

El montaje cinematográfico: tipologías, principios, leyes y recursos

Título: El montaje cinematográfico: tipologías, principios, leyes y recursos. **Target:** Bachillerato. **Asignatura:** Imagen y Comunicación. **Autores:** María Belén Fernández Carvajal, Licenciado en Geografía e Historia/ Conservación y restauración de Obras de Artes, profesor de Plástica y Visual en Educación Secundaria y Roi Fernández Carvajal, Graduado en Cine y Medios Audiovisuales.

“..Lo que al final recuerda el espectador no es el montaje ni el trabajo de la cámara, ni la interpretación, ni siquiera el argumento, sino como se ha sentido...”

En el momento del parpadeo (Walter Murch)

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del séptimo arte, se han contado las historias a través del montaje en donde dependiendo de qué orden se le vaya dando a la unión de los fotogramas, el film va teniendo uno u otro sentido, guiando al espectador hacia lo que quiere transmitir el director y en donde queda plasmada su intención.

El montaje tiene que ser entendido como un proceso arbóreo, es decir, dividido en diferentes ramas, en donde usando la metáfora de las ramas de un árbol, el discurso se puede explicar de diferentes formas, tal cual como defendían autores como Jean-Luc Godard, en donde el montaje no es lineal. También tiene que ser entendido como un elemento diferencial y novedoso del cine, en donde se puede definir por varios elementos como “el corte”, “la puesta en serie” (la forma en la que se articula y organiza el discurso cinematográfico), esta teoría formaba parte de las ideas de autores como Bèla Balàzs.

El gran salto del montaje fue cuando se pasó del MRP (Modo de Representación Primitivo) al MRI (Modo de Representación Institucional), en donde en el MRI, el montador pasa a ser considerado individualmente dentro del mundo del cine, estableciéndose una serie de protocolos y reglas ya preestablecidas por el departamento de montaje, convirtiendo al montador en un técnico que sigue unas normas, para luego entender el montaje como una práctica uniformadora, un mecanismo de control creativo de los estudios para fiscalizar y controlar el material.

Una de las técnicas más conocidas a lo largo del tiempo en el mundo del montaje es el “camera cut”, o rodar con el montaje en la cabeza, en donde el montaje se puede ejecutar no sólo desde la sala de edición, sino que también desde el rodaje, de modo que se obliga a mantener los planos tal cual. John Ford es un gran amante de esta práctica.

Se dice que el guión de una película se escribe en 3 etapas diferentes a lo largo de su vida, la primera etapa es la propia escritura del guión, en donde se presenta una idea a desarrollar, la segunda es el rodaje de ese guión, el cual es muy probable que sufra mil y un cambios con respecto al original para que pueda funcionar, y por último, el montaje en donde dependiendo de las diferentes formas de montar y unir los fotogramas, la intención del director puede quedar plasmada. Por lo tanto existen tres fases en la escritura cinemática (GUIÓN, RODAJE y MONTAJE), en donde el montaje puede solucionar problemas de guión o rodaje a través por ejemplo de la reutilización imaginativa de planos. Pero claro, el montador tiene que advertir la potencialidad

del material obtenido y en base a ello, poder seleccionarlo o jerarquizarlo, en donde para realizar un buen montaje hay que tener un dominio absoluto de la puesta en escena y la gestión de la información.

TIPOLOGÍAS DE MONTAJE

Podemos hacer un acercamiento al montaje desde la noción del punto de vista de la edición, en donde Jean Mitry habla de la existencia de diferentes tipos de montajes:

- Narrativo, el cual asegura la continuidad de la acción
- Lírico, en donde se vale de la continuidad narrativa para expresar ideas y sentimientos.
- Constructivo, donde la elaboración del filme es en la mesa de montaje.
- Intelectual, que es la unión de ideas siguiendo un hilo conductor ideológico.

Otros autores como Gilles Deleuze diferencia entre:

- Orgánico, siendo un montaje típico del cine americano, en donde el corte se vuelve invisible.
- Dialéctico, usado en el cine soviético, en donde se puede ver una noción de intervalo.
- Cuantitativo, una forma de usada en la escuela francesa, en donde se rompe con lo orgánico.
- Intensivo, usado especialmente en el expresionismo alemán, donde existe una concepción menos restrictiva, y abierta, del montaje.

PRINCIPIOS, LEYES Y RECURSOS DEL MONTAJE.

Como ley fundamental en el montaje se encuentra la idea del Raccord como eje de la continuidad, el cual pretende que el espectador consiga entender el discurso sin esfuerzo. La mayoría de los empalmes de un montaje convencional se rigen por varios principios:

- Identidad, en donde existen elementos comunes y afines entre planos, congruencia espacial.
- Proximidad, para crear puentes que puedan conectar un plano con otro, o una escena con otra.
- Transitividad, donde se hace referencia al desarrollo mismo de la acción, mediante el movimiento.
- Analogía/contraste, usando para ello elementos que nos permitan acceder a paralelismos por analogía o transiciones por choque, por contradicciones, entre planos.

Por normal general, el montaje debe venir justificado de modo que pueda relacionarse con los procesos mentales naturales. Aquí entendemos el corte como un mecanismo de dirección, que manipula nuestra atención perceptiva, y la guía a través del espacio representado, por lo tanto, es necesario y básico para la articulación del discurso. También es el sistema que garantiza la eficacia del impacto dramático del discurso. Para todo ello se busca un montaje que no pueda ser desentrañado ni descompuesto por el espectador.

El corte puede unir tanto elementos comunes, como diferenciales, en donde montar es mantener al espectador centrado y ubicado, pero evitando la monotonía, buscando la estimulación mediante la incorporación de elementos discrepantes, es decir, desplegar un universo que capte la atención del espectador, pero sin que resulte tedioso y aburrido.

La articulación se legitima por la justificación psicológica del espectador, omnisciente que tiene acceso total a las acciones y pensamientos de los personajes. Para que el corte sea lo más eficaz posible, debe respetar las tres líneas de fuerza o vectores: mirada, acción y sonido (sobre todo de diálogos).

- La mirada (Jean-Luc Godard), como vector de sentido, a través del que se establece una dirección de la atención. Es el eje mediante nuestra propia mirada se desplaza de forma fluida.
- La acción (Karel Reisz), la cual determina el momento en que debe efectuarse el corte, a través de un movimiento, en el desarrollo de una acción.
- El diálogo, se usa como elemento diferencial y rupturista de la llegada del sonoro.

En esos tres vectores se oculta la presencia del personaje, entendido como elemento conductor sobre el cual se organiza del discurso, por ejemplo, usemos el vector de la mirada, cuando un personaje mira algo, se crea por parte del espectador una exigencia de saber qué es lo que está mirando dicho personaje, entonces es cuando llega la legitimación, ya que le generamos un sentimiento de intriga que hace que el espectador ponga su atención (justificación psicológica).

Pero... ¿dónde, cuándo y cómo cortar?, en la elección del lugar donde se efectúa el corte se rige por ese universo diegético, que orbita y se despliega alrededor del espectador. Algunos teóricos han establecido una noción, denominada tiempo crítico del plano que alude a la forma más conveniente y efectiva que un plano puede ser cortado y montado, y se rige por la velocidad de lectura de ese plano. Este tiempo de lectura viene determinado por ciertos elementos como son la escala, el dinamismo interno y externo, así como determinar la importancia dramática o informativa del plano en cuestión.

Walter Murch, es el autor que más ha trabajado la noción del corte y defiende una concepción institucional y continuista del montaje, explica en su obra "En el final del parpadeo" los elementos que debemos priorizar a la hora del montaje (la regla del seis), donde la emoción ocupa el 51%, el argumento el 23%, el ritmo el 10%, la dirección de mirada el 7%, el plano bidimensional de la pantalla un 5% y el espacio tridimensional de la acción el 4% del corte final del montaje.

Bibliografía

- Bela Balázs: *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978
- Ernst Lindgren: *El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine*. Artola Editor. Madrid, 1954
- Karel Reisz: *Técnica del montaje cinematográfico*. Ed. Taurus. Madrid, 1989
- Rudolf Arnheim: *El cine como arte*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1996.
- Sánchez-Biosca, V.: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Ediciones Paidós. Barcelona 1996
- Walter Murch: *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ed. Ocho y Medio. Madrid, 2003