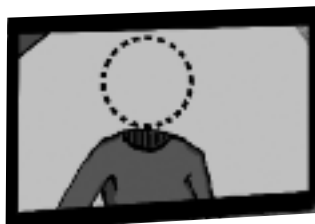


Teorías sobre montaje audiovisual

Audiovisual montage theories

Rocío Delgadillo Velasco



Boliviana. Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana de Cochabamba, actualmente se encuentra realizando un curso de especialización en Animación Digital en la ciudad de Salamanca (España), mediante las Becas Femeninas de la Fundación Patiño. Miembro del colectivo audiovisual Efecto Doppler. La autora declara no tener conflicto de interés con las instituciones mencionadas en su artículo ni con la entidad editora de Punto Cero, la Universidad Católica Boliviana – Regional Cochabamba.

entrepuchoychocolate@gmail.com

Resumen

Este artículo es una síntesis del trabajo de grado homónimo defendido el año 2010. En él se analiza y confronta diferentes propuestas teórico – tecnológicas en el área de montaje audiovisual (o edición audiovisual). Entre estas propuestas se incluyen planteamientos narrativos, conceptuales, estéticos, retóricos y semiológicos de diferentes autores.

El montaje audiovisual se ha desarrollado progresivamente desde la creación del cinematógrafo. Las propuestas teóricas sobre montaje se supeditan tanto a los nuevos descubrimientos técnicos como a la aparición o generación de tendencias estéticas y/o coyunturas históricas. “Lo audiovisual” es un producto y concepto de la modernidad.

En el artículo se propone que el montaje es la etapa creativa en la que se consolida el mensaje audiovisual, una característica que permite distinguir al mismo como una etapa hegemónica en el proceso de creación audiovisual.

Palabras clave: Montaje y edición audiovisual, teoría cinematográfica.

Abstract

This article is a summary of the homonym thesis defended in 2010. Consists of an analysis and comparison of different theoretical and technological approaches in the area of audiovisual montage (or visual editing) which includes narrative, conceptual, esthetic, rhetoric, and semiotic proposals from different authors.

Audiovisual montage has been developing progressively since the creation of the cinematograph. The theoretical approaches about editing are subject to new technological discoveries as well as to the coming up of esthetic trends and/or historical developments. “The audiovisual” is a product and a concept of modernity.

The article proposes the montage as the creative stage in which the filmmaker consolidates the audiovisual message of its work. So montage can be considered as a hegemonic stage in the process of audiovisual creation.

Keywords: Audiovisual montage and editing, film theory.

Résumé

Cet article résume le travail homonyme présenté l'an 2010. Il analyse et compare les différentes propositions théoriques - la technologie dans le domaine de l'audio-visuel (ou l'audio-visuel d'édition). Les postulats comprennent des approches narratives, conceptuelles, esthétiques, rhétoriques et sémiotiques de différents auteurs.

Le spectacle audiovisuel s'est progressivement développé depuis les débuts du cinéma. Les propositions théoriques sont conditionnées à la fois par le montage de nouvelles découvertes techniques et l'émergence ou la création de tendances esthétiques et/ou des circonstances historiques. “L'audiovisuel” est un produit et une conception de la modernité.

L'article propose que le montage soit l'étape créative qui consolide le message audiovisuel, une caractéristique qui peut se distinguer comme une étape hégémonique dans le processus de création audiovisuelle.

Mot-clés: Montage et édition audiovisuelle, théorie du cinéma.

El montaje es una etapa en la elaboración de material audiovisual, si bien la división convencional lo sitúa exclusivamente en la postproducción junto a otros procedimientos; autores contemporáneos, como Rafael Sánchez, tienen presente al montaje desde la creación del guión como un proceso holístico.

La definición de montaje hay que hacerla en el plano técnico y el plano creativo. Técnicamente es el proceso por el cual se unen los distintos planos para formar una continuidad de escenas dotada de cierta duración. Pero también es un proceso creativo, gracias al cual el temperamento de un artista se expresa, a través de la sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determinan los planos y de la cadencia con que suceden las imágenes. Esto se logra mediante la organización de planos que por sí mismos tienen un valor relativo pero que, combinados según un cierto orden y una cierta duración, producen un efecto global e independiente (Cf. ZUBIAUR 2005: 93).

La potencialidad del montaje está en su capacidad de manejar todo el trabajo anterior, de proponer y crear sobre lo que ya se hizo. Comprender el montaje como proceso creativo implica dejar de concebirlo como el simple ensamblaje de planos. Las propuestas desarrolladas en las salas de montaje son las propuestas narrativas y estéticas finales; las que son proyectadas en las pantallas.

La definición de montaje será entonces: “dar forma a una materia que está ahí, que se mueve, que se expresa, dar *la* forma conveniente” (VILLAIN 1994: 11). El montaje es conjugación de movimientos, en el espacio y en el tiempo. Si se admite que la belleza exige ordenación y armonía, no se puede negar que los movimientos necesitan ritmo, y el ritmo es orden en el tiempo (Cf. SÁNCHEZ 2003: 60).

La primera función del montaje es la narrativa, primera porque es la fundacional. Otra de sus funciones es la expresiva, que implica que el montaje por sí mismo expone una idea, mensaje o provoca una emoción. El montaje, además, se configura como un proceso productor de sentido a partir del trabajo de la forma, desde la técnica; punto importante para

el análisis semiótico y la búsqueda de un lenguaje audiovisual.

Todo lenguaje se basa en la existencia de un código convencional, es el dominio del código lo que asegura que el discernimiento del mensaje se acerque a lo planteado por el emisor. El primer problema al hablar del lenguaje audiovisual es, justamente, la inexistencia de un código convencional.

El discurso audiovisual es un discurso *sui generis* (si bien se alimentó de diversos lenguajes artísticos anteriores), su contenido interno tiene niveles de significado que aparentemente son correspondientes a los niveles del significante. Estos trazos distintivos son significativos en comparación a otras semióticas (Cf. Volpe, Eco y Pasolini en OLABUENAGA 1991: 17).

No deja de ser paradójico que, sin tener un “lenguaje tal cual”, la relación del público con las imágenes no sólo es factible sino idónea. Al no tener códigos “cifrados” las imágenes son el texto en que la gente aprende una historia y una visión del mundo imaginadas (Cf. MARTÍN BARBERO 2003: 144).

Es “gracias al montaje, que el cine logra hablar de lo humano a través de lo humano” (PUGA 2004:1). El presente se transforma en pasado en virtud del montaje, y el pasado aparece como un presente en virtud de la naturaleza de la imagen (Cf. DELEUZE 1996: 57). Sólo existe una materia que es específica del lenguaje cinematográfico y es la imagen en movimiento (Cf. AUMONT 1989: 196). “Será por eso que, pese a todo, “el lenguaje cinematográfico ha logrado ya una narrativa tan madura que puede expresarlo todo” (ESPINAL 1982^a: 79).

El proceso de montaje

El desarrollo histórico del audiovisual ha ido modificando el proceso de montar. Durante los primeros años en que se incursionó en el montaje, los montadores realizaban su trabajo mientras eran controlados por “supervisores de montaje”, precursores de los productores. Al principio era el camarógrafo, después el director, quiénes se responsabilizaban por el montaje; se hacía “a ojo”, haciendo pasar el celuloide por los dedos ante una fuente de luz para encontrar el ritmo.

En 1924 aparecieron las primeras moviolas en Estados Unidos. La moviola es la máquina que permite la revisión de la película. Al principio se pasaba la película de forma vertical. Las mesas horizontales de montaje abrieron nuevas posibilidades artísticas y de operación, ya que en ellas la proyección se realiza a velocidad normal. De todas formas, la artesanía en la moviola es un continuo cortar y empalmar cintas.

Dos hitos en la historia del cine, marcados por avances tecnológicos, han detonado transformaciones significativas en las lógicas de producción y en los paradigmas narrativos del montaje: el sonido y lo digital.

Antes de la llegada del **cine sonoro**, algunos elementos se habían consolidado como símbolos específicos de un lenguaje sin más sonido que el acompañamiento musical. Para aplicar el sonido a una película se tuvo que superar barreras tecnológicas como el sistema de grabación, la calidad y características del micrófono, la sincronización entre cámara, la reproducción y la amplificación posterior.

“La grabación del sonido era una tarea tan intimidante que el montaje de las imágenes quedó desplazado a un segundo lugar. Las escenas de diálogo en disco no podían ser editadas sin perder la sincronización” (DACYNGER 1999: 60). Muchas de las innovaciones en el montaje se vieron comprometidas con el advenimiento del sonido. Debido a las características tecnológicas del sonido primitivo, frecuentemente se denominó a los primeros filmes sonoros como teatro filmado o radioteatro en imágenes.

En 1930 se introdujo la moviola con sincronizador de audio e imagen, en 1932 la numeración en el borde. Hacia 1933 el avance de los micrófonos y el mezclado permitieron usar música y diálogos simultáneamente. Entre 1945 y 1950 se generalizó la grabación magnética en vez de la grabación óptica mejorando la calidad del sonido y permitiendo al montaje mayor flexibilidad.

La llegada del cine sonoro fue acogida con entusiasmo por el público, pero no por los realizadores, que temían el retorno a la perspectiva escénica y el fin de las

investigaciones en el terreno de la planificación y el montaje (Cf. PINEL 2004: 45).

El cine sonoro tuvo otras consecuencias para el cine, entre ellas está el paso de la cadencia de la película de 16 imágenes por segundo a 24, por la necesidad de una mayor velocidad de reproducción de las vibraciones sonoras (Cf. ESPINAL 1982b: 126).

Luego de la 2ª Guerra Mundial es que emergieron nuevas posibilidades de experimentación formal y el montaje volvió a ser una técnica y un momento determinante de la producción audiovisual, reconociendo tres nuevos elementos narrativos: el diálogo, la música y los efectos especiales.

El diálogo abrió un abanico de nuevas opciones narrativas: diálogo exterior e interior, monólogo exterior e interior, palabras que vienen del recuerdo, comentarios como narrador, la voz en off o la evocación. La música también se consolida como elemento narrativo, superando su función inicial de acompañamiento.

En cuanto a los efectos especiales, el cine sonoro implicó un enfrentamiento con la estética del radioteatro. El cine absorbió el universo acústico de los ruidos. Lo que, tras su desarrollo como elemento narrativo a partir de la economía en su uso, permitió vislumbrar al cuarto elemento narrativo del sonido: el silencio.

El más reciente avance tecnológico que ha implicado un cambio rotundo para el cine es “**lo digital**”. Desde la llegada de la televisión y del vídeo, el cine ha tenido que enfrentarse a nuevas lógicas de producción que, de un modo u otro, han afectado las propuestas narrativas y estéticas que tenía.

El registro en cinta por sus principios de impresión fotográfica pasará a llamarse análogo y el electrónico al ser una interpretación de la realidad (código binario) será reconocido como digital. De igual forma se diferencia el montaje lineal y el no lineal entre sí por las cualidades acronológicas de trabajo que tiene este último.

La tecnología digital y su lógica de producción no lineal en montaje, permiten tener un visionado del producto final durante todo el

proceso, sus características en cuanto a la inmediatez y al almacenamiento y sistematización de datos facilitan la fase creativa y semiótica. Su naturaleza virtual permite el copiado y reconstrucción de imágenes mediante procesos cortos, simples y sin comprometer a la imagen original.

El trabajo en ordenador implica un cambio de lógica de producción que puede modificar la estructura de los procesos de producción. Anteriormente el montaje y los efectos especiales eran actividades claramente separadas. Con la llegada del ordenador esta división se da por concluida. El software actual permite reorganizar temporalmente secuencias de imágenes, componerlas en un mismo espacio y modificar fragmentos de una imagen individual, realizar enmascaramientos, fundidos, encadenados, mezclas, variaciones por velocidad, reposición de elementos, efectos especiales y animación. Todos esos procesos se pueden realizar de forma paralela, rompiendo los esquemas de la subdivisión de la postproducción.

El cine se ha transformado en el magma heterogéneo de imágenes y sonidos de la cultura audiovisual de nuestros días. El cine no dejará de ser la primera imagen coherente con movimiento, que ahora debe aceptar las nuevas posibilidades que le ofrece la tecnología, como lo ha tenido que hacer antes (cf. ZUBIAUR 2005: 514). "La tecnología digital también potencia nuevas experiencias estéticas que son esenciales para afrontar los cambios de los gustos del espectador del futuro" (BUSTAMANTE 2004: 133).

Las primeras experiencias: reflexiones sobre la gestación de un lenguaje

Durante una etapa primitiva el cine se valía de la toma fija, adaptaba conocimientos de la fotografía y posteriormente del teatro. El primero en experimentar nuevos métodos fue Georges Mèlies. Un accidente le reveló el primer truco cinematográfico: "el paso de manivela", base para los dibujos animados.

Posteriormente se experimentó específicamente con el montaje. Los fotógrafos de Brighton, empiezan a trabajar en cine a principios del siglo y aportan su experiencia

fotográfica y documental. George Albert Smith aplica a la cámara distintos puntos de vista con cambio de planos en una misma escena. (Cf. ZUBIAUR 2005: 107). Smith descubre y experimenta los primeros medios de expresión fílmica, la variedad de planos y el montaje. Los cineastas de Brighton también crean la persecución como procedimiento narrativo.

Paralelamente, en Estados Unidos, Edwin S. Porter fue el primero en juntar tomas separadas para contar historias. Experimentó sobre la posibilidad de narrar argumentos cortando y reuniendo pedazos de películas filmadas antes, caracterizadas por usar un solo plano.

D. W. Griffith mostró que la escena podía ser dividida en planos largos, planos medios y planos detalle para permitir que la audiencia ingresara progresivamente en el centro emocional de la escena. Emplea audazmente el primer plano dramático y el campo – contracampo, descubriendo el montaje expresivo y utilizando el flash back, además de apelar a la expresividad del plano panorámico y a la creación de engranajes narrativos para asegurar la continuidad.

Griffith le puso especial atención al desarrollo de la técnica del montaje paralelo, que permite intercalar imágenes de una situación A y una B. "Gracias al montaje paralelo las escenas podían fragmentarse y sólo se requería exhibir sus partes más eficaces. Por lo tanto, el tiempo dramático empezaba a reemplazar al tiempo real como criterio de las decisiones del montaje" (DACYNGER 1999: 25).

En 1921 se crea un Laboratorio de Petrogrado, gracias a la subvención del gobierno soviético; allí nace **la Escuela Rusa**. El cine soviético se caracteriza por su realismo; tiene un sentido documental que supone la captación de lo cotidiano y común, insistiendo en los sufrimientos del pueblo en el momento de la revolución. El cine soviético es un cine de masas y héroes colectivos. Dos de estos cineastas enfocaron su trabajo específicamente en el área del montaje.

Liou Kulechov es famoso por sus experimentos audiovisuales, como el que hizo con el actor Iván Mosjoukín. Filmó un primer plano del actor donde se mostraba impasible, intercaló

está imagen con la de una mesa abastecida, un cadáver y un niño; cuando la cinta fue proyectada, el público identificó una interpretación diferente para cada caso. (Cf. ZUBIAUR 2005: 226). Así se demostró la eficacia del montaje, el cine de montaje sucedería al cine de actor. El concepto de montaje de Kulechov es técnico – experimental y el “Efecto K” comprueba que el montaje puede hacer existir.

Las teorías de montaje y narrativa audiovisual de **Sergei Eisenstein** han permanecido como los cimientos del arte cinematográfico. Eisenstein, el más reconocido de los cineastas de la Escuela Rusa, se propuso explícitamente aportar al lenguaje audiovisual, en teoría y en práctica. Inició la producción teórica del lenguaje cinematográfico, centrado en la función signifiante del montaje, a la luz de la dialéctica y el estudio de escrituras pictográficas japonesas.

La combinación de dos kenshis (ideograma japonés) de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como un valor de otra dimensión. Cada uno separadamente corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. De la combinación de dos “representables” se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable. ¡Esto es montaje! (Cf. EISENSTEIN 1999: 34).

La proyección de la dialéctica en la creación abstracta produce métodos dialécticos de pensamiento, es decir, materialismo dialéctico: Filosofía. (Cf. EISENSTEIN 1999: 48). Eisenstein establece que se pueden encontrar potencialidades del desarrollo de la dialéctica en cada fragmento móvil de montaje, en la imagen en movimiento, en las combinaciones emotivas y cadenas de asociaciones psicológicas y en la liberación de toda acción mediante la definición de tiempo y espacio como yuxtaposiciones de significado puramente simbólico.

A partir de la dialéctica, el uso de los ideogramas y la crítica a las anteriores técnicas, Eisenstein expone su teoría del montaje. En el orden (secuencia) de montaje no tenemos una simple suma de partes a la cual se añaden los elementos formando un todo sumatorio – estático, sino mucho más. No

son cinco detalles que se suman en un todo, sino cinco todos, cada uno que ha sido tomado de un ángulo y son coincidentes todos entre sí (Cf. EISENSTEIN 1997: 141). “La toma en manera alguna es un *elemento* del montaje. La toma es una *célula* de montaje” (EISENSTEIN 1999:41).

Eisenstein propone una clasificación de sus métodos de montaje, solventados por su trabajo científico y experimental en el área (Cf. DACYNGER 1999:38-41, SÁNCHEZ 2003: 188, EISENSTEIN 1999: 72-81, DELEUZE 1996: 212):

Montaje Métrico; actúa sobre la longitud de las tomas relacionadas entre sí, independientemente de su contenido. Los trozos están unidos de acuerdo con sus longitudes, en una fórmula – esquema que corresponde a un compás de música. La tensión se obtiene mediante el efecto de la aceleración mecánica, preservando la fórmula.

Montaje Rítmico; opera sobre la continuidad que surge del patrón visual dentro de las tomas. Incluye la importancia del contenido del cuadro, el movimiento dentro del mismo que impulsa el movimiento del montaje de un cuadro a otro. La tensión formada por aceleración se obtiene reduciendo los trozos no sólo de acuerdo con el plan fundamental sino violándolo.

Montaje Tonal; funciona sobre las decisiones de edición tomadas para determinar el carácter emotivo de una escena, que puede cambiar en el curso de la misma. El tono o modo se utiliza como guía para interpretar el montaje. Está basado en el sonido emocional del trozo, de su dominante, su tono. El movimiento se convierte en vibración emotiva. La tensión creciente se produce mediante una intensificación del dominante “musical”.

Montaje Sobretonal; es el juego con los anteriores tres métodos de montaje; se mezcla el ritmo, las ideas y las emociones. Es orgánicamente el máximo desarrollo del montaje tonal, el tono es un nivel de ritmo y apela a la dimensión fisiológica. Se distingue del montaje tonal por el cálculo colectivo de todos los atractivos del trozo.

Montaje Intelectual; Será aquel que resuelva el conflicto – yuxtaposición de los sobretonos

fisiológicos e intelectuales a partir de la introducción de ideas en una secuencia altamente cargada y emotiva. El todo es el concepto. Por eso al cine se le dice “cine intelectual”, y al montaje “montaje pensamiento”, aquello que bajo el choque piensa el choque. “El montaje no es asociación ni sucesión, sino una colisión, explosión” (VILLAIN 1994: 123).

Esta teorización busca provocar en el público lo que el dramaturgo Bertolt Brecht propuso con el distanciamiento como técnica teatral. A partir de la dialéctica se plantea al distanciamiento como comprensión, mediante la negación de la negación. “La acumulación de lo incomprensible, hasta que se abra paso la comprensión, transposición de lo cuantitativo y lo cualitativo. Lo especial en lo general. Momento del desarrollo, el pasaje de unos sentimientos a otros de carácter opuesto que llevan a la posición crítica e identificación a la vez. Paradoja. Lo uno se comprende a través de lo otro” (BRECHT 1976: 187).

Brecht y Eisenstein pretenden provocar un ejercicio intelectual en el público, para lograrlo se debe evitar un nexo inmediato y emocional de identificación. Experimentan con las posibilidades semióticas de la Forma, generando sentido desde la técnica al traducir en ella principios del materialismo dialéctico.

Eisenstein revoluciona la narrativa cinematográfica, es capaz de vislumbrar la potencialidad de este arte y de adelantar propuestas técnicas, que dejan de ser propias de su época. “Se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas, en el que el cine está concebido como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (AUMONT 1989:98).

Estéticas y narrativas del montaje moderno

A partir de las reflexiones de la Escuela de Brighton, Griffith y la Escuela Rusa, en especial Sergei Eisenstein, se han ido desarrollando diversas propuestas narrativas y estéticas que responden a nociones cinematográficas particulares, de autor.

Andrei Tarkovsky propone que la imagen filmica está dominada por el ritmo que

reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. Se puede uno imaginar una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advierta el flujo del tiempo (Cf. TARKOVSKY 1996: 139). Para Tarkovsky la historia no es el tiempo; ni siquiera la evolución lo es. Pues los dos términos hacen referencia a una sucesión, y el tiempo es una situación.

Para Tarkovsky, montaje es unir partes de una película, partes con tiempos diferentes. Sólo su unión aporta la nueva sensibilidad para con ese tiempo, que es el resultado de exclusiones, de aquello que se corta y tira. Pero las peculiaridades del corte están impresas ya en las partes que se montan. El montaje como tal no aporta una nueva cualidad y tampoco la reproduce de nuevo, sino que tan sólo saca a la luz lo que ya estaba allí. “El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos según la cual corresponden unas con otras” (Cf. TARKOVSKY 1996: 140, 141, 146).

La nueva ola francesa aparece a finales de los años 50. Los autores de esta tendencia proponen un cine que confronte la tendencia de Hollywood. Acuñan el concepto de “noción de autor” que está intrínsecamente ligado a la reivindicación del derecho del director y del montajista de la película. “Hay un consenso general sobre las dos películas que cambiaron radicalmente la forma de montar: *Sin Aliento*¹ e *Hiroshima, mi amor*². Dos películas aceptadas por el público, pero sobre todo dos películas que dieron ideas a los montadores, a los técnicos y a los directores” (VILLAIN 1994: 119).

François Truffaut ve al filme como una cosa viva, con la que se puede jugar e improvisar. Experimenta con el cutaway (cortes que interrumpen una acción insertando una imagen que cumple la función de comentario). Juega también con la fragmentación de secuencias grabadas con cámara en movimiento, las utiliza para evitar el montaje y se emplea el montaje por saltos para desafiar al montaje de continuidad (Cf. DACYNGER 1999: 162–164).

Alain Resnais es un filósofo que investiga la realidad con su cámara, es el director del constante análisis del tiempo y de la memoria.

Explora las posibilidades de la expresión temporal, por eso su narración no sigue una línea argumental, sino el encadenamiento sucesivo de imágenes y recuerdos. Resnais hace cine de la interioridad.

La cuestión del tiempo y de su relación con la conducta es una tendencia permanente en el trabajo de Resnais, incluye la exploración del recuerdo en el presente y la fantasía además de la memoria (Cf. DACYNGER 1999: 169). En su filme *Mío tío en América*³ experimenta sobre la ambigüedad narrativa a partir de la discontinuidad momentánea. En un momento en que dos personajes están hablando en un juego de plano – contraplano, Resnais inserta una imagen de Jean Gabin, un actor francés de los 40 que es admirado por uno de los personajes de la escena en cuestión (Cf BORDWELL 2004: 280).

Jean-Luc Godard, es el director más irreverente y propositivo de la nueva ola francesa, a lo largo de su carrera adquirió contraestilos, a partir de una constante autorreflexión mezclada con un enfoque marxista. La subversión es la clave de su método. “Lo que hace Godard es convertir la libertad en un manifiesto: La película sin reglas, cuya única regla es: las reglas son falsas o están mal aplicadas” (VILLAIN 1994: 129).

Uno de los aspectos “anticinematográficos” de Godard es su falta de desarrollo narrativo, desaparece la historia y su acción dramática, se reemplaza a la situación por el estado interior. El cine de Godard es anárquico y se basa en un cierto libertinaje de la forma. Utiliza el cutaway, la inserción no diegética en la que corta una escena hacia una toma metafórica que no tiene que ver con la situación presentada, incluso cambia la posición de la cámara entre cortes, omite tiempo o vuelve discordantes las posiciones de los actores. En muchos cortes la acción parece adelantarse. El ritmo llega a tomar una velocidad que puede molestar al espectador, pero que refuerza la propuesta narrativa y es coherente con la situación planteada.

El cine de Godard es cada vez menos cinematográfico, apelando al distanciamiento brechtiano, sus películas tienden a convertirse en lección de cosas. Juega con los esquemas,

con los subtítulos y con las rupturas en la narración convencional.

“Y es que Godard busca un lenguaje propio del cine, nacido de éste... la fórmula de Godard no es sangre es rojo” (DELEUZE 1996:38). Godard... el cine de rupturas. “Hay un cierto tipo de cine que se ha cerrado, que tal vez se haya terminado, entonces pongámonle punto final y mostremos que todo está permitido” (Godard en DIMENT 1962: 1).

Mike Figgis es un director contemporáneo que defiende abiertamente el uso y experimentación de las técnicas digitales en el cine. “El genio ha salido definitivamente de su lámpara y se ha convertido en una serie de decisiones personales sobre una manera altamente personalizada de mirar las imágenes (...) y esta es la razón más importante por la cual ya es hora de mirar la producción audiovisual desde otra perspectiva” (FIGGIS 2008:88). En *Time Code*⁴ durante todo el filme se maneja la pantalla dividida en cuatro, las acciones se relacionan y corren al mismo tiempo y hay momentos en que todas se unen.

Desde Dinamarca emerge el Manifiesto **Dogma 95**, a la cabeza de Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, Los directores inmiscuidos en este movimiento, se caracterizan por tener propuestas cinematográficas provocadoras desde la técnica. La mayoría de las películas *Dogma 95* se grabaron en video, experimentando con las nuevas posibilidades de este formato; ganando agilidad y accesibilidad en la escena, logrando un “movimiento emocional” que era fortalecido en el montaje. (Cf. Mantle y Vinterberg en KELLY 2001: 76)

Grandes productoras han beneficiado a una serie de directores caracterizados por su coherencia fílmica: autores como **Quentin Tarantino, Steven Soderbergh y Guy Ritchie** tienen una marcada estética de videoclip y de explotación de la violencia, que se consolida con sus decisiones en el montaje. Los hermanos **Joel y Ethan Coen** tratan cada filme como un pretexto para explorar nuevos recursos expresivos y narrativos en el cine, juegan con aceleraciones, close-up y momentos frenéticos logrados a través del montaje.

Griffith es la base para el **cine de Hollywood**, no sólo por el montaje paralelo, sino por su preferencia de un montaje invisible y un movimiento continuo. La década de los veinte se caracteriza por el crecimiento de Hollywood como industria cinematográfica. El cine de Hollywood funciona a partir de fórmulas, que reproducen su sistema social, uno de ellos es la simplificación del mundo a un dualismo de buenos y malos y otro es el desarrollo de conflictos míticos y personajes prototipo.

Después de la 2ª Guerra Mundial se formularon ciertas “reglas de edición”. Este sistema de planificación del montaje está basado en principios que siguen vigentes: una forma narrativa simple que respete la continuidad; el espectador debe tener la mejor visión posible de la acción; la puntuación simple (fundidos, encadenados, cortinillas) expresa el paso del tiempo; el ambiente sonoro, los reccords, los planos-contraplanos, dan la impresión de continuidad en la acción; el montaje se esforzará por ser invisible. (Cf. PINEL 2004: 48)

El cine norteamericano actual absorbe algunas de las técnicas más atrevidas del cine ruso y de la nueva ola francesa (los cortes rápidos, falsos raccords, inserciones), para utilizarlas como elementos espectaculares que refuerzan las fórmulas comerciales de éxito para las películas. No se busca romper, sino más bien seducir.

El **cine latinoamericano** de los 60's, se caracterizó por su enfoque social. La exploración de nuevos elementos narrativos estaba fundada en la convicción de que el uso del lenguaje cinematográfico existente implica enmarcarse en un sistema ideológico alienante. El discurso de los 60 y 70 parecía pronosticar la llegada de una diversidad de propuestas narrativas propias del cine latinoamericano. Sin embargo, y más allá de ricas propuestas estéticas, en el montaje no se encuentra una propuesta sólida que venga de Latinoamérica.

La tecnología digital permite a nuevos directores de países latinoamericanos acceder los medios de producción audiovisual, era de esperar que a partir del 2000 la cantidad de largometrajes realizados en formato digital se haya incrementado. Si bien muchas de las

propuestas presentan estructuras y estéticas contemporáneas y de vanguardia; es difícil identificar propuestas innovadoras en el campo narrativo.

A modo de conclusión

El montaje como proceso en la creación audiovisual merece un enfoque holístico al momento de teorizar sobre el mismo. Siendo la etapa en la que se concreta el material audiovisual tal cual lo verá el público y gozando de un potencial creativo y experimental muy propio de sus funciones narrativa y estética, el montaje adquiere una hegemonía especial en la producción audiovisual.

La forma es sentido más que nunca. El montaje puede comunicar estética, filosofía, ideología y estados de ánimo. Puede ser coherente o no con su contenido explícito y así significar más desde la forma. El montaje permite una exploración constante en el campo de la semiótica.

Lo digital se muestra todavía como escenario de ensayo. Por la accesibilidad, sus características de inmediatez y trabajo virtual, y su carácter lúdico, el formato digital se configura como una puerta abierta para propuestas narrativas y estéticas posmodernas.

“Conforme el filtro de la memoria visual va haciéndose más denso y se incrementa la parcela del realismo que la tecnología es capaz de ofrecer, la masa del espectador se hace más sofisticada, más selectiva, más exigente, no sólo con la ejecución técnica de los efectos visuales, sino con el conjunto de los planteamientos estéticos y cinematográficos de cada película” (Vallejos en PALACIO y ZUNZUNEGUI, 1995: 46)

Como el cine “comercial y oficial” ha adoptado estructuras narrativas y herramientas estéticas de las propuestas teóricas más provocadoras e innovadoras en el montaje, las próximas generaciones estarán acostumbradas a un “lenguaje audiovisual complejo”. Ahora se evidencia una clara apropiación de estas estructuras audiovisuales complejas a nivel masivo, generando de rebote un escenario

idóneo para el consumo cultural intelectual desde los medios populares a partir de propuestas en montaje... sólo falta que éstas sean formuladas.

Notas

1. *À bout de souffle* 1960, dirigida por Jean Luc Godard
2. *Hiroshima, mon amour* 1959, dirigida por Alan Resnais
3. *Mon oncle d'Amérique* 1980, dirigida por Alan Resnais

Referencias bibliográficas

1. AUMONT, Jacques y otros (1989). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires. Paidós.
2. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2004). *Arte cinematográfico*. México. McGraw Hill.
3. BRECHT, Bertolt (1976). "El efecto del distanciamiento", en: *Escritos sobre teatro II.* Buenos Aires. Nueva Visión.
4. BUSTAMANTE, Enrique (coord.) (2004). "La industria cinematográfica. Enfermedades crónicas e incertidumbres ante el mercado digital", en: *Comunicación y Cultura en la era Digital*. Barcelona. Gedisa.
5. DANCYNGER, Ken (1999). *Técnicas de edición en cine y video*. Gedisa. Barcelona.
6. DELEUZE, Gilles (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós.
7. DIMENT, Javier (1962). "Conversación con Jean Luc Godard", en: <www.mabuse.com.ar> (02/03/06).
8. EISENSTEIN, Sergei (1999). *La Forma del cine*. México. Siglo XXI.
9. EISENSTEIN, Sergei (1997). *El Sentido del cine*. México. Siglo XXI.
10. ESPINAL, Luis (1982^a). *Narrativa cinematográfica. Cuaderno de cine No 9*. La Paz. Don Bosco.
11. ESPINAL, Luis (1982b). *Historia del Cine. Primera parte*. La Paz. Don Bosco.
12. FIGGIS, Mike (2008). *El cine digital*. Barcelona. Alba.
13. KELLY, Richard (2001). *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona. Alba.
14. MARTÍN BARBERO, Jesús (2003). "De las masas a la masa. Continuidad y rupturas en la era de los medios", en: *De los medios a las mediaciones*. Bogotá. Convenio Andrés Bello.
15. OLABUENAGA, Teresa (1991). *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México. Trillas.
16. PALACIOS, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos (1995). *Historia general del Cine v.XII, el cine en la era audiovisual*. Madrid. Cátedra.
17. PINEL, Vincent (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona. Paidós.
18. PUGA, Patricio (2004). "Lenguaje cinematográfico, lengua universal", en: <http://onoff.cl/puga_04.htm> (02/03/06).
19. SÁNCHEZ, Rafael (2003). *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*. Buenos Aires. La Crujía.
20. TARKOVSKY, Andrei (1996). *Esculpir en el tiempo*. Madrid. RIALP.
21. VILLAIN, Dominique (1994). *El Montaje*. Madrid. Cátedra.
22. ZUBIAUR, Francisco Javier (2005). *Historia del cine y otros medios audiovisuales*. Navarra. EUNSA.

Enviado: 10 de mayo de 2011.
Aceptado: 17 de agosto de 2011.