

# el arte del montaje

## leonardo henríquez\*

Para esta primera edición del simposio 'Estética y Cine' hubiese sido un error, una falta imperdonable, obviar el ARTE DEL MONTAJE, escrito en mayúsculas porque considero este oficio, el de estructurar la película con los retazos de emociones que los directores logramos poner en escena, quizá el estado de las cosas del cine, dicho de otra forma, el oficio de narrar una película en la sala de edición.

En mis clases de montaje en la Escuela de Medios Audiovisuales suelo ser recurrente con mis alumnos cuando les presento el problema de la edición cinematográfica como el arte de la fragmentación. Una fragmentación concebida como el hecho insuperable de que trabajamos con fragmentos de ideas, de emociones, de acciones, de textos hablados por los actores, de innumerables planos dispersos, algunas veces dispares y sin sentido de continuidad. Y es a nosotros los editores a quienes se nos encomienda la peligrosa tarea de dar sentido dramático a tales fragmentaciones, incorporando y cortando planos según nuestro criterio, para que lo concebido en la puesta en escena se proyecte con la lógica del director. Pero no todo puede ser gloria. Ocurre que, por razones que prefiero obviar en esta conversación, el director comete errores insalvables de todo tipo: errores en la continuidad, traspies en los ritmos,

en la dramaturgia, en la dirección de actores... Y a nosotros toca, por ética profesional o por amor al oficio, intentar disimular tales deslices. Lo digo sin modestia porque considero que el editor debe ser, siempre, un aliado del director, nunca un enemigo del concepto que tuvo el director en la cabeza. Sin embargo, persistentemente recomiendo negociar la manipulación del material con el mismo director, ayudándolo a comprender el material que él mismo filmó, ayudándolo a percibir los errores y los aciertos de su narración cinematográfica.

Me he tomado la licencia de escarbar en algunos textos que considero significativos para comprender esta entelequia que he llamado con entusiasmo el arte del montaje, con sus implicaciones tecnológicas y conceptuales:

Cuando Umberto Eco afirmó que hacemos un uso masturbatorio de la tecnología, no se refería al enorme negocio de la pornografía en Internet, sino a

nuestra disposición a pasarnos largos ratos usando aparatos sin más propósito que el de disfrutar de su simple manipulación. Descontemos que la palabra "masturbatorio" contiene para Eco una carga peyorativa y preguntémosle si no tiene razón: ¿No es cierto que todos nosotros nos hemos dedicado horas y horas a manejar la computadora sin obtener ninguna utilidad real, simplemente por el gusto de descubrirle aplicaciones y funciones nuevas y sorprendentes?

No es cierto, amigos editores, que nos mareemos en la tecnología digital, con sus útiles pero recargadas herramientas, cayendo en la tentación de lo superficial al atribuir a nuestro material una exagerada aplicación digital y convirtiendo la narración en un exceso de manipulación, en una sobredosis de cortes y efectos innecesarios.

Quizá la respuesta está en regresar a las fuentes, a lo clásico, a lo preciso necesario. Para esto, nada mejor que la investigación y la lectura de los maestros:

Walter Murch, uno de los montadores más sobresalientes del cine americano de las últimas décadas, conocido sobre todo por ser el montador de las películas más importantes de Francis Ford Coppola, y autor de un brillante ensayo sobre el montaje cinematográfico, "En el momento del parpadeo". Ahora, la editorial Plot acaba de publicar El arte del montaje, una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje a la altura del famoso libro de conversaciones entre Truffaut y Hitchcock. Un libro que, como todo gran libro de cine, va más allá del propio cine. La música, la literatura, las matemáticas y las ciencias, saltan a las páginas del libro para comprender mejor el significado del montaje cinematográfico.

Ondaatje, el novelista de El paciente inglés, cuya adaptación al cine pasó por las manos de Murch, considera el montaje un trabajo de la misma naturaleza que el que lleva a cabo un escritor cuando edita una novela, y lo llama "arte". Murch no cree que un montador —salvo en ciertos géneros documenta-



les— pueda imponer su visión a la película. No es el “autor”, pero nos recuerda —como decía Ingmar Bergman— que hacer una película es parecido a cuando una comunidad medieval construía una catedral: son muchos los que colaboran para hacerla posible.

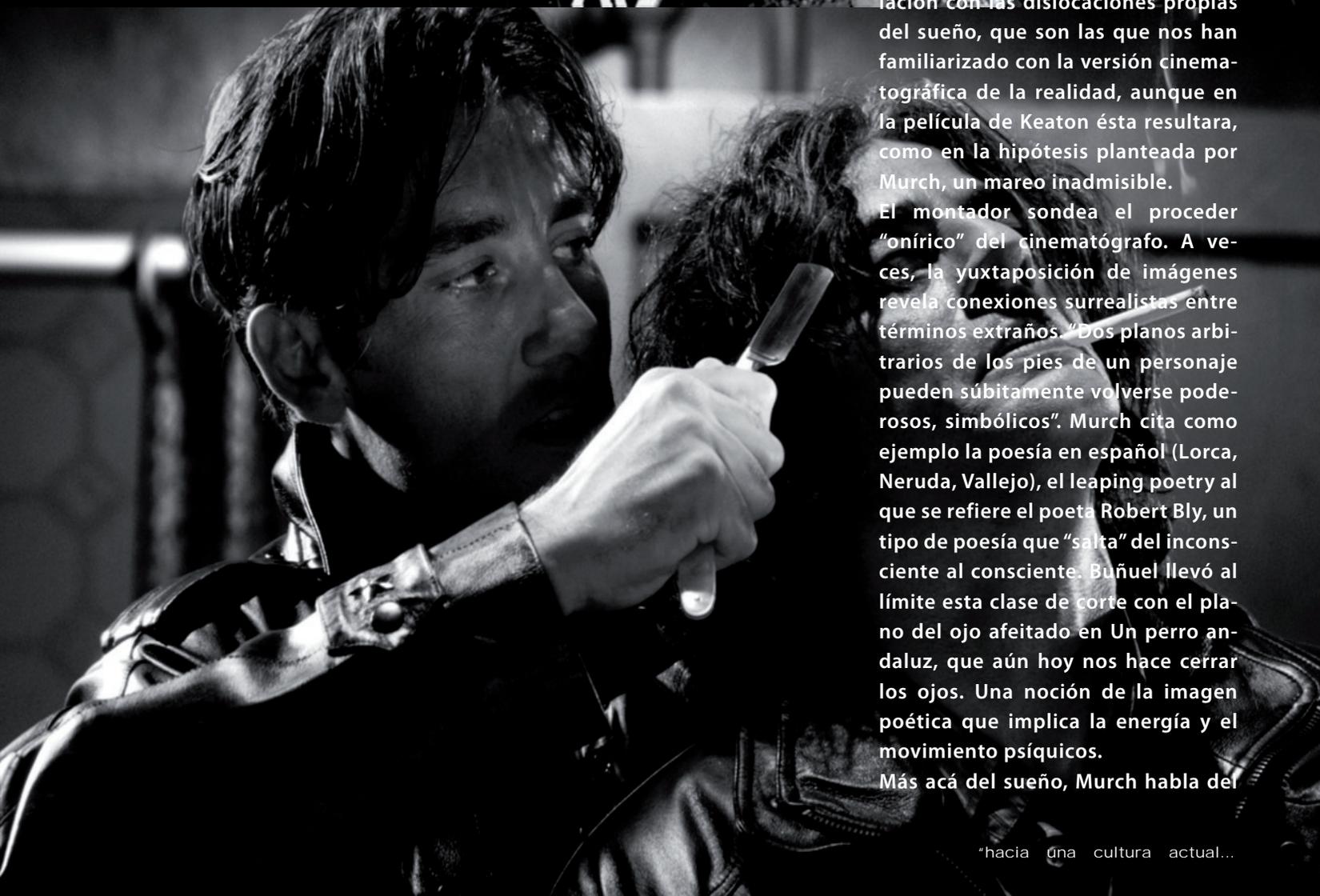
Para Orson Welles, por ejemplo, el montaje no era sólo un detalle del cine, era EL DETALLE. A pesar del valor central que le conceden los cineastas, fuera del mundo del cine, el montaje ha pasado inadvertido. A ello contribuye la casi invisibilidad de su praxis: la exploración y orquestación de pautas visuales y sonoras no evidentes a simple vista. Como recuerda Murch, la decisión de cortar un plano tiene poco que ver con la gramática de la escena: “No se cambia el plano en las comas, por así decirlo”. Murch ve un paralelismo entre la decisión sobre dónde se termina un plano y dónde acabar un verso. El montaje sería un equivalente a la rima y la aliteración en poesía, y el montador, un “invisible corifeo griego”, un tutor que impugna o modula el tema para darle mayor énfasis.



Dado que nuestra experiencia cotidiana, desde que nos despertamos hasta que nos dormimos, es como un plano continuo, no es de extrañar que el montaje cinematográfico, cuyos cortes nos permiten pasar instantáneamente de una costa soleada a una cumbre nevada, “hubiera sido probado y descartado por provocar algo parecido al mareo”. Sin embargo, esas repentinas transiciones nos deleitan. En 2001, en Una odisea en el espacio, Stanley Kubrick nos fascinó al pasar de la época prehistórica al siglo XXI por medio de un simple corte cinematográfico, saltándose a la torera toda la evolución humana. Mucho antes, Buster Keaton ya nos había maravillado en El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr.), film en el cual interpreta a un operador de cine que sueña que traspasa la pantalla y pasa a vivir textualmente en una película: en un plano se tira de cabeza al mar y al cambiar el plano se incrusta en la nieve de una montaña. Keaton, el cómico preferido de los surrealistas, jugó de forma divertida y perspicaz con las dislocaciones cinematográficas y su relación con las dislocaciones propias del sueño, que son las que nos han familiarizado con la versión cinematográfica de la realidad, aunque en la película de Keaton ésta resultara, como en la hipótesis planteada por Murch, un mareo inadmisibles.

El montador sondea el proceder “onírico” del cinematógrafo. A veces, la yuxtaposición de imágenes revela conexiones surrealistas entre términos extraños. “Dos planos arbitrarios de los pies de un personaje pueden súbitamente volverse poderosos, simbólicos”. Murch cita como ejemplo la poesía en español (Lorca, Neruda, Vallejo), el leaping poetry al que se refiere el poeta Robert Bly, un tipo de poesía que “salta” del inconsciente al consciente. Buñuel llevó al límite esta clase de corte con el plano del ojo afeitado en Un perro andaluz, que aún hoy nos hace cerrar los ojos. Una noción de la imagen poética que implica la energía y el movimiento psíquicos.

Más acá del sueño, Murch habla del



# UNA CONVERSACIÓN ENTRE WALTER MURCH Y MICHAEL ONDAATJE

parpadeo del ojo como analogía del montaje y a la vez como momento de entrada emocional para el corte. Al igual que en cada movimiento ocular, hay un montador invisible que elimina los trozos inservibles que no llegamos a ver, el montador sería alguien que "parpadea" para el espectador. Esta teoría se la brindó John Huston, que consideraba al cine el arte más cercano al proceso de pensar. Para Murch, cada plano es un pensamiento o una serie de pensamientos expresados visualmente. "Cuando un pensamiento empieza a quedarse sin fuerzas, ése es el momento de cortar", "en su plenitud, sin llegar a sobrepasar la madurez". Murch persigue siempre este punto de equilibrio

mos "desde fuera" a la pareja haciendo cosas apasionadas. "No hay ejes de cámara que valgan en el amor", proclama Murch. La pérdida de sentido espacial tiene la ventaja de acercar al espectador a la locura del amor apasionado.

El lector de *El arte del montaje* encontrará en sus páginas numerosos ejemplos sobre la continuidad y la discontinuidad, el ritmo y la composición, la música y el sonido. Sobre todo, el sonido. Murch es un maestro en la utilización del sonido como metáfora y espacio mental, y alguien que procura siempre que "la conmoción del silencio" llene en algún momento la sala donde el público, a su merced, convertido en cómplice de la película, se lo imaginado todo.

mero de películas tan distintas como montajes se hayan realizado.

Visto desde otra óptica, el gionista francés Jean-Claude Carrière es dueño de una expresión que marca una acepción acerca de la importancia del montaje y dónde comienza éste a ponerse en práctica. Esa frase es: "El guionista debe ser un muy buen montajista".

La pregunta es si este concepto choca con el anterior, y la respuesta la tienen los puntos de vista de los diversos realizadores. Mientras directores como Orson Welles, Jean Luc Godard o Alfred Hitchcock consideran el montaje como el momento que define la película, colegas como Luis Buñuel o John Ford le dan muchísima menos importancia, ya

## EL ARTE DEL MONTAJE



"entre el disfrute de la dinámica interna del pensamiento y el ritmo del plano". No es la forma de montar de Murch el estándar en Hollywood, donde se corta de un plano a otro a mitad del movimiento para dar continuidad a la acción y disimular el cambio de plano. Los cambios de plano de Murch suelen ser al principio del gesto, prefiere iniciar el movimiento en el plano que va a entrar. "Mi obligación es llevar, como si se tratara de un recipiente sagrado, el foco de atención del público y moverlo de formas interesantes por la superficie de la pantalla". Si montara de manera estándar una escena de amor apasionado, por ejemplo, vería-

En su acepción técnicamente más pura, el montaje podría definirse como la selección, corte y empalme de las diferentes tomas de una película. Sin embargo, en el campo de la práctica resulta ser un elemento que pondera aspectos fundamentales de la estructura de un filme, tales como la conexión de un plano con otro, el encadenamiento de éstos en una serie y la duración de cada uno y, por ende, de la totalidad de la película, además de marcar su ritmo. A modo de ajustadísima síntesis podría decirse que con el mismo material filmado, pero montado de infinitas maneras diferentes, podríamos encontrarnos con igual nú-



que el filme lo montaron ellos en sus cabezas antes de comenzar a rodar, y de tal manera registraron las imágenes.

Dicho esto, y como conclusión propiciatoria, les dejo la angustia de pensar en los retos del oficio que nos incumbe, en la histeria digital de la que somos testigos y víctimas, en la reflexión que intenta obligarnos a plantearnos el problema del montaje contemporáneo, nada más y nada menos, como el futuro del lenguaje del cine.