

DOS TEORÍAS ESPECÍFICAS

Sobre el montaje existen textos en castellano bastante difundidos, como, por ejemplo, el artículo «Montaje 1938» (1939), de Eisenstein, recogido en el volumen Reflexiones de un cineasta, ed. al cuidado de Román Gubern (Editorial Lumen, Barcelona, 1970), así como los que se incluyen en el apartado «Eisenstein y la teoría del montaje», en la presente obra (I.5).

Existe igualmente un libro ya clásico titulado Técnica del montaje cinematográfico, obra insigne del realizador inglés Karel Reisz (Taurus, Ediciones, S. A., Madrid, 1960), recientemente reeditado, cuya lectura se recomienda.

Menos conocidos son los textos de V. I. Pudovkin y Béla Balázs que se transcriben a continuación. El primero es un fragmento de su Prefacio al libro Film-Regie und Film-Manuskript (Berlín, 1928). El segundo corresponde a una gran parte del capítulo dedicado al tema en su libro El film. Evolución y esencia de un arte nuevo (original ruso, 1941; versión alemana, 1949; versión castellana, 1978).

El montaje en el film

VSEVOLOD ILARIONOVITCH PUDOVKIN

El montaje es la base estética del film.

Tras la enseña de esta palabra se mueve la cinematografía soviética, que no ha perdido hasta hoy nada de su importancia y de su eficacia. Es preciso reconocer que el concepto de montaje no es siempre entendido en su amplitud e interpretado en su verdadero significado: es frecuente la concepción ingenua que entiende por montaje la simple operación de encolar los varios trozos de película según el orden cronológico; para otros, existen sólo dos tipos de montaje: uno lento y otro rápido, olvidando o ignorando que el ritmo, es decir, la ley que determina la duración o la brevedad de los trozos de película a montar, está en realidad muy lejos de agotar todas las posibilidades del montaje.

Séame lícito recurrir, por claridad, a otra forma artística, la literatura, para exponer a la atención del lector con mayor evidencia la importancia del montaje y sus futuras posibilidades. Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística terminada. Análogamente, para el director cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición

artística, él crea las «frases de montaje», de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film.

La expresión «rodar una película» es del todo falsa y debe desaparecer del uso. Un film no es rodado, sino construido con cada uno de los fotogramas y con las escenas que constituyen su materia prima.

Si un escritor emplea una palabra, por ejemplo, *abedul*, ésta no es, por así decir, más que la convención de un objeto dado, y está privada de un valor espiritual intrínseco: sólo en relación con otras palabras, en el marco de una forma elaborada, recibe vida y realidad artística. Yo abro un libro que tengo aquí delante y leo «el tierno verde de un abedul»; esta composición, que no es ciertamente peregrina, muestra no obstante con claridad la diferencia esencial que hay entre la palabra individual y un conjunto de palabras; y en ella el abedul ya no es una determinación convencional, sino que se ha convertido ya en forma literaria. La palabra muerta ha sido resucitada a la vida por el arte.

Por tanto, yo sostengo que un objeto, *tomado* desde determinados puntos de vista y mostrado en proyección al espectador, no es más que una cosa muerta, aun cuando se moviera delante de la cámara. El movimiento de un objeto o de una persona frente a la cámara no es todavía el movimiento filmico, sino que constituye sólo la materia prima para la futura composición-montaje. Sólo cuando el objeto es cogido en una multitud de fotogramas individuales y resulta síntesis de diversas formas particulares, la imagen adquiere vida filmica; así también la palabra «abedul» se transforma en este proceso, y de copia convencional y fotográfica de la naturaleza que era se convierte en forma artística.

Los objetos deben ser llevados a la pantalla por obra del montaje, de tal modo que se obtenga una realidad no fotográfica, sino cinematográfica. De ello resulta que la importancia del montaje y su relativo ciclo de problemas no se agotan con la sucesión de contenidos en las escenas o con la institución de un ritmo. El montaje es ese momento creativo por el cual de una fotografía inanimada brota la viva forma cinematográfica.

Es característico el hecho de que para la creación de una forma cinematográfica puede ser empleado un material muy diferenciado, que en realidad está unido a los más diversos fenómenos. A fin de aclarar todo esto, permítaseme un ejemplo, extraído de mi film *El fin de San Petersburgo*. Al principio del acto que está dedicado a la guerra, yo quería mostrar una potente

explosión de dinamita. Para realizar la explosión con absoluta autenticidad, hice enterrar una gran cantidad de dinamita y rodé el estallido: éste fue verdaderamente extraordinario, pero sólo en la realidad; en la pantalla resultó inanimado y aburrido. A continuación, tras grandes intentos y pruebas, terminé por crear la explosión y obtuve el efecto mediante el montaje que deseaba, sin emplear siquiera un fragmento de la explosión rodada: utilicé un lanzallamas que expulsaba una abundante cantidad de humo, y para dar la impresión de la explosión monté breves tomas de relámpagos de magnesio en una alternancia rítmica de claros y oscuros. En medio interpuse una toma hecha mucho tiempo atrás y que, por su particular luminosidad, me pareció apta. Finalmente obtuve así el resultado que había previsto; por fin estaba en la pantalla la explosión, y lo que le correspondía en la realidad era todo lo que se quiera, pero ciertamente no una explosión.

Con este ejemplo he querido demostrar que «el montaje es el creador de la realidad cinematográfica» y que la naturaleza no ofrece más que materia prima para su elaboración.

Tal concepción se aplica también plenamente al actor. El plano de un hombre no es más que materia en bruto para la futura composición de su imagen en el film efectuada por el montaje. Por ejemplo, cuando en *El fin de San Petersburgo* tuve que mostrar a un magnate de la industria, intenté resolver el problema montando su imagen con el monumento ecuestre de Pedro el Grande. Yo sostengo que los resultados obtenidos por esta vía son de un realismo mucho más eficaz que los que pueden dar habitualmente la mímica de un actor, la mayor parte de las veces viciado por la interpretación teatral.

En mi primer film, *La madre*, intenté dar al público la presentación psicológica del actor por medio del montaje. El hijo está en la prisión; de improviso, y secretamente, recibe una misiva que le anuncia que el día siguiente será liberado. Por tanto, se trataba para mí de dar, cinematográficamente, la expresión de la alegría: la simple expresión de su rostro excitado por la alegría resultaría sin efecto. Yo mostré sólo el juego de las manos y un primer plano de la mitad inferior del rostro y la boca sonriente. Estas tomas las monté más tarde con un material totalmente ajeno, es decir, con el precipitado discurrir de un torrente primaveral, con un haz de rayos de sol reflejándose en las aguas, con animales domésticos aleteando en un corral y finalmente con un chiquillo sonriente. De esa forma creí expresar «la alegría del prisionero».

No sé cómo juzgó el público mi experimento; por mi parte, estoy profundamente convencido de su importancia.

La cinematografía progresa a un ritmo muy rápido; sus posibilidades son inagotables. Es necesario no olvidar que ha encontrado por fin su verdadero camino, liberándose de la absurda sujeción a formas de arte ajenas, al teatro, por ejemplo, y ha entrado finalmente en el campo de sus métodos específicos.

Estoy convencido de que la voluntad de actuar sobre la razón y el ánimo de los espectadores por medio del montaje constituye la vía por la cual deberá discurrir el gran arte internacional del film.

El montaje

BÉLA BALÁZS

El término técnico *Schnitt* se ha incorporado al idioma alemán. El término francés *montage*, que significa «composición», es más expresivo que *Schnitt* o su equivalente inglés *cutting*. Se trata realmente de una especie de composición. Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en un instrumento de producción.

El encuadre más logrado no basta para expresar todo el significado del objeto sobre la pantalla. Esto sólo puede lograrse por una combinación de los planos parciales, es decir, por el montaje. El último capítulo en la realización de un film, el trabajo final, es el *montaje*.

El significado de una mancha de color en un cuadro sólo se nos revela a partir de la composición interior de la obra total. Lo mismo sucede con el significado de un tono en una melodía, de una palabra en una frase. Son sólo comprensibles a partir del conjunto cerrado de la melodía o de la frase. Las imágenes aisladas tienen el mismo papel dentro del conjunto del film.

Las imágenes aisladas están cargadas con la tensión de un significado que se basa en su correlación y que surge como una chispa eléctrica, tan pronto como aparece la imagen del encuadre siguiente. Los distintos encuadres pueden tener un sentido pro-