

06. Planificación, narración y montaje

6.1. La narración audiovisual y el montaje

Aunque el montaje es la última fase de la producción, suele ser una etapa ya planificada salvo en aquellas producciones que utilizan tomas no planificadas como aquellas que utilizan material de archivo. Una película convencional viene a tener entre ochocientos y mil doscientos planos. El montaje supone una ordenación relacionante de imágenes y sonidos.

Como señala Román Gubern "la apropiación selectiva que el cine de ficción narrativa efectuó de las convenciones de la novela del siglo XIX se suele hacer remontar a Griffith, quien en varias ocasiones manifestó públicamente su deuda hacia las técnicas de Dickens" que utilizaba acciones paralelas y saltos en el tiempo.¹ Eisenstein reconocía esa misma deuda con los autores de folletín del siglo anterior: Dickens, Hardy o George Elliot.

Suele considerarse a Griffith como el primer cineasta que sistematizó la división de la película en escenas y la alejó por completo del lenguaje teatral que estaba presente en Méliès y otros precursores. Para convencer a sus operadores de que los fondos podían ser borrosos, adujo que los retratos pictóricos utilizaban ese planteamiento desde antiguo.

Para Gubern define el montaje como "una operación sintagmática realizada a través de un proceso de análisis basado en la fragmentación y selección de espacios y en la fragmentación y selección de tiempos y que, por otro lado, no es otra cosa que una aplicación y una extensión de ciertas condiciones de percepción o de evocación de los estímulos del mundo físico por el hombre".

Lev Vladimirovich Kuleshov

El director Lev Vladimirovich Kuleshov fue uno de los primeros teóricos del montaje.² Durante el rodaje de "El proyecto del ingeniero de Pright", Kuleshov se dio cuenta de la potencialidad del montaje y de su importancia, un campo apenas explorado hasta el momento. En él comenzaron a reflejarse algunos principios cinematográficos que empezaría a desarrollar de forma teórica en diversos artículos y textos. Estos escritos eran parte de lo que en un futuro iba conformar su libro "El arte del cine". El descubrimiento vino por accidente. Les faltaban algunos planos de los personajes mirando unos postes eléctricos. Kuleshov se dio cuenta de que "el mismo efecto se podía conseguir grabando por separado los planos de los actores mirando fuera de campo y por otro lado los postes".³ Decidió entonces grabar el poste de luz en un sitio y la pareja mirando fuera de campo, ambos planos en diferentes zonas de Moscú.

A partir de esta experiencia, Kuleshov fue consciente la posibilidad de inventar, a través del montaje, el mundo, la geografía. Mediante la yuxtaposición de imágenes rodadas en diferentes lugares, se crea una unidad espacio-temporal cuya existencia depende totalmente del medium cinematográfico.

Tras su regreso del frente Kuleshov se dedicó por entero al Laboratorio y desarrolló determinados experimentos:

Geografía inventada. Se construye una escena entera con un espacio *inventado* por el montaje. La actriz Aleksandra Chochlova se encuentra en una calle de Moscú mientras que el otro actor, Obolenski, se encuentra en la orilla del río Moscova. Él sonríe, camina hacia ella, y una vez juntos, se dan la mano frente al monumento a Gogol. Se giran mirando hacia un lado, y se ve la Casa Blanca. En el siguiente plano se ve a los actores tomando una decisión en el Boulevard Prechistensky y se les ve subir por las escaleras de la Catedral de Cristo Salvador. El efecto resultante, a pesar de que los planos habían sido grabados en lugares diferentes, conseguía dar la impresión de que los protagonistas habían llegado a la Casa Blanca. En el plano que mostraba el apretón de manos no estaban tan siquiera los propios actores, sino que emplearon sus abrigo con personas distintas sin que se notase la diferencia y sin dar sensación de discontinuidad.

Experimentos para crear una mujer. El siguiente ejercicio consistía en la grabación y montaje de planos de diferentes de mujeres para construir una sola. Al no haber visto la totalidad de ninguna de ellas, daba la sensación de que eran partes de la misma persona, construyendo así una persona mediante el montaje.

El tercer experimento en torno al montaje y sus significados se basaba en la comparación de dos secuencias. En la primera se mostraba un preso hambriento al que le daban un tazón de sopa y lo devoraba felizmente. En la segunda secuencia se mostraba a un preso, pero con otro objeto de deseo, la libertad. Le liberaban y aparecía feliz también. La diferencia de la felicidad del actor en ambas secuencias se basaba en el contexto.

El cuarto experimento se trataba de comparar dos films. En el primero de ellos, y con la cámara tomavistas fija, se grabó una actuación de ballet. En el segundo film, la cámara grababa diferentes detalles, primeros planos etc. Se diferenciaba, de este modo, entre un ballet grabado como si de un teatro filmado se tratara, y una interacción más clara entre el medium del cine y la realidad.

1. Gubern, Román. La mirada opulenta. Gustavo Gili. Barcelona, 1987. p. 293.

2. Entre marzo y abril de 1920 fue colaborador externo en el Instituto Nacional de Cinematografía. Decepcionado con la docencia, preparó a un grupo de estudiantes que habían suspendido y que terminaría convirtiéndose en los primeros de la escuela.

3. Mariniello, Silvestra. "El cine y el fin del arte : teoría y práctica cinematográfica" en Lev Kuleshov. Cátedra. Madrid, 1992.

Los hallazgos de Kuleshov fueron desarrollados por Eisenstein que defendía la idea de que el montaje no debía concebirse como una suma mecánica de planos sino como una “colisión” de dos conceptos que provoca el nacimiento de un tercero en la mente del espectador. La introducción de planos ajenos al lenguaje teatral guarda también relación con formatos de imágenes tan establecidos como el retrato pictórico.

El efecto Kuleshov



Efecto Kuleshov

1. Rostro inexpresivo del actor ruso Mosjukhin, obteniéndolo de otra película del actor.
2. Un plato de comida humeante.
3. El cadáver de una niña en su féretro.
4. Una mujer atractiva recostada en un diván.

Cuando el montaje fue exhibido al público, éste reaccionó alabando la interpretación del actor para transmitir las emociones de hambre, tristeza o deseo, desconociendo que eran la misma imagen. El efecto Kuleshov se convertiría en una buena demostración de la capacidad expresiva del montaje. El montaje es algo más que pegar y unir los distintos fragmentos que se han ido grabando. Mediante él se da forma definitiva al mensaje audiovisual.

6.2. El montaje

El montaje crea en la mente del espectador un espacio inexistente por la sucesión de los distintos planos. Así Orson Welles utilizó planos en su película “Macbeth” que parecen consecutivos porque se supone que pertenecen a una conversación en una habitación pero que fueron rodados en lugares distintos con años de diferencia. En “El Señor de los Anillos” hay planos que mezclan dos personajes de tamaño normal y que parecen tener tamaños muy diferentes gracias a que se han rodado por separado con la cámara más cerca cuando el personaje debe tener mayor tamaño y más lejos cuando debe ser más pequeño; las imágenes se mezclan dando un resultado tan convincente como falso.

Un último ejemplo es la práctica habitual en publicidad de que existan modelos especializadas para cada parte del cuerpo, de manera que para anunciar un gel de baño una modelo es utilizada en los primeros planos de la cara, otra para las manos que recogen el gel y una tercera de espaldas para el cuerpo que se enjabona. Todo ello da lugar a una mujer irreal compuesta por tres mujeres distintas.

Motivación

- Debe de existir una razón o motivo para cortar, encadenar o fundir. Esta motivación puede ser visual o sonora.
- Visualmente, la razón puede ser una acción, incluso pequeña, como por ejemplo, un movimiento corporal o facial de un actor.
- Puede ser un sonido, como una llamada a una puerta, un timbre, o una voz fuera de pantalla.
- Puede ser una combinación de visión y sonido.

El montaje juega con dos elementos:

- a. El orden de los planos
- b. La duración de los planos.

Mediante estos dos elementos cumple las siguientes funciones:

- Crear nuevos espacios, como vimos en el experimento de Kulechov.
- Manipular el tiempo, haciendo el relato más fluido mediante el uso de elipsis, o manipulando su dirección [flash back, flash forward].

- Dar un sentido narrativo determinado a unas imágenes con relación a otras. [Efecto Kulechov].
- Crear relaciones poéticas o ideológicas entre las distintas imágenes.
- Crear ritmo en la sucesión de los planos.

Para Pudovkin el montaje podía clasificarse en varios tipos:

- Por contraste entre escenas muy diferentes. La riqueza frente a la pobreza.
- Por paralelismo con la presentación alternativa de dos acciones diferentes.
- Por similitud cuando se establecen analogías entre dos acciones, una de ellas con carácter metafórico.
- Por sincronismo cuando la presentación alternativa se produce con dos acciones diferentes pero simultáneas.
- Por tema recurrente o leitmotiv con la repetición de una acción.



Ejemplo de similitud con carácter metafórico.

Según Sergei Eisenstein el montaje podría clasificarse del siguiente modo:

- Montaje métrico en función de la longitud de los fragmentos.
- Montaje rítmico en función tanto de la longitud de los planos como de la composición del encuadre.
- Montaje tonal en el que se tienen también en cuenta el movimiento, el sonido o el "tono" de cada plano.
- Montaje armónico, una evolución del montaje tonal, fruto del conflicto entre el tono principal del fragmento y la armonía.

El ritmo se consigue con la duración material de los planos, la duración psicológica o el tiempo que se tarda en leer visualmente el contenido de un plano y las diferentes escalas utilizadas en los encuadres.

En función de los aspectos dramáticos pueden establecer otras relaciones:

- Causales, cuando un plano es la causa lógica o simbólica de otro.
- Adversativas, cuando un plano se opone conceptualmente al anterior.
- Yuxtapuestas, cuando no existe un nexo inmediato.
- Simultáneas, cuando se vinculan por un factor de temporalidad.
- Consecutivas, cuando no existe vínculo narrativo alguno.

Román Gubern subraya que las relaciones entre planos pueden ser espaciales o temporales.

- Cambio de escala o del punto de vista.
- Cambio de lugar o de espacio.
- Paso del tiempo en el mismo espacio.
- Cambio de lugar y de tiempo a la vez.

Desde el punto de vista temporal, Gubern establece las siguientes categorías:

- Tiempo consecutivo.
- Tiempo posterior tras elipsis.
- Tiempo simultáneo con acciones paralelas.
- Flash back.
- Flash forward.
- Tiempo indeterminado.
- Movimiento acelerado.
- Movimiento retardado.
- Inversión del movimiento.

Desde el punto de vista espacial Gubern establece las siguientes categorías;

- Cambio de espacio pero continuidad de la acción. Por ejemplo un viaje o una persecución.
- Cambio de espacio mostrando una acción que transcurre con posterioridad.
- Cambio de espacio con una acción simultánea.
- Cambio de espacio con una acción en flash back.
- Cambio de espacio con una acción en flash forward.

- Cambio de espacio con una acción en tiempo indeterminado.
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio en un tiempo posterior.
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio tras elipsis.
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio en flash back.
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio en flash forward.
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio en tiempo indeterminado.

Gubern señala que en el audiovisual el espacio es siempre visible e identificable mientras el tiempo es una simple categoría conceptual y sujeto a toda suerte de convenciones narrativas.

Según el modo de producción el montaje puede ser interno o externo.

El montaje interno es aquel que se produce sin recurrir a la edición. Puede conseguirse con o sin movimiento de la cámara o de la óptica:

- Por profundidad de campo, al enfocar y desenfocar al sujeto en primer plano y dejar ver el fondo que en realidad es casi otro plano.
- Por "enfoco retórico" eligiendo en cada momento un sujeto de interés.
- Por acción o movimiento del personaje en campo.
- Por composición formal.
- Por presencia del fuera de campo que reclame la atención: sombras, voz en off, etc.

El plano secuencia es una forma de montaje interno muy compleja.

El montaje externo es aquel que precisa de la edición y une fragmentos físicamente inconexos. Este montaje externo puede hacerse por edición directa o por postproducción. En el primer caso es necesario un control de realización como el de las televisiones.

Tipos de montaje

Montaje por acción

Ejemplo: descolgar un teléfono.

Un hombre está sentado ante un escritorio, suena el teléfono, descuelga el auricular y responde.

1. Motivación. Cuando suena el teléfono, se sabe que el hombre lo descolgará y contestará. Es una razón para cortar.
2. Información. En el plano general se ve la oficina, el hombre sentado y lo que está haciendo. El segundo plano proporciona nueva información sobre el sujeto.
3. Composición. Composición del primer plano bien construida. Da una idea general de la oficina. El hombre aparece trabajando. El segundo plano está bien equilibrado, con aire arriba correcto.
4. Sonido. Habrá un sonido de fondo en los dos planos.
5. Ángulo de cámara. En el primer plano el ángulo es un perfil tres cuartos. En el segundo plano más frontal. Los dos planos son diferentes.
6. Continuidad. Existe continuidad del movimiento corporal.

Montaje por posición en pantalla

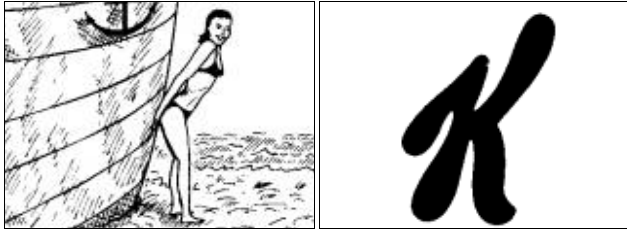
También se llama direccional o de colocación. Puede ser corte o encadenado. Normalmente corte si no transcurre un periodo de tiempo. Se basa en el movimiento o acción del plano inicial que obliga o dirige la visión del espectador a una nueva posición en la pantalla. No siempre incluye los seis elementos.

Montaje formal

Transición entre un plano y otro teniendo los dos color, dimensión o sonido parecidos. Con el sonido como motivación, el montaje formal puede ser un corte, aunque en la mayoría de los casos se trata de un encadenado, especialmente cuando se produce un cambio de escenario o un cambio de tiempo.

Ejemplo 1

En una habitación calurosa y húmeda en el recinto de la embajada, los periodistas esperan al helicóptero que les devolverá la libertad. En el techo, gira un ventilador. El helicóptero llega. El montaje podría ser un corte o un encadenado. Un encadenado indicaría una mayor diferencia de tiempo entre los acontecimientos. La forma sería el ventilador, que encajaría con las hélices rotatorias del helicóptero. El sonido podría solaparse para crear una percepción avanzada o retrasada.



Ejemplo 2

Suelen utilizarse en publicidad. El sujeto que se apoya en una superficie vertical simula el logotipo de una compañía.
El montaje formal puede parecer demasiado artificial y si se usa con frecuencia, el montaje formal se vuelve previsible.

Montaje conceptual

Se llama también dinámico o de ideas y es una sugestión mental. Inculca una historia en la mente del espectador. Puede abarcar cambios de escenario, de tiempo, de personas, e incluso de la historia sin hacer ningún cambio visual. Cuando está bien hecho es una buena idea, cuando no lo está se convierte en un cliché.