

## EL MONTAJE

La palabra montaje tiene una gran cantidad de acepciones y para comprenderlo mejor es preciso efectuar un recorrido histórico. Podemos decir *a priori* que se trata del movimiento que se produce en la mente del espectador gracias a los cambios de luces y sombras. Internémonos pues en el mundo del cine mudo.

Cuando se inventó el cine, los hermanos Lumière desconocían el término montaje. Ellos sólo imprimían una toma por vez, así que ni siquiera conocían la palabra. Más adelante y por una cuestión de comodidad, comenzaron a empalmar varias tomas con el fin de no tener que recargar continuamente el proyector. A esto se lo podría llamar aventuradamente una compaginación, pero debemos aclarar que compaginar no es lo mismo que montar la película (ver compaginación). No hay que olvidar que el propósito de los Lumière fue sólo mostrar la fotografía en movimiento, todavía no se trataba de contar una historia en imágenes.

Pero más tarde, cuando George Méliès inició su maravillosa carrera cinematográfica, descubrió que existía una posibilidad de unir trozos de película, más allá de simplemente compaginarlos. Se trata de empalmar los fragmentos de película y que estos tengan una lógica narrativa. Méliès dedujo que es necesaria la «continuidad temática».

Vale decir que si tengo una escena donde vemos a unos personajes preparando una nave para viajar a la luna y ésta despegar, y luego veo una escena donde la nave viaja por el espacio en dirección a la luna, y finalmente veo una escena en la superficie lunar donde la nave aluniza, estos tres fragmentos de película son perfectamente empalmables porque los une una continuidad temática. Este principio tan sencillo abrió el camino a numerosos descubrimientos en el montaje y rige como una de las tantas leyes cinematográficas elementales aún hasta el día de hoy.

Por otra parte, en los Estados Unidos, el inquieto director Edwin Porter, efectuó un hallazgo interesante al filmar «La vida de un bombero americano». Se le ocurrió que mientras se vela un siniestro en una casa de apartamentos, se podría causar cierto suspenso al

cortar entre los bomberos que preparan sus elementos y la mujer que grita pidiendo auxilio. De esta manera aparece el montaje alterno (a veces llamado paralelo por algunos autores) que equivale al «mientras tanto» literario.

La nueva dinámica narrativa llevó a Porter a filmar «El gran robo al tren» donde vemos que mientras los ladrones se escapan con el dinero del ferrocarril, el *sheriff* logra juntar una comitiva para perseguirlos y reducirlos, y así recuperar el botín.

## EL MONTAJE SINTÉTICO DE GRIFFITH



David Wark Griffith

Quien perfecciona estos métodos de montaje alterno es sin duda David Wark Griffith. Ya para 1908 Griffith utilizó con gran maestría la técnica de la persecución presentada en forma de montaje alterno, en su película «La masacre». En un final donde una caravana es atacada por los indios y la caballería se apresta a presentarse en el lugar, vemos cómo la demora causa un dramático suspenso. Griffith sería famoso por causar esta «salvación a último momento».

Además, Griffith perfeccionó el uso del primer plano. Ya antes, la Escuela de Brighton también quiso utilizar el recurso de acercar la cámara a las personas y a los objetos, pero la única justificación narrativa que pudieron encontrar era simular que se veía a través de elementos ópticos y que, en consecuencia, se podía ver más grande. Tal es el caso, por ejemplo, de su famosa cinta «Las lentejuelas de mi abuela» donde también se recurrió al uso de viñetas para enmarcar lo que es en realidad una visión subjetiva de los personajes. Sin embargo, Griffith aplicó lo que fue su «énfasis dramático», lo que significa que la posibilidad de acercar la cámara se justifica si vamos a magnificar alguna visión que corresponde dramáticamente a la situación que se presenta. Vale decir que si observo un personaje que está terriblemente indignado, luego muestro su rostro desencajado, y luego muestro su puño encrespado, es lícito unir esos tres fragmentos de película en una «frase de montaje».

En 1914, en su película «Judith de Bethulia», ya es normal ver cómo Griffith corta a primeros planos sobre el eje, es decir manteniendo la angulación de la cámara intacta, con la sola finalidad de acercarse a sus personajes para los momentos más dramáticos.

Pero en su largometraje «El nacimiento de una Nación» podemos descubrir otra innovación muy importante. Se trata de la secuencia en que asesinan a Lincoln. En primer lugar observamos que Griffith ha efectuado un montaje alterno en el mismo espacio (la sala del teatro). Ha abierto seis líneas narrativas: el salón, la platea donde están los protagonistas, el escenario donde transcurre la obra, el palco donde está el presidente, el pasillo de acceso a los palcos, y el palco donde se instala el guardaespaldas. Al cortar animadamente entre estas seis líneas de acción, el espectador experimenta una nueva forma de manejar la puesta en escena a través del montaje. Asimismo la duración de las tomas se acorta considerablemente, probando ser una nueva forma de causar suspenso.

Hay que tener en cuenta que la secuencia dura dos minutos y posee más de treinta tomas, un verdadero impacto para aquella época donde las tomas eran terriblemente largas. Todas estas técnicas se utilizan aun hoy en Hollywood y son la base de todo director para filmar.

Finalmente, Griffith rodó en 1916 «Intolerancia». Esta película se destaca por narrar cuatro historias entrecruzadas por medio del «montaje paralelo». La diferencia radica que en lugar de cortar entre dos líneas de acción que ocurren al mismo tiempo (montaje alterno), aquí se juega con dos o más líneas de acción que ocurren en distintos tiempos. Griffith describe una acción que transcurre en los Estados Unidos contemporáneo, otra en Babilonia, otra en la noche de San Bartolomé y la última con la vida de Jesús.

Todas confluyen en un final apoteósico con montajes paralelos y alternos.

Griffith es un referente obligado a la hora de entender muchos aspectos del lenguaje del cine y en especial del montaje. Solía dividir las herramientas de su lenguaje visual en descriptivos y expresivos.

Por ejemplo, si deseo ver cómo un hombre decide tomar un whisky compulsivamente porque está deprimido, primero veríamos la casa en un plano general para ver cuál es el contexto de este personaje (descriptivo), luego veríamos un plano entero del personaje en su comedor meditando sobre sus infortunios (descriptivo), luego veríamos al personaje pararse en plano medio para caminar hasta el armario donde está la botella con la cámara haciendo una panorámica para seguirlo (descriptivo), luego veríamos un plano detalle de la botella fatídica (expresivo), y por último veríamos un primer plano del personaje que bebe fatalmente (expresiva).

Este método Griffithniano aparentemente, según el mismo autor, está inspirado en la manera de escribir del escritor inglés Charles Dickens, y puede haber algo de verdad en ese aspecto. (Ver el capítulo de guión).

Para Griffith cada escena era una unidad absoluta que debía tener una información concreta. Debía tener una acción y encadenarse a una reacción en la próxima escena. Así obtenía una narración sintética y efectiva.

Pero al otro lado del mundo donde opera una ideología totalmente distinta a la de Griffith, los directores de cine tienen otro descubrimiento asombroso.

## EL MONTAJE EN LA ESCUELA SOVIÉTICA

El fenómeno de la escuela soviética de la década de los 20 es muy importante desde el punto de vista cinematográfico. Si bien admiraban a Griffith, ellos sostenían que su lenguaje estaba lleno de limitaciones (siempre me refiero al problema cinematográfico y no al problema ideológico y político).

Para comprenderlo hay que remontarse al año 1917, cuando termina la revolución rusa. Con la falta de recursos económicos los cineastas soviéticos comenzaron a teorizar. Con los pequeños fragmentos de película que tuvo la industria del cine durante la época del zar se realizaron algunas experiencias.

León Kulechov, uno de los primeros directores de cine ruso, escribió un tratado de realización cinematográfica e hizo algunos progresos interesantes en la Escuela de Cine, tal vez una de las primeras escuelas de cine del mundo.

Por ejemplo: filmó a un actor y luego lo compaginó con una toma de un velatorio, un plato de sopa, y un niño jugando. Al proyectarlo, la gente exclamaba: ¡que buen actor, cómo reacciona frente a todas estas cosas! Pero en realidad se trataba de la misma toma del actor pegada alternativamente con las tres situaciones diferentes. Otra de las experiencias que hizo fue la de construir la «mujer cinematográfica». Se filmó la cara de una mujer pero luego se la compaginó con planos detalle de las manos de otra mujer, con las piernas de una tercera mujer y así sucesivamente. Ante la proyección, todos creían que se trataba de la misma mujer.

La tercera experiencia que hicieron fue la de filmar a una persona que se cae de una terraza. Para la primera toma se tira esta persona de la terraza sobre una red (la red está fuera del encuadre). Una segunda toma muestra a la persona cayendo al vacío. La tercera toma muestra cómo la persona cae al suelo (se deja caer al suelo desde medio metro). El hallazgo está en compaginar la primera toma con la tercera y eliminar la segunda. La sensación real de la caída se produce igual.

Vale decir que lo que los soviéticos superan en expectativas con respecto a los norteamericanos es que descubren que una toma no es simplemente una unidad con valor absoluto sino que las tomas son relativas y dependen de las otras tomas con las que se compaginan.

Con Kulechov se encontraba el joven Vsevolod Pudovkin. Este director desarrolló un estilo propio basado en el montaje. Para Pudovkin el montaje es la esencia del cine y crea la teoría del montaje constructivo.

El montaje constructivo representa visualmente las emociones a través de la unión de planos y, al igual que en la literatura, Pudovkin construye metáforas visuales que se pueden sentir. Escribió *Lecciones de cinematografía y Técnicas del film* donde se encuentra uno de los primeros tratados de la actuación en el cine. En estos escritos él sostiene que el montaje ya tiene que estar en el guión y apoya las historias que son aptas para ser filmadas. Eso sólo se logra pensando en el montaje.

Pudovkin cita: «Una familia caía en la más extrema miseria porque ni el padre ni la hija pueden encontrar trabajo. En todas partes se le rechaza. Un amigo va frecuentemente al encuentro de la chica y trata de sostenerla con palabras consoladoras. Esto es un ejemplo típico de carencia de valor cinematográfico porque hay muchos 'etcétera'. Para hacer un montaje de guión, el guión debe tener claridad.»

Este director ruso propone una historia a través de la estructuración, que nos ayude a lograr claridad. Por ejemplo:

«Un chofer rechaza el amor de una lavandera porque está enamorado de la hija de un capitalista, a quien debe conducir en coche todos los días. El hijo de otro señor rico ve, por casualidad, en casa a la lavandera y se enamora de ella. Ambas parejas se casan. La pobre habitación del chofer le parece a su mujer, habituada a las comodidades, una verdadera perrera. El legítimo deseo del chofer después de su fatigosa jornada de trabajo es encontrar en su casa la comida a punto. Pero choca contra un obstáculo insuperable: su mujer no tiene ni la más

*ligera idea de cómo poner el fuego. El fuego está excesivamente encendido, los cacharros de cocina le queman la mano y la comida cocida a medias se cae sobre el pavimento. Cuando los amigos del chofer van a buscarlo para pasar la tarde se comportan, según la opinión de la señora, tan groseramente que ella huye de la habitación presa de un estallido histérico de lágrimas. La verdad es que las cosas no van mejor en casa de la lavandera con su rico marido. Rodeada de la servidumbre, se encuentra continuamente en situaciones embarazosas. La camarera que la ayuda a vestirse y a desnudarse la llena de estupor a cada paso. El complicado vestido que usa la hace parecer absurdamente ridícula. En la mesa, entre los huéspedes, comete una serie de atentados inconvenientes a la etiqueta, que la hacen objeto de ironías que desesperan a su marido y parientes. Por casualidad, se encuentran después el chofer y la lavandera y sucede que bajo el influjo de la común desilusión se despierta la antigua simpatía. Ambas parejas se separan y tienen lugar dos nuevas uniones felices: la lavandera sabe cocinar perfectamente y la nueva esposa del rico joven sabe llevar muy bien cualquier vestido y baila maravillosamente el Charleston.»*

En este fragmento que utiliza Pudovkin notamos la importancia de la estructura clara y además visualizamos otro elemento importante que es el montaje por contrastes, es decir que si contraste dos elementos puedo lograr una mayor sensación de emoción. En efecto, esa es la esencia de la metáfora en poesía y Pudovkin lo hace con las escenas, siendo uno de los pocos directores de cine que lo logran.

## EL MONTAJE ANALÍTICO DE EISENSTEIN

En cambio, Sergei Eisenstein, gran amigo de Pudovkin, sostenía que había que hacer algo más comprometedor con el espectador.



Sergei Eisenstein

Llegado del teatro, Eisenstein ya había escrito un tratado que se llamaba *Montaje de atracciones*, donde dice: «La atracción en nuestro diagnóstico del teatro es todo momento agresivo en él. Lo que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influya en sus sensaciones. Todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto, único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final.»

### ¿Qué quiere decir?

Lo que Eisenstein pretende es poner un detonante dentro de la obra para que el espectador también intervenga y se comprometa. Lo logra en una de sus representaciones mezclando, por primera vez, una proyección de cine en una representación teatral. Es decir que mientras los actores caminaban por el escenario se proyectaba una película atrás, con elementos que se movían.

## EL MONTAJE INTELECTUAL

Eisenstein entra al departamento de cine para llevar a cabo lo que él define como el montaje dentro del cine. Para hacerlo se remite a los ideogramas japoneses donde, por ejemplo, encontramos ecuaciones parecidas a esta: ojo + agua = llorar. Estos ideogramas a él le sugieren un montaje diferente al que proponía Griffith. Él quería que los elementos chocaran entre sí y de esa forma se produjera una nueva idea en la mente del espectador. Así nació su mayor aporte: el montaje intelectual.

En su primer largometraje «La huelga», encontramos un final realmente revolucionario. Se trata de una historia donde los obreros resuelven hacer una huelga debido al mal trato de los gerentes de la fábrica, pero son brutalmente reprimidos por los soldados del zar. En la secuencia final vemos como Eisenstein filma la masacre donde los obreros son acuchillados por los soldados, e intercala tomas de una vaca siendo sacrificada con un cuchillo en el matadero. En consecuencia, el espectador ve dos líneas narrativas que no están relacionadas estrictamente por su continuidad temática sino que entre las dos líneas que desarrolla Eisenstein el espectador concluye una tercera, que es nada menos que la idea hecha realidad en su mente: la brutal represión.

En su segunda película, «El acorazado Potemkin», Eisenstein recrea una versión personal de los acontecimientos pero nos envuelve en una nueva realidad cinematográfica, tan poderosa que muy pocos se imaginan los verdaderos hechos que ocurrieron (el motín fue un fracaso). Es que la película nos sumerge en 1.359 tomas durante 70 minutos. Se trata de un bombardeo incesante de información como nunca antes se había visto.

El acorazado Potemkin está dividido en cinco partes:

1. Hombres y gusanos.
2. Drama en el alczar.
3. La exhortación del muerto.
4. Las escaleras de Odesa.
5. Ante la oscuridad.

De esta manera Eisenstein logra una compacta estructura, como queriendo simpatizar con los movimientos de una sinfonía visual. En su trazado, cada parte rebosa en ejemplos de montaje intelectual, siendo uno de los más destacables la secuencia del león, donde vemos tres tomas: la primera con un león acostado, la segunda con un león sentado y la tercera con un león levantado, simbolizando el alzamiento del pueblo.

La cuarta parte, en las escaleras de Odesa, merece por sí sola un análisis pormenorizado. Sus ritmos se pueden dividir en tres:

1. El ritmo implacable, descendente y monocorde del avance de los soldados del zar.
2. El ritmo más espaciado de los soldados que disparan.
3. El ritmo de la multitud que huye desordenadamente.



Estos tres ritmos están enfrentados entre sí y hacen que sus cortes, antes de que terminen los movimientos, tengan una dinámica muy particular. Dentro de los mismos encontramos ritmos secundarios que se complementan:

- [7] El hombre sin piernas que, si bien huye desbandado, lo hace a una velocidad menor que los demás.
- [7] Los que van cayendo, produciendo la sensación de almas que se van petrificando.