

EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

ASIGNATURA: Teoría de la Comunicación Audiovisual.

CURSO: Tercero.

AÑO: 1999–2000.

INDICE:

- **INTRODUCCIÓN:**.....
- **ASPECTOS PREVIOS AL MONTAJE QUE SE DEBEN TENER EN CUENTA:**
- **LA IMPORTANCIA DEL ÁNGULO DE LA CÁMARA:**.....

2.2. LA IMPORTANCIA DE LA CONTINUIDAD:.....

- **PRIMEROS EXPERIMENTOS SOBRE EL MONTAJE:**.....
- **SERGEI EISENSTEIN:**.....
- **MÉTODOS DE MONTAJE VISUAL:**

5.1.– EL MONTAJE CONTINUO.....

5.2.– EL MONTAJE DISCONTINUO O SINTÉTICO.....

- **EL MONTAJE SONORO:**.....
- **CONCLUSIONES**.....
- **BIBLIOGRAFÍA:**.....

• **INTRODUCCIÓN:**

Solo un buen montaje puede dar vida a una película. Los diferentes planos son solo piezas perdidas de película hasta que son ensambladas hábilmente para explicar una historia coherente. Al cortar, quitamos todas las partes flojas de una película, suprimiendo el metraje superfluo: los falsos comienzos, las entradas y salidas innecesarias etc... A menudo un buen montador puede mejorar la película original concebida por el director.

Desde los años veinte, cuando los teóricos del cine empezaron a darse cuenta de lo que se puede conseguir con el montaje, éste ha sido la técnica cinematográfica más debatida. Algunos autores han encontrado erróneamente en el montaje la clave del buen cine, cuando muchas películas anteriores a 1904 constaban solamente de un plano y por tanto no dependían del montaje.

El montaje no es necesariamente la técnica cinematográfica más importante, pero contribuye en gran medida a la organización de la película y al efecto que causará en los espectadores. El montaje es la fase de creación de una película en la que se ensamblan y ajustan las imágenes y los sonidos del film. También abarca tareas distintas desde la organización de los planos en una secuencia, hasta la estructuración narrativa de las secuencias.

Uno de los principios básicos de un buen montaje es mantener el raccord que es el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos. Raccorder significa unir dos planos de modo que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos.

• ASPECTOS PREVIOS AL MONTAJE QUE SE DEBEN TENER EN CUENTA:

2.1. LA IMPORTANCIA DEL ÁNGULO DE LA CÁMARA:

Una película está hecha de muchos planos. Cada plano requiere situar la cámara en la mejor posición para observar a los actores, el escenario y la acción en ese momento particular de la narración.

Varios factores influyen en la colocación de la cámara y en el ángulo de la cámara. Este último determina tanto el punto de vista del público como el área cubierta en el plano. Los ángulos de cámara pueden ser de tres tipos: objetivos, subjetivos y de punto de vista.

- **Ángulo de cámara objetivo:** El público ve el suceso a través de los ojos de un observador invisible, como si estuviera fisgando. Son ángulos impersonales. La gente filmada no parece consciente de la cámara y nunca mira directamente al objetivo. Este es el ángulo desde el que más suelen ser filmadas las películas.
- **Ángulo de cámara subjetivo:** Filma desde un punto de vista personal. El espectador es colocado dentro de la película, como un participante activo y ve el suceso filmado a través de los ojos del protagonista de la acción. También se implica al espectador cuando alguien en la escena mira directamente a la cámara, estableciendo de esta manera una relación entre espectador e interprete.
- **Ángulos de cámara de punto de vista:** Toman la escena desde el punto de vista de un personaje determinado. El espectador no ve el hecho a través de los ojos del personaje sino que lo ve desde el punto de vista del personaje, como si estuviera de pie a su lado.

2.2 LA IMPORTANCIA DE LA CONTINUIDAD:

Una película debe presentar un flujo continuo, suave y lógico de imágenes visuales, complementadas con un sonido que describa el suceso filmado de una forma coherente. Es el aspecto continuo de una película, es decir, su continuidad el que decide el éxito o fracaso de una producción.

Se prefiere una película con una continuidad perfecta porque describe los hechos de forma realista. Una película con una continuidad fallida distrae más que atrae. Las imágenes deben reproducir la vida real o un mundo imaginario. Los elementos visuales y sonoros de una película deben estar integrados para que se complementen mutuamente a la hora de afectar al público.

Una película puede crear su propio tiempo y espacio, para adaptarse a cualquier tipo de narración. El tiempo se puede comprimir o incluso se puede mantener constante tanto tiempo como se desee. El espacio se puede empequeñecer o aumentar o simplemente reconstruir en un escenario que puede existir solo en la película. Tiempo y espacio pueden ser eliminados, recreados y presentados de una manera que ayude a la comprensión del público.

• PRIMEROS EXPERIMENTOS SOBRE EL MONTAJE:

El montaje es algo más que una técnica para ordenar los trozos de película con una cierta continuidad espacio-temporal. Lumiere era partidario del plano único, en el que los personajes se mueven calculadamente en la misma escena, llegando en 1896 a empalmar cuatro películas en una verdadera obra dramática.

Meliés descubrió lo que sería el truco de parada casi por casualidad, cuando el aparato se bloqueó. Este truco sería la base del posterior montaje del cine de animación y se comenzaron a crear escenas de transformación. También descubrirá el fundido y la sobreimpresión realizada de forma múltiple, simple o sobre fondo negro.

La Escuela de Brighton también dedicó sus esfuerzos al estudio del montaje: Albert Smith utilizará desde 1898 primeros planos descubriendo que éstos tenían la facultad de ampliar detalles de la acción que no hubiese sido posible apreciar en los planos generales y que también servían para potenciar efectos determinados. Williarson, utilizaría audazmente un primer plano subjetivo en 1901. El montaje se limita todavía al empalme de escenas que suceden una detrás de otra.

Sería Porter quién descubriera la importancia del montaje en el cine, debiendo basarse éste en la sucesión continua de empalmes y no en encuadres aislados (pieza incompleta de la acción y unidad sobre la que debe construirse el film), sobrepasando la forma teatral de Meliés y dotándolo del principio del montaje. Descubrió así la posibilidad de representar dos o más acciones paralelas, comenzando a utilizar su técnica hacia 1906.

Sería Griffith quién posteriormente estudiara el montaje de las secuencias y de los planos dentro de las secuencias. Basó sus estudios en la literatura de Dickens, aportando a su obra y al cine universal la utilización de un montaje elaborado de múltiples posibilidades y utilizando por primera vez el montaje por atracciones, el montaje de las retroacciones, la vuelta atrás y el flash back.

Poco a poco irían surgiendo teorías a favor y en contra del montaje (o de la manipulación de la realidad). Así nos encontramos con el grupo del Cine-ojo, que tenían como meta fundamental no falsear la realidad con artificios procedentes del teatro y por ello prescinden del guión, los actores, los decorados, la iluminación, el maquillaje y todo aquello que pueda manipular la realidad tal cual es.

• SERGEI EISENSTEIN:

Muy interesado en el montaje, Eisenstein sea uno de los cineastas rusos más importantes en la cinematografía mundial, tanto en el ámbito práctico como en el teórico. Estudiará tras una infancia oscura y solitaria en la Escuela de Ingeniería Civil de San Petersburgo, frecuentando también la Escuela de Bellas Artes, donde descubrió a Leonardo da Vinci y leyó las teorías psicológicas de Freud.

Al estallido de la revolución de 1917 servirá en la milicia popular por la causa bolchevique y al año siguiente ingresaría en el Ejército Rojo; colaboró en el teatro del propio ejército y decoró los trenes agit-prop. Ingresó en el Teatro Obrero del Proletkult en 1920 como jefe decorador y después como director artístico. Se dejaría influir por la teoría biomecánica de Meyerhold durante 1920-21 y colaboraría con la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico).

Para Eisenstein, el montaje ayuda a solucionar la tarea de captación del film. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quién es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor de la imagen.

El espectador ve no solo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. Este es el más alto grado posible para transmitir visualmente las percepciones e intención del autor en toda su plenitud.

Eisenstein incitaría al Teatro del pueblo (Proletkoul't), a la producción de filmes y en 1925 rodaría La huelga que le haría célebre por su teoría llevada a la práctica del montaje de atracciones, llamando sobre todo la atención su secuencia final donde alterna imágenes de la matanza zarista realizada contra el pueblo y reses sacrificadas en el matadero.

Entre sus obras destacan además: El Acorazado Potemkin (1925), Octubre (1928), Viejo y Nuevo (1929), Alejandro Nevsky (1938) e Iván el Terrible (1944) entre otras.

En sus escritos distingue cinco categorías de montaje: montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual.

En el montaje métrico el criterio fundamental para su construcción es el largo absoluto de los trozos, planos o fragmentos. Según este tipo de montaje los trozos de plano serán unidos siguiendo una fórmula correspondiente al compás de la música. La realización está en la repetición de compases.

El montaje rítmico está basado tanto en la duración de los planos como en el movimiento dentro del fotograma, de tal forma que el contenido dentro del cuadro, con su movimiento posee iguales derechos.

El montaje tonal se considera como una etapa más avanzada del montaje rítmico. Está basado en la dominante afectiva de la tonalidad del plano y en él el movimiento es percibido en un sentido mucho más amplio. El montaje tonal nace del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento, y en él se produce un aumento de tensión.

El montaje sobretonal, según el teórico ruso es el máximo desarrollo que puede alcanzarse en la línea del montaje tonal y se caracteriza por un cálculo colectivo de todas las atracciones de los fragmentos que lo componen.

El montaje intelectual se basa fundamentalmente en la dominante afectiva de la conciencia reflexiva y está destinado a producir una yuxtaposición de conflicto de resonancia afectivo–intelectual.

• MÉTODOS DE MONTAJE VISUAL:

Puede parecer que el montaje presente un dilema al cineasta. Por un lado, la interrupción física entre un plano y otro tal vez parezca tener un efecto perturbador, interrumpiendo el flujo de atención del espectador. Pero no, el montaje es un medio fundamental para construir una película.

Este problema enfrentó a los cineastas por primera vez en torno a 1900–1910. La solución que finalmente se adoptó fue planear la fotografía cinematográfica y la puesta en escena con el propósito de montar los planos de acuerdo con un sistema concreto. La finalidad de este sistema era contar una historia de forma coherente y clara, ordenar la cadena de acciones de los personajes de una forma que no confundiera.

Así el montaje, apoyado por estrategias específicas de la fotografía y la puesta en escena, se utilizó para asegurar la continuidad narrativa.

5.1.– EL MONTAJE CONTINUO.

La finalidad básica del sistema continuo es hacer que la transición de un plano a otro sea suave. En primer lugar, las cualidades gráficas se mantienen continuas de un plano a otro, las figuras están equilibradas y simétricamente colocadas en el cuadro; la tonalidad de la iluminación se mantiene constante; la acción ocupa la parte central del fotograma.

Segundo, el ritmo del montaje se establece normalmente dependiendo de la distancia de la cámara del plano. Los planos generales se mantienen en pantalla más tiempo que los planos medios, y los planos medios más que los primeros planos. Se supone que el espectador necesita más tiempo para abarcar los planos que contienen más detalles.

En las escenas de acción física, pueden estar presentes ritmos de montaje acusadamente acelerados, pero los planos más cortos todavía tenderán a ser más breves. Puesto que el estilo continuo pretende presentar una acción narrativa, es principalmente mediante el manejo del espacio y el tiempo que el montaje fomenta la continuidad narrativa. Aún siendo sólido y generalizado, el estilo continuo sigue siendo sólo un estilo y son muchos los cineastas que han explotado otras posibilidades.

5.2.– EL MONTAJE DISCONTINUO O SINTÉTICO.

Las películas no narrativas evitan explícitamente el estilo continuo, ya que éste se basa en la presentación lógica de una historia. Algunos cineastas han creado diferentes estilos de montaje mediante el uso de lo que se podría considerar discontinuidades espaciales y temporales.

Para muchos cineastas soviéticos de los años 20, el montaje era un medio fundamental para organizar la forma global de una película; no simplemente era útil para la progresión de la narración, como en el sistema continuo.

Las primeras películas de Eisenstein, Constituyen intentos de construir un film a partir de determinados recursos del montaje. En vez de subordinar los patrones de montaje a la ordenación de la historia, Eisenstein concibe estas películas como construcciones de montaje.

Eisenstein creía que la ley del conflicto dialéctico y la síntesis de los contrarios podrían proporcionar los principios del montaje dinámico. Así se opuso deliberadamente el montaje continuo, buscando y explotando lo que Hollywood denomina discontinuidades.

Montaba sus películas de forma que se produjera el máximo choque de un plano a otro, pretendiendo además que estos choques y conflictos fueran no sólo perceptivos sino también emocionales e intelectuales, para alterar así la conciencia total del público.

Las películas de Eisenstein recorren libremente el tiempo y el espacio para construir intrincados patrones de imágenes concebidas para estimular los sentidos, las emociones y los pensamientos del espectador.

La continuidad espacial clásica se interrumpe con la intercalación de diferentes lugares. Al violar el espacio de esta manera, la película nos invita a establecer conexiones emocionales y conceptuales.

Aunque todos los espacios están en la historia, estas discontinuidades convierten al argumento de la película en un comentario político directo sobre los acontecimientos de la historia. Las discontinuidades del montaje fuerzan al espectador a determinar significados implícitos.

• EL MONTAJE SONORO:

Al contrario que el ojo, el oído es sensible a estímulos procedentes de cualquier dirección, siempre que tales estímulos tengan suficiente fuerza. Cuando un nuevo sonido penetra en nuestro campo auditivo, no desplaza a los otros, sino que pasa a formar parte del conjunto que estamos percibiendo.

Para que el sonido constituya un acompañamiento realista de la imagen hay que reproducir en la banda sonora el proceso mecánico de nuestra audición, sólo hay que incorporar a la banda sonora sonidos con un significado concreto.

No se puede cortar repentinamente la banda de ruidos y pasar a la banda de diálogos; nuestra mente es muy sensible a los cambios repentinos de sonido, por lo que el corte llamaría mucho la atención, haciéndose notar y por tanto perdiendo naturalidad.

Lo que se hace en lugar de esto es bajar gradualmente el volumen del sonido, hasta dejarlo en un punto mínimo (estas transiciones deben graduarse bien para que pasen inadvertidas al público).

• CONCLUSIONES.

Una película es concebida en la cámara y ensamblada en la sala de montaje. Cuanto mejor la concepción, mejor será la película montada. Una película bien descrita en el guión de rodaje, planificada al minuto, generalmente se encontrará con problemas de montaje menores y fáciles de resolver.

Por otra parte una película rodada improvisadamente requiere un tratamiento experto o de ciertas técnicas que permitan al montador un amplio abanico de posibilidades al empalmar el metraje.

El montaje cinematográfico crea siempre un conjunto de relaciones nuevas que no existían previamente como tales en la realidad. Si pretendemos que la realidad cinematográfica sea igual que la realidad verdadera, deberíamos renunciar al montaje cinematográfico y recurrir a la profundidad de campo y al plano secuencia.

En la técnica de la profundidad de campo en vez de ser la cámara la que pasa de un lugar a otro en planos de diferente duración que analizan la realidad, son los actores los que se desplazan con relación a la cámara, en el interior de un campo captado en un plano fijo.

El cine ha creado, como nunca antes había sucedido en ningún arte, un tiempo y un espacio propios. En el transcurso de una película de dos horas, pueden transcurrir años o solo unos minutos. El tiempo en el cine se puede comprimir o alargar y no sólo entre la elipsis de las secuencias, sino también en el empalme entre planos dentro de una misma acción.

• **BIBLIOGRAFÍA:**

- EISENSTEIN, S.: Teoría y técnica cinematográficas. Ed. Rialp S.A., Madrid, 1989.
- BORDWELL, D. THOMPSON, K.: El arte cinematográfico. Ed. Paidós. Barcelona, 1995.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, M.C.: Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual. Ed. Libertarias/Prodhuvi. Madrid, 1997.
- REISZ KAREL: Técnica del montaje cinematográfico. Ed. Taurus. Madrid, 1987.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V: Teoría del montaje cinematográfico. Colección Textos (Filmoteca de la Generalitat Valenciana). Valencia, 1991.
- MASCELLI, J.V.: Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine. Ed. Bosch. Barcelona, 1998.
-