

▲ ANNE BAUDRY*

Montaje y dramaturgia en el cine documental**



staba preparando esta reflexión, y como es mi costumbre, me dejé llevar por mi ensoñación. Así es como trabajo, trato de soñar... y mi ensoñación me conduce de manera tan sorprendente como inesperada a un sentimiento de libertad intensa.

Desde hace algunas semanas no hago montajes sino que me ejercito en la escritura de un largometraje de ficción en compañía de un co-guionista que juega conmigo el papel que más bien tengo la costumbre de jugar para los demás. Vivo entonces la experiencia apasionante, y sobre todo molesta, de cambiar de lugar y de rol. Esto me ha permitido comprender mejor el 'sufrimiento' de los realizadores en el momento del montaje, mientras son puestos a prueba por la mirada del editor. Sufrimiento que la mayor parte del tiempo se acepta y se soporta para beneficio de la película. El cineasta, tanto en ficción como en documental, tiene necesidad de los demás en todos los pasos de fabricación de la película. Entre él y su creación se interponen terceros: aquellos que él filma... Él debe encarnar sus personajes y buscar en exteriores los paisajes interiores que le apasionan. Obligado a apoyarse sobre lo visible para hacer vivir lo invisible que lo habita, corre sin cesar

Original en francés. Traducción del profesor Luis Ignacio Sierra. Departamento de Comunicación. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Pontificia Universidad Javeriana. Esta ponencia fue presentada en el marco de la *Primera Muestra Internacional de Cine Documental*, realizada en Bogotá del 10 al 15 de junio de 1999, organizada por el Ministerio de Cultura, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia, entre otras instituciones. El texto, inédito, ha sido cedido por la autora para su publicación en *Signo y Pensamiento*.

Documentalista y montajista francesa. Master en filosofía y diplomada de la sección de dirección y montaje del IDHEC (Francia). Imparte cursos de montaje y de guion documental en el Instituto Nacional del Audiovisual y la FEMIS. Ha trabajado en cerca de treinta largometrajes con diferentes directores pero se destaca su trabajo con el director y teórico Jean Louis Comolli.

detrás de una percepción imaginaria que trata de volver real para los demás. Y sólo los demás lo confirman en la realidad de lo que él persigue. *Y es que el cine es el arte de la percepción.* Y el cineasta está obligado a apoyarse en la percepción de los demás para verificar que sus intenciones se han transformado en emociones. Que sus ideas se han vuelto vivas.

Es una experiencia cósmica confrontar entonces lo que se ha imaginado con la percepción de otro, y así ser consciente de la dificultad que hay en separar lo que ha sido escrito o filmado atreviéndose a confiarle otra mirada, a hacer el duelo de todas estas intenciones que perjudican a la película porque la recargan como de pesos muertos que le impiden una completa libertad.

Los caminos a seguir para encontrar detrás de la intención la carne misma de la película, son a menudo sorprendentes. Es tarea del editor o del co-guionista adoptar la posición modesta del artesano que tiene que fabricar un objeto. Eso le permite esta libertad de mirada y de percepción que se desprende de las intenciones y del intento de reinterpretar la temática lo más cerca posible del sentido deseado por el realizador.

El sentimiento de libertad que experimenté estuvo entonces ligado a la memoria de mi papel de editora y de ese placer tan particular y tan fuerte que se experimenta en el montaje al jugar con los elementos y al dotarlos de sentido.

Mientras más me sentía enredada en la escritura por el temor permanente que todo realizador conoce o ha conocido, de perder algo por el camino, tanto más me acordaba ahora, y con qué felicidad, de cómo empleaba como editora la libertad de actuar sin demasiados estados de ánimo, con buena distancia, para hacer nacer la película.

“La ausencia de guión previo que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje. Las pistas y las posibilidades de montaje parecen mucho más numerosas que en ficción”.

En montaje documental este sentimiento de libertad es muy fuerte. Sin duda porque la parte creadora allí es muy importante.

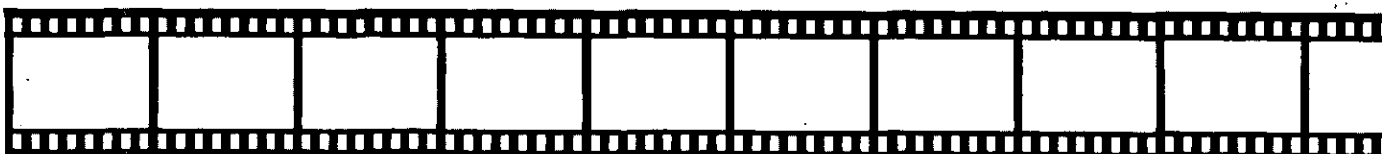
La ausencia de guión previo que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje. Las pistas y las posibilidades de montaje parecen mucho más numerosas que en ficción.

Pero, ¿de qué esta hecha esta libertad? En ficción, el guión y la edición forman una especie de empaque, una construcción previa con relación a la cual se adquiere una libertad, limitada, al término del proceso de montaje. En documental, las pruebas están compuestas a menudo por elementos heterogéneos cuyos vínculos se descubren o se fabrican durante el montaje con la estructura del conjunto, la construcción y la continuidad. La película no está allí de entrada. Se esconde tras múltiples posibilidades aparentes de escritura. Pone en juego un trabajo de asociación de ideas intensas que va a permitir dar un status inesperado a ciertas secuencias para integrarlas en el cuerpo de la película. Esta heterogeneidad de pruebas es también la que va a permitir experimentar escrituras inesperadas a primera vista. Nada parece imposible. El juego con las imágenes y los sonidos parece potencialmente infinito. Esa libertad es, claro está, ilusoria. Y sin embargo, es el sentimiento de todos estos posibles lo que va a permitir y a autorizar asociaciones imprevisibles de donde acabará por brotar una necesidad, al término de una larga, muy larga elaboración. Lo que estaba fragmentado aparecerá de golpe en un todo coherente y la película estará allí, a la vez imprevisible y largamente madurada.

He conocido en varias ocasiones momentos parecidos al montaje. Momentos exultantes, pues dan el sentimiento —ilusorio tal vez— de haber encontrado detrás de la apariencia la verdad de una secuencia, la forma como podía pasar de lo anecdótico a lo esencial que ella ocultaba.

En *La Vrai vie dans les bureaux*¹, una película de Jean-Louis Comolli, había cuatro tipos de secuencias. La película fue rodada en los locales de la Seguridad Social

¹ Nota del traductor: Se conservan los títulos originales de las películas.



en París con empleados de las oficinas, principalmente mujeres, pues son ellas quienes ocupan este tipo de empleo. La película fue rodada varias veces, durante varias semanas. Había entrevistas a estas mujeres, entrevistas filmadas al interior de una puesta en escena y de un dispositivo muy preciso: un *travelling* sigue a la persona entrevistada, que deambula en el interior de un espacio delimitado por el realizador. Esta puesta en escena produce un efecto de encerramiento que refuerza sus palabras. Se habían filmado también discusiones entre varias mujeres, escenas de su trabajo cotidiano y también muchos planos de los lugares: los corredores, las oficinas, el día y también la noche con luces muy trabajadas.

Toda la construcción estaba por inventar. Pero hacía falta encontrar el estatuto de estos planos cuyo sentido no surgiría más que por el lugar que ocuparían dentro de la narración general. Todos estos planos de pasillos filmados como planos de ficción, pero también los rostros de las mujeres que trabajaban y que Comolli había filmado en grandes planos, tenían que ser integrados de manera realmente significativa teniendo en cuenta su estética particular. Comprender cómo podría ser integrarlos era comprender el manejo de la película, su funcionamiento. Es decir, sus reglas de juego.

En este caso recurrí al montaje paralelo que permite hacer trabajar varias secuencias, unas en relación con otras, produciendo varios niveles de sentido. Me opuse absolutamente a utilizar los planos de ilustración; lo que se llama un *plano de corte*. Toda la dificultad proviene de allí, de esta exigencia que me prohíbe servirme de las imágenes de manera utilitaria, como ilustración simple de una entrevista por ejemplo. Trato de que cada plano, cada imagen, sea portadora de sentido. Este sentido, lo adquiere evidentemente a partir del lugar que ocupa en el cuerpo de la película. Voy a tomar un ejemplo simple en esta película. Dos de los — Sylvie y Martine —, habían sido filmadas trabajando, en planos muy amplios. Yo edité sus rostros muy maquillados y algo tristes, en ruptura con la escena anterior, una escena donde se les veía contando chistes y riéndose de manera algo forzada. Estos mismos planos colocados al interior de sus entrevistas no habrían tenido de ninguna manera el mismo sentido. Pero yo los coloqué en ese lugar para transmitir claramente el efecto de profunda tristeza que me habían comunicado cuando los estuve viendo. Así, cuando los elementos de una película documental son dados en desorden, sin vínculos entre unos y otros, sólo por un gran trabajo de puesta en relación y de asociación de ideas se encuentran las soluciones. Las asociaciones de ideas son una especie de

gimnasia interior que libra el editor hasta descubrir los vínculos posibles entre las secuencias.

La sensación global que tuve al momento de ver las pruebas, intenté luego encarnarla en la construcción general. En *La Vraie vie dans les bureaux*, el sentimiento dominante podría resumirse diciendo que estas oficinas evocaban la prisión y estas mujeres parecían vivir allí un simulacro de vida. El tiempo pasaba sobre ellas, lo sufrían con la angustia de sentir escapársele sus vidas. Pero también ellas resistían como podían, por su capacidad para inventarse sueños, otra vida, una salida.

A partir de allí me esforcé porque cada plano, cada secuencia, gracias a la construcción, asumieran estos temas, los alternaran y los exploraran. Así es como avanza el relato.

La sensación de libertad creadora de la cual hablaba al comienzo de esta reflexión surge cuando una solución muy simple y muy evidente se presenta al término de una larga búsqueda. Es como un cuer-

“...Es como un cuerpo a cuerpo con las pruebas que desemboca en el deseo de acercar dos secuencias a partir de la certeza íntima de haberles hallado un vínculo, no aleatorio, sino necesario para el desarrollo general”.

po a cuerpo con las pruebas que desemboca en el deseo de acercar dos secuencias a partir de la certeza íntima de haberles hallado un vínculo, no aleatorio, sino necesario para el desarrollo general.

Esta libertad de la cual hablaba no tiene nada que ver con una combinación al infinito de imágenes y sonidos, ni con la tentación de manipular el sentido. Se trata entonces de una libertad vigilada por la misma película. Es decir, por los principios que rigen su escritura, si es cine lo que se quiere hacer. Cuando elimino a priori la posibilidad de valerme de un plano de ilustración de un discurso por ejemplo, y coloco algunas reglas tanto estéticas como éticas, trato de trazar una frontera entre el documental y el reportaje y ubico el documental al lado del cine.

Al intentar precisar mi pensamiento sobre lo que entiendo por reportaje, he encendido mi televisor al azar diciéndome si caería bien sobre una emisión que me permitiera describir cómo funciona un reportaje. Efectivamente atrapo en una cadena cultural un reportaje sobre un bosque en los alrededores de París. Todos los planos sirven de soporte ilustrativo a una *voz en off* que describe la colecta de los champiñones. Lo que me

impacta es la 'intercambiabilidad' de las imágenes. No son sino imágenes, casi fotos, íconos que designan el bosque. Ninguna de estas imágenes vive, ninguna existe pues ninguna produce sentido ni en ella misma, ni en relación con otra. No hay sonido directo sino un comentario de voz *en off* que maneja el conjunto. Es decir un discurso y no cine.

Crear en el cine es, como mínimo, creer en lo que sucede al interior de un plano. Creer que allí se desarrolla alguna cosa que no tiene nada de anecdótico sino que es esencial a lo esencial de la película. Es creer también que la vida del plano se comunica con el conjunto de la película. Es entonces creer también que un plano tiene una duración propia y un espacio propio.

El filósofo Gilles Deleuze dictó una conferencia en Fémis, que es la escuela de cine en Francia. Quiero citar un extracto de esta conferencia:

"Yo digo que hago filosofía, es decir, que trato de inventar conceptos. Si yo digo, ustedes que hacen cine, ¿qué es lo que hacen?

Ustedes, lo que inventan, no son conceptos — ese no es su oficio— sino lo que se podría llamar 'bloques de movimiento/duración'. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, tal vez se hace cine. No se trata de inventar una historia o de rechazarla. Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Historias con conceptos. El cine cuenta historias con bloques de movimiento/duración. La pintura inventa otro tipo diferente de bloques. No son ni bloques de conceptos, ni bloques de movimiento/duración, sino supongamos que son bloques de líneas/colores. La música inventa otro tipo de bloques, completamente particulares. Al lado de todo esto, la ciencia no es menos creadora. Yo no veo muchas oposiciones entre las ciencias y las artes. Si agrupo todas estas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diría que hay un límite que es común a todas estas series de invenciones, invenciones de funciones, invenciones de bloques de duración/movimiento, invenciones de conceptos, y es el espacio-tiempo. Si todas las disciplinas comunican en conjunto, es al nivel de lo que no se deduce jamás por sí mismo, sino que está como comprometido en toda disciplina creadora, es decir, la constitución del espacio/tiempo".

Esta noción de espacio/tiempo me parece fundamental para saber cómo reflexionar sobre el documental en oposición al reportaje y por afinidad con la ficción.

Voy a tomar un ejemplo negativo a partir de una experiencia reciente muy reveladora para mí de esta dificultad que puede haber en asumir hasta el extremo opciones cinematográficas claras. El dispositivo de la película era el siguiente: un narrador-encuestador atra-

vesaba varios países en busca de lugares evocadores de un personaje histórico controvertido el cual era objeto de la encuesta. En esos lugares históricos encontraba diversas personas, especialistas, sabios con puntos de vista particulares y contradictorios sobre el personaje principal. Otras palabras resonaban con estas entrevistas, palabras mucho más emotivas, afectuosas, pues el personaje objeto de la encuesta había suscitado pasiones, fueran de odio o de amor. Una de las dificultades de este montaje provenía de la confrontación entre dos lógicas que se excluían. Una lógica de la palabra que quería que se construyeran discursos unos en relación con otros, en una relación polémica, contradictoria, lo cual exigía mezclar lugares y espacios sin respetar nunca la verdad del rodaje. La otra posibilidad habría sido tratar de seguir el hilo de una narración que se apoyaba en los lugares y tiempos, en una cierta coherencia espacio-temporal. La elección del realizador de seguir una lógica únicamente discursiva, es decir de apoyarse en la palabra para construir la película sin tener en cuenta la forma como esa palabra se encarnaba en un lugar o tiempos particulares, muestran que él daba mucha más importancia al contenido discursivo, informativo, que a la verdad cinematográfica de las pruebas. El tipo de montaje escogido no tenía en cuenta el espacio y el tiempo.

Cuando hablo de verdad cinematográfica, no me coloco del lado de la moral. Ubico esta verdad en el dispositivo utilizado por el realizador. En este caso preciso, siento una contradicción entre la puesta en escena y los principios que se adoptan luego en el montaje. La negación de la temporalidad de los discursos, es decir, el hecho de que sean filmados en un lugar preciso y en un momento preciso de la búsqueda, conlleva otro tipo de problemas. Tomar en cuenta sólo su contenido, es decir, el lado simplemente informativo de lo que es dicho, independientemente de la forma de lo que es dicho, del carisma más o menos grande de la persona que habla, del estatuto diferente de tal palabra en relación con tal otra —una palabra afectiva y emocional al lado de una palabra sabia por ejemplo—, lleva a colocar unos discursos al lado de otros, discursos que terminan por anularse o que no se pueden escuchar: la percepción que el espectador tiene es que ha sido engañado y que no sabe finalmente si debe reflexionar o sentir emociones. Es un montaje que se construye únicamente alrededor de la palabra mientras el rodaje y las pruebas inscriben esta palabra en un campo más vasto que es mutilado porque no es tenido en cuenta como uno de los elementos esenciales de la dramaturgia. En otra película como la de Gérard Mordillat y Jérôme Prieur, *Corpus Christi*, el dispositivo es concebido en el momento

del rodaje para permitir un montaje que no funcione sino sobre la relación contradictoria de los discursos. Toda la puesta en escena apunta a hacer escuchar lo mejor posible esta palabra. Todo elemento que pudiera perjudicar la percepción y la escucha es eliminado. Se vuelve posible entonces fundamentar el montaje sólo en la palabra. Los personajes son filmados en grandes planos sobre un fondo neutro. El espacio así definido es claramente un espacio interior: el de la reflexión y el pensamiento. El recorrido al que nos invita la película es, en este caso, un recorrido de pensamiento.

Cuando hablo de verdad del rodaje no pienso evidentemente en que la cámara o el montaje reproduzcan la realidad en una especie de coincidencia y adecuación con ella... El espacio del que hablo es siempre una representación del espacio, un espacio ficticio que crea el cineasta. Es ficticio en la medida en que este espacio filmado se convierte, tan pronto es filmado, en significativo de otra cosa más que la simple realidad de la cual es tomado. Es recreado por el ambiente y luego por el montaje. Este espacio cinematográfico se construye entonces a partir de un espacio real, el espacio filmado que es la referencia. Pero sobrepasa ampliamente

este espacio real para volverse espacio interior, imaginario, que incita el imaginario del espectador. Es ese lugar donde pueden proyectarse los sueños que el espectador persigue mientras observa la película. Es también el espacio simbólico que reconstruye el cineasta a partir de la interpretación que él hace de la realidad. Voy a tomar como ejemplo dos películas que me gustan mucho y que no he editado: *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrandt y *Un samedi sur deux* de Claudine Bories. Estas dos películas tienen temas fuertes, verdaderos temas de televisión.

La vie est immense et pleine de dangers se desarrolla en un hospital para niños enfermos y cuenta el pasaje a través de la enfermedad hasta la curación de un niño. La otra película: *Un samedi sur deux* se desarrolla en

un lugar de mediación familiar. Es un lugar neutro donde se encuentran padres divorciados y sus hijos, que no están autorizados a ver sino algunas horas cada quince días, en presencia de un tercero. Ese mediador trata de poner en palabras los conflictos latentes y de restablecer un mínimo de comunicación entre los padres o entre los padres y los hijos.

Quiero destacar el comienzo del filme, después del prólogo y los créditos. Este comienzo es completamente hablado con relación a la noción de espacio, pues plantea la geografía del lugar en el que se va a desarrollar la película. Rápidamente se tiene una representación coherente del espacio. Esta representación del espacio permite comprender por el solo desplazamiento de los personajes en el lugar, su separación radical, su imposibilidad para comunicar. Permite que se develen, como en una puesta en escena, los sentimientos de unos y otros.

El montaje debe hallar luego la coherencia del lugar, velar por no interferir la percepción de tal forma que, como en una escena, los desplazamientos de los personajes puedan ser visibles, descifrables como el efecto de sus sentimientos y de sus emociones. Que ellos representen al exterior los movimientos interiores. En otra secuencia, están los niños que atraviesan el espacio para ir de un padre al otro. Ellos se convierten en el lazo de unión entre dos soledades. Y su recorrido geográfico es el signo de todo lo que se ha podido cumplir a lo largo de los días para permitir que ellos vayan de uno a otro sin provocar un desencadenamiento de odio. Es ahí donde hay cine: cuando se percibe lo invisible a través de lo visible.

El lugar de una secuencia como aquella en la construcción de un conjunto es determinante para todo el sentido del filme. Puesta al comienzo, constituye una exposición ideal a la vez del dispositivo empleado por el cineasta y las escenas que se desarrollan en ese lugar. Plantea una situación de entrada: la imposibilidad para comunicarse de las parejas. Esa mirada inaugural nos va a permitir medir, en el tiempo del filme, la evolución de las situaciones. Esta misma secuencia colocada hacia el final del filme daría a toda la película una iluminación muy pesimista. Se trata entonces de opciones guionísticas que integran también la dimensión del tiempo. Del tiempo de un relato que se desarrolla entre un comienzo y un final. Espacio y tiempo. Volveremos sobre ello.

Los dos ejemplos siguientes que quisiera mencionar son tomados del filme de Denis Gheerbrandt y muestran

“Cuando hablo de verdad del rodaje no pienso evidentemente en que la cámara o el montaje reproduzcan la realidad en una especie de coincidencia y adecuación con ella... El espacio del que hablo es siempre una representación del espacio, un espacio ficticio que crea el cineasta”.



una comprensión del espacio completamente diferente. El espacio definido por Claudine en su filme es un espacio realista. El de Denis Gheerbrant es de esencia más poética e interior. Pero allí él nos sumerge en la sustancia misma del filme. Este filme podría describirse como una búsqueda de sentido casi iniciático. Denis Gheerbrant filma solo y durante meses, en una relación particular y muy fuerte con aquellos a quienes filma. *La vie est immense et pleine de dangers* cuenta la lucha de un niño contra la enfermedad y los esfuerzos que hace por superar esta prueba y darle sentido. Las partes formales no permiten que uno se equivoque sobre el tema del filme. No se trata de un reportaje sobre el hospital sino más bien de una historia que el cineasta nos cuenta. Una historia que, a pesar de la dureza y crueldad de lo real, se asemeja por momentos a un cuento. A uno de esos cuentos para niños donde un héroe supera victoriosamente pruebas iniciáticas. Esta prueba física y psíquica nos concierne a todos, como en los cuentos. Allí es cuestión de vida y de muerte. Y como en los cuentos, se trata de colocar palabras para decir lo indecible, lo irrepresentable. El tiempo de la curación, una quimioterapia, es un tiempo encerrado, un tiempo clausurado, el tiempo de la prueba. Pero es también un tiempo de esperanza: la esperanza de salir de él.

Denis Gheerbrant no busca entonces mostrarnos el hospital, sino compartírnos una experiencia interior: la del niño filmado.

Él escogió entonces filmar rostros muy de cerca, crear un ambiente que no busque mostrar el espacio del hospital, al contrario del filme de Claudine Bories. Él está cerca del niño que filma, a la escucha, en un intercambio y una verdadera relación con él. El ambiente es entonces cerrado, centrado sobre el lecho y el rostro. Pero con frecuencia, al final de las entrevistas, Gheerbrant cierra la secuencia con un plano tomado a través de la ventana y que muestra el exterior: un pedazo de cielo, un pedazo de techo. Estos planos muy simples que adornan las películas y se vuelven *leitmotifs* a lo largo del filme son

“Una película crea su propia relación con el espacio y el tiempo. No hay reglas, sino una gramática que cada cineasta inventa. En el montaje, se trata no solamente de respetar esta gramática sino también de revelarla”.

como llamados del exterior. Sus luces muy bellas de atardecer incitan el imaginario, lo despiertan. A la vez evocación de una trascendencia, de un más allá infigurable y recuerdo del exterior, de la vida que sigue, casi allá. Estos planos juegan como metáfora de la vida y de la muerte siguiendo las secuencias que las preceden. El exterior se encuentra hacia el final del filme, cuando el niño se cura y sale del hospital y, después de algún tiempo, reaprende a servirse de su cuerpo y a disfrutar de él en el placer del juego. Denis Gheerbrant filma entonces en planos amplios, los primeros del filme, como si nos preparara mediante una larga expectativa a esta salida. El renacimiento del niño.

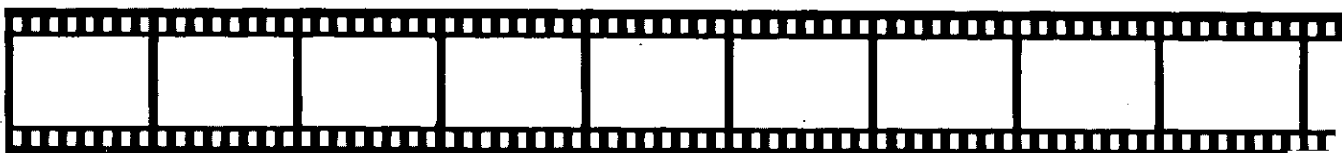
Una película crea su propia relación con el espacio y el tiempo. No hay reglas, sino una gramática que cada cineasta inventa. En el montaje, se trata no solamente de respetar esta gramática sino también de revelarla. Así, en el filme de Denis Gheerbrant, la sistematización de los planos de ventanas acompaña y esculpe el desarrollo del tiempo y las etapas que se suceden.

Recientemente tuve la ocasión de verificar cómo era de esencial que la representación del tiempo y del espacio escogido por el realizador fuera coherente de comienzo a fin con el rodaje y en el filme.

Se trata de una película rodada sobre un período largo de tiempo, diez años, con adultos autistas que viven y trabajan en una granja.

Es muy curioso el autismo: hay toda una gestualidad, casi una coreografía que no se puede seguir realmente sino en plano amplio. Además, quien sabe ver, es decir, esperar, se da cuenta que aún entre los más afectados, hay signos de comunicación que durante varios años había filmado el mismo realizador, Guy Baudon. Desde el comienzo, él encontró la distancia adecuada y la duración precisa para los planos, lo cual permitía al espectador percibir realmente el autismo fuera del cliché habitual. Su mirada es humana y humaniza a los que mira. Nos los hace cercanos. Luego del último rodaje, había confiado el ambiente a un operador. Tuve un gran choque descubriendo este nuevo rodaje. Los autistas eran filmados en grandes planos con cambios de ambiente muy frecuentes. La acción era constantemente dividida. No se veía nada más. Y la visión que se tenía ahora de los autistas era terrible. Ellos aparecían como idiotas y su enfermedad parecía obscena.

Inútil decir que todo o casi todo fue eliminado. Yo no podía editar esas imágenes con las otras. El ambientador, que sin duda había querido facilitarme la



tarea creando desde el rodaje un ritmo en los planos, por temor a no aburrirse, había creado el efecto inverso. Se percibe a través de este ejemplo cómo son de indisolubles espacio y tiempo. No es por azar que este ambientador que tenía una mala percepción para crear el espacio haya tenido también una mala percepción del tiempo asignado para cada plano. De hecho, tenía temor de quienes filmaba y por consiguiente no sabía mirarlos.

Con frecuencia se cree que el montaje es el arte del ritmo y que basta con saber cortar para dar una sensación de velocidad. Pero el ritmo de un filme no está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración del sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico. Es lo que se observa a menudo en los reportajes cuando la duración de los planos es función de su legibilidad, y nunca de su contenido articulado a otros planos.

La creación de un espacio y de un tiempo es el asunto más importante del cine. Rara vez dicha creación es la de la televisión que se preocupa más de dar información o de hacer sentir sensaciones. Si la cuestión del espacio desemboca directamente en la puesta en escena, la cuestión del tiempo concierne a la narración y la dramaturgia.

Recuerden ustedes el primer plano de *La soif du mal* de Orson Wells. Es un plano que dura alrededor de siete minutos y el espectador, prevenido desde la primera imagen en que un minuterero descuenta el tiempo al término del cual un automóvil va a explotar, aguarda con angustia a que eso se produzca. Orson Wells juega con nosotros. Él nos pasea en el espacio, pasando de una escena muy amplia filmada en la grúa que nos muestra la calle, los peatones, a una escena mucho más cerrada, cerca del vehículo y de los que lo empujan mientras está detenido. Pero lo hace en un espacio que es tomado en el tiempo, en un tiempo que sabemos es limitado y del

“Con frecuencia se cree que el montaje es el arte del ritmo y que basta con saber cortar para dar una sensación de velocidad. Pero el ritmo de un filme no está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración del sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico”.

cual esperamos con ansiedad el final, puesto que hemos comprendido que Wells no nos dejaría hasta tanto el vehículo no hubiese explotado. Al interior de un solo plano él creó toda una historia y una dramaturgia. En el conjunto de un filme, se elabora una dramaturgia a partir del tiempo que lo recorre. En las películas de Denis Gheerbrant y de Claudine Bories, el tiempo del rodaje se ha distribuido a lo largo de varios meses, precedido en los dos casos de un largo punto de referencia. Este avance del tiempo en la realidad coloca al cineasta documentalista en posición de espera frente a la realidad filmada. Eso hace parte integrante del dispositivo escogido. Es a partir de esta espera que resulta posible en el montaje desarrollar un relato y una dramaturgia. La espera del realizador se vuelve la espera del espectador. Su emoción. Esperamos con Denis Gheerbrant que el niño se cure y salga victorioso de su prueba. Y esperamos con Claudine Bories que se resquebraje en pequeños pedazos el odio de las parejas y permita a los niños un poco menos de sufrimiento.

Esta espera cubre el tiempo que se da el cineasta para ir al fondo de su rodaje. Es también el riesgo que él toma con la realidad. El cineasta se compromete en una experiencia interior con aquel o aquellos que él filma. Asume un riesgo humano y artístico.

Voluntariamente me serví de un ejemplo tomado del cine de ficción para abordar la relación entre espacio y tiempo. He escogido ese extracto porque desde la primera imagen, la del minuterero de la bomba, tengo como espectador la creencia, la certeza, la expectativa y la intuición de que el plano está tomado en un lapso de tiempo que tiene un comienzo: el arranque del minuterero, y que tendrá un final, la explosión del vehículo. Un comienzo y un final: este plano por sí solo cuenta una historia.

Es allí tal vez donde el documental se reúne con la ficción mejor que cuando trata de imitarla, cuando se apoya sobre una verdadera relación con el espacio-tiempo real y lo recrea a partir de apuestas estéticas que son las suyas. Entonces cuenta una historia, que como el primer plano de *La soif du mal* tiene un comienzo y un final.

Es ese el asunto del montaje: tratar de comprender cuándo hay que cortar un plano. Podría hasta decir casi en chiste que no es necesario cortarlo antes de que él se haya acabado. Toda la cuestión consiste en saber cuándo se ha acabado. Y rara vez es al momento en que se dice ‘corten’... Se acaba cuando ha contado su pequeña historia de comienzo a fin, cuando recrea sentido con la gran historia que cuenta todo el filme. Este tiempo del plano, ¿cómo encontrarlo? Cuando se filma en video se encuentra a menudo con pruebas que restituyen un tiempo

que parece real. Eso dura, y dura... El montaje va a reinterpretar el tiempo. El tiempo que transcurre en un filme es un tiempo ficticio. Es representación e interpretación de la realidad. Respetar el tema del tiempo tal cual ha sido grabado en el rodaje no es guardarlo tal cual sino integrarlo recreándolo, reinterpretándolo por elipses, el orden de las secuencias, el trastorno eventual de la cronología, y la duración de los planos. Ese es, me parece, el arte mismo del montaje.

Decía que había una verdad del rodaje ligada al dispositivo empleado por el cineasta y que su respeto al montaje limitaba la libertad. Pero pienso que de hecho esta ética libera el filme de la influencia del discurso y de la información. Esta regla que coloco, respetar en el montaje el dispositivo del realizador, no paraliza la creación. Al contrario. Se trata más bien de reinterpretar el rodaje en el momento del montaje. En un filme como *De jour commè de nuit* de Renaud Víctor, el realizador filmó en la prisión de Baumettes, sobre un período muy largo y con esta particularidad él se sumergió totalmente en las cárceles viviendo al ritmo de los prisioneros, durmiendo la noche en una celda con ellos. Vivió el encierro 'de día como de noche'. Este tiempo particular, esta alternancia de los días, había que recrearla en el montaje si quería darle también el sentimiento de la experiencia particular que de ella había hecho el cineasta. Nunca se dice en el filme que él permaneció en prisión con los prisioneros pero al mismo tiempo es todo el tiempo sensible debido a la relación particular, íntima, que él tiene con los prisioneros y también de algunas secuencias filmadas durante la noche. Eso crea un ritmo particular, algo extraño, pues no se tiene la costumbre de proximidad con la prisión que era absolutamente necesario guardar con el montaje. Como las secuencias no tenían cronología particular, fue preciso inventar un tiempo propio del filme que restituyera la atmósfera del rodaje y el descubrimiento progresivo del horror del encierro. La cuestión del tiempo en una película como esa es esencial. Volver sensible el transcurrir del tiempo, la cotidianidad, era una de las exigencias de ese montaje. Si yo no hubiera tenido eso en cuenta y me hubiera apoyado únicamente en las entrevistas, habría banalizado el propósito, y le habría amputado su marca propia, su estilo. El montaje busca el estilo del filme. Si toma demasiada libertad con el espacio-tiempo inventado por el realizador, mata o desnaturaliza el filme.

Muchas dificultades pueden surgir si no es identificable la

naturaleza de este espacio-tiempo o cuando no es definido verdaderamente. Eso plantea, inmediatamente, dificultades para la narración. Es como si faltara el manual de instrucciones del filme. Recuerdo una película que contaba la aventura de un periódico independiente que había logrado aparecer durante dos años. Los jóvenes periodistas que habían participado en esa historia hicieron el balance, luego de la muerte del periódico, de esa bella aventura humana. Las pruebas se componían de dos tipos de secuencias. Las entrevistas de los periodistas habían sido filmadas después de la muerte del periódico. Pero también algunas secuencias habían sido rodadas en sus últimas semanas de existencia. Eran momentos de trabajo, de conferencias de redacción, etc. Durante largo tiempo traté de editar alternando las entrevistas con esos momentos de trabajo que se presentaban como *flashbacks*. Pero no lograba hacer funcionar la relación entre los dos. Las secuencias de trabajo no mostraban nada. Eso parecía falso. Comprendí bastante tarde que esos momentos de trabajo que habrían debido evocar dos años de existencia del periódico no podían hacerlo porque el tiempo durante el cual se desarrolló el rodaje era un tiempo muy corto.

Tratar de hacer creer en un transcurrir del tiempo estaba destinado al fracaso. Tuve que renunciar a esa narración para apoyarme únicamente en la palabra y las entrevistas de los periodistas después de darme cuenta de que era muy difícil engañar con un tiempo falso. Es imposible hacer creer que el tiempo se agota si eso no ha sido filmado. El tiempo transforma. La cinta graba siempre esta transformación. Es ella la que en el cine directo, en el documental, permite la dramaturgia. En ese caso, los planos de trabajo no podían ser sino ilustraciones. Ellos no vivían.

Y el tiempo se percibe. Eso quiere decir que antes de comprenderlo se siente. No es intelectual. Es por eso que resulta difícil engañar sin que se sienta. Engañar es, como acabo de decir, tratar de hacer creer en otra cosa distinta de aquella que ha sido filmada. Es tergiversar el sentido y forzar el rodaje.

El cine es un arte de la percepción, ya lo he dicho. Y eso es absolutamente fundamental. El montaje trata de captar esta percepción, de adivinarla, de preverla y controlar sus efectos para construir la dramaturgia. Ese trabajo del montaje, en documental, es el trabajo que se realiza en el momento del guión en ficción.

