

## BREVE HISTORIA DEL MONTAJE

El montaje como tal apareció con una ligera diferencia respecto a los primeros films exhibidos: bastaba con que las fotografías se moviesen sin más planteamientos creativos.

Las primeras películas eran de apenas un minuto, es decir, los 17 m. De longitud que podía contener el chasis de la cámara de los Lumière o del kinetoscopio de Edison. Generalmente rodados con plano general y cámara fija. No obstante, y aún sin ser conscientes de ello, aplicaban una de las posibilidades del montaje: el *no-montaje*, es decir, trabajaban con planos secuencia.

Los Lumière utilizaban lo que podría llamarse *montaje en el plano*, o sea una muy calculada elección del lugar en el que la cámara debería situarse. Pronto Louis Lumière tuvo la idea de rodar cuatro películas que proyectaba seguidas, -la técnica tampoco permitía otra cosa-, como si de una secuencia dramática se tratara.

Poco después Méliès, uno de los grandes pioneros del cine, “descubrió” que si paraba de rodar, cuando volvía a hacerlo todo había cambiado: es decir, la realidad podía ser manipulada, podían sucederse imágenes que no se presentaban seguidas en la realidad.

No obstante, el invento del montaje, concebido como la posibilidad de “ordenar” de una manera determinada la película filmada, se debe a George A. Smith, de la escuela inglesa de Brighton en 1901 (“Las aventuras de Mary Jane”), que superó en este sentido los logros de Lumière y Méliès. Williamson (“Ataque a una misión en China”), al que se le debe la primera persecución de la hria.. del cine, comienza a aplicar la idea de montaje alternante, lo mismo que hará Edwin Porter en Estados Unidos, también en los primeros años del siglo XX.

Pero será el americano Griffith, uno de los grandes del cine, quien acabará dando forma definitiva a los balbuceos de sus predecesores. Con Griffith podemos hablar realmente del nacimiento del montaje asociado ya a necesidades dramáticas.

Paralelamente, los cineastas soviéticos, especialmente Eisenstein, trabajarán sobre presupuestos cinematográficos acaso menos narrativos y más ideológicos, como veremos.

En los inicios del sonoro, no predominan los “experimentos” formales en el campo del montaje, habrá que esperar al final de los años 30 y 40 para que aparezcan nuevos experimentos formales, gracias a la posibilidad de trabajos individuales -aún a pesar del poder de los estudios-, caso de Welles y su “Ciudadano Kane”.

La llegada de la "nouvelle vague", a finales de los 50 marcará un cambio radical en la forma de montar y algunos directores se inclinaron de nuevo por el "no-montaje" y el rodaje en planos secuencia.

## 1 MONTAJE EN EL CINE MUDO

Los hermanos Lumière realizaron sus primeros films según el procedimiento más sencillo: escoger un tema, situar la cámara frente al objeto y dar vueltas a la manivela hasta que el rollo se acabase (rollos por lo demás, siempre muy breves, unos 15 metros). Cualquier suceso trivial era suficiente: la salida de los obreros de una fábrica, un barco saliendo del puerto, la llegada de un tren a la estación, etc. Sólo uno de sus films muestra un interés por controlar la acción, y constituye.

Las películas de Georges Méliès (París, 1861-1938), uno de los grandes pioneros del cine, suponen un avance de lo hecho hasta entonces: sus películas no ocupan sólo 15 metros y por tanto una escena apenas, sino que se componen ya de varios cuadros y por tanto necesitan ya una continuidad dada por el montaje; montaje que en el caso de Méliès es aún muy cercano al teatral: cada escena se desarrolla ante un decorado con una unidad de tiempo y espacio teatral, la cámara se sitúa frente al escenario, de manera estática y fuera de la acción, lo mismo que si fuera un espectador sentado en la butaca de un teatro.

Mientras Méliès en Europa continuaba en esta línea teatral de montaje, en América Edwin S. Porter, uno de los operadores de Edison, planteaba una revolucionario concepción en la construcción del film. En 1902 rueda "La vida de un bombero americano" en la que por primera vez el significado de un plano no tenía un contenido concreto sino que podía variar según fuera su situación con respecto a los otros. Otra película significativa de Porter fue la titulada "Asalto y robo a un tren" en donde utiliza de forma más consciente el principio recién descubierto y además introduce las "acciones paralelas" modelo de montaje alternante que habría de perfeccionar Griffith.

Doce años después de que Porter realizara "Asalto y robo a un tren" el también americano D.W. Griffith terminaba "El nacimiento de una nación". Con Griffith podemos hablar realmente del nacimiento del montaje asociado ya a la propia necesidad dramática del film.

En el cine mudo el montaje se planteaba en función de los rótulos; así las cartelas evitaban que se unieran planos que no eran consecutivos, cubrían elipsis temporales (entre 1915 y 1928, los rótulos, en algunos casos, llegaban a representar un quince por ciento de los planos totales de la película)

A Griffith se le debe el "invento" del fundido a negro como método de evitar terminar las escenas abruptamente, con corte. Este fundido pronto dará paso a una transición más suave, el fundido encadenado, bien para indicar paso de tiempo, bien para unir suavemente planos alejados en la escala (primer plano y general, por ejemplo). Más tarde servirá para unir secuencias, función que conservará. (La supresión del encadenado, heredado en cierta medida del montaje en televisión, utilizado magistralmente por Welles, marcó una "revolución" en el montaje. En España, la primera película que suprime los encadenados es "Muerte de un ciclista" de Bardem, en 1955)

Con Griffith adquieren carta definitiva una serie de montajes que continúan hasta hoy:

- A.\_ En "El nacimiento de una nación" incluye escenas que se suceden simultáneamente pero en lugares diferentes, tal y como había hecho Porter, pero aquí buscando una intensidad dramática, un mantenimiento del suspense y la tensión, desconocidas hasta entonces. (Durante mucho tiempo las secuencias de persecuciones con su salvamento final se llamó en la industria del cine "salvación en el último minuto de Griffith). Es el tipo de montaje **ALTERNANTE**
  
- B.\_ En su película "Intolerancia" da paso a una nueva forma de montaje: va alternando historias que no se suceden ni en el mismo tiempo ni en el mismo espacio, a modo de historias paralelas en cuanto al tema. Es lo que se denomina montaje **PARALELO**.
  
- C.\_ Otra innovación de gran valor, utilizada también en "Intolerancia", son las **retroacciones**. Griffith sería también quién intuyera que la "vuelta atrás", el dejar correr el recuerdo de hechos pasados en la mente del personaje, facilita el mejor desarrollo psicológico. (Esta vuelta atrás, esta alteración en el orden cronológico, da lugar a un tipo de montaje denominado **INVERTIDO**. En nuestros días el salto temporal puede ser no sólo hacia atrás -flash back- sino hacia delante -flash forward-

Por otro lado, mientras Griffith se "contentaba" con desarrollar técnicas de montaje narrativo, los jóvenes cineastas rusos se preocupaban por llevar más lejos las posibilidades expresivas del cine. No se conformaban con ser narradores mediante un nuevo sistema de montaje, sino que además pretendían obtener de él conclusiones de tipo intelectual.

De hecho, esto ya lo había intentado ya Griffith con "Intolerancia" en la que sus cuatro argumentos desarrolladas en épocas distintas estaban al servicio de una idea central que trataba de resumir en el plano que servía de transición: una mujer -Lilian Gish- meciendo una cuna. Para Eisenstein, uno de los más grandes cineastas de la historia del cine, la idea central no estaba bien expuesta. Eisenstein llegaba a la

conclusión de que ideas generales como ésta sólo podía expresarse, en términos cinematográficos, mediante sistemas de montaje radicalmente distintos.

A los jóvenes cineastas rusos se deben dos logros notables: Primero, establecer la necesidad de expresar ideas por medio del cine. Segundo, desarrollar una teoría del cine, que, Griffith, hombre esencialmente intuitivo ni siquiera había esbozado.

Eisenstein establece una serie gradual de tipos de montaje: métrico, rítmico, tonal, armónico, hasta llegar al **INTELLECTUAL**, que será el que brevemente trataremos de analizar: el argumento no tiene más que una finalidad estructural, es como un andamiaje para construir un sistema de ideas; a partir de una línea narrativa que resulta mínima se elaboran toda una serie de reflexiones que es precisamente lo que interesa.

## 2 EL MONTAJE EN EL CINE SONORO

La llegada del sonido fue causa de una pasajera regresión. Todos los efectos dramáticos iban por algún tiempo a proceder de la banda sonora. No obstante, pasados los primeros tiempos, el sonido opera un cambio fundamental en la narración. Diálogo y sonido sincronizados permiten al realizador poner en práctica normas de economía imposibles en el cine mudo. Las variantes de montaje creadas en el cine mudo, continúan vigentes en nuestros días. Hoy podemos hablar también de un montaje **paralelo, alternante, invertido** (más allá de la simple "vuelta atrás" de Griffith), **lineal** (si los hechos se narran sencillamente en orden cronológico, sin alteraciones) e incluso de un montaje en el que lo principal es la idea, la reflexión, aunque no podamos hablar del montaje intelectual exactamente y sí de un montaje **ideológico o de relación** (se unen una serie de imágenes sin relación física entre ellas para llegar a ciertas conclusiones intelectuales o emotivas

Aunque es cierto que los tipos de montaje surgidos en el cine mudo permanecen hasta nuestros días, no podemos olvidar que el sonido produjo alteraciones importantes en el montaje que podemos analizar en torno a cuatro aspectos fundamentales:

a.- El orden de los planos.

En la época muda, director y montador -que generalmente eran una misma persona-, disfrutaban de una gran libertad. El único factor determinante era el propio desarrollo visual. Muchas veces se rodaban planos de recurso por si acaso tenían aplicación en el montaje final, porque en definitiva, el cine mudo siempre permitía que nada tomara forma definitiva hasta el montaje final (el mismo Eisenstein conseguiría alguna de sus famosas yuxtaposiciones en la propia sala de montaje)

El cine sonoro ha reducido esto en muy alto grado; en parte, porque el sonido sincronizado "encadena" los elementos visuales; en parte porque los costes de producción son tal elevados que lo impide. Actualmente el orden de planos y secuencias tiene que definirse en una fase previa de producción, con lo que cobra vital importancia el papel del guionista.

b.\_ Selección del encuadre.

El principio de usar planos generales, medios o cortos según los grados de interés continúa siendo prácticamente igual desde los tiempos de Griffith.

c.\_ Duración de los planos.

En la época muda la tensión de un pasaje determinado se obtenía en razón de la longitud de los planos. Griffith usaba continuas variaciones para resaltar los cambios en la tensión dramática. Eisenstein elaboró toda una complicada teoría sobre la duración de los planos que da lugar al montaje **métrico** y **rítmico**.

## Otros tipos de montaje

Podemos hablar también *de otros tipos de montaje* que afectan únicamente a momentos determinados de la película, atendiendo a la escala y duración del plano, el analítico y el sintético:

**ANALÍTICO** su uso aumenta la función expresiva de la película, fragmentándola en una relación de planos próximos en la escala y de escasa duración. El ritmo producido por el cambio de encuadre produce una cierta tensión emocional.

**SINTÉTICO** carga el acento en lo que ocurre dentro del encuadre, usa tomas largas, muy estudiadas, planos secuencia. Este tipo de montaje es más reflexivo, "coacciona" menos al espectador.

En el cine sonoro esto es ya muy distinto. La banda sonora ofrece ya las posibilidades de una gama de efectos que refuerzan la tensión dramática independientemente ya de la duración del plano -único recurso en el cine mudo-

d.\_ Fluidez narrativa.

En casi todas las películas mudas las transiciones son bruscas y apreciables. La preocupación realista del cine sonoro soluciona este problema de fluidez. la brusquedad en los cortes distrae la atención del espectador y puede destruir la ilusión de que se está presenciando una acción continuada e ininterrumpida. La mayor virtud de un montador actual es quizás conseguir una continuidad sin solución, fluente y suave.

**MONTAJE: ELEMENTOS A TENER EN CUENTA** El montaje es uno de los últimos peldaños en la construcción de un film. Grabadas las imágenes -normalmente, como sabemos, en un orden que nada tiene que ver necesariamente con el orden "real"-, se seleccionan, ordenan y combinan entre sí. ( No olvidemos que el metraje que se rueda es muy superior al metraje final de la película).

La acción de montar, que como sabemos nace con un cierta diferencia cronológica en relación al nacimiento del cine, y que cuenta con un primer gran creador, Griffith, manipula tiempo y espacio. Y en aras del mantenimiento de la "verosimilitud" es necesario tener presente determinados aspectos:

**RACCORD:** mantenimiento y continuidad de los distintos elementos del encuadre. Quien se encarga de anotar todo lo relativo al rodaje que evite los "saltos de raccord", es el/la script.

**EJE ÓPTICO:** mantenimiento del eje óptico de la cámara -línea imaginaria que une el centro del encuadre con el centro del objetivo de la cámara; de no tenerse en cuenta se produce un "salto de eje" -por ejemplo, un tren en una estación va o viene, si se altera el eje óptico-.

**TAMAÑO DEL PLANO:** debe tenerse en cuenta que no haya grandes saltos en cuanto al tamaño del plano en planos próximos., es decir, que el salto sea proporcional de un plano a otro

**DURACIÓN DEL PLANO** (Puede dar lugar, como veremos a dos tipos distintos de montaje: analítico y sintético).