidades audiovisuales y la clasificación de la gran sintagmática del film, así como Marcel Martin en el diseño de sus metáforas, creadas solamente a partir del criterio visual. Y aunque autores como Chion se interesen por establecer un estudio conjunto de elementos sonoros y visuales, aún no se aborda esta iniciativa a partir de la disciplina semiótica.

El sonido necesita una definición semiológica, no sólo para que el estudio del lenguaje audiovisual no se quede a medio camino, sino también para que se pueda entender el proceso de codificación en este lenguaje, con elementos activos como la oralidad. Pero esta búsqueda, obedece también a la intención de definir la unidad semiótica audiovisual a partir de la articulación de imagen y sonido.

Sobre las características del montaje documental universitario

La caracterización general de los documentales universitarios estudiados, se define más por las particularidades que presenta cada uno de ellos que por sus similitudes, pues la interpretación del realizador, configurada en el rodaje y montaje, define las cualidades únicas que diseñan la escritura documental. Sin embargo, existen ciertas tendencias de montaje en relación al papel que cumple la articulación

de todos los elementos audiovisuales y la producción de significado, delimitados por los objetivos de realización.

Es así como esta investigación propone una tipología de montaje documental que surgió del proceso de interpretación de resultados, y que pretende organizar de manera más general los tipos de montaje encontrados, con el fin de evitar la flexibilidad o las limitaciones de las tipologías clásicas. La clasificación propuesta aquí se compone por: el montaje naturalista, artificioso y alegórico.

Montaje documental naturalista

El *montaje documental naturalista*, se caracteriza por acentuar la función referencial del documental sobre cualquier otra función. El referente es precisamente las situaciones que se capturan dentro de una realidad específica y todos los elementos están supeditados a su representación, a través de un montaje sencillo, en el que la intervención del realizador en el proceso de edición parece menos obvia. De manera que la música extradiegética, los efectos sonoros y visuales, las puestas en escena y demás elementos que dan la impresión de no haber sido extraídos de esa realidad que sirve de referente, están subvalorados en este tipo de montaje.

Por sus características, el *montaje naturalista* se asemeja al transparente de Bazin, en el que la edición pretende no hacerse notar. Pero el montaje naturalista es un montaje escueto, no porque considere que la edición que se nota sea un mecanismo artificial, como lo supone Bazin, sino porque aspira a que la narración se desarrolle de manera fluida y sin la intervención de recursos que puedan entorpecer la percepción de la autenticidad del referente. Por esta razón, el montaje naturalista puede acercarse más al montaje narrativo, que aboga por la claridad de la historia, manifestada en la edición sencilla.

En este tipo de montaje la denotación prevalece sobre la connotación; la presencia de metáforas u otra forma de producción connotativa es poca o nula, debido a que la carga dramática

25 CHION, Michel. La Audiovisión. Op. Cit. p. 17

no reside ya en los planteamientos abiertos del realizador, sino en su interpretación *discreta* de la realidad.

Esto no quiere decir que en otro tipo de documentales el referente no importe, significa más bien que el *montaje naturalista* centra la atención en el referente, debido a que contribuye en gran medida en la construcción de la argumentación general. Otros tipos de montaje, en cambio, prefieren centrar la atención en el mensaje y no en el referente, como sucede con la segunda categoría de montaje.

Montaje documental artificioso

Este tipo de montaje se caracteriza porque, como su nombre lo indica, el montaje funciona como un artificio, es decir, como un productor de significación en el que prima una búsqueda por la complejidad técnica o estética en sí misma. Esto implica que los arduos técnicos que contribuyen al diseño de la forma, prevalece sobre el diseño del contenido. Esto no quiere decir que las propuestas estéticas de este tipo de montaje no cuenten con su respectiva dimensión de significado. Se refiere, más bien, a que esos significados se articulan bajo procesos denotativos en mayor medida que bajo procesos connotativos, pues el artificio no es aquí un medio para producir significado, sino un fin en sí mismo.

De manera que el ritmo, la trasgresión al *raccord*, los efectos, las puestas en escena, las graficaciones y demás elementos, conforman un montaje cargado de mecanismos cuyo propósito se limita a ser atractivo en términos auditivos o visuales, pero sólo a nivel de las expresiones y no de los contenidos.

Sin embargo, las metáforas en las que se establece por ejemplo, una analogía basada en el carácter plástico o estético de los planos, son admitidas en el *montaje artificioso*, porque se sigue privilegiando el aspecto formal de la relación establecida. En pocas palabras, los trucajes que no obedecen a una justificación o un trasfondo de significado connotado, constituye una característica propia del montaje como artificio, en oposición al montaje como alegoría.

Montaje documental alegórico

El *montaje alegórico* utiliza el artificio como un instrumento para producir significado connotado, lo que en otras palabras implica, que cualquier elemento técnico está al servicio de la construcción del andamiaje de significados implícitos. Por aproximación, este tipo de montaje corresponde al *intelectual* propuesto por Eisenstein. Sin embargo, el sentido connotado no sólo se construye mediante la yuxtaposición de planos y sus posibilidades dialécticas, sino también a través de elementos sonoros y visuales, así como mecanismos rítmicos, sintagmáticos y demás componentes audiovisuales.

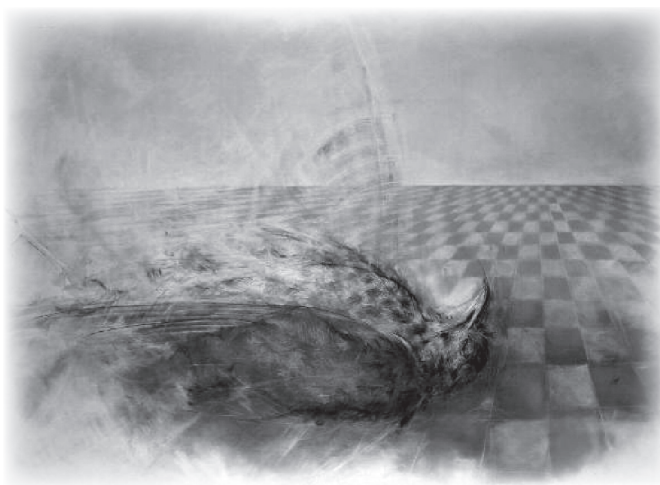
Los objetivos rítmicos no se limitan a generar una cadencia, sino que también recrean atmósferas o tienen características tonales, que están al servicio de la producción de significado connotado. El *raccord* también puede ser un elemento *expresivo* y en virtud de la lógica figurativa por la que se define este montaje, mecanismos más directos para producir significado connotado como las metáforas o el contrapunto sonoro cuentan aquí con un espacio destacado.

Esta investigación propone una tipología de montaje documental que surgió del proceso de interpretación de resultados, y que pretende organizar de manera más general los tipos de montaje encontrados, con el fin de evitar la flexibilidad o las limitaciones de las tipologías clásicas. La clasificación propuesta aquí se compone por: el montaje naturalista, artificioso y alegórico.

A pesar de sus diferencias, tanto el *montaje documental naturalista* como el *artificial* y el *alegórico* deben producir argumentación (connotativa o denotativa) y el montaje es un recurso que puede resultar bastante útil en ese proceso, gracias a sus posibilidades de articular los diferentes elementos. Aunque no se cuenta con fórmulas preestablecidas para generar conceptos específicos, la selección particular que el realizador desarrolla para organizar de manera sistémica los diferentes elementos, es la que posibilita que en un lenguaje en el que priman expresiones sobre contenidos, pueda

configurarse un género en el que son los contenidos los que priman sobre las expresiones; ese género es el documental.

Los méritos de un documental residen en el tratamiento o la mirada propuesta por el realizador. Lo que implica que lo interesante no es *qué* se mira, sino *cómo* se mira y en ese *cómo* también habita el montaje. Del montaje documental se derivan múltiples posibilidades de escritura, precisamente porque la interpretación tiene múltiples posibilidades de expresión.



Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf. El Cine como Arte. Barcelona. Paidós. 1996
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Estética del Cine. Barcelona. Paidós. 1996
- BARTHES, Roland y otros. La Aventura Semiológica. España. Paidós. 1993
- BURCH, Noel. Praxis del Cine. Madrid. Fundamentos. 1985
- CHION, Michel. La Audiovisión. España. Paidós. 1993
- ECO, Humberto. La Estructura Ausente. Barcelona. Lumen. 1975
- , Tratado de Semiótica General. Barcelona. Lumen. 2000

- EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich. El Sentido del Cine. México. Siglo XXI. 1986
- , Reflexiones de un Cineasta. Barcelona. Lumen. 1990
- FELDMAN, Simón. Guión Argumental. Guión Documental. Barcelona. Gedisa. 1990.
- MARCEL, Martin. El Lenguaje del Cine. Barcelona. Gedisa. 1996
- METZ, Christian. Lenguaje y Cine. Barcelona. Planeta. 1973
- REISZ, Karel. Técnica del montaje cinematográfico. Madrid. Taurus. 1980
- SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús (Eds). Proyectar la Comunicación. Bogotá. Tercer Mundo. 1997