

# TEORÍAS DEL MONTAJE: CONTRIBUCIÓN Y VIGENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO Y TIEMPO CINEMATOGRAFICO

Luís Fernando Morales Morante  
Universidad Autónoma de Barcelona (España)  
fernando.morales@uab.es

## Resumen

Las teorías de montaje han tenido su período de elaboración intensa a partir de los años treinta. Sin embargo, recurrentemente, se han visto influenciadas por otras corrientes del arte, pensamiento y modelos, que han sido incorporados para validar este dominio técnico y proceso discursivo. Este trasvase de ideas y conocimientos es tan intenso y contaminante, que finalmente ha hecho prevalecer las críticas formales sobre la solidez estructural teórica y práctica no solo como modelo global sino más aún, de sus conceptos más elementales, muchas veces por simples discrepancias ideológicas. En el presente artículo se desarrolla un análisis crítico y comparado de las principales corrientes teóricas del montaje cinematográfico y, como resultado, se advierte una sensible falta de coherencia para arribar a un modelo eficiente de construcción de los mensajes, tomando en cuenta que en las últimas décadas, el componente tecnológico a partir del cual se realizan los discursos ha llevado instaurar socialmente nuevas fórmulas retóricas que se alejan cada vez más de los planteamientos y conceptos tradicionales que mencionan los teóricos y autores de referencia en la especialidad.

Palabras clave: montaje cinematográfico, proceso discursivo, componente tecnológico, retórica.

Aunque parezca extraño para muchos, el montaje cinematográfico es un procedimiento técnico y tiene un nacimiento absolutamente casual. Durante los primeros experimentos de Georges Méliès, a principios del siglo pasado, por un simple y sencillo despiste en el rodaje de una de sus películas, al reproducir la cinta el cineasta sorprendentemente descubre que solo algunos de los objetos de la escena cambiaron de posición, mientras los restantes se mantenían en su localización original. Sin embargo, pese a lo impresionante del hallazgo, la verdadera capacidad expresiva de lo que constituye este nuevo mecanismo asociativo entre dos imágenes no es valorada ni explotada suficientemente por Méliès y su uso se restringe casi exclusivamente a la construcción de efectos mágicos y apariciones de personas u objetos en la totalidad de sus filmes. Con el paso de los años, por repetición de las rutinas prácticas, las primeras técnicas combinatorias entre las imágenes van consolidándose y el montaje se asienta paulatinamente como un proceso autónomo, dotado de posibilidades creativas un tanto alejadas del rodaje. Un primer ejemplo de este esfuerzo, lo señala Edwin S. Porter, cuando en *Asalto y robo en el tren* (1903), crea la primera película basada en el principio articulador de la continuidad o el *raccord*, desarrollando una breve historia con el montaje de cinco planos tomados en locaciones diferentes. En esta misma cinta también se emplea por primera vez el primer plano en una narración cinematográfica. Unos años después en *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), David Wark Griffith inventa lo que hoy conocemos como *montaje paralelo* y lo emplea para mostrar dos acciones rodadas en espacios y tiempos diferentes, correlacionándolas directamente en la estructura dramática de la película. Para entonces, y luego de casi veinte años de existencia, el cine ya disfrutaba de un desarrollo tecnológico e industrial suficiente para impulsar, cuanto menos, con mediana decisión y autonomía sus procedimientos y el fundamento estético implícito de sus mecanismos narratológicos, a través de un repertorio, todavía limitado de técnicas para construir un espectáculo escénico que pretendía ser convincente y emocionalmente eficaz, pero diferente de otras disciplinas artísticas afines. Sin embargo, la rapidez y el agobio que siempre ha demandado producir las películas, impidieron a los cineastas de esta etapa contar con el tiempo necesario o suficiente para reflexionar teóricamente acerca del sentido y el desarrollo formal de una gramática cinematográfica desde la demarcación específica del montaje. Tuvieron que pasar entonces varios años para que se concrete este tránsito obligatorio que va a elevar el estatus del montaje de ser solo una actividad empírica a un arte reconocido, con un protocolo de medios expresivos definido por sus métodos, funciones, objetivos y unas características de expresión y comunicación particulares.

## Balázs: El cine, su naturaleza y sentido temporal

La primera contribución teórica verdaderamente importante centrada en el montaje la desarrolla el cineasta húngaro Béla Balázs (BÁLAZS: 1978). Gira en torno al concepto del tiempo y la manera cómo este reformula nuestra impresión de realidad de la representación visual. Existen tres niveles para su manipulación. El primero corresponde al tiempo real de la acción; es decir, a la extensión natural del acontecimiento registrado y su adecuación como base temática y argumental en el filme. El segundo es el tiempo individual de duración de las diferentes imágenes registradas en el rodaje y que van a hacerse servir para construir la película. Y el tercero, es el tiempo real en que se sucede la cadena de planos ajustados a una percepción seriada, cuando son observados en continuad durante su proyección por el espectador. Este último nivel de construcción de la impresión fílmica –indica Balázs–, se logra mediante el montaje, extendiendo o abreviando la permanencia de los fragmentos y creando con ellos un desarrollo fluido y

comprensible de las escenas y las secuencias.

Balázs también es pionero en formular categorías de montaje. A partir de un análisis de películas producidas entre 1923 y 1932 (pero no especificadas), propone un primer esquema conformado por nueve tipologías: *Montaje continuidad*, *Montaje ideológico*, *Montaje metafórico*, *Montaje poético*, *Montaje alegórico*, *Montaje intelectual*, *Montaje rítmico*, *Montaje formal* y *Montaje subjetivo*. Si bien, las definiciones son bastante breves y confusas en varias de las tipologías, tienen el enorme mérito de bosquejar por primera vez un conjunto de características y patrones asociativos mediante los cuales es posible alcanzar uno o varios objetivos expresivos del filme. Por consiguiente, en la medida que el cineasta distinga y sea capaz de hacer interactuar eficientemente una o varias tipologías, en determinadas localizaciones de la película, podrá obtener un mejor rendimiento de sus discursos. Estas primeras aproximaciones servirán de guía conceptual para un planteamiento más elaborado del montaje con Arnheim.

Rudolf Arnheim: la reproducción imitativa del montaje

Para Arnheim, a diferencia del postulado de Balázs, el montaje desempeña fundamentalmente una función articuladora del discurso fílmico, en donde los mecanismos y procedimientos se orientan a hacer discurrir de forma coherente y verosímil la acción y el comportamiento de los personajes. Esto supone, necesariamente, poner en marcha una labor jerárquica y depurativa del material visual disponible, en la cual han de elegirse necesariamente unos fragmentos y eliminarse otros, según un criterio predominante de adecuación al significado estricto que el cineasta pretende transmitir al espectador. En el transcurso de este proceso reflexivo, Arnheim es el primero en definir y al mismo tiempo diferenciar la función retórica de los procedimientos de enlace básicos del montaje. Mientras el *Corte* (sustitución inmediata de una imagen por otra), configura la percepción inmediata de visiones sucesivas en una acción lineal y continua, los fundidos o encadenados articulan las relaciones discontinuas o las disyunciones de espacio y tiempo contenidas en la estructura del relato. Siguiendo este esquema de convenciones conocidas y reconocibles, en su libro titulado *El cine como arte* (1987), Arnheim propone dos niveles de relación y tres procedimientos técnicos para ejecutarlas:

NIVELES DE RELACIÓN	PROCEDIMIENTOS
Sujeción argumental	Coherencia narrativa
Reproducción imitativa	Recreación Espacio -Tiempo
	Cortes y transiciones

Gráfico Nº 1: Modelo de montaje de Rudolf Arnheim

Es altamente meritorio el esfuerzo de Arnheim por arribar a un esquema simple y funcional de montaje. Podemos observar la manera cómo a los dos niveles de relación planteados se le adjudican sus correspondientes procedimientos y mecanismos de ejecución técnica. Los indicadores de construcción (Sujeción argumental y Reproducción imitativa), se alcanzan entonces mediante la conservación de la coherencia narrativa y su sucesión organizada en unidades formales de interconexión del espacio y el tiempo de la representación. Finalmente, para plasmar los dos primeros niveles se utilizan dos procedimientos técnico-operativos básicos: el corte y las transiciones entre los planos.

El Efecto Kuleshov

El modelo de Lev Kuleshov no pretende, como las anteriores formulaciones, desarrollar un sistema clasificatorio de montaje, basado – como resultaba ya de alguna manera tradicional– en reglas y/o procedimientos, sino simplemente defender su naturaleza básica, como método estimulador y productor de efectos de sentido comunicativo. Para ello, desarrolla sistemáticamente un conjunto de experiencias con filmes preparados especialmente, entre los que se destacan *El efecto Kuleshov* y *La mujer ideal* (1) entre otros, para exponerlos frente a grupos de espectadores cautivos. Según Kuleshov, la capacidad del cine de provocar respuestas emocionales intensas en el espectador está en el montaje y no en el contenido de la imagen tal como afirman muchos cineastas. Para argumentar su teoría plantea un esquema iterativo, basado en la *correlación* entre el conocimiento previo del espectador y las formas y objetos expuestos en el filme. La clave expresiva de este hallazgo está en un dominio de la técnica cinematográfica norteamericana y de su capacidad innata para *reproducir vivamente* el movimiento.

*La función principal del cine es la de captar y reproducir el movimiento y lo que resulta del movimiento, es decir, la acción. Los americanos comprendieron este hecho hace mucho tiempo, y por eso sus películas están llenas de acción, resultando verdaderamente «cinemáticas». El cine americano es el que más se acerca a la vida contemporánea, a la que hábilmente traslada a las imágenes de la pantalla (KULESHOV: 1987, 60).*

De este modo el cine construye una impresión elevada de la realidad, reproduciendo mediante el montaje un esquema muy coherente, similar a nuestra representación perceptiva habitual. Frente a una proyección, el espectador logra interpretar el sentido fílmico siguiendo una pauta secuencial de exposición de la información, y si se alteran ordenadamente los distintos puntos de vista la acción, se despierta una impresión dinámica que incide de modo directo en su estructura sensible, facilitando en consecuencia la

correcta ejecución de los mecanismos de procesamiento de los acontecimientos expuestos en la pantalla.

Lamentablemente, hoy en día no quedan testimonios documentales del resultado objetivo de estos experimentos ni de los matices interpretativos que en su momento efectuaron los participantes de las pruebas. Los aportes únicamente se reseñan en los escritos del propio autor y alguno que otro historiógrafo. No obstante, esta elección metodológica constituye uno de los primeros testimonios de manipulación experimental en el campo cinematográfico y concretamente de los procedimientos narrativos y expresivos del montaje, que sirve hasta nuestros días como referente de trabajos empíricos más recientes en la línea de la *Media Psychology* o la psicología cognitiva de las comunicaciones.

### Vertov y las correlaciones e intervalos

La intención de controlar la información y la generación de impulsos para la provocar reacciones marcó un primer hito, histórico en los estudios teóricos del montaje, que define en sí misma un territorio propio de investigación empírica, distanciado de la visión más técnica y recreativa o exclusivamente evocadora de varios autores predecesores. En esta dirección, unos años después de los trabajos de Arnheim, el ruso Dziga Vertov concibe la teoría del *Cinema Ojo* y dentro de ella elabora el concepto de *Intervalo* (que posteriormente Marcel Martín redefine bajo el nombre de *Montaje Relacional*). Consiste en un sistema o conjunto de correlaciones entre los elementos contenidos en el encuadre visual: del movimiento de la imagen, entre las imágenes y a través de las transiciones que engarzan un impulso visual con otro. El propio Vertov lo desglosa en las siguientes líneas:

*La progresión entre las imágenes («intervalos» visual, correlación visual entre las imágenes) es (para el cine-ojo) una unidad compleja. Está formada por la suma de las diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:*

1. *Correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.),*
2. *Correlación de los ángulos de toma,*
3. *Correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,*
4. *Correlación de las luces, sombras,*
5. *Correlación de las velocidades de rodaje (VERTOV: 1974, 213).*

De este modo, mediante la construcción de unas estructuras sólidas, basadas en el principio de las correlaciones, se define, en primer término el estatus jerárquico; es decir, la ordenación de los fragmentos en función de sus nexos con la curva dramática, y en segundo lugar, la longitud de cada imagen tomada de manera separada, midiendo un tiempo estimado de proyección o tiempo de visión (asociado directamente con una producción de efecto de sentido de la asociación). El modelo toma en cuenta para cada «intervalo», además del movimiento entre los fragmentos previo y posterior, la relación de cada imagen con los demás planos que participan en la secuencia. Es decir, se trata en este caso, de descubrir y destacar mediante correlaciones, un encadenamiento intencional de elementos y momentos exactos, dominantes de la mirada, para que esta se oriente en unas localizaciones preferenciales y coincidentes con los momentos claves del mensaje. A partir del juicio y la combinación de estos factores dominantes, el montador está en la capacidad de elaborar un diseño compacto, una estructura productora de sentido significativo diáfano y a la vez complejo. En este aspecto, el principal aporte de Vertov, consiste en vislumbrar más allá de la noción tradicional del montaje. Mientras sus predecesores, por ejemplo, conciben el corte sólo como una decisión de carácter vinculante entre dos planos y no más allá de esta fórmula articuladora primaria o elemental, para ligar coordinadamente dos puntos de vista diferentes de la escena, con Vertov se desarrolla un modelo total y de amplio espectro, que estima las sustancias contenidas en el conjunto de las variables físicas que discurren en el encuadre. Esto representa un aporte muy valioso, en la medida que los criterios valorativos de las unidades no se definen simplemente según sus utilidad pragmática para plasmar una continuidad relacional elemental, sino por favorecer a la explotación significativa de todo el conjunto de rasgos y factores definidos a priori durante el rodaje y, en especial, por las fórmulas de asociación que se descubren a posteriori, en el montaje.

Por lo descrito, es evidente que las teorías del montaje ya gozaban de un nivel de reflexión y elaboración bastante elevado y las tipologías, con sus limitaciones y ambigüedades eran suficientes para construir un protocolo de trabajo bien delimitado para que los montadores fueran capaces de afrontar y resolver cualquier secuencia o entrapamiento narrativo en sus películas con resultados bastante positivos. Sin embargo, la necesidad de nuevas fórmulas teóricas, ligadas estrechamente con las estructuras industriales de la cinematografía y en especial los modos seriales de producción, ayuda al surgimiento de los dos grandes modelos de montaje. Por un lado hallamos al modelo norteamericano o *Modo de Representación Institucional* (MRI), basado en la continuidad, no obstante, su defensa y formulación teórica de montaje está hecha por un cineasta soviético, gran defensor del esquema hollywoodense. Por otra parte, encontramos el modelo de montaje conflicto o colisión, formulado por Eisenstein. Veamos separadamente ambos planteamientos y su influencia en las concepciones más actuales del montaje.

### Pudovkin: montaje = dirección emocional

Vladimir Pudovkin amplía los conceptos y lineamientos de la continuidad planteados previamente en los escritos de Arnheim y los asocia con notable mayor precisión con las estructuras argumentales del guión. En tanto que el montaje interviene como un

mecanismo constructor, no es más cierto que para lograr sus objetivos expresivos y de comunicación, su acción debe estar asociada o mejor dicho sujeta a los dictámenes narrativos previos de una estructura narrativa. En su libro *Lecciones de cinematografía*, Pudovkin explica de modo muy claro cómo los métodos relacionales del montaje han de ajustarse al funcionamiento de cada una de las partes o subestructuras definidas del guión. Así concibe un tratamiento especial para: el *Montaje de la escena*, *Montaje de los episodios*, *Montaje de los actos* y *Montaje del guión* (PUDOVKIN: 1957; 62). Siguiendo este eje directriz, el cineasta logra ejercer un control máximo de las respuestas psicológicas y emocionales del espectador. Para ello propone cinco modalidades de asociación entre las imágenes o *métodos de montaje*: *Contraste*, *Paralelismo*, *Similitud*, *Sincronismo* y *Tema recurrente* (PUDOVKIN: 1957). La valoración del *primer plano* y el montaje entre escenas desde el punto de vista de un «observador ideal» son las claves para comprender la acción e incrementar la carga comunicativa del drama. Estos métodos definen en sí mismos un listado breve de modalidades de relación entre los fragmentos a partir de dos criterios: la semejanza y oposición entre los rasgos y las características relevantes de la imagen. Mediante ellos se extiende un hilo conductor, perfectamente coherente con unas expectativas que los espectadores definen de su percepción y sirven para instaurar un ordenamiento perfectamente logrado de la secuencia.

### Eisenstein: montaje como conflicto

Una vez consolidado el modelo de representación institucional *MRI* (Burch: 1998) y resueltos teórica y empíricamente los procedimientos para la construcción de las secuencias, el espíritu creador de los estudiosos del montaje comenzó a decantarse para explorar nuevas vías y formas de asociación que por otra parte debían estar más en consonancia con unas propuestas filmicas más complejas y para articular efectivamente una estructura propia de construcción de sentido. En este ámbito, la contribución de Serguei Eisenstein es fundamental y no solo se sujeta a intentar proponer una simple clasificación operacional, sino una teoría completa del montaje y del cine, nutrida con el bagaje y soporte conceptual de otras artes, manifestaciones; y sobre todo con un alto grado de contrastación, por haber sido llevada a la práctica en la realización de todas sus películas.

Su orientación rompe decididamente con la tradición clásica y persigue la obtención de unos métodos a través de los cuales es posible activar diferentes niveles de relación estimuladora y para transmitir significados de diferente intensidad. En su artículo *Métodos de Montaje* (1929) (EISENSTEIN: 1989), define cinco categorías a través de las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión entre los fragmentos. El *Montaje Métrico* está basado en la longitud absoluta de los fragmentos y la impresión de tensión se provoca mediante una aceleración mecánica cuando se reduce paulatinamente la duración de cada fragmento de la secuencia. En el *Montaje Rítmico* la longitud de los fragmentos está determinada por dos factores: el contenido y el movimiento del cuadro. Existe en este caso una «longitud efectiva» de la acción expuesta, derivada de las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura de la secuencia, como en el siguiente ejemplo de las *Escalinatas de Odesa* del *El Acorazado Potemkin* (1925).



Secuencia 1: Las escalinatas de Odesa de *El Acorazado Potemkin*.

Véase cómo se emplean dos clases de planos con ritmos distintos en cada tipo:

el ejército con un ritmo constante y obsesivo (unas piernas terminadas en botas simbolizan la maquinaria bélica del poder que aplasta al pueblo). Los planos de distinta duración

y en desorden indican el caos y el terror de los proletarios desvalidos.

En el *Montaje Tonal* la sensación de movimiento es percibida en un sentido todavía más amplio y abarca todos los elementos sensibles del fragmento, que Eisenstein denomina suaves o agudos: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre (de alguna manera siguiendo el esquema de las correlaciones de Vertov); produciéndose con la unión de todos ellos un *sonido emocional* del fragmento o *tono* general. En un nivel más elevado el *Montaje Armónico* o *Polifónico* está formado por el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Finalmente tenemos al *Montaje Intelectual*, provocado por la sumatoria de sonidos y armonías que generan un conflicto directo entre las imágenes, hilvanando una relación de *Armonía intelectual*. Para Eisenstein, los cinco métodos representan *construcciones de montaje* y entran en colisión unos con otros, produciendo una cadena infinita de asociaciones productoras de sentido nuevo e independiente del significado que expresa por sí solo el fragmento. Por esta razón, Eisenstein define al fragmento como célula del montaje y pone en marcha un sistema de estructuración visual abierto, ciertamente complejo de conexión y generación de significados, mediante impulsos aislables y detectables, sobre la base de propiedades comunicativas individuales y aislables. La colisión o el choque: entre la composición y/o movimiento de los elementos en la escena, las dimensiones espaciales del encuadre, ángulo, desplazamientos de la cámara en relación con la escena, iluminación; componentes-valores, son siempre valores y atributos aprovechables desde la perspectiva del montaje para construir nuevos códigos

y símbolos comunicativos.

Si bien, las primeras clasificaciones se encuentran claramente explicadas e incluso, el propio Eisenstein se encarga de referenciarlas en diferentes escritos posteriores, parece ser que a medida que el nivel de complejidad de la categoría de montaje se incrementa, se va llegando a un nivel de elucubración conceptual tan elevado y abstracto que se torna confuso para poder aplicarlo, por ejemplo, al análisis de una secuencia en particular. Esto sucede porque, a nuestro parecer, intenta forzosamente imponer un esquema dialéctico de oposiciones y confrontaciones de los rasgos icónicos por sobre la base lógica y evolución argumental nativa del filme. Creemos que esta visión rígida, donde la única instancia realmente modeladora y creativa del cine para el autor es el montaje lo hizo, en su impetuosidad ideológica juvenil, prescindir del necesario estudio de otras fuentes directamente asociadas con la base retórica y semántica próximas al cine. Nos referimos a los principios y conceptos de la composición visual, desarrollados por los maestros de la pintura, así como el estructuralismo literario y musical, la filosofía u otras corrientes de pensamiento. Sin embargo, años después, en sus últimos ensayos termina acogiéndolos más sistemáticamente y los sintetiza en una postura más equilibrada entre composición y montaje. En este cambio de enfoque, posiblemente ha influido, también, la llegada de dos grandes innovaciones tecnológicas del cine de finales de los años treinta: el color y el sonido. Esto explica más claramente por qué anteriormente los teóricos se vieron atraídos por defender la idea que la fuerza retórica de la imagen y para ello el montaje desempeña una función capital, porque el sonido directo estaba ausente y el esquema ideológico propugnaba unos objetivos absolutamente manipuladores de la conciencia individual, sin asumir que el sujeto espectador posee una estructura cognoscitiva y unos esquemas naturales de percepción, los cuales pone en funcionamiento para observar, discernir y evaluar la información antes de asimilarla en su almacén de memoria o como impulso preliminar de formas de conducta. El necesario conocimiento de los procesos perceptivos no era un territorio de estudio central para Eisenstein, sino opcional, aunque también es cierto que para entonces no existía un acercamiento tan estrecho entre el cine y la psicología. Fue en cambio el francés Jean Mitry quien se encargó de estudiar desde esta línea el montaje y adoptando una perspectiva notoriamente más completa y ajustada a su naturaleza y demandas funcionales unos años después.

#### El modelo psicológico de Mitry

Según Mitry, nuestros sentidos están creados para decodificar el sentido asociativo de los diferentes mecanismos del montaje, porque éstos se utilizan para reconstruir un universo espacio-temporal verosímil, donde los objetos observados presentan sólidas relaciones de continuidad entre sí.

*El objeto de nuestra percepción es discontinuo aunque, no obstante, el hecho de percibir sea continuo: la confusión frecuente, proviene de la continuidad de la percepción, está referida a las cosas percibidas, cuyas relaciones, entonces tenidas por «objetivas», son sin embargo (no solamente en el recuerdo sino también en lo inmediato) reconstruidas y constantemente diferenciadas (MITRY: 2002, 474).*

Por tanto una *recreación cinematográfica* necesariamente debe corresponderse con la actividad perceptiva natural, cuyo *alto nivel de semejanza* hará que el universo mostrado (recreado por el cineasta mediante las imágenes) sea creíble para el espectador. Para ello, el montaje crea relaciones y establece diferencias, no determina sino ideas a modo de *representación imaginaria*, y es sobre ese contexto de formas y objetos representados que transitan nuestras asociaciones mentales, permitiendo al mismo tiempo comprender el argumento observado. Mitry establece tres niveles de comprensión de la imagen, definidos de lo simple a lo complejo:

NIVELES	ACCIÓN
<b>Percepción</b>	Contacto fisiológico con la realidad del filme
<b>Narración y secuencia</b>	Exploración de deseos, intenciones y emociones
<b>Abstracción</b>	Proyecciones imaginativas

Gráfico Nº 2: Niveles de montaje de Jean Mitry (adaptación personal)

Este esquema resulta muy interesante en el sentido que la *acción* del montaje implica, tanto por parte del creador del mensaje como por el espectador, el seguimiento obligado de una serie de tareas perceptivas y cognitivas comunes y compartidos, que al confluir durante el consumo del mensaje, permitirán identificar perfectamente las acciones y el resto de componentes considerados claves para seguir fácilmente el desarrollo de los acontecimientos expuestos en la narración audiovisual. La correcta ejecución de estas acciones, va a conducir al espectador, entonces, de forma inequívoca, por un camino directo hacia la comprensión narrativa y el pleno disfrute estético del mensaje. Pero no solamente el cine y los procedimientos del montaje articulan sus funciones retóricas hacia la construcción y decodificación de acción y sentido denotativo, sino que también plantean unas categorías hasta los niveles más abstractos y complejos de producción de significados. Pero, aquí, el esquema de Mitry es menos ambicioso que los métodos eisensteinianos, en tanto que no parte de una noción previa de conflicto entre las imágenes como eje central para la generación de representaciones. Quizás esta presunción convierta al modelo en una herramienta más práctica y asequible, en tanto las intenciones del emisor resultan siendo más notorias en un marco de creación o análisis fílmico convencional.

### Jacques Aumont y colegas: funciones y modalidades

Luego de los trabajos de Eisenstein, Jacques Aumont y colegas (AUMONT y otros: 1996) arriban a una propuesta aparentemente más didáctica, versátil y lo que es mejor, susceptible de aplicarse a los diferentes géneros audiovisuales –omisión permanente de todas las fórmulas de montaje existentes hasta entonces– a través de lo que denominan *Funciones y modalidades de montaje*. A través de las *Funciones Sintácticas* el montaje construye relaciones formales para generar un ordenamiento claro de la exposición que permita activar la producción de sentido. Es lo que hasta ahora hemos definido en las tipologías de montaje de la continuidad. Las *Funciones Semánticas*, por su parte, establecen el curso del flujo narrativo en los diferentes niveles de la articulación de la historia: planos, escenas, secuencias, filme completo; mientras que las *Funciones rítmicas* crean relaciones, conectando los valores simbólicos de la imagen juntamente con la carga expresiva del sonido.

FUNCIONES	PROCEDIMIENTO	TÉCNICA
<b>Sintácticas</b>	<i>Efectos de enlace</i> <i>Efectos de disyunción</i>	<i>Corte</i> <i>Fundidos encadenados</i>
<b>Semánticas</b>	<i>Producción de sentido denotado</i> <i>Producción de sentido connotado</i>	<i>Continuidad directa</i> <i>Continuidad representada</i>
<b>Rítmicas</b>	<i>Ritmos temporales</i> <i>Ritmos plásticos</i>	<i>Banda sonora y formas visuales</i> <i>Interacción de colores e</i> <i>intensidades</i>

Gráfico Nº 3: Esquema de Funciones de montaje de Jacques Aumont (adaptación personal)

Seguidamente, se establecen tres *modalidades de aplicación* del montaje: *Espacial, Orden y Duración*. La primera sirve para reconstruir las dimensiones del espacio de la representación a partir de la transformación y alternancia de los elementos visuales o sonoros contenidos. La modalidad *Orden* define las relaciones entre las distintas unidades supradiscursivas del filme: planos, secuencias, etc. y los mecanismos de transición que se emplean para hacer fluir dichos cambios, de modo que no se perciba un *salto* o variación significativa entre los diferentes fragmentos que componen la serie. Finalmente la *Duración* se determina por el ajuste físico y métrico del fragmento, para decidir un tiempo de permanencia exacto en la pantalla. Este último factor permite ejecutar en la práctica el diseño de las dominantes fundamentales de nuestra percepción, definidas en las dos primeras modalidades.

De esta manera Aumont termina proponiendo una *concepción de montaje* amplia y correctamente estructurada, tanto desde el punto de vista de su organización como de sus fines y objetivos narrativos. A partir de este «principio guía» articula una especie de plantilla donde señala un conjunto de funciones y modalidades de acción aplicables a distintos niveles de articulación discursiva. Ahora bien, intentando proyectar todas las posibilidades asociativas que surgen en su extenso listado de variables, observamos una clara preferencia por plantear relaciones visuales en desmedro de las capacidades comunicativas que genera el sonido. Si Eisenstein tuvo el mérito de adelantarse a proyectar relaciones basadas en el evento de la sincronía en sus últimos ensayos exploratorios sobre las relaciones audiovisuales con su planteamiento de *Montaje cromofónico*, con Aumont no se observa un progreso teórico para delimitar con más concreción unas definiciones ni los mecanismos expresivos del contrapunto sonoro, cuando conjuga con la imagen una corriente expresiva durante el montaje audiovisual. Consideramos esta omisión muy perjudicial en cualquier esfuerzo por desarrollar una modelización satisfactoria del montaje, porque se insiste infructuosamente en abordar el fenómeno fílmico como una actividad creativa que circunscribe tendenciosamente sus capacidades expresivas a la producción de significados de la imagen.

Otro teórico francés desarrolla un nuevo planteamiento de montaje, quizás como una continuación más esquemática del monumental trabajo de Mitry. El factor innovador está en su atención especial del espectador en el proceso, como individuo reflexivo de un conglomerado de dialécticas a través de las cuales se organiza la sustancia expresiva del discurso.

### Marcel Martin: el montaje expresivo

*Resulta evidente que el montaje (vehículo del ritmo) es el concepto más sutil y, a la vez, fundamental de la estética cinematográfica; en una palabra, su elemento más específico: podemos decir que el montaje es la condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine* (MARTIN: 1995, 173).

Martin en su obra *El lenguaje del cine* (1995) realiza un nuevo esfuerzo por crear un modelo teórico específico de montaje, para ello establece la interacción de tres dialécticas que hacen posible la *discursivización* del cine.

NIVELES	DIALÉCTICAS
<b>Fase 1</b>	<i>Composición del plano</i>
<b>Fase 2</b>	<i>Interacciones de montaje</i>
<b>Fase 3</b>	<i>Interpretación del espectador</i>

Para Martín el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y su dinámica reproduce la percepción según sucesivos movimientos de atención. La impresión del espectador de que un montaje *está bien realizado*, estriba en la similitud que mantiene la sucesión de imágenes con los movimientos lógicos de la percepción humana, hecho que genera de inmediato una impresión de «percepción real». Dicha reproducción, se despierta cuando se forja un estado sensorial de *tensión o dinamismo* en la mente del espectador a través de diferentes procedimientos para reproducir situaciones y experiencias cotidianas como: proyectar un hecho real, plasmar un pensamiento, un recuerdo o imaginación o mostrar lo que proyecta su mente o su conciencia. En este proceso, el montaje persigue despertar una impresión definida de concatenación organizada de los acontecimientos donde la aparición de un nuevo plano satisface o complementa la información que insuficientemente muestra el plano previo, desarrollando así una cadena de síntesis parciales sucedidas fluidamente hasta el desenlace final.

## Conclusiones

En el presente artículo se ha esbozado un recorrido histórico de las principales aportaciones teóricas en torno al montaje cinematográfico. Hemos podido comprobar progresivamente que las técnicas principales de construcción del discurso fílmico se generan desde la práctica de la realización y la teoría en muchos casos no hace más que revalidar estos usos para producir modelos y categorizaciones que pretenden ser eficientes y aplicables a diversas situaciones propias del quehacer de los directores y montadores de películas. Las primeras propuestas, fuertemente dependientes del teatro y la literatura, otorgan al montaje una función capital en el proceso de creación cinematográfica. Mientras Béla Balázs lanza un primer esquema basado en la diferenciación de los tratamientos del tiempo y la construcción de símbolos visuales, Arnheim prefiere incidir en las modalidades relacionales entre los planos, para construir una impresión coherente del espacio y el tiempo de la representación. Sobre la base de estas dos primeras propuestas surgen los grandes movimientos. La escuela rusa se desarrolla en dos sectores. El primero con Vertov, Kuleshov y Eisenstein, con sus matices inherentes, intenta formalizar un repertorio de estrategias de *Montaje control*, donde los métodos actúan como mecanismos específicos de la dirección atencional de los espectadores. Con Eisenstein, este esquema llega a su máximo nivel de desarrollo con la fórmula de *Montaje intelectual* y los métodos relacionales entre la banda visual y el sonido. En contrapartida encontramos con Pudovkin una completa modelización del modelo práctico norteamericano del *raccord* o continuidad. Un esquema basado en el ordenamiento y sistematización de las partes formantes de la historia para la transmisión de ideas. Luego nace la escuela francesa que, igualmente, se subdivide en dos corrientes muy marcadas y que a la sazón provocaron grandes debates intelectuales en la década de los cincuenta y sesenta. La corriente semiológica de Jacques Aumont, defensora del planteamiento estructural y de las modalidades de ordenamiento sintáctico de las diferentes unidades narrativas, productoras de sentido del film. En franca oposición se ubica la corriente psicológica perceptiva de Jean Mitry y Marcel Martin, que en cambio, desarrolla un esquema de efectividad del discurso sustentado en las coincidencias existentes entre aquel universo representado por el montaje y nuestra forma habitual de relacionarnos con la realidad.

Ahora queda preguntarnos si en medio de toda esta catarata de modelos, clasificaciones, métodos y funciones, las diferentes aportaciones tienen efectivamente validez actual, si los montadores actualmente pueden valerse de los mismos conceptos, procedimientos, protocolos y plasmar los mismos niveles de relación semántica formulados en estas teorías en el montaje de sus mensajes. O si realmente la evolución, síntesis y complejidad de las narrativas actuales, con la sofisticación e hibridación de los géneros obligan imperiosamente a reformular los planteamientos con nuevas formas articularias y relacionales audiovisuales más complejas y novedosas. Es evidente, a la luz de un simple visionado, que los esquemas y tratamientos audiovisuales comienzan a prescindir cada vez más de los procedimientos clásicos para incidir en cambio en el movimiento animado de los objetos, los efectos visuales, el movimiento, las rupturas espacio temporales intencionadas o los efectos preparados, prescindiendo incluso hasta del legendario corte directo, para producir nuevas experiencias sensoriales o para pretender despertar una impresión de creatividad e innovación de sus métodos retóricos. En este sentido, el factor de la explicación para tamaña revolución está en la llegada reciente de la interactividad y la digitalización, impulsores tecnológicos indirectos de nuevos formatos, soportes y formas individuales de recepción de los mensajes. Este nuevo estadio implica necesariamente una refundación de la gramática audiovisual, tomando en cuenta la evidencia que la televisión y el vídeo, como medios más extendidos se apropian de las gramáticas y los modelos retóricos del cine para generar su propio lenguaje e intentar captar audiencias cautivas.

Si todo esto pone en tela de juicio los pilares conceptuales y perceptivos de la experiencia fílmica, entonces, hasta que punto, espacio y tiempo como unidades convencionales de la narrativa audiovisual se proyectan exteriormente mediante el montaje y son suficientemente capaces de generar por sí solas unos patrones de codificación estables y eficientes, para que el mensaje sea realmente eficaz. O los nuevos lenguajes deben seguir disfrutando, pese a todo, cuanto menos de una dosis mínima de aquella gramática audiovisual fundamental que nos permite seguir comprendiendo los mensajes inclusive cuando el grafismo, la simbología y los supralenguajes vayan teniendo más fuerza en la elaboración de los discursos audiovisuales actuales, independientemente de cómo se produzcan y cómo los veamos y escuchemos.

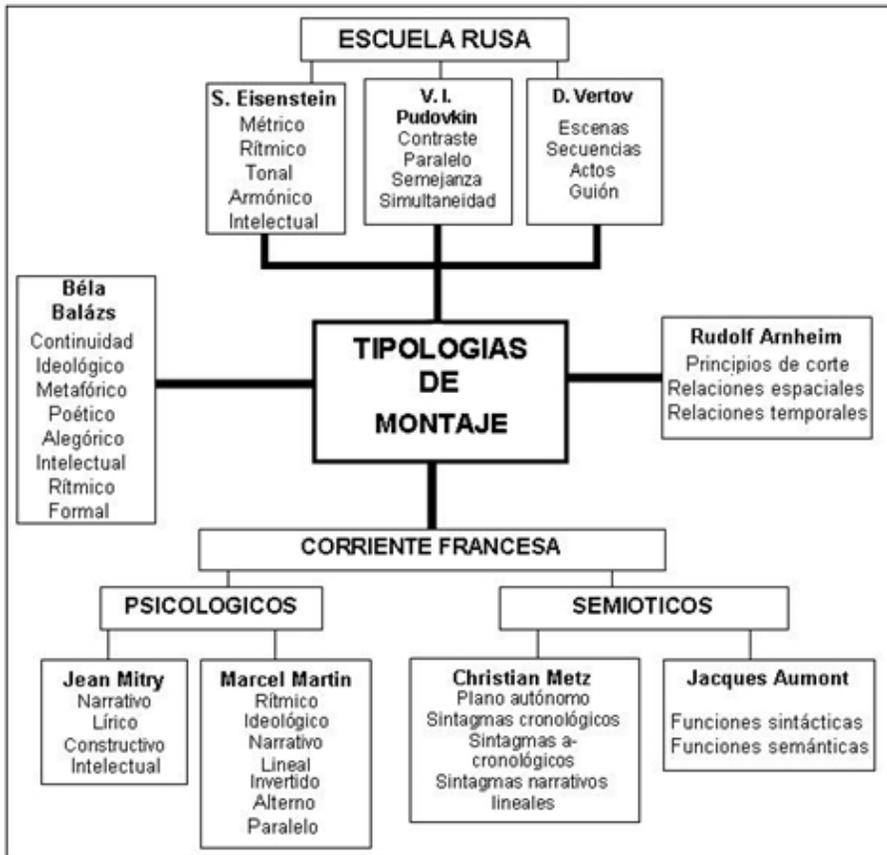


Gráfico Nº 5: Los modelos teóricos de montaje (esquema de creación propia)

Nota

(1) El Efecto Kuleshov constituye un experimento asociando tres planos: un plato, un muerto y una mujer desnuda a la imagen en primer plano del actor Iván Mosjukin. Luego de verlos separadamente todos los espectadores coincidieron en valorar la expresividad del actor, sin saber que en los tres casos la imagen era la misma.

La mujer ideal consiste en la construcción de una figura femenina perfecta, pero inexistente en la realidad. Esta impresión se logra con el empalme de primeros planos de distintas partes del cuerpo de otras mujeres tomadas en varios registros fílmicos.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf (1987): *El cine como arte*, Edit. Paidós, Barcelona.

AUMONT, Jacques & otros (1996): *Estética del cine*, Edit. Paidós, Barcelona.

BALASZ, Béla (1978): *Evolución y esencia de un arte nuevo*, Colección Mundo Visual. Edit. Gustavo Gili, Barcelona.

BURCH, Noel (1970): *La Praxis del cine*, Edit. Fundamentos, Madrid.

EISENSTEIN, S. M. (1989): *Métodos de montaje en Teoría y técnica cinematográfica*, Edit. Rialp, Madrid.

KULESHOV, Lev (1987): *Kuleshov on Film Writings of Lev Kuleshov*, University of California Press (Edición a cargo de Ronald Levaco), Berkeley.

MARTIN, Marcel (1995): *El Lenguaje del cine*, Edit. Gedisa, Barcelona.

MITRY, Jean (2002): *Estética y Psicología del cine*, Vol. 2, Edit. Siglo XXI, Madrid.

PUDOVKIN, Vsevolod (1957): *Lecciones de cinematografía*, Edic. Rialp, Madrid.

PUDOVKIN, Vsevolod (1956): *Argumento y montaje. Bases de un film y estudios de Sergio M. Eisenstein y S. Timoshenko*, Edit. Futuro. Buenos Aires.

VERTOV, Dziga (1974): *El cine-ojo*, Edit. Fundamentos, Madrid.

## LUÍS FERNANDO MORALES MORANTE

Doctorando en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Autónoma de Barcelona. Máster en Comunicación Audiovisual, profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la (UAB). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Profesor de las facultades de ciencias de la comunicación en las universidades San Martín de Porres, Federico Villarreal y Garcilaso de la Vega, Lima-Perú. Miembro del Laboratorio de Análisis Instrumental de la Comunicación (LAICOM) y del proyecto PROFITEL de la (UAB). Es autor de *Teoría y Práctica de la edición en video* Edit. USMP (2000) y de numerosos artículos de investigación en revistas académicas indexadas.