

TECNICA DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

Karel Reisz

Como montaje entendemos aquel proceso de selección, medida y orden de unos planos dados para construir una continuidad cinematográfica. Pudovkin escribió hace ya muchos años que el montaje es la base del arte cinematográfico, y sigue siendo una verdad esencial.

Lo que pretende este libro es reflejar esta verdad presente a lo largo de la corta vida del cinematógrafo.

La obra comienza con una breve historia del montaje; como es lógico comienza con los hermanos Lumière, ya que se consideran los padres del cinematógrafo aunque la historia del montaje tal y como lo entendemos ahora no empieza con ellos. Simplemente se limitaban a captar el movimiento.

Georges Méliès. Mientras los hermanos Lumière se conformaban con un sólo accidente, Méliès introducía una serie de episodios, pero es todavía una presentación teatral; existe una unidad cuadro-espacio y todavía no hay una continuidad entre la acción de plano a plano, y la relación temporal entre dos planos queda indefinida.

S. Porter en La vida de un bombero americano demostró que el plano aislado, pieza incompleta de la acción, es la unidad sobre la cual debe construirse el film, estableciendo así el principio básico del montaje. Lo que hizo fue plantear un problema dramático en el primer plano y que no se resolverá hasta el final.

D.W. Griffith en El nacimiento de una nación puso a prueba sus descubrimientos sobre el oficio cinematográfico. El rodar planos aislados para luego dotarlos de sentido y continuidad mediante el montaje permitía hacer más fáciles escenas que antes eran complicadas y costosas.

Los jóvenes directores rusos aspiraban a llevar las posibilidades expresivas del cine mucho más lejos que el mero montaje, pretendían obtener del nuevo sistema de montaje conclusiones de tipo intelectual. Se bifurca en dos escuelas; la de Pudovkin y Kuleshov por una parte y Eisenstein por otro.

Según Pudovkin y Kuleshov el proceso de montaje es algo más que un recurso para narrar una historia en continuidad, realizaron algunos experimentos como alterar el orden de los planos (alterando a su vez el significado final) o el experimento del cambiante rostro de Mosjukhin según el plano que le precediese.

Eisenstein muestra una falta de interés por la mecánica del relato. Lo que trata es llevar la fuerza representativa del cine más allá de la simple narración. Aquí se prescinde por completo de cualquier estructura narrativa, para montar una continuidad de significación puramente intelectual. Cada transición amplía una idea en vez de continuar la acción del plano anterior: son imágenes que desarrollan un razonamiento, no una acción.

La historia del cine mudo es la de una lucha para aumentar la capacidad visual del cine por medio de un montaje cada vez más elaborado y complejo.

La llegada del sonido fue causa de una pasajera regresión. Algunos teóricos del cine afirmaban que el diálogo hacía disminuir su fuerza expresiva, o que el sonido debía formar contrapunto con la imagen y no sincronizarse a ella. Sea como fuere el sonido fue bien acogido, convirtiéndose en un reclamo comercial, pero una vez la novedad estuvo asimilada, éstas películas eran pobres y monótonas, ya que el sonido limitaba mucho las posibilidades técnicas.

El principal cambio que trajo el sonido fue una mayor economía en el relato, que posibilita una mayor

complejidad y mayor grado de realismo.

En cuanto al montaje, podemos encontrar algunas diferencias entre el mudo y sonoro con relación a cuatro aspectos fundamentales: orden de los planos (en la época muda se tenía una gran libertad que se ha perdido en gran medida con el sonoro ya que el sonido encadena los elementos visuales), selección de encuadres (el director debe saber cómo va a montar la escena para que pueda tener los efectos dramáticos buscados), duración de los planos (en el cine mudo la tensión se obtenía por medio de la duración de los planos, en el sonoro se ajusta la imagen a la banda sonora de manera que conseguimos efectos que no son inherentes al sonido ni a la imagen) y fluidez narrativa (en casi todas las películas mudas las transiciones son bruscas y apreciable, la preocupación realista del cine sonoro busca conseguir una continuidad fluente y suave).

En la segunda parte de este libro se comentan los distintos estilos de montaje y se ilustran con numerosos ejemplos. Nos habla de las secuencias dialogadas y comenta, por ejemplo, que los encuadres de un actor suelen hacerse con una referencia del otro actor y los primeros planos suelen usarse en los momentos de mayor interés.

Respecto del cine cómico dice que hay dos formas de hacer reír: anticipando lo que va a ocurrir o jugando con la sorpresa.

En las secuencias de montaje hay dos estilos: el soviético (contraste del plano A y B forma un concepto nuevo) y el actual ($A+B+ \dots +X$ = expresión de la transición de A a X).

En el documental informativo la creación cinematográfica surge de los estímulos físicos y mentales que surgen del montaje (el cine es el montaje), ya que lo que pretende es hacer una exposición de un tema y no contar una historia.

En el documental imaginativo lo importante es crear a lo largo de los diferentes planos un mundo de sugerencias líricas.

En el documental de ideas lo que se busca es, mediante la yuxtaposición de imágenes y sonidos, crear conceptos nuevos.

En estos documentales el sonido es muy importante ya que da ritmo y movimiento a planos estáticos.

En montaje de los films educativos debe ser pausado y persuasivo, desechando los cambios bruscos de plano, por que causan confusión en el público.

En un buen noticiario el montador tiene que destacar los puntos de mayor interés, dar forma a la noticia siguiendo la cronología, además es casi una norma empezar con cosas de poca importancia para darle tiempo al espectador a centrarse.

En los films de montaje se trata de dar lógica y sentido a un material que en su día se rodó para fines diferentes a los que tenemos ahora. Por lo tanto el realizador sólo podrá apoyarse en el montaje y en la expresividad de un comentario hablado. El problema crucial es dar con el lugar adecuado para cada plano, ya que su significación está en función del contexto general.

En la tercera parte se comentan algunos principios del montaje, adjuntando unos interesantes anexos.

Se nos dice que la justificación del montaje se basa en la posibilidad de reproducir un proceso mental por el cual una imagen visual sucede a otra conforme nuestra atención se detiene en un punto u otro.

También nos indica la importancia que tiene el raccord (dirección, mirada, luz, etc.) y la regla de los 180º,

para no perder la ilusión de ver una acción continuada. Y por ello no es conveniente interrumpir el curso de un movimiento.

Las variaciones de velocidad sólo tienen significación cuando intensifican o aminoran el interés del espectador. Hay que tener siempre en cuenta que el aumento en la cadencia en los cortes tiene que estar en función del contenido de los planos y que los contrastes de montaje rápido y lento acentúan la sensación de urgencia.

Respecto al ritmo, su factor determinante es el ritmo de la interpretación.

Las transiciones mecánicas son de importancia secundaria para la calidad del montaje. Lo fundamental es que el relato siga su curso plano a plano. El raccord y los bellos cortes no son un fin en sí mismos, sino un medio al servicio del relato.

Respecto al montaje sonoro, hay dos tipos de sonidos, los sincrónicos (sonidos cuyas fuentes están visibles en la pantalla) y los asíncronos. Estos últimos también deben aparecer para hacer el sonido más realista.

La banda sonora imprime un ritmo a los hechos que debe ir acorde con las imágenes, además el sonido continuado ayuda a que las transiciones pasen desapercibidas.

Por lo tanto el libro nos hace una presentación del montaje en tres aspectos básicos: la historia, la práctica y los principios básicos, y esto lo hace por medio de una narración ligera y con gran cantidad de ejemplos lo que supone una lectura amena a la vez que didáctica.