

## Unidad 5

---

- El montaje.

## **2. El montaje**

### **1. El principio de montaje**

Como hemos dicho con anterioridad en relación con la representación fílmica, uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición (una película moviliza siempre una cierta cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en composiciones y proporciones variables). Este rasgo es el que caracteriza, en lo esencial, la idea de *montaje*, y podemos apuntar de entrada que se trata de una idea central en cualquier teorización del hecho fílmico.

Tal como ya hicimos notar para otros conceptos, también la idea de montaje procede, en su definición más corrientemente aplicada, de una base empírica: la existencia, desde hace mucho tiempo (casi desde los orígenes del cinematógrafo), de una división del trabajo de producción de filmes que rápidamente condujo a ejecutar por separado, como tantos otros trabajos especializados, las diferentes fases de esta producción. El montaje en un filme (y por lo general en el cine) es ante todo un trabajo técnico, organizado como una profesión, y que en el curso de algunos decenios de existencia ha establecido y progresivamente fijado ciertos procedimientos y ciertos tipos de actividad.

Recordemos rápidamente cómo se presenta la cadena que lleva del guión a la película acabada en el caso de una producción tradicional:

— una primera etapa consiste en *découper* (desglosar) el guión en unidades de acción y, eventualmente, en desglosar éstas para obtener unidades de rodaje (*planos*);

— estos *planos* durante el rodaje engendran varias *tomas* (ya sea idénticas, repetidas hasta que se juzga el resultado satisfactorio para la realización; ya sea diferentes, obtenidas, por ejemplo, «cubriendo» el rodaje con varias cámaras);

— el conjunto de estas *tomas* constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:

1.º Una selección, entre los *rushes*, de los elementos útiles (los que se rechazan constituyen los *descartes*).

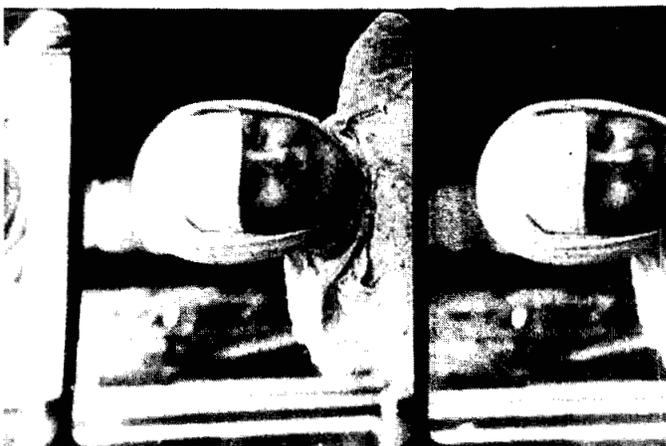
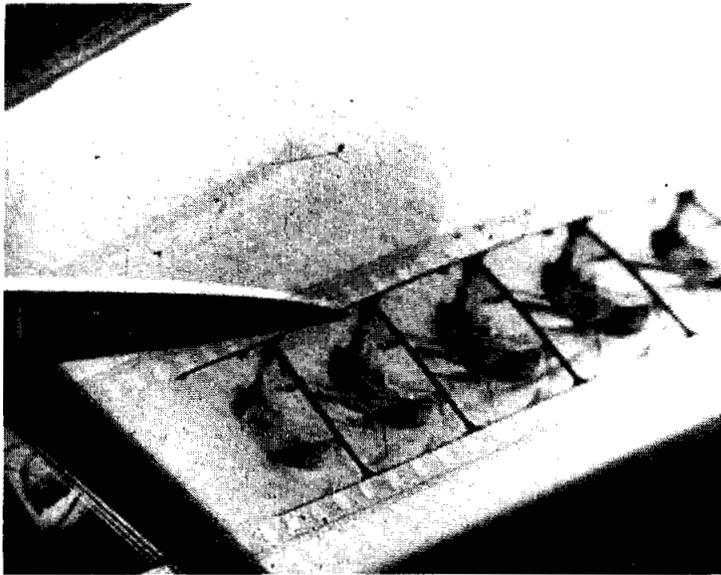
2.º Un *enlazado* de *planos* seleccionados en un cierto orden (se obtiene así lo que se llama un «fin a fin» o una «primera continuidad»).

3.º Finalmente se determina con un nivel preciso la *longitud* exacta que conviene dar a cada *plano* y los *empalmes* (*raccords*) entre estos *planos*.

(De hecho, hemos descrito el proceso que se sigue corrientemente con la banda-imagen; el trabajo con la banda de sonido puede, según los casos, hacerse simultáneamente o después del montaje definitivo de la banda-imagen.)

Así, bajo su aspecto original, el de una técnica especializada, entre otras, el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme. En relación con este trabajo del montador (la descripción que acabamos de dar corresponde al caso más corriente, pero puede transformarse de muchas maneras) se define en general, entre los teóricos que han tratado esta cuestión, el concepto de montaje. Recordemos, por ejemplo, la definición propuesta por Marcel Martin: «El montaje es la organización de *planos* de un filme en determinadas condiciones de orden y duración», definición que recoge ampliamente, en lo esencial, la de la mayoría de los autores, y que es la traducción, en términos abstractos y generales, del proceso concreto del montaje tal como lo hemos descrito. Precisa, de modo más formal, los dos hechos siguientes:

— el *objeto* sobre el que se ejerce el montaje son los *planos*



Tres fotogramas de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929).  
De arriba a abajo: la montadora, el filme a punto  
de ser cortado, un fragmento del filme.

Dos ejemplos de montaje en el plano:



*Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940).



*Iván el Terrible*, de S. M. Eisenstein (1945).

*de un filme* (o, en otras palabras: el montaje consiste en manipular planos en vista a constituir otro objeto, el filme);

— las *modalidades* de acción del montaje son dos: *ordena* la sucesión de unidades de montaje que son los planos, y fija su *duración*.

Ahora bien, precisamente una formalización de este tipo deja percibir el carácter limitado de esta concepción del montaje y su sumisión a los procesos tecnológicos: una consideración más profunda y teórica del conjunto de fenómenos fílmicos nos lleva a intentar ampliarlo. Es lo que trataremos de hacer ahora: a partir de esta definición, que llamaremos en adelante «definición restringida del montaje», propondremos una profundización en las dos direcciones que hemos señalado antes: los objetos del montaje y sus modalidades de acción.

## 1.1. Objetos del montaje

La definición restringida utiliza, como «unidad de montaje» regular, el *plano*: ya hemos señalado en un discurso anterior lo equívoca que podía resultar esta idea debido a la fuerte polisemia<sup>1</sup> de la palabra. En realidad, en este caso el equívoco se evita en parte: «plano» se debe tomar aquí en una sola de sus dimensiones, la que determina la inscripción del tiempo en el filme (es decir: el plano caracterizado por una cierta duración y un cierto movimiento), y por tanto como equivalente de la expresión «unidad (empírica) del montaje».

Pero podemos considerar que las operaciones de organización y disposición que definen el montaje pueden aplicarse a otros tipos de objetos; distinguiremos entonces:

### 1.1.1. Partes del filme (sintagmas<sup>2</sup> fílmicos) de medida superior al plano

Esta formulación, un poco abstracta, reviste una problemática

1. Polisemia: pluralidad de sentidos dados a una misma palabra.
2. Sintagma: en lingüística, encadenamiento de unidades «de primera articulación» (= palabras). Por analogía, se llamará «sintagma» en el cine a los encadenados de unidades sucesivas, por ejemplo planos.

bien real, al menos en las películas narrativo-representativas: estos filmes, en general, están articulados en un determinado número de grandes unidades narrativas sucesivas. Veremos más adelante que el cine clásico incluso elaboró una verdadera tipología, relativamente estable en el curso de su historia, de estas grandes unidades (lo que llamaremos, siguiendo a Metz, los «segmentos» del filme, o «grandes sintagmas»).

Además del problema así enunciado, que es el de la *segmentación* de filmes narrativos, se pueden dar dos ejemplos concretos en relación con esta primera extensión del concepto:

— un fenómeno general, el de la *citación* fílmica: un fragmento de película citado en otra película definirá una unidad fácilmente separable, de medida generalmente superior al plano, puesta directamente en relación, en este nivel, con el resto de la película;<sup>3</sup>

— un ejemplo histórico de alcance más restringido: en los trabajos que realizaba con sus estudiantes para preparar un episodio de ficción, Eisenstein proponía desglosar el guión en grandes unidades narrativas (bautizadas como «complejos de planos») y considerar dos niveles de desglose/montaje, el primero entre complejos de planos, el segundo, dentro de estas grandes unidades, entre planos. Hay que añadir también el caso de todos los filmes expresamente contruidos sobre la alternancia y la combinación de dos o más series narrativas.<sup>4</sup>

### 1.1.2. Partes del filme de medida inferior al plano

También aquí la formulación afecta a casos de figuras totalmente reales, casi triviales, en las que se puede considerar un plano como descomponible en unidades más pequeñas. Se puede intentar «fragmentar» un plano de dos maneras:

3. Ejemplos: *Benjamin*, de Michel Deville (1968), citado en *Une femme douce*, de Robert Bresson (1969); *Le plaisir*, de Max Ophüls (1952), citado en *L'une et l'autre*, de René Allio (1967), etc.

4. Ejemplos: *Intolerancia*, de D. W. Griffith (1916); *Algo distinto*, de Véra Chytilova (1966); *One plus One*, de Jean-Luc Godard (1968); *Porcile*, de Pier-Paolo Pasolini (1969), etc.

a. *En su duración*: desde el punto de vista del contenido, un plano puede ser perfectamente el equivalente a una serie más larga: caso clásico de lo que se llama «plano-secuencia» (del que es la definición), pero también hay un número de planos que no son verdaderamente planos-secuencia, y en los que, sin embargo, un acontecimiento cualquiera (movimientos de cámara, gestos...) está suficientemente calificado para actuar como *cesura*, es decir, como verdadera *ruptura*, o para provocar profundas *transformaciones* del cuadro.

Ejemplo (célebre): el famoso plano de *Ciudadano Kane* (1940) donde, después de mostrarnos a Susan Alexander en el escenario de la ópera, la cámara sube, en un largo travelling vertical, hasta la tramoya, y se detiene sobre dos maquinistas. En el curso de este movimiento ascendente la imagen se transforma sin cesar, tanto desde el punto de vista de la perspectiva como de la composición del cuadro (que se hace cada vez más abstracto). Aunque rodado en una toma única, este plano es fácilmente legible como una suma de *efectos de montaje* sucesivos. (La película de Welles es muy rica en ejemplos de este tipo.)

b. *En sus parámetros visuales* (particularmente espaciales): de forma más o menos manifiesta según los casos, un plano se analiza en función de parámetros visuales que lo definen. En este caso, las figuras imaginables (de las que se pueden encontrar ejemplos reales en películas existentes) son numerosas y muy diversas: para llamar la atención sobre una idea, podrían ir desde efectos plásticos relativamente elementales (por ejemplo una brutal oposición negro/blanco en el interior del cuadro) a efectos de *collages* espaciales que pueden llegar a ser muy sofisticados.

Es evidente en estos dos ejemplos, como en otros casos que responden a esta categoría, que no hay ninguna *operación* de montaje aislable: el juego del *principio* del montaje (combinación de partes diferentes, es decir, heterogéneas) se produce en este caso en el interior mismo de la unidad que es el plano (lo que significa, entre otras consecuencias prácticas, que este género de efectos siempre está previsto *antes del rodaje*).

Es necesario añadir que, en casos como el precedente (el del plano largo), los efectos de montaje, si pueden ser muy claros e

indudables —como en los ejemplos que hemos citado— nunca son susceptibles de ser formalmente definidos con el mismo rigor que el montaje en su sentido más restringido.

### **1.1.3. Partes del filme que no coinciden, o no del todo, con la división en planos**

Tal es el caso cuando se considera el juego recíproco, en un filme, de dos instancias diferentes de la representación, sin que este juego implique necesariamente articulaciones concordantes con las de los planos. Prácticamente, el caso más notable es el del «montaje» entre la banda-imagen, considerada en su conjunto, y la banda de sonido. Por otra parte se puede destacar que, a diferencia de lo que hemos señalado en el ejemplo precedente, hay aquí, en el caso más común (es decir, en el cine clásico), una operación que es realmente de manipulación de montaje, puesto que la banda de sonido casi siempre está fabricada después y adaptada a la banda de imagen, según unas medidas determinadas. Sin embargo, las concepciones dominantes sobre el sonido (ya se ha mencionado en el capítulo 1) hacen que esta operación de montaje sea negada como tal, y que, por el contrario, el filme clásico tenga una tendencia a presentar su banda de imagen y la de sonido como circunstanciales (y a borrar igualmente, tanto en una como en otra, y en su relación mutua, cualquier huella del trabajo de fabricación).

Las únicas teorías del cine en las que la relación sonido-imagen está descrita como un proceso de montaje, con todas sus consecuencias (entre otras una relativa autonomía acordada a la banda-sonido en relación al desarrollo de la imagen), son teorías directamente opuestas a toda la estética clásica de la transparencia. Volveremos sobre este punto al estudiar a Bazin y Eisenstein, en la tercera parte de este capítulo.

En todos los casos que acabamos de citar se está más o menos lejos, no sólo de la definición inicialmente enunciada de montaje (definición restringida), sino incluso de una operación de montaje real. No obstante, se puede considerar que en todos los

casos hay algo que tiene que ver con el montaje, porque siempre se trata de la puesta en relación de dos o más elementos (de la misma naturaleza o no), que producen tal o cual efecto particular que no estaba contenido en ninguno de los elementos iniciales tomados aisladamente. En la segunda parte de este capítulo volveremos sobre esta definición de montaje como productividad y en la tercera determinaremos sus límites.

En la extensión del concepto de montaje aún se puede ir más lejos y llegar a considerar los objetos que no son partes del filme. Este enunciado, aún más que los tres precedentes, puede parecer alejado de las realidades fílmicas; de hecho es bastante abstracto, y el caso al que se refiere está citado como eventualidad «de principio», ya que podría conducir a una definición demasiado extensiva que acabaría por vaciar de contenido el concepto.

En esta perspectiva, por ejemplo, se podría definir como «montaje» el de varias películas entre ellas: películas de un mismo cineasta, de una misma escuela o sobre un mismo tema, títulos que constituyen un género o un sub-género, etc. No insistimos más.

## 1.2. Modalidades de acción del montaje

Retomando rápidamente la definición restringida de montaje, constatamos que, en este aspecto, es mucho más satisfactoria y más completa que en lo que concierne a los *objetos* del montaje. En efecto, asigna al principio del montaje un papel de organizador de elementos del filme (los planos, y ya hemos explicado en páginas precedentes, este terreno de aplicación), según criterios de *orden* y de *duración*. Si repasamos de nuevo los objetos múltiples y muy diversos evocados en 1.1., veremos que es suficiente, para abarcar el conjunto de casos posibles, añadir a esos dos criterios el de la composición en la simultaneidad (o más simplemente, la operación de *yuxtaposición*). Con estos tres tipos de operación: *yuxtaposición* (de elementos homogéneos o heterogéneos), *ordenación* (en la contigüidad o la sucesión), y *fijación de la duración*, se resumen todas las eventualidades que hemos podido encontrar (y lo que es más importante, de todos los casos concretos prácticamente imaginables y censables).

### 1.3. Definición «amplia» del montaje

Teniendo en cuenta todo lo dicho, estamos en condiciones de definir el montaje de una manera más amplia, y no únicamente a partir de la base empírica proporcionada por la práctica tradicional de los montadores, sino a partir de una consideración de todas las manifestaciones del principio de montaje en el terreno fílmico.

Damos, por tanto, la siguiente definición (que designamos desde ahora como «definición amplia del montaje»):

«El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración».

En comparación con otras, advertimos que esta definición no se contradice con la que propone Christian Metz, para quien el montaje «en el sentido más amplio» es «la organización concertada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena fílmica» al tiempo que distingue tres modalidades principales de *manifestación* de estas relaciones «sintagmáticas» (= relaciones de encadenado):

- el *collage* (de planos aislados los unos de los otros);
- el movimiento de cámara;
- la co-presencia de varios motivos en un mismo plano.

Nuestra propia definición es aún más «amplia». Insistamos, sin embargo, en que esta extensión no tiene interés más que en una perspectiva teórica y analítica.

## 2. Funciones del montaje

La «definición amplia» que acabamos de dar coloca al montaje en una posición que afecta a un cierto número de «objetos fílmicos» diversos, a los que modifica siguiendo tres grandes modalidades. Vamos ahora a examinar, siempre bajo el mismo punto de mira (a saber: construcción de un embrión de modelo formal coherente, susceptible de explicar todos los casos reales), la cuestión de las *funciones* del montaje.

Como en el párrafo precedente, empezaremos por hacer un balance de los tratamientos estéticos tradicionales de esta cuestión; pero si este tratamiento, como el de los objetos y modalidades del montaje, se inspira en la práctica, que refleja muy empíricamente, no conduce, en este caso, a definiciones simples.

Antes que nada, no es inútil sin duda empezar desvelando un equívoco en el plano del vocabulario. Lo que designamos por *funciones* del montaje (y que responde a la pregunta «¿qué produce el montaje en tal o cual caso?») se ha denominado a veces, en especial por los representantes de la corriente empírica, *efectos* de montaje. En realidad, la diferencia práctica es muy pequeña entre la idea de *función* y de *efecto* del montaje. Si nos atenemos estrictamente al primer término es por dos tipos de razones:

— la palabra «efecto» remite a alguna cosa que se puede verificar: se adapta de entrada a una descripción de casos concretos, mientras que la palabra «función», más abstracta, es más adecuada en una tentativa con vocación formalizante (incluso si lo que importa es asegurarse la existencia, o la posibilidad, de actualizaciones reales en los casos que se tendrán que examinar);

— por otra parte, la palabra «efecto» es susceptible de provocar una confusión (a menudo cometida implícitamente) entre «efectos de montaje» y *efecto-montaje*, que es el término con el cual ciertos teóricos (Jean Mitry, por ejemplo) designan lo que hemos llamado «principio de montaje» o «montaje amplio».

## 2.1. Aproximación empírica

Las consideraciones tradicionales sobre las funciones del montaje se apoyan en primer lugar en una toma de conciencia de las condiciones históricas de la aparición y desarrollo del montaje (en el sentido restringido). Sin entrar en el detalle de esta historia, es muy importante destacar que el cine utilizó, desde muy pronto, una realización «en secuencia» de varias imágenes con fines narrativos.

Entre historiadores ha habido numerosas controversias en cuanto a la datación precisa de la primera aparición del montaje en un filme de ficción. El problema, como todas las cuestiones análogas, es difícil de dilucidar; los primeros filmes de Georges Méliès (1896) están ya compuestos de varios planos; pero por lo general se considera que, si bien es el inventor del «filme narrativo», Méliès en realidad no utilizó el montaje, y sus películas son, a lo sumo, *sucesiones de cuadros*. Entre los grandes precursores e inventores de un montaje realmente utilizado como tal, se cita al americano E. S. Porter, con su *Salvamento en un incendio* (1902) y sobre todo con *El gran asalto y robo de un tren* (1903).

En todo caso, los historiadores están de acuerdo en considerar que la aparición del montaje tuvo como efecto estético principal una *liberación de la cámara*, hasta entonces limitada por el plano fijo. En efecto, es una paradoja puesta a menudo de manifiesto que, mientras que la vía más directa para una *movilización* de la cámara parecía, lógicamente, la del propio movimiento de la cámara, el montaje tuviera en la práctica un papel mucho más decisivo, especialmente a lo largo de los dos primeros decenios del cine. Para decirlo con palabras de Christian Metz, «la transformación del cinematógrafo en cine se realizó en torno a problemas de sucesión de varias imágenes, más que en torno a una modalidad suplementaria de la imagen misma».

También la primera función del montaje (primera, porque es la que apareció en primer lugar, pero también porque la historia posterior del cine no ha dejado de confirmar su preponderancia) es la *función narrativa*. Todas las descripciones clásicas del montaje consideran, de manera más o menos explícita, esta función como la *función normal* del montaje; desde este punto de vista, el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas: bajo esta perspectiva, se trata siempre de conseguir que el «drama» sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador.

Esta función «fundamental», es decir «fundacional», del montaje se contrapone a menudo a otra gran función, a veces considerada como exclusiva de la primera, que sería el *montaje expresivo*, es decir, aquel que «no es un medio sino un fin» y

que «consigue expresar por sí mismo —por el choque de dos imágenes— un sentimiento o una idea» (Marcel Martin).

Esta distinción entre un montaje que se limite a ser el instrumento de una narración clara y un montaje que intente producir choques estéticos eventualmente independientes de toda ficción, refleja, en la cuestión del montaje, un antagonismo del que ya hemos tenido pruebas en otra parte (en especial en relación con el sonido). Sin duda, definido de esta manera «extremista» y sin referencia alguna a la ficción, la idea misma de un «montaje expresivo» no ha conseguido concretarse en estado puro más que en algunos filmes de la época muda (por ejemplo, los de la vanguardia francesa). La inmensa mayoría de películas, incluidas las mudas, recurren a una u otra de estas dos «categorías» de montaje.

La debilidad y el carácter artificial de esta distinción entre dos tipos de filmes, condujeron muy pronto a considerar que además de su función central (narrativa), el montaje debía producir en el filme un cierto número de efectos diferentes. Sobre este punto, las descripciones empíricas de funciones del montaje, en razón de su propio empirismo, divergen ampliamente, al poner el acento alternativamente en esa o aquella de sus funciones y, sobre todo, al definir las sobre la base de presupuestos ideológicos generales que no siempre están explicitados de forma clara. En la tercera parte volveremos sobre esta cuestión de las motivaciones de diversas teorías del montaje. Señalemos únicamente ahora el carácter muy general, incluso vago, de esas funciones «creadoras» asignadas al montaje: Marcel Martin (que ha dedicado extensos estudios muy pertinentes a la cuestión) afirma que el montaje crea el movimiento, el rito y la «idea»: grandes categorías del pensamiento que, sin embargo, no son limitadoras de la función narrativa y no permiten ir mucho más lejos en la formalización.

## **2.2. Descripción más sistemática**

Esta aproximación empírico-descriptiva que acabamos de comentar, no deja de ofrecer interés: al permanecer siempre cerca

de lo que la historia de las formas fílmicas ha revelado, reúne, en sus mejores ejemplos, lo esencial de las funciones de pensamiento del montaje, las cuales debemos intentar organizar más racionalmente a partir de ahora.

### 2.2.1. El montaje «productivo»

Antes que nada, es necesaria una rápida revisión de este concepto, al que acabamos de aludir, de montaje «creador» o «productivo» (ligado a la idea misma de posibles «efectos» del montaje). Digamos de entrada que esta idea es bastante antigua (apareció en las primeras tentativas de reflexión teórica sistemática sobre el cine):

Hallamos en Béla Balázs, en 1930, la siguiente definición: es productivo «un montaje gracias al cual aprendemos cosas que las imágenes mismas no muestran».

Y de forma más amplia y más clara, en Jean Mitry (en 1963): el efecto-montaje (es decir, el montaje como productividad) «resulta de la asociación, arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas la una con la otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente».

Esta idea se presenta como una verdadera *definición* del principio de montaje, esta vez desde el punto de vista de sus efectos: el montaje se podría definir, en sentido amplio, como «la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría»: importante definición que, en el fondo, sólo manifiesta y justifica el puesto principal que siempre se ha otorgado a la idea de montaje en el cine, en cualquier tipo de estudio teórico.

De hecho, todo tipo de montaje y de utilización del montaje es «productivo»: el narrativo, más «transparente», y el expresivo, más abstracto, tienden, cada uno de ellos, a partir de la confrontación —del choque entre elementos diferentes— a *producir* este o aquel tipo de efecto; sea cual fuere la importancia, a veces considerable en algunos filmes, de lo que se decide en el *momen-*

to del montaje (o de lo que la manipulación del material rodado puede aportar en relación a la concepción previa del filme), el montaje como *principio* es, por naturaleza, una técnica de producción (de significantes, de emociones, ...). Dicho de otro modo: el montaje se define siempre por sus funciones.

Veamos pues esas funciones. Distinguimos tres tipos:

### 2.2.2. Funciones sintácticas

El montaje asegura, entre los elementos que une, relaciones «formales», reconocibles como tales, más o menos independientes del sentido. Estas relaciones son esencialmente de dos clases:

— Efectos de *enlace*, o por el contrario, de *disyunción*, y más ampliamente, todos los efectos de puntuación y marcaje.

Por poner un ejemplo muy clásico, se sabe que la figura llamada «fundido encadenado», determina, de modo preciso, la mayor parte del tiempo de un encadenamiento entre dos episodios diferentes de un filme. Este valor demarcador es extremadamente estable, cosa por cierto sorprendente si pensamos que a la figura «fundido encadenado» se le han asignado, en el curso de la historia del cine, significados diversos (por ejemplo, se asimiló de forma casi sistemática a la idea de flash-back, valor que hoy por hoy no es el único que tiene).

La producción de un enlace formal entre dos planos sucesivos (caso privativo de esta función sintáctica) es lo que define, en particular, el *raccord* en el sentido estricto del término, en el que este enlace formal, viene a reforzar una continuidad de la representación misma (como veremos más adelante).

— Efectos de *alternancia* (o, por el contrario, de linealidad).

Igual que las diversas formas históricamente comprobadas de enlace o separación, la alternancia de dos o más motivos es una característica formal del discurso fílmico, que no consigue, por sí sola, una significación unívoca. Se ha señalado desde hace tiempo (la idea se encuentra en los primeros teóricos del montaje, de Pudovkin o Balázs) que, según la naturaleza del contenido de los planos (o de los segmentos) corres-

pondientes, la alternancia podía significar la simultaneidad (caso del «montaje alternado» propiamente dicho), o podía expresar una comparación entre dos términos desiguales en función de la diégesis (caso del «montaje paralelo»), etcétera.

### 2.2.3. Funciones semánticas

Esta función es sin duda la más importante y universal (es la que el montaje asegura *siempre*); abarca casos extremadamente numerosos y variados. De manera quizás artificial, distinguiremos:

— la producción del sentido denotado —esencialmente espacio-temporal— que abarca, en el fondo, lo que describía la categoría del montaje «narrativo»: el montaje es uno de los grandes medios de producción del espacio fílmico, y de forma más general, de toda la diégesis;

— la producción de sentidos connotados, muy diversos en su naturaleza: a saber, todos los casos en que el montaje pone en relación dos elementos diferentes para producir un efecto de causalidad, de paralelismo, de comparación, etcétera.

Es imposible establecer aquí una tipología real de esta función del montaje, en razón misma de la extensión casi indefinida de la idea de connotación: el sentido puede producirse al relacionar un elemento cualquiera con otro elemento cualquiera, incluso si son de naturaleza completamente diferente.

En realidad, no faltan ejemplos clásicos para ilustrar, entre otras, la idea de comparación o de metáfora: recordemos los planos de Kerenski enlazados con los de un pavo real mecánico (símbolo de la vanidad) en *Octubre*, de Eisenstein (1927); o los del rebaño de corderos que suceden irónicamente a un plano de multitud humana en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin (1936); o un plano de gallinas cloqueando, vivo comentario de los comadreos en *Furia*, de Fritz Lang (1936), etcétera. Pero éste no es más que un caso muy particular que concierne al montaje de dos planos sucesivos.

Estas funciones semánticas han sido, como veremos, las causantes de las polémicas sobre el lugar y el valor del montaje en el cine surgidas en toda la teoría del filme.

#### 2.2.4. Funciones rítmicas

Esta función fue igualmente reconocida y reivindicada, desde muy pronto —a veces incluso *contra* la precedente (especialmente en el caso de quienes sostenían el «cine puro» de la década de 1920). Entre otras cosas se propuso caracterizar al cine como «música de la imagen», verdadera combinatoria de ritmos. Pero, como ha demostrado Jean Mitry en un análisis muy ajustado al que no podemos menos que remitir, nada hay en común entre el ritmo fílmico y el musical (esencialmente porque la vista, perfectamente preparada para percibir las proporciones —es decir los ritmos espaciales— percibe mal los ritmos de duración, a los que el oído, en cambio, es muy sensible). El ritmo fílmico se presenta, pues, como la superposición y la combinación de dos tipos de ritmos, completamente heterogéneos:

— *ritmos temporales*, que han encontrado un lugar en la banda sonora (aunque no debemos excluir absolutamente la posibilidad de jugar con duraciones de formas visuales, y al cine «experimental» en su conjunto le tienta a menudo la producción de tales ritmos visuales);

— *ritmos plásticos*, que pueden resultar de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etcétera (problema clásico de los teóricos de la pintura del siglo xx como Klee o Kandinsky).

Al distinguir estos tres grandes tipos de funciones nos hemos alejado de una descripción inmediata de las *figuras* concretas del montaje, que se presentan produciendo varios efectos simultáneos; bastará un ejemplo para demostrarlo:

Tomemos una figura muy trivial, el «raccord sobre un gesto», que consiste en enlazar dos planos de forma que el final del primero y el principio del segundo muestren respectivamente (y bajo puntos de vista diferentes) el principio y el fin del mismo gesto. Este enlace producirá (al menos):

— un efecto sintáctico de *enlace* entre los dos planos (por la continuidad del movimiento aparente de un lado y otro de la unión),

— un efecto semántico (narrativo), en la medida que esta figura forma parte del arsenal de las convenciones clásicas destinadas a traducir la continuidad temporal,

— eventuales efectos de sentido connotado (según la amplitud del descarte entre los dos encuadres y la naturaleza del propio gesto),

— un posible efecto rítmico, ligado a la cesura introducida en el interior de un movimiento.

La idea de describir «clases de montaje» y de construir tipologías es también muy antigua; durante mucho tiempo se ha traducido en la fabricación de «tablas» (= cuadrículas) de montaje. Estas tablas, en general fundadas más o menos directamente sobre la práctica misma de sus autores, resultan siempre interesantes; pero su intención, en la mayor parte de los casos, es un poco confusa: se trata más de un catálogo de «recetas» destinadas a alimentar la práctica de la fabricación de filmes, que de una clasificación teórica de los efectos del montaje. En relación con nuestra clasificación, definen *tipos complejos* de montaje por combinación de diversos rasgos elementales, tanto en lo que concierne a los objetos como a las modalidades de acción y los efectos buscados. Es decir, que la idea misma de «tabla» de montaje, que ha determinado una etapa importante en la formalización de la reflexión sobre el cine, está hoy ampliamente superada.

Para terminar, demos rápidamente algunos ejemplos de estas «tablas»:

Balázs, sin pretensión de sistematizar, enumera unos cuantos tipos de montaje: «ideológico», metafórico, poético, alegórico, intelectual, rítmico, formal y subjetivo.

Pudovkin da una nomenclatura diferente, sin duda más racional: antítesis, paralelismo, analogía, sincronismo, *leitmotiv*.

El propio Eisenstein, en una perspectiva bastante particular, propone la siguiente clasificación: montaje métrico, rítmico, tonal, armónico, intelectual.

### 3. Ideologías del montaje

Por más que hayamos procurado no perder de vista jamás la realidad concreta de los fenómenos fílmicos, la construcción del concepto de montaje amplio que acabamos de exponer —construcción que implicaba una visión lo más general y «objetiva»

posible— nos ha ocultado un hecho histórico esencial: este concepto de montaje es tan importante para la teoría del cine, sobre todo (y quizá de modo esencial) porque ha sido motivo de enfrentamientos extremadamente profundos y duraderos entre dos concepciones radicalmente opuestas del cine.

La historia del cine desde finales de la década de 1910, y la de las teorías cinematográficas desde sus orígenes, muestran la existencia de dos grandes tendencias que, bajo nombres de autores y escuelas diversas, y adoptando variadas formas, se han opuesto de forma constante y a menudo muy polémica:

— una primera tendencia es la de todos los cineastas y teóricos para quienes el montaje, como técnica de producción (de sentido, de afectos...), se considera más o menos como el elemento dinámico del cine. De acuerdo con la locución «montaje-soberano», a veces utilizada para designar, entre las películas de la década de 1920, las que representaron esta tendencia (sobre todo las soviéticas), éste se apoya sobre una valorización muy fuerte del principio de montaje (es decir, en algunos casos extremos, sobre una sobrevaloración de sus posibilidades);

— por el contrario, la otra tendencia se funda sobre una desvalorización del montaje como tal, y la sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, consideradas como el objetivo esencial del cine. Esta tendencia, por otro lado ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine, está bien descrita por la idea de «transparencia» del discurso fílmico, que encontraremos dentro de un instante.

Resumiendo: si estas tendencias han estado, según las épocas, encarnadas y especificadas de formas muy diversas, no cabe duda que su antagonismo, aun en nuestros días, ha definido dos grandes *ideologías* del montaje y, correlativamente, dos grandes maneras ideológico-filosóficas del propio cine, como arte de la representación y de la significación con vocación de masas.

Es imposible presentar en pocas páginas un cuadro detallado de todas las actitudes adoptadas en esta materia desde hace sesenta años. Y ya que manifiestan de una forma radical y casi extremista, respectivamente, cada una de estas dos posiciones, exponemos y oponemos los sistemas teóricos de André Bazin y de S. M. Eisenstein. No se trata de decir que uno u otro son nece-

sariamente «jefes de fila» de una u otra escuela (por otro lado, los tipos de influencia que han podido ejercer respectivamente son muy diferentes): los hemos escogido porque los dos han elaborado un sistema estético, una teoría del cine, de cierta coherencia; porque en uno y en otro los presupuestos ideológicos están muy claramente afirmados y, finalmente, porque ambos otorgan a la cuestión del montaje —en sentidos opuestos— un lugar central en su sistema.

### 3.1. André Bazin y el cine de la «transparencia»

El sistema de Bazin se apoya sobre un postulado ideológico de base, articulado en dos tesis complementarias que se podrían formular así:

— en la realidad, en el mundo de lo real, ningún acontecimiento está dotado de un sentido determinado *a priori* (es lo que Bazin designa con la idea de una «ambigüedad inmanente a lo real»);

— el cine tiene una vocación «ontológica» de reproducir lo real respetando al máximo esta característica esencial: el cine debe, pues, producir representaciones dotadas de la misma «ambigüedad», o por lo menos intentarlo.

En particular esta exigencia se traduce, para Bazin, en la necesidad de que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos. En «Montaje prohibido» dice:

«La especificidad cinematográfica reside en el simple respeto fotográfico de la unidad de la imagen» —tesis en la que se puede ver todo lo que tiene de paradójico y provocador en relación con otras concepciones de la «especificidad» del cine (en especial aquella que la busca precisamente en el montaje). En el mismo texto, Bazin desarrolla esta aserción de la forma siguiente:

«Es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje sólo se puede utilizar en sus límites precisos, so pena de atentar contra la propia ontología de la fábula cinematográfica».

Ideológicamente hablando, lo esencial de las concepciones bazinianas se deduce de estos principios que le llevan a reducir considerablemente el lugar concedido al montaje.

Sin pretender ser exhaustivos, describiremos esas concepciones relativas al montaje según los tres ejes siguientes:

### 3.1.1. El «montaje prohibido»

Tal como confiesa el propio André Bazin, se trata en realidad de un caso completamente particular, pero que para nosotros es valioso como caso límite (y por eso mismo, como manifestación particularmente clara de los principios en juego). Bazin da así la definición de este caso particular:

«Cuando lo esencial de una situación depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. Retoma sus derechos cada vez que el sentido de la acción no dependa de la contigüidad física, incluso si ésta se encuentra implicada». André Bazin, «Montaje prohibido», en *Qu'est-ce que le cinéma?*

Naturalmente, esta definición carece de significación si no se dice lo que se considera como lo «esencial» de una «situación» (el «sentido» de la acción). Hemos visto que, para Bazin, lo primero es la situación, en tanto que pertenece al mundo real, o a un mundo imaginario análogo al real; es decir, siempre que su significación no esté «determinada *a priori*». Por consiguiente, para él «lo esencial de la situación» no puede designar más que esta famosa «ambigüedad», esa ausencia de significación impuesta, a la que él concede tanta importancia. Para él, el montaje será «prohibido» (destaquemos de pasada la *normatividad* característica del sistema de Bazin), cada vez que la situación real —o mejor dicho, la situación *referencial* del acontecimiento diegético en cuestión— sea muy «ambigua»: cada vez, por ejemplo, que el resultado de la situación sea imprevisible (al menos en principio).

El ejemplo privilegiado sobre el que insiste, es el que coloca en una misma toma, en la diégesis, dos antagonistas cualesquiera: por ejemplo, un cazador y su presa: éste es, por

excelencia, un acontecimiento de salida inesperada (el cazador puede o no atrapar su presa; en algunos casos puede, incluso —y esto fascina a Bazin— ser devorado por ella); desde ese momento, a los ojos de Bazin, toda resolución de esta situación por el juego del montaje —por ejemplo, un montaje alternado, una serie de planos sobre el cazador, una serie de planos sobre la presa— es pura trampa.

### 3.1.2. La transparencia

En muchos (¿la mayor parte?) de los casos prácticos, el montaje no tendrá que ser estrictamente «prohibido»: la situación se podrá representar por medio de una sucesión de unidades fílmicas (es decir, para Bazin, de planos) discontinuas, pero a condición que esta discontinuidad esté lo más *enmascarada* posible: es la famosa idea de «transparencia» del discurso fílmico, que designa una estética particular (pero de hecho muy extendida, casi dominante) de cine, según la cual el filme tiene como función esencial *dejar ver* los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como filme. Lo esencial de esta concepción está definido así por Bazin:

«Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados “planos” cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos “planificación” del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles, advertimos que las toleramos porque permiten de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea» (André Bazin, *Orson Welles*, Fernando Torres, editor, 1973, pág. 69).

Vemos pues que en este sistema, de forma muy coherente, lo que se considera primordial es siempre «un suceso real» en su

El montaje y los raccords: algunos ejemplos en *Muriel*, de Alain Resnais (1963).



plano 32



plano 33

Raccord en continuidad del movimiento del gesto de un personaje.



plano 56



plano 57

Raccord en campo contra-campo, con efecto.



plano 489



plano 490

Raccord en plano subjetivo: Alphonse descuelga el teléfono.



«continuidad» (y evidentemente en este supuesto se podría hacer una provechosa crítica de Bazin).

Concretamente, esta «impresión de continuidad y homogeneidad» se ha obtenido de un trabajo formal que caracteriza el período de la historia del cine llamado a menudo «cine clásico», y cuya idea más representativa es la de *raccord* (enlace). El *raccord*, cuya existencia concreta se deduce de la experiencia de montadores del «cine clásico» durante decenios, se definiría como todo cambio de plano *insignificante como tal*, es decir, como toda figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de *continuidad*.

El lenguaje clásico ha encontrado un gran número de figuras de *raccord*, que no podemos citar en su totalidad. Las principales son:

— el *raccord* sobre una mirada: un primer plano nos muestra un personaje que mira alguna cosa (generalmente fuera de campo); el plano siguiente muestra el objeto de esta mirada (que puede ser, a su vez, otro personaje mirando al primero: se tiene entonces lo que se denomina «campo/contracampo»);

— el *raccord* de movimiento: un movimiento que, dotado en el primer plano de una velocidad y dirección determinadas, se verá repetido en el segundo plano (sin que el soporte de los dos movimientos sea forzosamente el mismo objeto diegético) con una dirección idéntica y una velocidad aparentemente comparable;

— el *raccord* sobre un gesto: un gesto realizado por un personaje, se inicia en un primer plano y se acaba en el segundo (con un cambio en el punto de vista);

— el *raccord* de eje: dos momentos sucesivos (eventualmente separados por una ligera elipsis temporal) de una misma situación son tratados en dos planos; el segundo se filmará siguiendo la misma dirección, pero la cámara se habrá acercado o alejado en relación al primero.

Esta lista está lejos de ser exhaustiva: sin embargo, permite constatar que el *raccord* puede funcionar poniendo en juego elementos *puramente formales* (movimiento, independientemente de su soporte) y elementos *plenamente diegéticos* (una «mirada» representada).

Apuntemos que, en este punto, el sistema de Bazin ha sido retomado y ampliado por toda una tradición «clásica» de la

estética del filme. Por ejemplo, Noël Burch tiene una descripción bien detallada de las diversas funciones del *raccord*, según los distintos cortes espaciales y temporales que determina.

### 3.1.3. El rechazo del montaje fuera de *raccord*

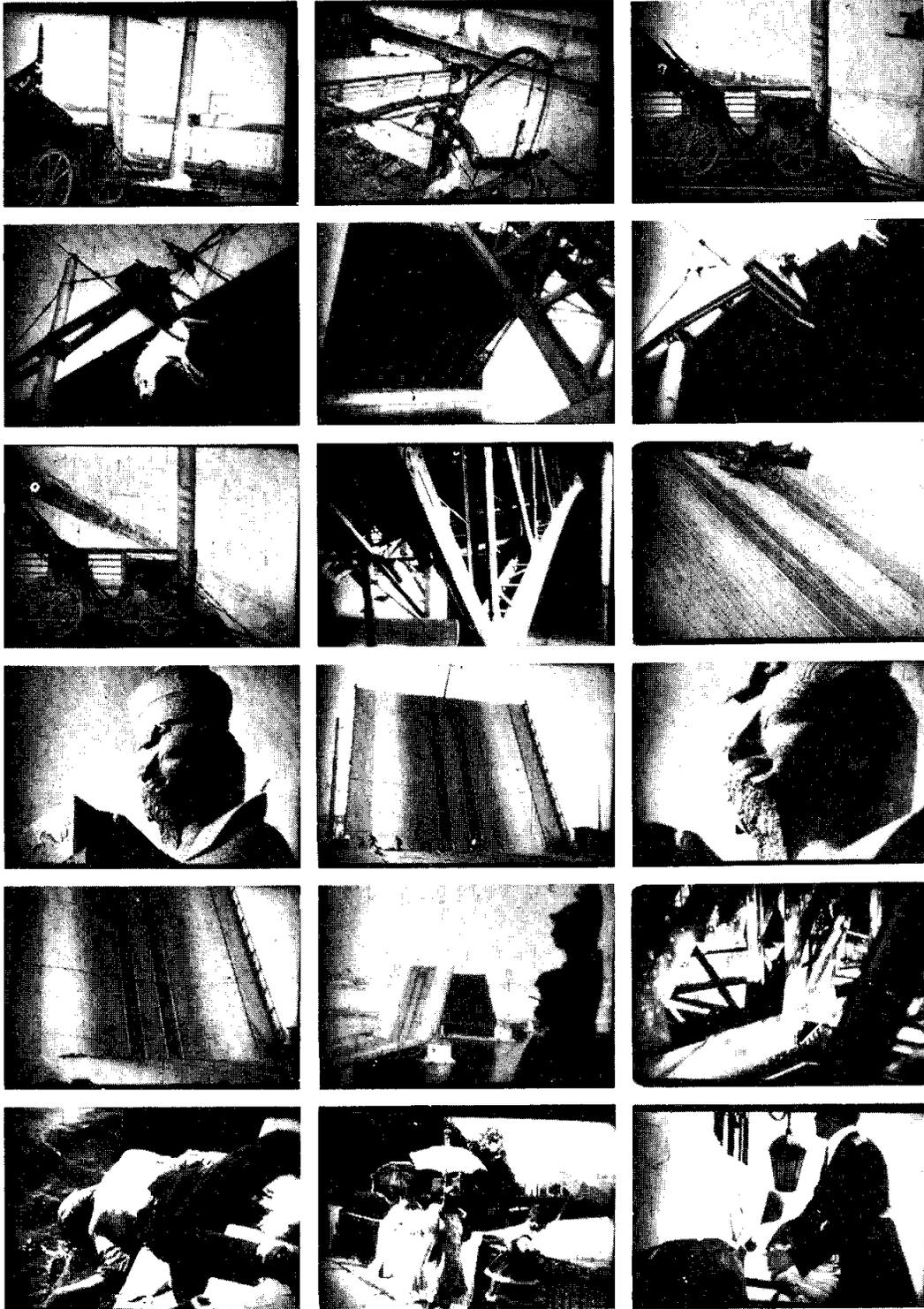
Como consecuencia lógica de las consideraciones precedentes, Bazin rechaza prestar atención a la existencia de fenómenos de montaje fuera del paso de un plano al siguiente. La manifestación más espectacular de este rechazo se encuentra, sin duda, en la manera de valorar (en Orson Welles, principalmente) el uso de la filmación en profundidad de campo y en plano-secuencia que, según él, produce de forma unívoca un «triunfo del realismo». En efecto, si para Bazin el montaje sólo puede *reducir* la ambigüedad de lo real, forzándolo a adquirir un sentido (al obligar al filme a convertirse en discurso), por el contrario, la filmación en planos largos y profundos, que muestran «más tiempo» de realidad en un solo y único fragmento de filme y colocan todo lo que aparece en una situación de igualdad ante el espectador debe, lógicamente, ser más respetuoso con lo «real».

«En contra de lo que se podría creer a primera vista, el montaje en profundidad tiene una mayor carga semántica que el analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el suplemento de abstracción que aporta al relato le viene precisamente de un aumento de realismo. Realismo ontológico, que devuelve al objeto y al decorado su contenido existencial, su carga de presencia; realismo dramático, que se niega a separar al actor del decorado, el primer plano del conjunto de la escena; realismo psicológico, que vuelve a situar al espectador en auténticas condiciones de percepción, nunca determinadas a priori» (André Bazin, *Orson Welles*, pág. 70).

Una vez más podemos comprobar que, si estas notas son del todo coherentes con la auténtica obsesión en la continuidad que define el sistema de Bazin, proceden de una cierta ceguera respecto a lo que, en los filmes de donde toman el pretexto (especialmente *Ciudadano Kane*), las contradiría directamente: en la

Un ejemplo particularmente revelador de las concepciones eisenstenianas del montaje en *Octubre* (1927).





*October*, de S. M. Eisenstein (1927).

película de Welles, ampliamente analizada por Bazin, la profundidad de campo se utiliza tanto para producir efectos de montaje —por ejemplo, al yuxtaponer en una misma imagen dos escenas representadas de modos relativamente heterogéneos— como para exponer «en igualdad» todos los elementos de la representación. Igualmente la longitud de los planos sirve para producir, en especial gracias a los numerosos movimientos de cámara, transformaciones o rupturas en el interior de los planos, que se acercan plenamente a los efectos de montaje.

### 3.2. S. M. Eisenstein y el «cine-dialéctico»

El sistema de Eisenstein, quizá menos monotemático que el de Bazin, es coherente en un sentido radicalmente opuesto. El postulado ideológico de base que lo fundamenta, excluye toda consideración de una supuesta «realidad» que encerrara en sí misma su propio sentido, y a la que no sería necesario tratar. Se puede decir que para Eisenstein, en última instancia, la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella; a partir de ahí el cine se concibe como un instrumento (entre otros) de esa lectura: el cine no tiene la obligación de reproducir «la realidad» sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico).

Sin duda, surge ahí un problema que la teoría baziniana no resolvía (mejor dicho que eludía): el del *criterio de verdad* de tal discurso. Para Eisenstein, la elección es clara: lo que garantiza la verdad del discurso proferido por el filme es su conformidad a las leyes del materialismo dialéctico y al materialismo histórico (y a veces, dicho de forma más brutal, su conformidad a las tesis políticas del momento). Para Bazin, si hay un criterio de verdad, está contenido en la realidad misma: es decir, se fundamenta, en última instancia, en la existencia de Dios.

Así pues, el filme será considerado por Eisenstein menos como representación que como discurso articulado, y su reflexión

sobre el montaje consiste principalmente en definir esta «articulación». Distinguiremos, una vez más, tres ejes principales:

### 3.2.1. El fragmento y el conflicto

El concepto de «fragmento», que es absolutamente específico del sistema de Eisenstein, designa la unidad fílmica; lo primero que hemos de señalar es que, a diferencia de Bazin, y por lógica, Eisenstein no considera nunca que esta unidad sea necesariamente asimilable al *plano*; el «fragmento» es una unidad fílmica que en la práctica casi siempre se confunde con el plano (más si pensamos que el cine de Eisenstein se caracteriza por tener unos planos muy cortos) pero que puede, al menos en teoría, definirse de otra manera (puesto que es una unidad no de representación, sino de discurso).

Este concepto, además, es muy polisémico y Eisenstein lo define con tres acepciones bastante diferentes (aunque complementarias):

— en primer lugar, el fragmento se considera como elemento de la cadena sintagmática del filme: en ese sentido, se define por las relaciones, las articulaciones que le vinculan a los fragmentos que le rodean;

— en segundo lugar, el fragmento como imagen fílmica está concebido como descomponible en un gran número de elementos materiales, que corresponden a los diversos parámetros de la representación fílmica (luminosidad, contraste, «grano», «sonoridad gráfica», color, duración, amplitud del cuadro, etcétera); esta descomposición se considera como un medio de «cálculo», de dominio de los elementos expresivos y significantes del fragmento. En consecuencia, las relaciones entre fragmentos se describirán como articulaciones entre los parámetros constitutivos de un fragmento dado con los parámetros constitutivos de uno u otros fragmentos, en un cálculo complejo (y, en realidad, siempre incierto).

Un ejemplo de este «cálculo», citado por el propio Eisenstein, es la secuencia de «nieblas en el puerto de Odessa» en el *Acorazado Potemkin* (1926), justo antes del entierro de Va-

koulintchouk, el marinero muerto. En esta secuencia, los fragmentos están articulados por esencia en función de dos parámetros: el «oscurecimiento» (que se analizaría a su vez en una gama de grises, un grado de difuminación, etcétera) y la «luminosidad».

— finalmente, el concepto de fragmento encierra un cierto tipo de relación con el referente: el fragmento, tomado de la realidad (una realidad organizada ante y para la cámara), opera sobre ella como un *corte*: es, exactamente, lo opuesto a la «ventana abierta al mundo» de Bazin. El cuadro tiene siempre en Eisenstein un cierto valor de cesura entre dos universos heterogéneos, el del campo y el del *fuera de cuadro* (la idea de fuera de campo, salvo en raras excepciones, apenas la utiliza). Bazin, quien pese a la fuerza normativa de sus propias opciones, había entendido muy bien el fondo del problema, hablaba de dos concepciones opuestas en el cuadro: una «centrífuga» —abierta sobre un exterior supuesto, un fuera-campo—; otra «centrípeta» —sin ningún referente fuera, definida tan sólo como imagen—; por supuesto, el fragmento eisensteniano se deduce de esta segunda concepción.

Este concepto del fragmento, en todos los niveles que lo definen, manifiesta una concepción del filme como *discurso articulado*: el cierre del cuadro focaliza la atención sobre el sentido aislado; este sentido, construido analíticamente según las características materiales de la imagen, se combina y articula de forma explícita y tendencialmente *unívoca* (el cine eisensteniano «fulmina la ambigüedad», según la fórmula de Roland Barthes).

Correlativamente, la producción de sentido, en el encadenamiento de fragmentos sucesivos, está pensada por Eisenstein bajo el modelo de *conflicto*. Si la idea de «conflicto» no es absolutamente original (surge directamente del concepto de «contradicción», tal como se expone en la filosofía marxista, el «materialismo dialéctico»), el uso que hace Eisenstein del mismo no deja de ser sorprendente por su extensión y su sistematismo. El conflicto para él es el modo más claro de interacción entre dos unidades *cualesquiera* del discurso fílmico: conflicto de fragmento a fragmento, desde luego, pero también en el «interior del fragmento», de forma específica sobre tal o cual parámetro particular.

Citemos, entre muchos textos posibles, unos extractos de un artículo de 1929:

«Desde mi punto de vista, el montaje no es una idea compuesta de fragmentos colocados uno detrás de otro, sino una idea que *nace* del enfrentamiento entre dos fragmentos independientes. (...)

Como ejemplos de conflictos, se podrían mencionar:

1. El conflicto gráfico.
2. El conflicto de superficies.
3. El conflicto de volúmenes.
4. El conflicto espacial.
5. El conflicto de iluminaciones.
6. El conflicto de los ritmos (...).
7. El conflicto entre el material y el encuadre (*deformación espacial* por el punto de vista de la cámara).
8. El conflicto entre el material y su espacialidad (*deformación óptica* por el objetivo).
9. El conflicto entre el proceso y su temporalidad (*ralentí, aceleración*).
10. El conflicto entre el conjunto del complejo *óptico* y cualquier otro parámetro.»

«Dramaturgia de la forma fílmica.»

Al igual que la idea de descomposición analítica del fragmento en todos sus parámetros constitutivos, esta lista no podía ser exhaustiva (aunque Eisenstein, utópicamente, lo quiera dar a entender): la lista vale sobre todo por la tendencia que pone de manifiesto, la de una productividad multiplicada del principio del montaje. El concepto de montaje «productivo», tal como lo hemos enunciado un poco más atrás, funciona en este caso plenamente.

### 3.2.2. Extensión del concepto de montaje

Como consecuencia inmediata de lo que se acaba de decir, el montaje será, en este sistema, el principio único y central que rijan toda producción de significaciones parciales producidas en un filme dado. Eisenstein no deja de insistir sobre este punto: dedica una importante parte de su tratado acerca del montaje, de 1937-

1940, a demostrar que el *encuadre* no es más que un caso particular surgido de la problemática general del montaje (partiendo de que el encuadre y la *composición* aspiran ante todo a *producir sentido*).

Desde este punto de vista la última etapa de su reflexión es la del «contrapunto audio-visual», expresión que intenta describir el cine sonoro como juego contrapuntístico generalizado entre *todos* los elementos, todos los parámetros fílmicos: tanto los de la imagen, ya tratados en la definición de fragmento visual, como los del sonido. La idea no es nueva en relación a sus propias prácticas analíticas sobre la imagen, pero es históricamente importante, pues representa casi la única tentativa sistemática para pensar los elementos sonoros de un filme de otra forma que no sea la redundancia y la sumisión del sonido a la instancia escénico-visual. En la teoría eisensteniana (si no en sus filmes, puesto que la única película en la que pudo aplicar esta idea hasta el final, *El prado de Bejin*, rodada en 1935-1936, fue prohibida y más tarde extraviada), los diversos elementos sonoros, palabras, ruidos, músicas, participan en igualdad con la imagen, y de modo bastante autónomo respecto a ella y a la constitución del sentido: pueden, según los casos, reforzarla, contradecirla o, simplemente, tener un discurso «paralelo».

### 3.2.3. La influencia sobre el espectador

Finalmente, la última determinación de todas las consideraciones sobre la forma fílmica es el hecho de que ésta (que para Eisenstein se analiza inmediatamente como vehículo de un sentido predeterminado, buscado y dominante) tiene a su cargo influir, «modelar» al espectador. Sobre este punto, el vocabulario de Eisenstein ha variado enormemente en el curso de los años —variaciones que siguen los modelos del psiquismo del espectador, los cuales adopta sucesivamente— pero la preocupación siempre ha permanecido esencial y central. Lo importante respecto a la coherencia del sistema es demostrar que todos los modelos que utiliza para describir la actividad psíquica del espectador tienen en común, a pesar de su gran diversidad, el suponer una cierta ana-

logía entre los procesos formales en el filme y el funcionamiento del pensamiento humano.

En la década de 1920, Eisenstein se refería habitualmente a la «reflexología», por la que todo comportamiento humano conduce a la composición de un gran número de fenómenos elementales del tipo estímulo → reacción. Incluso, aunque no llega a afirmar que se puedan calcular *todos* los parámetros definidores de un fragmento, a Eisenstein le tienta la idea de que se puede calcular el efecto elemental de todos estos *estímulos* y, por tanto, dominar el efecto psicológico producido por el filme.

Más tarde, buscará la analogía funcional entre el cine y el pensamiento en representaciones más globales, menos mecánicas, de este último, lo que le llevará a defender la idea de un «éxtasis» fílmico al que responderá, de forma «orgánica», una «salida fuera de sí» del espectador que colocaría su adhesión afectiva/intelectual en el filme.

Por tanto, todo enfrenta —y no solamente la cuestión del montaje— a los teóricos Bazin y Eisenstein; no se trata, como se habrá comprendido, que haya entre ellos un antagonismo término a término, surgido de tomas de posición sobre conceptos comunes: la contradicción es mucho más radical, puesto que entre estos dos sistemas no hay prácticamente nada en común: no sólo sus apreciaciones (sobre el lugar del montaje, por ejemplo) son divergentes, sino que, literalmente no hablan de la misma cosa. Lo que interesa a Bazin es tan sólo la reproducción fiel y «objetiva» de una realidad que tiene todo el sentido en sí misma, mientras que Eisenstein concibe el cine como discurso articulado, comprobado, que se sostiene nada más que por una referencia figurativa a la realidad.

Estas dos actitudes ideológicas no son, desde luego, las únicas posibles: pero la verdad es que, durante decenios, han ocupado el centro de una polémica a veces difusa, siempre aguda, entre los que «creen en la imagen» y los que «creen en la realidad» (Bazin). El sistema de Bazin puede ser menos ajustado conceptualmente que el de Eisenstein, pero tiene, en compensación, una especie de carácter de «evidencia» (en nuestra sociedad) que explica la enorme influencia que ha ejercido sobre una generación de teó-

ricos (aún se encuentran temas y razonamientos muy bazinianos, por ejemplo, en los apasionantes textos escritos por Pier Paolo Pasolini a finales de la década de 1960). Por el contrario, el sistema de Eisenstein, mal conocido durante mucho tiempo (los textos de Eisenstein ocupan miles de páginas, la mayoría de ellas inéditas), habían quedado, hasta estos últimos años, como una curiosidad de museo poco más o menos. Su redescubrimiento ha ido acompañado, bien de manera significativa, del gran movimiento ideológico que a principios de la década de 1970 se tradujo, en el cine, en una viva crítica de las tesis bazinianas (en nombre de un cine «materialista» opuesto a un cine de la «transparencia»).

## Lecturas sugeridas

### 1. LA FUNCION NARRATIVA DEL MONTAJE

CHATEAU, D.

1978 «Montage et récit», en *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n.º 9.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.

1971 «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma», en *Revue des sciences humaines*, enero.

SOURIAU, A.

1953 «Succession et simultanéité dans le film», en *L'univers filmique* (bajo la dirección de E. Souriau), París.

### 2. DEFINICIONES EXTENSIVAS DE LA IDEA DE MONTAJE

AMENGUAL, B.

1971 *Clefs pour le cinéma*, París. Ed. Seghers, págs. 149-164.

BALÁZS, B.

1977 *L'esprit du cinéma*, París, caps. 5 y 6.

METZ, CH.

1972 «Montage et discours dans le film», en *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 2, París, Ed. Klincksieck.

## 3. EL RITMO

BURCH, N.

1969 «Plastique du montage», en *Praxis du cinéma*, París (traducción castellana en Editorial Fundamentos, *Praxis del cine*, Madrid, 1970).

MITRY, J.

1966 *Esthétique et psychologie du cinéma*, París, caps. 9 y 10 (traducción castellana en Siglo XXI, *Estética y psicología del cine*, Madrid, 1978).

## 4. LAS IDEOLOGIAS DEL MONTAJE

AUMONT, J.

1979 *Montage Eisenstein*, París.

BAZIN, A.

1975 «Montage interdit», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, París (traducción castellana en Ediciones Rialp, *¿Qué es el cine?*, Madrid, 1966).

EISENSTEIN, S. M.

1974 *Au-delà des étoiles*, París.

NARBONI, J., PIERRE, S., RIVETTE, J.

1969 «Montage», en *Cahiers du cinéma*, n.º 210, París.

## 5. LA FUNCION «EXPRESIVA» DEL MONTAJE

PUDOVKIN, V.

1958 *Film technique*, Nueva York, págs. 66-78.

Para la historia y la práctica del montaje, en una perspectiva clásica, la referencia de base sigue siendo:

REISZ, K. y MILLAR, G.

1968 *The Technique of Film Editing*, 2.ª edición, Londres, Nueva York, Focal Press.