

Martín, Sergio.

Doctorando, Universitat Politècnica de València, Departamento de Escultura.

Investigador del grupo Laboratorio de Luz

Ensayando entre intervalos: el montaje audiovisual como dispositivo crítico de ensamblaje

Essaying between intervals: audiovisual montage as a critical assembly device

PALABRAS CLAVE

Montaje, Ensayo, Dispositivo, Arte.

KEY WORDS

Montage, Essay, Device, Art.

RESUMEN

El presente escrito es un ensayo en forma de píldora con la que plantear algunas aproximaciones al montaje audiovisual como dispositivo crítico. Las implicaciones de este entramado proponen la posibilidad de la articulación visual y sonora como método experimental capaz de replantear su objeto de estudio. Los modos en los que esto se obtendría se basan en la ruptura diégetica mediante elementos disruptivos que fomentan el choque intersticial entre fotogramas produciendo nuevos encuentros significantes en el flujo fílmico. Por ende, la finalidad de esta propuesta es la de plantear algunos ejemplos de la práctica cinematográfica que enseñan cómo han desplazado el plano diegético para encontrarse con el espectador en un afán por hacerle participe de sus procesos de cuestionamiento visibles por medio de estrategias de montaje.

ABSTRACT

This paper is an essay in the form of a pill with which to propose some approaches to audiovisual montage as a critical device. The implications of this framework propose the possibility of visual and sound articulation as an experimental method capable of rethinking its object of study. The ways in which this would be achieved are based on the diagenetic rupture through disruptive elements that encourage the interstitial clash between frames, producing new significant encounters in the filmic flow. Therefore, the purpose of this writing is to present some examples of film practice that show how they have displaced the diegetic plane to meet the spectator in an effort to make them a participant in their visible processes of questioning through montage strategies.

INTRODUCCIÓN

Robert Bresson comentó en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (1979) que las imágenes se transformaban en contacto con otras imágenes. Esta afirmación señala el modo en el que el choque de dos fotogramas hace surgir espacios diferentes al mutarse ambos planos simbólicos. A esos espacios Gilles Deleuze los llamó intersticios y puso el énfasis sobre la capacidad de correlacionar dos opuestos (1986). No obstante, ¿cómo se puede ejercer ese acercamiento a través del movimiento? El montaje se presenta como una técnica que ha ido evolucionando a la par que las tecnologías audiovisuales, pero que nunca ha dejado de ser parte intrínseca de la práctica fílmica. Su presencia puede hacerse tan visible que casi cobra cuerpo propio, siendo en su conjunto un complejo dispositivo de acción (Agamben, 2015). Montar implica el acto de armar un entramado de piezas. Esta parte del proceso es la que determina la naturaleza de la obra final, la presencia de las decisiones del montaje cambia un mismo material en dos películas de género diferentes. Dicha capacidad innata e inevitable de la producción audiovisual le concede gran versatilidad a la hora de experimentar haciéndose un hueco indeleble en la producción y debates culturales.

A pesar de ello, la flexibilidad que concede el montaje audiovisual en la creación es, a su vez, un fenómeno capaz de hibridar entre los espacios diegéticos y los extradiegéticos. El presente escrito examina esos desplazamientos en los que se desliza la ruptura de la diégesis en favor de una consciencia de la mano tras el ensamblaje, de la intencionalidad que enfrenta al espectador con los intersticios creados en el choque de dos contextos visuales armados uno junto al otro. Por ese motivo, el trayecto que se va a trazar en las siguientes páginas se marca desde la intencionalidad de considerar cuáles han sido algunos de sus desvíos experimentales.

La estructura del artículo se desarrolla del siguiente modo: El desarrollo está dedicado a vislumbrar algunos de los aspectos ligados a la teoría del montaje para establecer qué se entiende de la articulación de elementos extradiegéticos y disruptivos. Más adelante, se continúa a través del análisis de casos de estudio vinculados a la experimentación del montaje como recurso activo. Estos casos se centran por un lado en lo conocido como cine soviético y algunas de sus aportaciones para después observar algunos ejemplos de actitudes ensayísticas a mediados de siglo XX. Estos dos contextos muestran algunas de las características que convierten al mero montaje en un dispositivo crítico que permite cuestionar los contextos discursivos culturales y sociales.

METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo esta investigación se ha seguido una estructura cualitativa e inductiva en la que predomina el contraste de los casos de estudio. El desarrollo de este mismo se ha realizado desde una selección de textos vinculados a la teoría del montaje que destacan los aspectos extradiegéticos de su puesta en escena. Por ello, el interés principal prima en el análisis pormenorizado de los actos artísticos específicos que se suceden en las obras comentadas y su relación con las reflexiones teóricas procedentes de los Estudios Fílmicos o la Historia del Cine. No obstante, el presente escrito no es un manual sobre la materia sino un ensayo sobre las posibilidades de emplear este mismo de un modo consciente. Por ello, el objeto de análisis se basa en el estudio de las posibilidades del montaje para una ruptura de los modelos convencionales de la narrativa en favor de una mayor experimentación formal, dando pie al uso del montaje con fines críticos e intersubjetivos al elaborar discursos mediante la producción artística.

DESARROLLO

El cine tendría como materia fragmentos del mundo real siendo mediatizados por la duplicación de la cámara afirma Christian Metz (2002), una mirada que capturaba un fragmento de tiempo a través del filtro de la lente de la cámara generando secuencias de imágenes. Un material que requería de una posterior manipulación para adecuarse a la idea preconcebida de su autor o de la dirección de este. El cine para narrar requiere de este proceso de ensamblaje, una poética del cine basada en la creación de ritmos y rimas. Estas articulaciones visuales y sonoras siguen una pauta que determina el camino de la futura película y su recepción por el espectador. Todo un proceso de múltiples capas de significación que transforman los pedazos captados, ya sean de apropiación o realizados en rodaje.

Este proceso se presenta como una parte vital del proceso audiovisual y muchos directores han escrito sobre su modo de concebir sus capacidades. Para Tarkovski es un ensamblaje que se construye en base a la presión del tiempo que se busca, un esculpir el tiempo (citado en Amiel, 2005, 136 p.). Para la montadora Valerie Mayoux es la búsqueda de lo que dicen dos planos al encontrarse (citado en Amiel, 2005, 154 p.). Un espacio tercero se produce en el fragor de ese diálogo, una escritura fílmica. Este procedimiento se convierte en un laboratorio que, mediante un principio de fragmentación, busca crear una coherencia. Espacios heteróclitos que se doman en una arquitectura narrativa suscitando sus propios sistemas de representación. Por ende, se observa clave tratar de reflexionar sobre los modos concretos en los que se emplea el montaje para atisbar sus particularidades y experimentar con los límites de esta técnica.

En los inicios del cine, el celuloide obligaba a que el acto de ensamblaje fuera físico, llamando a este proceso *cutting* (Amiel, 1999, 99 p.). Este paso de cortar y pegar manualmente se opondría al *editing* actual en el que la mesa de montaje es virtual y los cortes invisibles. Los modos de edición han variado a raíz de las innovaciones materiales que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX. Del mismo modo, este argumento favorece los procesos experimentales de la producción audiovisual; como, por ejemplo, el momento clave de la primera muerte anunciada del cine en manos de los formatos electromagnéticos del vídeo y la televisión. La producción industrial cinematográfica dejó de ser tan costosa, limitándose los equipos de trabajo gracias al avance que se conseguían en las tecnologías de registro, como la Portapak de Sony en 1967. La relevancia de este momento se acentúa con la exigencia de mayor participación, democracia y expresión personal ciudadana al calor de varias reivindicaciones sociales y políticas de mediados del siglo. Los trabajos

audiovisuales se multiplicaron bajo este paradigma y se asentaron a causa de las innovaciones técnicas que lograron un mayor alcance para la actividad fílmica.

Este acceso permitió que se experimentara con los modelos convencionales de la industria, mutando en otros estilos no ortodoxos con los que montar imágenes en movimiento. El clásico desglose cinematográfico hollywoodiense que trataba de ocultar toda decisión tomada en montaje a través de estrategias de *racord* se vio asediado por procesos discursivos y de atracción que tergiversaban los convencionalismos diegéticos. Estos modelos operan bajo injertos y ensamblajes que no buscan esconder el montaje sino convertirlo en protagonista del lenguaje audiovisual. En paralelo a las grandes producciones de D.W. Griffith o Howard Hawks estaban otros vanguardistas como Hans Richter o Alexander Astruc. Con autores como estos últimos se cultivó el germen de la disyunción, tratando de que lo diegético no fuese lo esencial de la producción cinematográfica, de su poética. Debido a estos planteamientos surgieron procesos que modulaban los encuentros audiovisuales en rupturas de tono. El relato no tenía porque proceder siempre del encuentro diegético del plano a plano, sino que podía venir desde el propio montaje entendido como forma en sí misma. A raíz de ello, se proyectaron modelos intersubjetivos que trataban de llegar al espectador mediante la estimulación de su propia conciencia frente al visionado pasivo usual de los relatos cinematográficos. Por este motivo, las estrategias que priman al montaje como dispositivo presente en su recepción se inclinan hacia prácticas de resistencia audiovisual. No obstante, esto no implica que no existan desplazamientos desde producciones narrativas *mainstream*, pero en este escrito se realiza una *mirada periférica* (Garcés, 2013, 112 p.) en la que analizar modelos limítrofes que han desembocado en prácticas experimentales que han supuesto espacios de diferencia. Lo híbrido, lo extraño o lo disyuntivo son elementos que danzan entre los intersticios tomando cuerpo en el montaje audiovisual, formas que encarnan la necesidad de hablar desde lo opuesto para tratar de encontrar un encuentro. Un disenso que exige la conciliación ante la posibilidad de ser incapaz de obtenerla.

Un arranque de esta propuesta sería rastrear las posibilidades de un montaje en las producciones y escritos de lo que se conoce como cine soviético, particularmente con Dziga Vértov y Sergei Eisenstein. Estas dos figuras son muy apreciadas en la Historia del Cine por sus aportaciones tanto cinematográficas como teóricas con las que pensar el quehacer fílmico. La mirada de la máquina, el cine-ojo de Vértov, se estructura en base a emplear solamente lo registrado de lo real para después devolverle la mirada a través de los intervalos entre fotogramas. Se podría comprender que la producción de este director es un cine vinculado a la percepción humana, un modo de ver equivalente a un uso convencional del ojo. No obstante, *El hombre de la cámara* (1929) marca un momento de inflexión en las posibilidades que el cineasta encuentra a través de la postproducción. Lo propio del fotograma en diferencia de la fotografía es su cualidad de movimiento, ya no sería suficiente invertirlo, sino que podría ser posible detenerlo para después modificarlo o incluso acelerarlo, apreciar otros modos en los que la mirada no puede percibir pero que el montaje permite observar. Varios son los ejemplos que se encuentran en la película como asociaciones del montaje, sonido extradiegético o aceleraciones de los fotogramas.

Por otra parte, el cine de Sergei Eisenstein se centra en la búsqueda de lo extático dialéctico, el pathos en y de la imagen para la ebullición de una resistencia (Molina, 2017). En su teoría sobre el montaje propone una serie de métodos para todo tipo de articulación audiovisual; sin embargo, destaca su aportación bajo el nombre de montaje intelectual o montaje de atracciones (Eisenstein, 1989). Dichos enlaces tratan de producir un impacto, un choque que fuerce el encuentro del pensamiento ante la imagen, ante la película. Un modelo discursivo que utiliza el fragmento en un ensamblaje metafórico que explora al unir opuestos creando intersticios en los que la relación de ambas imágenes coexiste. Esto simplemente puede ser una asociación preexistente como sucede entre las condecoraciones militares y los iconos religiosos en *Octubre* (1927), sugiriendo la relación de autoridad entre las figuras bélicas con el poder sagrado. Por otro lado, es más conocido su trabajo en *El acorazado Potemkin* (1925) por parte de la relación entre historia y resistencia, entre el documental y la ficción. La escena de la escalera de Odessa plantea un hecho real interpretado y montado por Eisenstein estirando el patetismo de sus imágenes. Desde la madre cargando con su hijo fallecido, la mujer fusilada cual mártir o las personas huyendo de los cosacos; todas estas imágenes tratan de inducir un pensamiento al espectador, una reacción que germina una vez acabada la película.

Ambos autores aportan al debate cinematográfico la capacidad del montaje para establecer relaciones más allá de la mera percepción. El uso de la máquina como una herramienta con la que experimentar la representación, una propuesta de ficción de un afuera a un adentro, de la Naturaleza al ser humano. La importancia de estos cineastas fue la de conseguir mostrar cómo unos fotogramas podían emitir un timbre con el que hacer tambalear su propia imagen.

A mediados del siglo XX eclosiona un gran cambio en la producción audiovisual. La anunciada muerte del cine frente a su industrialización, el inicio de la televisión y el mayor acceso a medios tecnológicos debido a su abaratamiento aceleraron un proceso de democratización que permitió una producción más íntima comparada con la de los grandes estudios. A parte de esto, el paso del celuloide a lo electromagnético permitió otro tipo de montaje más directo que el *cutting*, hasta alcanzar cuotas inimaginables con la computación de la imagen con los formatos digitales, el *editing*. El artista Harun Farocki lo describe en una secuencia de *Interface* (1995) en el que mediante una pantalla doble contrapone estos dos métodos convergiendo con el acto de la propia mano dirigiendo los movimientos de montaje. Uno en un espacio físico y otro en uno virtual, pero la mano sigue siendo la misma. De nuevo estas secuencias muestran un modo diferente de conocer dos opuestos mientras que sigue siendo posible encontrar sus paralelismos.

En este contexto se comienza a experimentar con un evento difícil de catalogar que venía proponiéndose desde los años treinta: el ensayo fílmico. Este formato, heredero de su homónimo literario, se centra en la revisión de fenómenos preexistentes. Las producciones ensayísticas partirían en muchas ocasiones de un material documental sobre el que reescribir su contenido (Rascaroli, 2017). En pleno auge postmoderno, el ensayo se alza como una herramienta predilecta con la que cuestionar la producción cultural a través de su transformación en montaje. Uno de los casos más nombrados es *Historie(s) du cinéma* (1989-98) en el que Jean-Luc Godard exhibe su propia historia del cine para señalar las carencias que ha sufrido esta misma culminadas en los desastres de la Segunda Guerra Mundial, es decir, cómo el cine había fallado y seguía haciéndolo frente a eventos de ese calibre (Godard, 2014). Esta producción emplea cientos de trucos de montaje extradiéuticos para estar interrumpiendo el ritmo y así potenciar el extrañamiento perceptivo para abrir otros espacios significantes posibles. Desde las voces *en off* sobre las sobreimpresiones visuales hasta sus propios autorretratos representando el proceso subjetivo que supone estructurar un relato, Godard está constantemente moldeando el flujo fílmico. Esta serie de películas muestran las posibilidades con las que el montaje genera escenarios disruptivos con los que sin violentar físicamente sus imágenes producen un extrañamiento discursivo.

Dentro de esta línea, pero de un modo distinto, está *La Isla de las Flores* (1989) de Jorge Furtado en el que construye asociaciones entre imágenes, texto y sonido para encauzar la narrativa sobre los espacios invisibilizados de un proceso como el consumo capitalista y su gestión de residuos empleado la satirización. En este caso, va articulando imágenes de todo tipo de procedencias (como imágenes populares, de enciclopedias, de televisión o imágenes documentales) para ir armando su propio relato y denunciar un hecho real que afecta a la sociedad e industria vinculada con la Isla de las Flores en Brasil. Su estructura narrativa responde a un modelo convencional de relato pero los métodos que emplea de fragmentación y apropiación lo recompone como un dispositivo sobre el que se conflictúa el material empleado denunciando una situación social.

CONCLUSIONES

Recopilando todo lo traído a estas páginas, se observa como el montaje de imágenes en movimiento se ha ido desarrollando a la par que las tecnologías del registro. La variedad de estrategias que se pueden realizar con este método favorece los formatos experimentales. Los casos aquí planteados muestran un recorrido sobre la necesidad de ir más allá de la percepción natural y la narrativa convencional, una búsqueda de diálogos no ortodoxos exclusivamente llevados a cabo con material visual y sonoro. Actualmente, siguen produciéndose esta clase de obra como se puede ver en *Padre no nuestro* (2019) de María Cañas quién explora las relaciones afectivas en plena era digital o *Terror!* (2007) de Ben Rivers el cual ensambla una película de terror a través de cientos de fragmentos de otras películas del género mostrando sus estereotipos para cuestionar el propio modo en el que se representa el miedo. Todas estas películas parten de la premisa de emplear todo el material multidisciplinar disponible para poder experimentar una duda, una puesta en común. El montaje se convierte en su aliado al poder crear escenarios imposibles que exploran la concepción sobre lo real. Por ello, moldear lo significativo mediante el ensamblaje de imágenes en movimiento se ha convertido en una de las herramientas críticas predilectas de la producción contemporánea. La finalidad de ello se relaciona con la posibilidad de *performar* (Butler, 2007) futuros aún por descubrir, lecturas indispensables para no caer en el inmovilismo cultural.

FUENTES REFERENCIALES

- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama, S.A.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Abada Editores, S.L.

- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era, S.A.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Espasa Libros, S.L.U.
- Delueze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnicas cinematográficas*. Rialp.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra, S.L.
- Godard, J.L. (2014). *Historia(s) del cine*. Caja Negra Editora.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) (vol. I)*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Molina, M.C. (2017). Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis. *Escritura e Imagen*, 13, 75-94.
- Rascaroli, L. (2017). *How the essay thinks*. Oxford University Press.
- Villain, D. (1994). *El montaje*. Ediciones Cátedra, S.A.