

CAPITULO II

Antecedentes de la edición cinematográfica.

Cine Mudo.

El estudio de esta materia no es nuevo, en el teatro, la danza, la arquitectura, la música, la fotografía, se ha requerido de la técnica del montaje; pues una obra teatral es ensayada en bloques, para posteriormente ser armada para su presentación; la arquitectura es bosquejada sistemáticamente para su construcción posterior; la música es armada en cada uno de los instrumentos para su subsecuente unión, consiguiendo con esto la armonía que se requiere para su presentación; así consecutivamente.

Es en el cine, donde este montaje se hace más evidente, para la presentación final del audiovisual, es decir después de haber filmado cada escena con base en el guión técnico, se requiere de toda la técnica para ajustar, ordenar y cortar, armónica y sincrónicamente todo el material captado por la cámara. A este conjunto de actividades se le conoce como edición, la cual es la etapa final de toda la película. “El montaje es la fuerza creadora de la realidad cinematográfica, y que la naturaleza sólo aporta la materia prima con la que formarla. Y esa es exactamente la relación entre el montaje y el cine. Esta confiada afirmación salida de la pluma de uno de los directores más notables del cine mudo, fue escrita en 1928 por V. I. Pudovkin” (Reisz y Millar 1953: pp.15) Con esta definición se

presenta como fuerza creadora, por otro lado se nos presenta como: “la técnica del montaje, es la unión física de dos fragmentos separados de película. Cuando se los une, esos dos fragmentos se transforman en una secuencia que tiene un significado particular.” (Ken Dancynger, 1999: pp.12) Es decir es una fuerza creadora, que con la unión de dos fragmentos separados de película se obtiene un significado, es aquí donde se afirma que se debe tener cuidado, porque con dicho significado se puede alterar la realidad.

Varios de los autores nos muestran aspectos técnicos, para entablar con mayor claridad como comenzó la edición, más que momentos históricos, pues la presente tesis no pretende ser una recopilación histórica del cine sino del montaje; las primeras filmaciones, hechas por los hermanos Lumière eran pruebas de su propia cámara, desde que comenzaba la película hasta que se terminaba el rollo, sin corte alguno; fue hasta George Méliès, director de teatro quien imprimió un toque narrativo, “sus películas se recuerdan hoy sobre todo por sus ingeniosos juegos de ilusionismo y primitivo encanto. Pero en su momento significaron un importante avance sobre todo lo hecho hasta entonces, al abrir el abanico de posibilidades de la narrativa cinematográfica más allá de la toma única. Su segunda película larga, *la Cenicienta* (1899), tenía 140 metros de longitud (mientras que las de los hermanos Lumière tenían siempre alrededor de 15 metros) y contaba su historia en veinte cuadros en movimiento: (1) Cenicienta en la cocina; (2) El hada, los ratones y los lacayos; (3) la transformación de la rata; ... (20) El triunfo de Cenicienta. Cada cuadro era de índole similar al Watering the

Gardener de los Lumière, en el que un incidente relativamente simple había sido preparado de antemano y después filmado sobre una sola tira de película ininterrumpida. Pero mientras que los Lumière se habían limitado a rodar breves acontecimientos consistentes en un solo incidente, Méliès intentaba aquí contar una historia compuesta de varios episodios.” (Reisz y Millar 1953: pp.16) Como podemos ver Méliès agregó montaje a sus historias, ya no eran tomas sencillas de acontecimientos de la vida real.

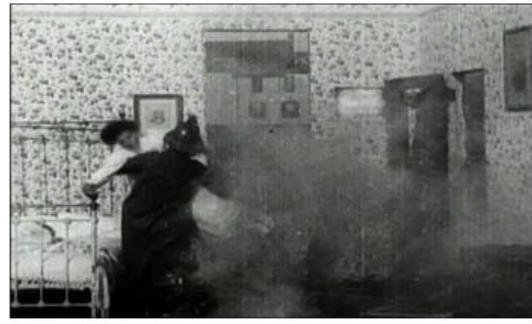
Gracias al siguiente director nace la idea de defender que, con un material filmado previamente se puede obtener determinado significado, y dejar de forma clara lo que se afirma en la mayoría de la teoría, para no dejar a dudas que esto es posible. “En 1902 el americano Edwin S. Porter, uno de los primeros operadores de Edison, hizo *la vida de un bombero americano*. Su manera misma de abordar la tarea ofrece un marcado contraste con las prácticas aceptadas hasta entonces:

Porter rebuscó entre las viejas películas de Edison en busca de escenas adecuadas alrededor de las cuales construir una historia. Encontró una gran cantidad de películas sobre las actividades de los bomberos. Como los bomberos gozaban de tanta popularidad entre el público, con su acción y su colorido, Porter los eligió como tema de su película. Pero seguía necesitando alguna idea o incidente central alrededor del cual organizar las escenas de los bomberos en acción... Por consiguiente Porter se inventó un argumento que era tan sobrecogedor como diferente: una madre y su hijo se quedaban atrapados en un

edificio en llamas y eran recatados en el último momento por el equipo de bomberos.” (Lewis Jacobs, 1939 pp. 37 citado por Karel Reisz 1953 pp.17)

Entonces el material de la película de Porter no se filmó para su argumento, sino que buscó entre los clips del laboratorio de Edison y editó la película. “La decisión de Porter de construir una historia cinematográfica a partir de un material rodado previamente era algo sin precedentes. Eso suponía que el sentido de un plano no era necesariamente autónomo, sino que podía ser modificado al unir ese plano con otros. (Karel Reisz, 1953 pp.17) Con esto “Porter había demostrado que la toma individual, que registra una porción incompleta de la acción, es la unidad con la cual los filmes deben construirse y con ello estableció el principio básico de la edición”. (Ken Dancynger, 1999: pp.22)

En el interior mostraba a la madre con el hijo en el edificio en llamas, y el exterior los bomberos trasladándose al siniestro, es decir las “escenas de interiores se alternaban con los exteriores de películas documentales. Esta alternancia de tomas de interior, exterior confería dinamismo a la historia del rescate. El aumento de tensión del **montaje paralelo** se completaba con la inclusión del plano de detalle de una mano jalando la manivela de la alarma de incendios. Esto sugería que dos tomas realizadas en escenarios diferentes, con objetivos originalmente distintos, podían al juntarse, algo más que la suma de dos partes. **La yuxtaposición podía crear una nueva realidad más amplia que la de cada plano individual.**” (Ken Dancynger, 1999: pp.22)



Se crea significados inexistentes, o nuevos a partir de la unión de dos planos, por otra parte nos presenta por vez primera la **edición en paralelo** “la cual es el montaje de dos o más acciones en un diseño alternativo. Puede emplearse de la siguiente manera: para incrementar el interés al describir acciones que ocurran simultáneamente de modo alterno. Para mostrar el conflicto al editar dos acciones que habrán de unirse en un clímax intenso, dos ejercicios contrarios avanzaran en una serie de planos alternos más rápidos y cercanos hasta enfrentarse entren sí. Para aumentar la tensión al editar de modo alterno dos acciones que tienen una relación directa entre sí. Para elevar el suspenso y mantener al espectador en un estado de ansiedad a medida que las acciones alcanzan el clímax.”(J. Mascelli, 1966 pp.109) Como es el caso de la alternancia

de los planos internos y externos de la acción hasta culminar con el plano de detalle o *taigh shot* de la alarma de incendios.

Griffith, la construcción dramática

Posteriormente David W. Griffith nos muestra la construcción dramática, está considerado como el pionero de la edición clásica de Hollywood y fue quien mostró como construir una película en su totalidad, influyó en la filmografía rusa revolucionaria. Tiene una extensa filmografía; intentó aproximar la cámara a la acción, con esto introducía más al espectador en el detalle, situación que no se presenta en el teatro, experimento con la fragmentación de las escenas; “en *The Greaser’s Gauntlet* (1908), pasa de un plano general de un árbol colgante (una mujer acaba de salvar a un hombre de ser linchado) a un plano entero del hombre agradeciéndole a la mujer. A través del montaje en continuidad de estas dos tomas, el público ingresa en la escena en un momento de gran emoción. No sólo sentimos efectivamente lo que él debe experimentar, sino que la escena completa es más dinámica gracias al corte, y el público se siente más cerca de la acción que tiene lugar en la pantalla.” (Ken Dancynger, 1999: pp.24) Es decir incluye al espectador como activo, que entenderá lo que sucede cuando corta de un plano general a un plano completo del personaje, sin que se desconcierte de la acción.

Afirmó, con sus películas que “no era necesario mostrar acciones completas para lograr realismo. Gracias al montaje en paralelo las escenas podían

fragmentarse y sólo se podía exhibir sus partes más eficaces. Por lo tanto el tiempo dramático empezaba a remplazar el tiempo real como criterio de las decisiones de montaje. (Ídem: pp. 25) comenzó a cortar tiempos con base a la narrativa, no al tiempo real de la escena filmada. Las grandes contribuciones de Griffith fueron *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), películas de más de dos horas de duración, completas producciones con pruebas de vestuario, escenografías nunca antes construidas para una película, que duraban meses su construcción, filmaciones de exteriores en campos abiertos, filmaciones nocturnas, el empleo de miles de extras, con vestuario y utilería. La segunda, *Intolerancia* (1916), es un reto mayor de narrativa, se apoya en el montaje; son cuatro historias de intolerancia que se montan para darnos una visión histórica del tema.

La América moderna de “1916”, la Francia de los hugonotes, la Jerusalén de Cristo y la Babilonia de Belshazzar; son los escenarios de la cuatro historias presentadas por Griffith. “La transición entre los períodos está dada por una mujer, Lillian Gish, que mece una cuna. Esta transición implica el paso del tiempo y la constancia. La cuna simboliza el nacimiento y el crecimiento de una persona. Cada vez que el montaje vuelve a la cuna, nos recuerda que los cuatro relatos son parte de la misma historia generacional de nuestra especie. Abundan las transacciones de tiempos y personajes. Cada relato tiene su propia estructura dramática que lleva a un momento de crisis en el que el comportamiento humano será puesto a prueba, desafiado y cuestionado. Todas la herramientas de Griffith – los primeros planos, los grandes planos generales, la cámara en movimiento – son

combinadas a través del ritmo.” (Ken Dancynger, 1999: pp.24) Debido al tema metafórico, el público quedo en algunos de los relatos confundidos, quizás también por que para ese momento fue demasiada información en la pantalla, y es por esta razón que nos dice que el montaje en ese momento tenía limitaciones.

Los rusos: fanáticos de la sala de edición

A pesar de esta situación las dos películas no fueron rechazadas del todo por el público y es que los cortes suavizaban en determinados momentos los cambios de escena, es decir, buscaba una edición limpia imperceptible para el espectador. “ Para 1918 Griffith mundo. En la Unión Soviética, Intolerancia fue tema de un estudio intenso tanto por sus logros técnicos como por sus ideas sobre la sociedad. Durante los diez años posteriores a su estreno, Sergei M. Eisenstein escribió sobre Griffith, V.I. Pudovkin lo estudio y trató de perfeccionar la teoría y la práctica de la **comunicación de ideas** a través de la narrativa cinematográfica, y Dziga Vertov reaccionó contra el tipo de cine que Griffith representaba.” (Ken Dancynger, 1999: pp.32-33)

Sergei M. Eisenstein afirma que el uso que Griffith le da a los planos grandes, a la edición en paralelo, los flasback, planos cortos y cambios de escena; tienen su origen en la obra literaria y que sólo se limito a emplearlos en el cine, que no explotó el montaje en toda su expresión:

“Frente al paralelismo de los primeros planos alternados de Griffith nosotros [es decir los jóvenes directores rusos] ofrecemos el contraste de unir estos planos en fusión completa: el tropo del “montage”.

En la teoría de la literatura un tropo se define así: una figura estilística que consiste en el uso de de una palabra o frase en un sentido distinto del que normalmente le corresponde: por ejemplo, un *ingenio afilado* (normalmente, una espada *afilada*).

El cine de Griffith ignora este tipo de construcción de “montage”. Sus primeros planos definen el ambiente, perfilan rasgos de los personajes, se alternan en los diálogos de los protagonistas, y los primeros planos del perseguidor y el perseguido aceleran el ritmo de la persecución. Pero Griffith se mantiene en todo momento en un nivel de *representación y objetividad*, y en ningún momento trata de moldear el *sentido y la imagen* por medio de la *yuxtaposición* de los planos. (Film Form, por Sergei Eisenstei. Dobson, 1951. Citado en Reisz, 1953 pp.25)

Es decir Griffith se encontraba completamente satisfecho de basarse en la narración literaria, Eisenstein contradecía esta forma, “los jóvenes directores rusos creían estar en condiciones de llevar un paso más allá el control que ejerce el director de cine sobre su material. Mediante nuevos métodos de montaje, se proponían no sólo contar sus historias sino también interpretarlas y extraer de ellas conclusiones intelectuales.” (Karel Reisz, 1953 pp. 25, 26) es decir las historias de *intolerance* estaban bien contadas, según Eisenstei, pero no

conseguía comunicar la idea principal, debido a que en ningún momento se expresaba de forma directa:

“A este error de concepto se debe el uso poco afortunado del plano repetido a modo de estribillo: Lillian Gish meciendo una cuna. Griffith había tenido la inspiración de traducir los versos de Walt Whitman:

...eternamente mece la cuna, El que une el Aquí con el más allá.”

No en su estructura, no en la recurrencia armónica de la expresividad del montaje, sino en una imagen aislada, con el resultado de que era imposible que la cuna fuera vista como una imagen de las épocas que renacen eternamente, y era inevitable que se viera simplemente como una cuna común y corriente que provoca las burlas, la sorpresa o el fastidio en el espectador.”(Ídem pp. 241 citado en Karel Reisz, 1953 pp.26)

Eisenstein aseguraba que si se quería construir historia de esta magnitud era necesario llegar a un nuevo montaje o como dicen los franceses a un “*montage*”. Que según los tratadistas rusos de esta época, sólo ellos lo estaban realizando.

No era correcto solo contar una historia, sino interpretar y sacar conclusiones intelectuales a partir de determinadas ideas, Lenin vio en el cine una forma de alentar a la sociedad a la revolución, más los nuevos cineastas jóvenes rusos, ellos se “veían a sí mismos como propagandistas y maestros que como artistas convencionales”. (Karel Reisz, 1953 pp.17) Lo cual en mi opinión es una forma de manipulación, estoy de acuerdo en obtener significados intelectuales,

pero sin llegar a la manipulación, aún sea artística. Se esta de acuerdo en obtener a través del montaje significados intelectuales, en beneficio de la sociedad, no de su perjuicio. Las dos escuelas importantes de los soviéticos fueron, por un lado la de Eisenstein y por otro la de los estudios de Pudovkin y Kuleshov; éste último hizo es experimento más importante en la historia del cine, el efecto Kuleshov. Pero antes se expondrán los estudios, básicos, de su colega Pudovkin que dan pié a este experimento.

“Al considerar el trabajo del director de cine, se hace evidente que la materia prima activa no es otra que los fragmentos del celuloide en los que se han rodado los movimientos por separado de la acción desde distintos puntos de vista. A partir únicamente de estos fragmentos se crean las apariencias sobre la pantalla que constituyen la representación cinematográfica de la acción filmada. De modo que el material del director cinematográfico no consiste en procesos reales que ocurren en un espacio y un tiempo reales, sino en esos pedazos de celuloide en los que se han impresionado estos procesos. Este celuloide se encuentra sometido por entero a la voluntad del director que lo monta. Y así puede, al componer la forma cinematográfica de cualquier apariencia dada, eliminar todos los momentos de pausa, concentrando así la acción en el tiempo en el más alto grado que puede necesitar”. (V. I. Pudovkin, 1929: pp.56 citado en Reisz, 1953 pp. 27)

Hasta aquí lo que hace Pudovkin explicar teóricamente lo que hizo Griffith, pero Karel Reisz asegura que a partir de este momento se desvía de él, pues no sólo es filmar una toma general y después detalles para acentuar dramáticamente, si no a partir de planos de independientes se puede obtener un significado diferente y racional es decir:

“Más valdría omitir tales interpolaciones de determinados planos; no tiene nada que ver con el montaje creativo. Términos tales como “interpolación” e “inserto” son expresiones absurdas vestigios de viejos errores de concepto sobre los métodos técnicos del cine. Los detalles que forman parte orgánica de una escena... no deben interpolarse en ella, sino que esta última debe estar construida a partir de ellos”. (V. I. Pudovkin, 1929: pp.22, 23 citado en Reisz, 1953 pp. 28)

Pudovkin llegó a estas conclusiones gracias a su colega Lev Kuleshov que le afirmaba que el montaje es algo más que un simple proceso de contar una historia en continuidad, él sugirió que, “la misma toma yuxtapuesta con distintas tomas sucesivas podía producir diversos resultados en la audiencia. En su famoso experimento con el actor Iván Mosjukhin, usaron la misma toma del actor yuxtapuesta a tres diferentes tomas siguientes: un plato de sopa sobre una mesa, una toma de un ataúd con una mujer muerta y una niña entretenándose con un juguete.” (Ken Dancynger, 1999: pp.35) Y observaron resultados asombrosos:



Recreación en el documental La magia de la edición cinematográfica de Wendy Apple, 2004.

“cuando mostramos estas tres combinaciones a un público que no está al corriente del secreto el resultado fue asombroso. Los espectadores se deshicieron en elogios sobre la interpretación del actor. Señalaron su aire meditabundo ante el plato de sopa olvidado, se sintieron afectados y conmovidos ante el profundo dolor con el que contemplaba a la mujer muerta y admiraron la sonrisa feliz y despreocupada con la que observaba jugar a la niña. Pero nosotros sabíamos que en los tres casos la expresión del rostro era exactamente la misma”. (Pudovkin, 1929: pp. 140. Citado en Karel Raisz 1953: pp. 29)

Tanto Kuleshov como Pudovkin quedaron tan asombrados de la yuxtaposición de estos cuatro planos que formularon, a partir de este experimento, un credo estético:

“En todo arte debe haber en primer lugar un material, y segundo lugar un método para componer este material que se adapte específicamente a ese arte. El material del músico son los sonidos, y los compone en el tiempo. Los materiales del pintor son los colores, y los combina en el espacio sobre la superficie del lienzo...

Kuleshov sostenía que la materia prima cinematográfica son los pedazos de película, y que su método de composición consiste en unirlos siguiendo un orden determinado, descubierto de manera creativa. Sostenía que el arte cinematográfico no comenzaba cuando los artistas actúan y se ruedan las distintas escenas; esto no es más que la preparación del material. El arte cinematográfico empieza en el momento en que el director comienza a combinar y enlazar los distintos fragmentos de la película. Al unirlos en diversas combinaciones y en órdenes distintos, obtiene resultados también distintos” (Pudovkin 1929, pp.140 citado en Karel Reisz 1953: pp. 29)

Este experimento, es el evidente ejemplo de que el material filmado puede obtener diversos significados, las audiencias no reciben de la misma forma la información, y esto es atemporal, ocurrió en los veinte y ocurre hoy en día. Un plano de un actor puede ser yuxtapuesto con diferentes planos en paralelo a éste y obtener diversos significados. Los rusos fueron un paso delante de Griffith, pues no sólo era cerrar de un plano grande a uno más cercano cortando con los movimientos y emociones de los actores, era comunicar a los espectadores significados racionales a través de la yuxtaposición de dos planos. Claro está que

también depende de la intención narrativa que necesita cada director; Griffith comenzó el camino, los rusos obtuvieron una herramienta de expresión intelectual.

Sergei Mijailovich Eisenstein: El padre del “montage”

Tanto Griffith como Pudovkin buscan enfatizar el dramatismo; Eisenstein busca una exposición de ideas, su interés está en las conclusiones y abstracciones que se puede obtener de ellas, de la colisión de las imágenes que se comunica que mensaje se obtiene de esta yuxtaposición. Eisenstein presenta cinco componentes importantes de la teoría del “montage”; tanto Ken Dancyger como Rafael Sánchez nos presentan la exposición que hace Andrew Tudor en su libro *Theories on Film*:

“Montaje métrico.- se refiere a la longitud de las tomas relacionadas entre si. Independientemente de su contenido, acortar las tomas abrevia el tiempo en que la audiencia tiene para absorber la información de cada una de ellas. Esto aumenta la tensión resultante de la escena. El uso de planos de detalle con toma más corta crea una secuencia más intensa.

Montaje rítmico.- se refiere a la continuidad que surge del patrón visual dentro de las tomas. La continuidad basada en poner en relación la acción y las direcciones de la pantalla es un ejemplo de montaje rítmico. Este tipo de montaje tiene un potencial considerable para retratar el conflicto, porque las fuerzas opuestas pueden presentarse en términos de direcciones de pantalla opuestas,

además de aparecer como partes del cuadro. Por ejemplo, en la secuencia de las Escaleras de Odesa en *Potemkin* (1925), los soldados avanzan descendiendo por las escaleras desde un cuadrante del cuadro, seguidos por personas que intentan escapar desde el lado opuesto al cuadro.

Montaje Tonal.- se refiere a las decisiones de edición tomadas para determinar el carácter emotivo de una escena, que puede cambiar en el curso de la misma. El tono o el modo se utiliza como guía para interpretar el montaje tonal, y aunque la teoría comienza a sonar intelectual, no es distinta de la sugerencia de Ingmar Bergman de que la edición está emparentada con la música y es el juego de emociones de las diferentes escenas. Las emociones cambian, y también puede hacerlo el tono de la escena. En la secuencia de las Escaleras de Odesa, la muerte de la joven madre en los peldaños y la secuencia siguiente del cochecito de bebé ponen de relieve la profundidad de la tragedia de la masacre.

Montaje armónico.- es el interjuego de los montajes métrico, rítmico y tonal. El interjuego mezcla el ritmo, las ideas y las emociones para inducir el efecto deseado en la audiencia. En la secuencia de las escaleras de Odesa, el resultado de la masacre debería ser el sentimiento de indignación de la audiencia. Las tomas que ponen de relieve el abuso del poder abrumador del ejército y la explotación y la explotación de la impotencia de los ciudadanos hacen resaltar el mensaje.

Montaje intelectual.- se refiere a la introducción de ideas en una secuencia en una secuencia altamente cargada y emotiva. Un ejemplo de montaje intelectual

es la secuencia de *October* (1928). George Kerensky, el líder menchevique de la primera revolución rusa, sube los escalones casa tan rápido como ascendió al poder después de la caída del zar. Alternan con su ascenso tomas de un pavo real mecánico acicalándose. Eisenstein está haciendo un señalamiento de que Kerensky como político”.(Tudor, 1974 citado por Ken Dancynger, 1999: pp.38 y 44)

De esta forma observamos un montaje construido a partir de la formación de ideas. “La intención de Eisenstein al distanciarse así de los métodos de montaje narrativo de sus predecesores era ampliar las posibilidades del medio cinematográfico más allá de la simple narración. “Mientras que el cine convencional se dirige a las *emociones*”, escribió, **el montaje intelectual** ofrece una oportunidad de dirigir a demás todo *el proceso del pensamiento*” (Karel Raisz 1953: pp. 33) Buscaba un espectador colaborador más que simplemente se le narrara un historia, montaba planos buscando razonamientos más profundos.

Afirmó que el montaje era una verdadera creación del intelecto humano: “Si el “montage” puede compararse con algo, escribía, entonces con un conjunto de elementos de “montage”, de planos sería equiparable a la serie de explosiones de un motor de combustión interna, que hace avanzar al automóvil o al tractor: porque la dinámica del montaje funciona así mismo como una serie de impulsos que hacen avanzar a la totalidad de la película. Y repite: La yuxtaposición de dos planos al empalmarlos se parece más a una auténtica creación que a la simple edición de un plano a otro” (Raisz 1953: pp. 33) el maestro asegura que el montaje

es un proceso creativo intelectual y que debe comunicar razonamiento, aquí divide la simple edición de un “montage” que requiere el profundo análisis.

Eisenstein no dejó en papel sus teorías, tuvo en sus manos la cámara de cine así como los trozos, como decía él, en su mano, y experimentó, llevó a cabo sus teorías, se basó en ideogramas así como en jeroglíficos:

“la imagen del agua y la imagen de un ojo significa llorar; la imagen de un oído cerca del dibujo de una puerta = escuchar; un perro + una boca = ladrar; una boca + un niño gritar; una boca + un pájaro = cantar; un cuchillo + un corazón = dolor, y así sucesivamente. Y todo esto es... ¡montage! Sí; esto es exactamente lo que hacemos en el cine al combinar planos que son representaciones, con un sentido único y un contenido neutro, en contextos y series intelectuales.” (Film Form, Sergie Eisenstein: 1951 p38 citado por Riesz 1953: pp.36)

Sergie Eisenstein afirmaba que el director de cine debía comunicar significados originados por el conflicto creado de determinados planos. Una de las secuencias más importantes de una de sus obras *Acorazado Potemkin* donde dicho acorazado dispara un cañonazo contra el teatro de Odesa, es representado con un montaje extraordinario, artístico y cito a Vsevolod Pudovkin tal y como representa esta obra, aunque sobra decir que el autor de la presente tesis si ah

analizado por cuenta propia, en más de una ocasión dicha secuencia, me basaré en la teoría para no dejar lugar a dudas de la realización del maestro:

1. Letrero:

Y el acorazado rebelde responde a la brutalidad de los verdugos con un cañonazo disparado contra la ciudad.

2. La amenazadora torre de la guarnición.

3. Letrero:

El blanco es el teatro de de Odesa...

4. Grupo de mármol en la cima del edificio del teatro.

5. Letrero:

... donde está el estado mayor presidencial.

6. El cañón dispara.

7. Dos brevísimos encuadres de la figura de Cupido en lo alto del edificio.

8. Una potente explosión.

9. Tres breves encuadres de un león de piedra: primero, durmiendo; después con la boca abierta de par en par; después, de pie y rugiendo.

10. Nueva explosión, que da en el blanco: el portón cae por tierra.

“Aquí el director ha actualizado un medio de gran audacia con una imagen ciertamente eficaz, pero tal que hasta ayer no se habría creído actualizable fuera de la literatura: la de un león de piedra que se alza y ruge.

Es interesante observar que todos los elementos característicos que pertenecen específicamente a la forma cinematográfica se han reunido en este trozo. El acorazado fue fotografiado en Odesa, los tres leones en Crimea, y el portón en Moscú; los diversos elementos han sido rodados en diversos espacios reales y reunidos para la creación de un único espacio cinematográfico. Con diversos leones inmóviles se ha creado el movimiento absolutamente irreal de un león de piedra que se pone en pié y ruge. Contemporáneamente se creó un espacio con este movimiento irreal y cinematográfico un tiempo, cinematográfico e irreal asimismo, estrechamente unido con el propio movimiento. Es un ejemplo excepcional de un método que indiscutiblemente se encuentra lleno de grandes posibilidades para el porvenir. Aquí la película pasa, desde aquel naturalismo que en cierto sentido y hasta cierto punto le es característico, a una libre y simbólica representación, privada por completo de aspiraciones de verosimilitud”.(V. Pudovkin, 1960: pp 104, 105)

Dziga Vertov.

Otro de los directores que marcaron el montaje con su trabajo fue Dziga Vertov quien se basó más en la realidad para mostrar a la sociedad, que sólo con

el uso de la verdad la revolución prevalecería, su película más notable fue *The Man with a Movie Camera* (1929). “Constituye un experimento en la transición cinematográfica del fenómeno visual sin la ayuda de títulos intercalados” (Ken Dancynger, 1999: pp. 45) Esta película marca una completa separación entre la literatura y el teatro; no contó con un guión como tal ni mucho menos actores, que trabajaran en la película, pero que expresa visualmente la época.

Vertov nos muestra su punto de vista a través de la cámara, “el director recuerda constantemente la artificialidad y el realismo del cine. Por consiguiente, el no realismo la manipulación y todos los elementos técnicos del film se convierte en parte de este film auto reflexivo” (Ken Dancynger, 1999: pp.45). Debido a este manejo de la realidad está vinculado con el cine o video experimental. “Edita con un espíritu lúdico que sugiere que la realización cinematográfica es tan placentera como manipuladora. Este sentido de lo lúdico es más libre que el trabajo de Pudovkin o el de Eisenstein.”(ídem pp. 45) Debido a que el trabajo de Vertov tiene mayor libertad que sus contemporáneos, proporciona a su materia una fiema única y que a los nuevos directores nos ofrece la oportunidad de experimentar con el material, y proporcionarle, por lo consiguiente, un distintivo propio. Que da la oportunidad de romper con algunas de las reglas presentadas en los Estados Unidos.

Los soviéticos crearon de lo irreal, una realidad cinematográfica, comprometida con la pantalla así como con el espectador. Comprometidos desde su propia visión de emitir mensajes “revolucionarios”, tomando al montaje como

herramienta, inyectaron la idea de los líderes comunistas de la época, haciendo creer a masas enteras que el sistema político económico que mantenía a Rusia era el adecuado. El siguiente tema muestra los momentos más significativos para el montaje dentro del cine sonoro.

Cine Sonoro.

Como todo adelanto tecnológico, el invento de incorporar sonido a las películas trajo consigo muchos contrapuntos, pues “mientras los teóricos del cine sostenían por una parte que los diálogos sólo podían sostener el interés general de la película, y por la otra el sonido debía utilizarse como contrapunto y no sincronizarse con ella, los realizadores comerciales se aferraban a las películas cien por ciento habladas, de un éxito asegurado” (Karel Raisy 1953: pp. 38). Pero esto no detuvo la oportunidad de que el cine contara con sonido, y desde luego la forma de editar trajo modificaciones, que hasta el día de hoy permanecen.

El invento fue estrenado por la Warner Brothers con la película *The Jazz Singer* (1927). Este sistema era el Vitaphone que era un sistema de sonido en disco. Por otro lado la “Fox inicio un sistema de sonido en película, el Movietone. Photophone, un sistema óptico producido por la RCA , se convirtió en el estándar de la industria.” (Ken Dancynger, 1999: pp.59) Con estos nuevos avances se abrió la posibilidad de tener sonido en las películas.

Los directores que aseguraban que el sonido era necesario “no se daban cuenta de que comunicar los acontecimientos por medio de un flujo incesante e indiscriminado de sonido real no se corresponde con nuestra experiencia real.” (Karel Raisz 1953: pp. 39) Esto afirma la opinión de Ernest Lindgreen (1948, pp.99) las ventajas de la sincronización eran insuficientes. Una película muda puede mostrar a un perro ladrando, añadir el sonido de su ladrido sin duda supone un mayor realismo, pero no nos dice nada que supiéramos antes, no añade nada a las cualidades expresivas de la imagen; sigue siendo simplemente un perro que ladra. Incluso los diálogos se utilizaban a menudo para decir con palabras lo que las películas eran capaces de expresar también sólo por medio de las imágenes. La imagen del padre encolerizado que señala a su hijo descarriado la puerta no adquirirá más significado por añadirle palabras: “vete de aquí y no vuelvas a poner los pies en esta casa”. La imagen en silencio puede ocasionar más impacto y provocar llamar la atención más del espectador.

Por otro lado, el hecho de comunicar a acontecimientos narrativos sin el sonido, requería de una mayor producción, al agregar sonido con una simple frase era posible reducir costos. Esto nos lleva a lo siguiente “las películas mudas y las sonoras operan a dos niveles de presentación realista; no es una cuestión de méritos relativos, sino tan sólo de reconocer las diferencias” (Karel Raisz 1953: pp.41). Y es que el uso que se le proporcione al sonido puede crear en el audiovisual un mayor nivel o desmeritarlo en su totalidad. Como en el caso del Ciudadano Kane “que aunque en esta película se hace un amplio uso de los

diálogos impresiona fundamentalmente a través de las imágenes. Esta película está considerada, por muchos críticos como la mejor película creada en Hollywood” (Karel Raisz 1953: pp.41) de esta forma adhiriendo el sonido a las imágenes formamos un verdadero audiovisual.

Con esto otro de los avances tecnológicos trajo consigo “la moviola una máquina para montaje de sonido y de la imagen. En 1932 la numeración en el borde hizo posible la edición en sincronización de sonido y de imagen. Hacia 1933, los avances en los micrófonos y en el mezclado permitieron usar música y diálogos simultáneamente en las pistas de sonido sin pérdida de calidad. Para 1936, el uso de las pistas de sonido óptico fue mejorado gracias a nuevos desarrollos en las impresoras ópticas que ahora proporcionaban un sonido no distorsionado. La calidad aumento aun más con la aparición de los micrófonos unidireccionales en 1939.” (Dancynger, 1999: pp.62) estos avances técnicos permitieron una mayor flexibilidad en cuanto a la producción y posproducción de filmes con sonido, pero siempre en beneficio de la narración de la historia marcada por el guión.

Pero los directores rusos “Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov les preocupaba la posibilidad de que la combinación de sonido y de imagen diera a cada toma una credibilidad de la que antes carecía. Temían que el agregado del sonido iría en contra del uso de la toma como una unidad de construcción que obtiene sentido al ser montada con otras tomas (Dancynger, 1999: pp. 62) desde

luego que no visionaban la posibilidad que existía al montar el sonido con la imagen, sea éste directo o totalmente indirecto a determinado plano. Mucho directores observaron que se podían obtener nuevas interpretaciones de la realidad.

Decisiones del Editor

Con el sonido muchas de las decisiones que sólo eran del realizador ahora pasan al editor, desde luego en conjunto con el director. Por otro lado “el sonido y otras innovaciones técnicas han traído algunos cambios menores: la determinación del ritmo narrativo, que en los tiempos del cine mudo dependía por entero de la velocidad de los cortes, puede apoyarse ahora en cierta medida en el control del volumen y la velocidad de la banda sonora”. (Karel Raisz 1953: pp.41) el ahorro de recursos también se hicieron presentes, el uso de títulos en para indicar los lapsos de tiempo ahora son de manera más directa con los diálogos.

En este periodo es evidente el uso del realismo en el cine muchas de las técnicas empleadas en el cine mudo cambiaron en los absolutos: “las cortinillas en iris que con tanta frecuencia se utilizaban para llamar la atención sobre algún detalle ahora están pasadas de moda porque se trata de un efecto pictórico artificial; el enmascaramiento parcial del encuadre, utilizado por Griffith, rara vez se emplea ahora, una vez más por su falta de naturalismo.” (Karel Raisz 1953: pp.42)

El **orden de los planos** es una de las decisiones más importante para el audiovisual, los primeros realizadores contaban con una gran libertad para filmar y montar el material, Griffith en ocasiones filmaba conforme necesitaba determinada toma, mientras que “Eisenstein trabajaba sus guiones de manera más pormenorizada, pero también contaba con la fase de montaje de la producción para dar forma y reorganizar el material filmado.”(Raisz 1953: pp.42) esto es benéfico pues el experimentar en la sala de edición puede llevar a resultados que sólo en la práctica se obtiene. Ahora, con el sonido es necesario planificar adecuadamente el material, pues en muchas ocasiones podemos filmar material que no le demos un uso, Raisz (1953) afirma “que el orden definitivo de los planos en las secuencias que emplean sonido real deben estar planificado en una fase previa de la producción. En este sentido, la responsabilidad del montaje ha pasado en gran medida de las manos del editor a las del guionista.”

El siguiente elemento es la **posición de la cámara**, el realizador debe estar seguro donde colocar la cámara junto con el director de fotografía. El hecho de tener muchas tomas filmadas desde diferentes ángulos; No le garantiza al director que el editor podrá obtener buenos resultados. “El principio de los planos largos, medios o cortos para dar mayor o menor grado de importancia a una imagen continua siendo básicamente el mismo desde de que Griffith lo aplicara por primera vez. En las películas contemporáneas el guionista indica la clase de posición de cámara, como guion literario no técnico, que le parece más

adecuada.” (Raisz 1953: pp.43) es decir que definitivamente desde el guión, es mejor tener presente de qué forma se va a contar la historia con la cámara.

Una factor relevante en la edición es la **medida del tiempo**, Griffith proporcionaba dramatismos a las secuencias por la duración de los planos; Eisenstein “elaboró toda una teoría de sobre la medida de tiempo, extremadamente elaborada, cuyo mejor exponente quizás sean los bruscos cambios de ritmo en la secuencia de la escaleras de Odesa. Pero al margen de cualquier teoría, la medida de los planos venía determinada únicamente por su contenido visual”. (Raisz 1953: pp.42) Ahora, en cambio, la medida del tiempo del cine mudo no es igual a la medida de tiempo del cine sonoro, esto proporciona ritmo a la imagen y ese ritmo es creado por la unión del sonido.

“Un buen montaje debe poseer un ritmo propio. Desde el momento que un audiovisual está concebido desde su origen como film sonoro y como film narrado, es legítimo aceptar que el ritmo puede ser compartido entre la imagen y sonido. Si una banda sonora fue incapaz de enriquecer, apoyar y dar vida al ritmo de la imagen sería un elemento pobre e indeseable. Desde el momento que el sonido actúa en simbiosis con la imagen, el ritmo resultante debe ser fruto de ambos.” (Rafael Sánchez, 1970: pp. 244)

El sonido en unión con la imagen da ritmo complejo, el editor no debe caer en utilizar como recurso editar con el ritmo que trae el sonido o una melodía, por ejemplo, pues no será el ritmo del editor si no de quien escribió la melodía, por consiguiente será un trabajo faltante de originalidad.

En conclusión de esta sección, “las decisiones de más amplio alcance de montaje, como el orden aproximado de los planos y la primera planificación de las posiciones de la cámara se toman de manera provisional en el guión. Las cuestiones de medida de tiempo y fluidez narrativa se dejan a la isla de edición y cuando ha sido necesario las decisiones tomadas allí han dejado sin efecto lo planificado con anterioridad. Por supuesto, se trata de una simplificación excesiva. No es posible afirmar de manera terminante que el guionista es responsable de algún momento en particular y el director y el editor de otro.” (Raisz 1953: pp.42)

De esta forma se da por terminado el análisis de la historia del montaje y como se mencionó en un principio, son los momentos más significativos que tiene la historia. No cabe la menor duda que existen otros, pero para el montaje, los teóricos marcan estos como los más importantes.