

Para una teoría paradigmática del montaje

Lauro Zavala

Al estudiar la literatura especializada sobre teoría y análisis del montaje¹ se puede establecer una distinción fundamental entre el montaje clásico (de carácter secuencial) y el montaje moderno (de carácter metafórico o expresionista). Y la yuxtaposición de ambas estrategias en lo que puede ser llamado un montaje posmoderno. Esto establece tres grandes paradigmas en la teoría del montaje. En todos los casos, la función esencial del montaje es contribuir a construir el involucramiento del espectador con lo que se proyecta sobre la pantalla.

Gracias al montaje, el espectador implícito se involucra en una secuencia al reconocer su lógica narrativa (a partir de los principios establecidos por D. W. Griffith); al invocar una emoción particular (por medio del Efecto K, llamado así en homenaje a los trabajos de Lev Kuleshov); al concebir un concepto específico (en el montaje de J.-L. Godard); al despertar su conciencia de clase (en el montaje de Eisenstein); al redimir la realidad en su naturaleza específica (siguiendo los principios del montaje de André Bazin) o al evocar la dimensión poética de la experiencia (en el montaje de A. Tarkovski). Éstas y muchas otras formas de involucramiento son construidas por los efectos del montaje. Este involucramiento, entonces, puede ser de carácter emocional, intelectual o ambos.

Aquí conviene establecer una distinción esencial. En lengua inglesa existe el concepto de *editar* (editing), surgido con el cine sonoro, como un procedimiento de corte, y por lo tanto sustentado en el empleo del fragmento. En cambio, en francés existe el concepto de *montar* (montage), surgido en el cine mudo, como un procedimiento de unir, y por lo tanto sustentado en

¹ Karel Reisz: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus, 1960, 1987 (1953); Rafael C. Sánchez: *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, CUEC, 1994; Vicente Sánchez-Biosca: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós, 1996; Dominique Villain: *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1996; Pedro Sangro Colón: *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000; Vincent Amiel: *Esthétique du montage*. París, Nathan, 2001; Artavazd Pelesyán: *Teoría del montaje a distancia*. México, CUEC, UNAM, 2001; Vincent Pinel: *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona, Paidós / Cahiers du Cinéma, 2001; Pedro del Rey del Val: *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona, Ariel, 2002; Walter Murch: *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid, Ocho y Medio, 2003; Valerie Orpen: *Film Editing. The Art of the Expressive*. London, Wallflower Press, 2003; Bobby O'Steen: *The Invisible Cut. How Editors Make Movie Magic*. Studio City, Michael Wiese, 2009; Ken Dancyger: *The Technique of Film & Video Editing. History, Theory, and Practice*. Oxford, Elsevier / Focal Press, 2011; Térésa Faucon: *Penser et expérimenter le montage*. París, Sorbonne Nouvelle, 2009; Joan Marimón: *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.

el concepto de totalidad, de acuerdo con la visión de un autor. De este último concepto se deriva la herramienta fundamental del guión y del análisis del montaje, que es el *découpage* (la descripción analítica de cada plano y sus características distintivas).²

Al mismo tiempo, el montaje ha sido entendido como una herramienta que puede estar al servicio de una visión específica del mundo, es decir, como una herramienta al servicio de una visión que sólo el cine puede revelar. Por ejemplo, para Sergei Eisenstein, desde una perspectiva marxista, el montaje es una forma de provocación, y de ahí que él haya propuesto estrategias de ruptura de la percepción secuencial que tenemos de la realidad. Para André Bazin, en cambio, desde una perspectiva católica, el montaje debe mostrar el mundo como Dios lo creó, y por eso él enfatiza el valor del plano-secuencia como herramienta clave del montaje moderno. Cada una de estas (y muchas otras) teorías establecen criterios acerca de la realidad y acerca de la forma más convincente de presentarla, representarla y construirla a través del montaje.

El objetivo de estas notas es mostrar algunos ejemplos representativos de la manera como se ha utilizado el montaje audiovisual, en particular en algunas películas canónicas en la historia del cine. Para ello será útil distinguir entre el montaje clásico y el montaje moderno, y lo que podemos llamar montaje posmoderno, donde ambas tendencias se yuxtaponen.

El montaje clásico como referente universal

La función fundamental del montaje clásico consiste en presentar los elementos de la narración en orden lógico y cronológico. Por lo tanto, se sustenta en la causalidad lógica y la secuencialidad cronológica. Y para ello se apoya en las convenciones narrativas. Por lo tanto, es un tipo de montaje asociado a los géneros tradicionales del cine clásico.

Los recursos fundamentales del montaje clásico son: (1) el orden cronológico que va del pasado hacia el futuro; (2) el orden narrativo que va de la causa al correspondiente efecto; (3) el empleo de campo – contracampo y (4) la transición de un plano abierto (panorámica) a un plano cerrado (detalle) o viceversa, lo que confiere a la secuencia una naturaleza didáctica. Estos cuatro recursos sustentan la gramática fundamental del montaje clásico.

Por lo tanto, se puede afirmar que el montaje clásico (en ocasiones llamado montaje americano) es didáctico, “natural” e invisible. Esta invisibilidad naturaliza sus recursos, y los asimila a la lógica de los géneros clásicos. Es decir, en la medida en que el espectador reconoce

² Valerie Orpen: *Film Editing. The Art of the Expressive*. London, Wallflower Press, 2003, 1-15.

inconscientemente las convenciones de esta lógica causal, legitima los recursos del “aparato de representación institucional” y los considera como naturales al enunciado fílmico.

El orden secuencial del montaje clásico no necesariamente es de orden narrativo, pues el montaje puede seguir el orden de la música o la coreografía (como ocurre en el cine musical), así como el orden de la secuencia establecido por una voz en off. Es por ello que los principios actuales del montaje clásico fueron establecidos al surgir el cine sonoro.

Estos recursos son una construcción producida por las convenciones de cada género cinematográfico. Por eso el montaje clásico está asociado a la **tradición del formalismo**. Es por ello que teóricos como Sergei Eisenstein, Bela Bálász, Rudolf Arnheim y otros formalistas estudian estas estrategias del montaje como el sustento de toda narración fílmica, ya sea en el cine de ficción o en el cine documental. En otras palabras, en el montaje clásico la narración es más importante que el concepto o la marca del autor:

Narración > Autor

El montaje moderno y la tradición de ruptura

En contraste con todo lo anterior, el montaje moderno es todo aquel que se aleja del montaje clásico. El montaje moderno está asociado a la **tradición del realismo**. Además de ignorar y contraponerse a los recursos de montaje señalados arriba (causalidad lógica y cronológica, campo-contracampo y secuencia didáctica de PG a PP), algunos recursos frecuentes en el montaje moderno o realista son: (1) plano-secuencia, (2) imágenes con una fuerte carga metafórica y connotativa; (3) imágenes autónomas, independientes de toda secuencia causal o cronológica, y (4) jump cut o paso de PP a otro PP o de un PG a otro PG. Todos estos recursos establecen el terreno del montaje realista.

Estos mismos recursos tienden a establecer un montaje expresionista, donde el concepto es más importante que la narración:

Autor > Narración

Aquí podemos definir el montaje expresionista (ya sea poético o conceptual) como aquel donde la escala y el POV se establecen en función de una idea metafórica y no de una secuencia

narrativa. En el montaje moderno la narración puede desaparecer para dar lugar a la fragmentación, el lirismo, la autonomía relativa de las imágenes, la asociación libre o la metaforización de estas mismas imágenes (y los sonidos que las acompañan o les dan lugar).

Los paradigmas clásico, moderno y posmoderno

Como hemos visto, el montaje clásico es secuencial (es decir, narrativo, causal y genérico), didáctico, transparente, hipotáctico, universal y emocional. En cambio, el montaje moderno es fragmentario, metafórico, opaco, paratáctico, casuístico y conceptual.

La yuxtaposición o alternancia de estos dos paradigmas opuestos del montaje produce lo que podemos llamar un montaje posmoderno, propio del cine producido desde mediados de la década de 1960. El montaje posmoderno es paradójico, oscilante, alternante o yuxtapuesto, fronterizo y espectacular.

Montaje Clásico	Montaje Moderno	Montaje Posmoderno
Secuencial	Fragmentario	Paradójico
Didáctico	Metafórico	Oscilante
Transparente	Opaco	Alternante
Hipotáctico	Paratáctico	Yuxtapuesto
Universal	Casuístico	Fronterizo
Emocional	Conceptual	Tematizante

Estos rasgos pueden ser observados en cualquier secuencia de la historia del cine. Ejemplos de montaje clásico pueden encontrarse en Charles Chaplin, Krysztow Kieslowski, David Lean y el cine de los géneros clásicos (musical, comedia, melodrama, terror, documental didáctico, etc.). El montaje moderno es característico de los directores vanguardistas, como Sergei Eisenstein, Fritz Lang y Federico Fellini. Y el montaje posmoderno es característico del cine de la alusión, donde se tiene a tematizar la presencia de los espectadores y la cámara, y por ello mismo tiende a ser irónico o lúdico y marcadamente intertextual o autorreferencial, como es el caso de Dziga Vertov, Brian de Palma y Jean-Pierre Jeunet

Estudio de Casos

En lo que sigue presento algunos ejemplos en el empleo del montaje, para lo cual he seleccionado secuencias donde se construye una imagen específica de distintos espacios urbanos.

MONTAJE CLÁSICO

Nueva York y el montaje coreográfico

La ciudad de Nueva York es el espacio urbano más frecuentado en la historia del cine mundial (J. Sanders 2001). Aquí me detengo sólo a mencionar algunas de las secuencias más características del cine musical que han sido rodadas en diversas zonas de la ciudad.

En *West Side Story* (*Amor sin barreras*, 1969) se enfrentan dos bandas juveniles (Sharks, de origen puertorriqueño y Jets, oriundos del barrio oeste), pero el líder de los Jets se enamora de María, que es hermana del líder de los Sharks. Esta situación concluye en una tragedia que recuerda el final de Romeo y Julieta, con la salvedad de que esta versión está apoyada en una espectacular coreografía urbana, construidas a partir de las composiciones de Leonard Bernstein.

En *Newsies* (1992) se reconstruye la huelga de los menores de edad que en 1900 eran empleados como vendedores de periódicos en las calles de Nueva York. Esta película es uno de los extraños casos en los que el formato del cine musical es utilizado de manera espectacular para vehicular un capítulo en la historia política de la ciudad.

En la secuencia más famosa de *The Band Wagon* (1953) encontramos a Fred Astaire y Cyd Charisse bailando al ritmo de jazz en una de las coreografías donde se mezclan la seducción mutua con los principios básicos del *film noir*. Esta peculiar hibridación genérica produce una de las secuencias más paradigmáticas de la ciudad de Nueva York, a pesar de su evidente estilización y de haber sido rodada totalmente en interiores.

MONTAJE MODERNO

Veamos ahora un ejemplo de montaje moderno. Este tipo de montaje forma parte de una tradición de ruptura artística que tiene raíces en las ciencias y las artes del siglo XX, especialmente a partir de los cambios ocurridos en 1905 con el inicio de la teoría de la relatividad en la física, y el cubismo en la pintura y la literatura, como parte del llamado *movimiento moderno* surgido a principios del siglo XX.

Roma y el montaje intertextual

La dolce vita (1960), del director italiano Federico Fellini, es un referente imprescindible en la historia del cine de autor y del cine rodado en la ciudad de Roma. La secuencia más famosa de esta película es aquella en la que Marcello Mastroianni y Anita Ekberg caminan por las solitarias calles de los alrededores de la Fuente de Trevi, y después de dar leche a un pequeño gato callejero entran a la fuente y se produce una epifanía cinematográfica.

Esta secuencia ha sido homenajeada en al menos tres películas de largometraje: la italiana *Nos amábamos tanto*, de Ettore Scola, y la estadounidense *El sol de Toscana*. En la secuencia final de la película argentina *Elsa y Fred* (2005), los protagonistas forman una pareja de la tercera edad. El día de su cumpleaños, Fred sorprende a Elsa regalándole los boletos para que ambos viajen a Roma y visiten la fuente de Trevi, adonde ella siempre ha querido viajar. Al llegar ahí, ambos reconstruyen la secuencia de la película de Fellini, precisamente antes de que ella le revele a Fred que sufre de cáncer terminal.

El mayor interés de esta recreación de la secuencia original consiste en la producción de un montaje que sigue casi plano por plano la escena original, donde los personajes saben que están recreando una secuencia del cine canónico, lo cual permite establecer la necesaria distancia para otorgar a la escena una fuerza que el original parece haber perdido a fuerza de repetición.

MONTAJE POSMODERNO

Hemos visto ejemplos de montaje clásico y moderno. Veamos ahora cómo estas estrategias se yuxtaponen en una misma secuencia, dando lugar así a lo que podemos llamar un montaje posmoderno. Se trata de un tipo de montaje paradójico, donde en general se respeta la secuencia cronológica, pero se insertan planos de carácter metafórico o metonímico que permiten entrar y salir de la secuencia cronológica y participar en la secuencia de manera más compleja que en el montaje clásico o moderno.

En este tipo de montaje con frecuencia se tematizan los elementos propios de la tradición clásica (emoción, transparencia, hipotaxis y secuencialidad) o se integran al utilizar al mismo tiempo los recursos del montaje moderno (fragmentación, expansión temporal, iteración

expresionista, multiplicación de perspectivas y referencias intertextuales). Estas formas de yuxtaposición paradójica son posibles gracias al empleo de la ironía y la autorreferencialidad.

Moscú y el montaje paralelo (alternancia)

En los primeros minutos de *El hombre de la cámara* (1929), del director soviético Dziga Vertov, se establece un paralelismo metafórico entre las actividades realizadas rutinariamente por una muchacha (abrir los ojos, lavarse la cara con agua, salir a la calle para trabajar) y las actividades que se realizan en la ciudad al iniciarse el día (abrir y cerrar de las persianas, lavar con agua la acera de las calles, recibir a los trabajadores cuando se dirigen a trabajar).

Estas y muchas otras similitudes se establecen gracias a un triple montaje paralelo, que además de establecer un paralelismo entre las actividades rutinarias de una chica (desde que amanece hasta que se duerme por la noche) y las actividades rutinarias que se realizan en una ciudad como Moscú, también se muestra la continua presencia del camarógrafo y de su trabajo en la sala de montaje. De esta manera se recuerda que la ciudad es el espacio natural del trabajo asalariado, y que también una película es producto de un trabajo sistemático. En esta película, el montaje paralelo es la herramienta central de producción del sentido social.

París y el montaje sincrónico (yuxtaposición)

Delicatessen (1991), del director francés Jean-Pierre Jeunet, continúa la experimentación con el montaje y la banda sonora que ya se encontraba en la secuencia inicial de *Ámame esta noche* (1932), del director estadounidense Rouben Mamoulian. En la secuencia inicial de esta última, el director ha creado un montaje en el que observamos a varios personajes realizar sus actividades rutinarias (como roncar, clavar suelas de zapatos, serruchar madera o sacudir una alfombra) de tal manera que todos estos sonidos se superponen para crear un tipo de sinfonía involuntaria, capturada por la mirada del montajista.

Como un homenaje a esta secuencia, en *Delicatessen* vemos a una pareja hacer el amor sobre un colchón que rechina, y que conforme aumenta su ritmo frenético lleva a los vecinos del edificio a realizar sus actividades en un ritmo que también avanza in crescendo hasta llegar a un clímax simultáneo.

CONCLUSIÓN

En todos los casos es evidente que el montaje contribuye de manera decisiva a la construcción de una mirada particular, que se encuentra en el centro del sentido último de cada película como producto artístico. Aquí he estudiado la manera cómo los distintos tipos de montaje articulan, de manera memorable y distintiva, la experiencia urbana y el montaje cinematográfico.

Filmografía

1925: Sergei Eisenstein: <i>El acorazado Potemkin</i> (URSS)	12 min: Odessa
1929: Dziga Vertov: <i>El hombre de la cámara</i> (Rusia)	4 min: Moscú
1932: Fritz Lang: <i>M, el asesino</i> (Alemania)	7 min: Düsseldorf
1932: Rouben Maoulian: <i>Ámame esta noche</i> (EUA)	4 min: París
1949: Stanley Donen, Gene Kelly: <i>On the Town</i> (EUA)	4 min: New York
1960: Federico Fellini: <i>La dolce vita</i> (Italia)	5 min: Roma
1961: Jerome Robbins & Robert Wise: <i>West Side Story</i> (EUA)	7 min: New York
2004: Marcos Carnevale: <i>Elsa y Fred</i> (Argentina)	6 min: Roma