

# Cine experimental

Título:

Antecedentes artísticos del montaje

Autor/es:

López Clemente, J.

Citar como:

López Clemente, J. (1946). Antecedentes artísticos del montaje. Cine experimental. (7):6-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42688>

Copyright:

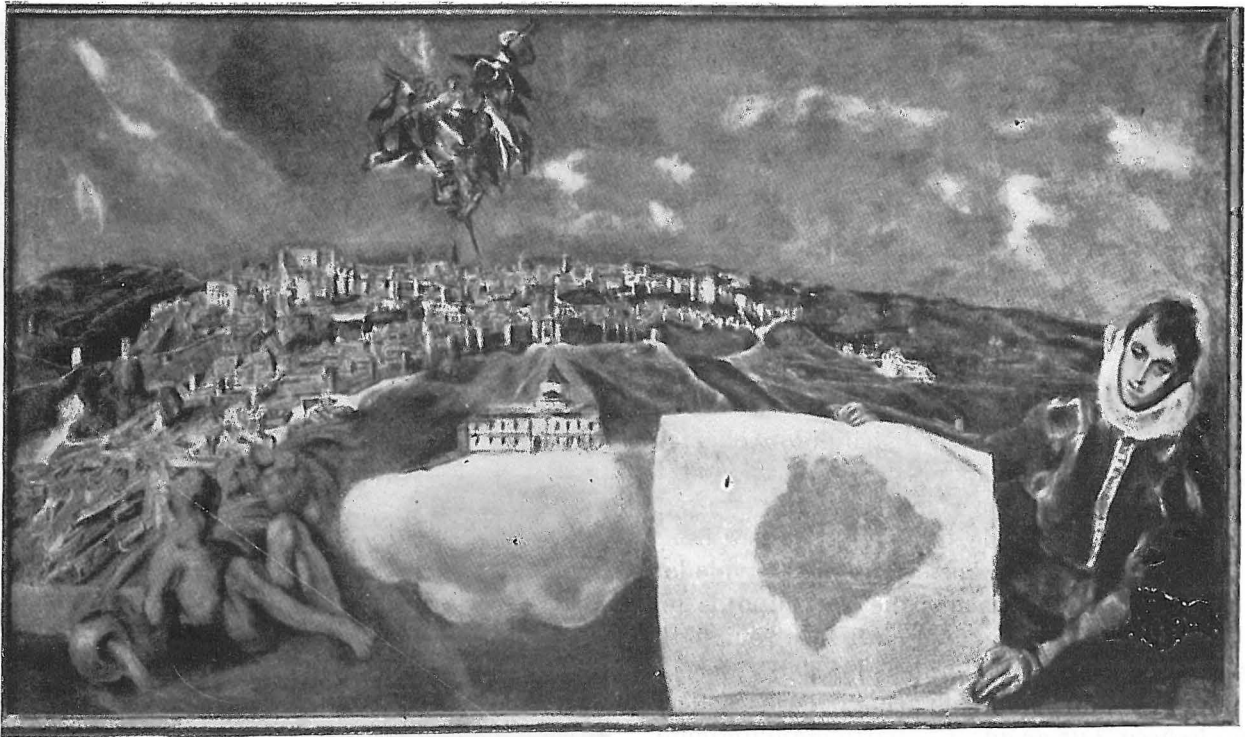
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**FilmoTeca**  
de Catalunya



Greco. "Vista y plano de Toledo".

## ANTECEDENTES ARTISTICOS DEL MONTAJE

Por J. LOPEZ CLEMENTE

López Clemente teoriza sobre montaje. Buscando en las génesis de esta diferenciación estética del "cine", encuentra raíces del más rancio sabor artístico. La pintura, la escultura, la arquitectura y la música son, según él demuestra documentalmente, antecedentes de toda obra cinematográfica bien lograda. Esta es su tesis, sugerente y sugestiva.

Mucho se ha dicho y aun se ha de decir acerca del significado del montaje cinematográfico. Mientras para algunos el montaje lo es todo, hay quien piensa que se trata sólo de un recurso puramente técnico, sin categoría artística. La discusión no tendría incentivo si en el montaje sólo se tratara de manejar elementos cuantitativos y no intervinieran para nada factores cualitativos determinantes, que convierten el ejercicio del montaje en una labor creadora y no meramente accesoria, en la que llega a ser decisiva la intervención de una determinada personalidad.

Al principio de montaje, con la complejidad del actual *cine* sonoro, se ha llegado por una superación de los elementos fílmicos, ya que en los comienzos de este nuevo arte no se sospecha el alcance, y hasta, ni siquiera, la existencia del mismo, tal y como hoy lo concebimos. Las primeras películas duran uno o dos

minutos (el montaje es uno de los principales factores que más adelante permitirá una mayor duración de los *films*). La cámara, todavía en sus balbucientes pasos, se limita a recoger las escenas que se van sucediendo en su presencia. La película así impresionada constituye el *film*, por el mismo orden y longitud de las escenas captadas por el tomavistas. Más adelante, la originalidad de Meliés conquista a los americanos con sus fantasías; pero es Edwin S. Porter, autor y realizador de los mejores "primitivos" norteamericanos, quien descubre que el arte cinematográfico depende de la continuidad de los planos, dentro de una determinada unidad, y no de los planos en sí, aislados unos de otros. En el Laboratorio de la "Compañía Edison", donde trabaja, Porter puede analizar, escrutar, toda clase de *films*, y especialmente los de Meliés, en cuanto a la longitud, número y composición de las escenas. Concibe entonces la idea de hacer una película cortando y añadiendo, en cierto orden, escenas ya filmadas que tengan determinada analogía. Busca en los almacenes de la Compañía viejos *films* para aprovechar escenas con las cuales conseguir su propósito. Allí abundan los trozos de película sobre temas de la

vida de su país y sobre las actividades, tan populares, de los servicios de incendios. Porter elige este tema y surge el primer *film* dramático yanqui: "La vida de un bombero americano".

Las escenas así combinadas tenían dos cometidos primordiales: En primer lugar, transmitir la acción de ellas derivada, y después —el más importante—, relacionar cada escena con la anterior y la siguiente, de manera que *el todo* así formado tuviera un significado único. No cabía, pues, una comprensión del *film* por escenas aisladas. Cada escena, para ser comprendida plenamente, había de considerarse en unión de todas las demás. Con este método, las fotografías adquirirían nueva fuerza expresiva y hablaban nuevo y elocuente lenguaje. Más tarde, otros realizadores se cercioraron de que varios planos, sin conexión en el tiempo ni en el espacio, pueden ser unificados por el tema, afianzando con ello dos importantes factores filmicos: el plano, en lugar de la escena, como unidad de montaje, y el montaje, como base de la expresión cinematográfica. El factor tiempo, a su vez, iba a intervenir como elemento dramático, ya que la longitud

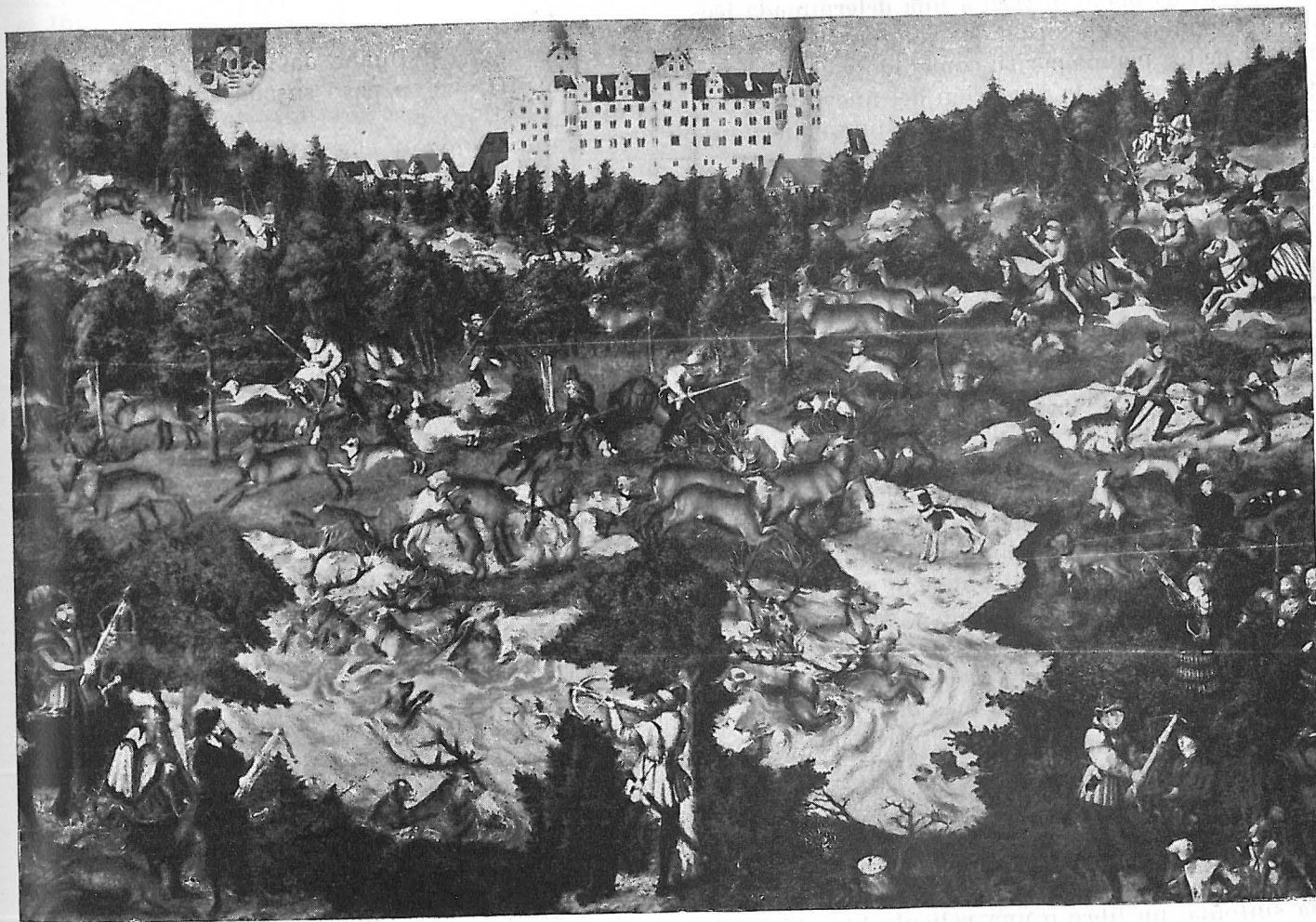
de los planos, hasta entonces determinada por la duración que la escena tenía en la vida real, podría ser reducida o alargada, en beneficio del relato, con una finalidad emocional hasta entonces no percibida.

Basándose en la circunstancia de que dos fragmentos de película, al igual que dos hechos, dos fenómenos, dos objetos cualesquiera, colocados uno junto al otro, se combinan para producir un nuevo concepto surgido de dicha yuxtaposición, S. M. Eisenstein ha expuesto la siguiente definición del montaje:

"Si un fragmento A, derivado de los elementos del tema que se está desarrollando, y otro fragmento B, derivado del mismo origen, se yuxtaponen, dan lugar al nacimiento de una imagen en la que el asunto temático se halla más claramente incorporado." (1).

Es decir, que el resultado de semejante yuxtaposición no es la simple suma de una representación más otra representación (A+B), sino la creación de un nuevo elemento perfectamente distinguible de sus componentes: la imagen C que se quiere evocar.

(1) *The Film Sense*.



Lucas Cranach. "Cacería".



Rodín. "Palas del Partenón".

dremos un ejemplo. En una película se quiere suscitar la imagen de un jugador. Sobre la mesa de juego, las manos nerviosas de un hombre recogen unas cartas, que van descubriendo lentamente; después, caen desalentadas sobre la mesa. Las mismas manos empujan ahora un montón de dinero hacia el tapete de la ruleta. Esta gira. La raqueta del *croupier* barre todo el dinero. Las manos yacen

exánimes, sobre la mesa vacía. En sobreimpresión, se ven pasar cartas y jugadas y girar ruletas con ritmo cada vez más acelerado, hasta fundirse. Las mismas manos abren, resueltas, un cajón en el que hay un revólver...

En este caso, la yuxtaposición de conceptos representables suscita el nuevo concepto del jugador al borde del suicidio. Asistimos, pues, a un proceso de síntesis, desarrollado merced a una determinada técnica: el montaje. Coexisten dos valores sustanciales: el valor de los planos por su contenido y el valor que adquieren éstos por la aparición del nuevo elemento que los unifica. Se ha llegado a esta síntesis mediante una selección en el montaje. ¿Y qué ordenamiento se ha seguido en la construcción de esta escena? Creemos estar en lo cierto al afirmar que se ha procedido de forma que la imagen a que se aspira surja ante nosotros, *se haga* en nuestra presencia, en función de espectadores y, en parte, colaboradores de su creación. El autor nos traza un sendero para llevarnos a la conclusión propuesta, mediante un proceso de elección, primero; de selección, después, y por último, de ordenamiento. Ahora bien, este proceso, en sus diversas fases, no es exclusivo de la cinematografía, sino que se presenta, más o menos palpablemente, en toda creación artística, incluya o no el factor tiempo entre sus componentes. El pintor, literato, arquitecto, músico, etc., proceden análogamente ante la obra a realizar, eligiendo, seleccionando y ordenando. Pero el ordenamiento a que nos referimos no es lo que se acostumbra a conocer como composición. Independientemente de ésta —que es más bien colocación—, existe la facultad del artista de desarrollar sus temas tratando de canalizar nuestra atención en un determinado camino, por el que gusta de acompañarnos, iniciándonos durante el recorrido en sus formas, sus conceptos, sus imágenes. Esta facultad se hace más patente en la música, la literatura o el cinema, ya que una sinfonía, un libro o una película han de perci-

birse a través de un establecido orden expositivo, que, normalmente, no es dable alterar.

Antes de proseguir, nos conviene aclarar que en estas consideraciones generales no hemos de referirnos exclusivamente al montaje en el aspecto meramente técnico y restringido, sino que lo consideraremos, más ampliamente, como verdadero valor de creación artística. En este sentido estimamos que es tria su más elevada razón de ser, y, así, puede aplicarse este concepto, tanto al cinema, como a la música, literatura, etc.

Entre los ejemplos que nos ofrece la poesía española para destacar la selección y ordenamiento de detalles propios del montaje, escogemos del romance del Duque de Rivas, *Un castellano leal*, la presentación del Duque de Borbón:

“...En la antecámara suena  
rumor impensado luego,  
ábrese al fin la mampara  
y entra el de Borbón soberbio,  
con el semblante de azufre  
y con los ojos de fuego,  
bramando de ira y de rabia,  
que enfrena mal el respeto...”

Su equivalencia cinematográfica sería la siguiente:

1. Presencia del Duque de Borbón, a través del ruido (en off) que su paso suscita en la antecámara real.
2. Mampara que se abre (P. G.).
3. El Duque de Borbón, soberbio (P. M.).
4. Rostro del mismo (P. P.).
5. Mirada (primerísimo plano).
6. Al fin expresa su ira con palabras (P. P.).

La presentación del personaje se hace de lo general a lo particular, y cualquier alteración de los términos propuestos cambiaría totalmente el efecto buscado.

El proceso de montaje resalta aún más en una partitura musical, donde se combinan los diversos grupos de instrumentos, sucediéndose rítmicamente, fundiéndose unos con otros, y donde los *solos* tienen la equivalencia de un primer plano por su forma y por su intención.

En las artes plásticas existe también una especie de “oculto itinerario” que seguimos en nuestra contemplación, guiados no sólo por la intención del autor, sino en muchas ocasiones impelidos por poderosos recursos técnicos. Así sucede con la luz en los cuadros de Rembrandt, que nos va abriendo materialmente el camino a través de los mismos, o con el *encadenamiento* de figuras, nubes y colores en las obras de *El Greco*. Existen unos elementos materiales ordenados en cierta manera, que tienden a unificarse en un concepto superior. Así se ha definido el montaje, y así, por ejemplo, en el famoso cuadro de San Mauricio, *El Greco* ha evocado la imagen del *morir heroico*

con unas extraordinarias personas que, en destacado primer término, se conjuran para ofrendar sus vidas, mientras en un segundo término asistimos al sacrificio de las mismas, seguidas por la interminable fila de sus compañeros, que, perdidos tras las figuras centrales, parecen enlazar con los ángeles jubilosos del cielo. Apreciamos, también aquí, una equivalencia con los términos primer plano, plano medio, plano general, como para acentuar el orden del montaje:

San Mauricio, invitando a morir a sus legionarios

San Mauricio y los suyos, ante el sacrificio.

La legión entera, dispuesta a morir.

Apoteosis.

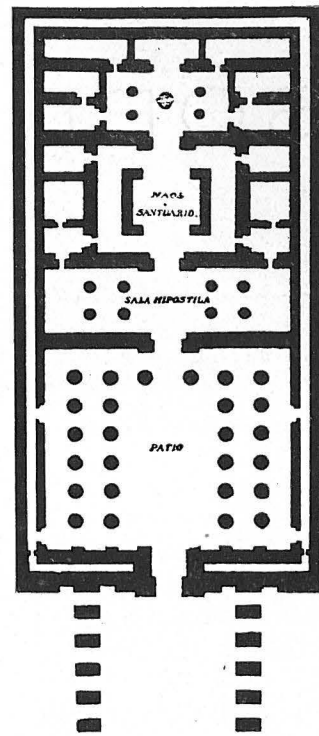
La atención es atraída por ese itinerario oculto de que hablábamos antes, y se halla dosificada a voluntad del pintor. Análoga intención observamos al analizar los cuadros en que *El Greco* interpreta a Toledo, tales como los de *Cristo en la Cruz*, a cuyos pies se extiende la villa, y el de la *Vista y Plano de Toledo*, en los cuales ha sido alterada voluntariamente la perspectiva de la ciudad, que nos es presentada desde diversos y encontrados encuadres. Particularmente, en este último lienzo nos produce asombro ver destacado, fuera del recinto de la población, sobre una nube, el Hospital de Don Juan Tavera, que, según propia declaración del pintor, ha sido forzoso poner en forma de modelo, es decir, en lugar destacado, alterando de manera genial las proporciones reales. El examen de la obra de *El Greco* ha inducido al gran realizador Einstein a considerar al artista español como uno de los precursores del montaje cinematográfico (1).

A veces, y con una tendencia a la "doble impresión", abordada posteriormente en el cubismo y resuelta plenamente en cinematografía, se presenta en un mismo cuadro a la misma persona en distintas fases de acción. Así sucede con los asuntos de sueños, en los que asistimos al desdoblamiento físico del que sueña; escenas de cacería, en que se ve a las mismas personas en diversos momentos de la caza (L. Cranach *Cacería de Carlos V*); asuntos religiosos y de muerte (el mismo *San Mauricio* y *El entierro del Conde de Orgaz*).

Lo mismo podríamos decir en relación con la escultura y con la arquitectura, por lo que se refiere al orden de montaje aludido.

En arquitectura, el templo egipcio, con su sucesión de avenida de esfinges, pilono, patio, sala hipóstila, segundo patio, lugar santo con el tabernáculo y una última construcción con habitaciones para los sacerdotes y dependencias del culto, forma un todo en el que los diversos elementos que sucesivamente lo constituyen se ordenan para producir el sentimiento de di-

Planta esquemática de un templo egipcio.



vinidad. "A medida que se va avanzando en el interior del templo, los patios y las salas van reduciéndose, el techo es más bajo y sube el nivel del suelo; la luz se amortigua también, todo prepara el ánimo para penetrar en el lugar recóndito donde estaba el simulacro divino" (1). En este sentido, lo mismo sería posible afirmar de los monumentos levantados últimamente en Alemania en ensalzamiento del heroísmo.

En cuanto a la escultura, tenemos en la columna Trajana un antecedente prehistórico del cine —según declaración de un competente crítico—, cuyo friso desarrollado alcanza más de doscientos metros, y en el que se ve presente, en las sucesivas escenas del relato, al Emperador Trajano, protagonista de la acción. De igual forma, Rodin, quien, como *El Greco* en el *Plano y Vista de Toledo*, violenta la realidad obsesionado por los recuerdos de la Grecia antigua, y con dos elementos superpuestos, evoca la imagen de la Atenas clásica en el busto *Palas del Partenón*, una de las obras más audaces del genial escultor.

De todo lo anteriormente expuesto, vemos que, tanto el poeta, como el compositor, pintor, arquitecto o escultor, aplican, al igual que el cinematografista, para la realización de sus obras, unos métodos de montaje. Estos métodos, muchas veces discordes y hasta incomprensibles, plantean problemas artísticos de síntesis, comunes a todo el Arte. Si hemos, pues, de dedicarnos al arte cinematográfico, debemos estudiar con interés no sólo lo que se refiere al proceso de concepción o interpretación fílmica, sino también todo lo concierne a la concepción y realización en las obras de arte.

(1) *The Film Sense*. Faber and Faber Ltd. London. (pág. 83).

(1) *Historia del Arte*.—Pijoán.