

## UT18: TEORÍAS DE MONTAJE 2

- 1.- **Concepción del montaje en el cine clásico americano.**
  - **Los pilares de la continuidad clásica.**
  - **El tiempo del montaje clásico americano: El tiempo subrayado.**
- 2.- **La Nouvelle Vague: La opacidad del discurso.**
- 3.- **Dogma 95: La arbitrariedad normativa del último montaje moderno.**
- 4.- **El montaje postmoderno.**
- 5.- **Conclusión a la historia de las corrientes y teorías del montaje.**

### 1.- CONCEPCIÓN DEL MONTAJE EN EL CINE CLÁSICO AMERICANO.

El montaje clásico americano es aquel que no se hace notar, aquel que consigue hacerse transparente, el que acaba escondiéndose detrás del discurso hasta conseguir que el espectador no sea consciente de su existencia. Por tanto, el oficio del montador es paradójico, puesto que a pesar de tener un gran poder y responsabilidad en el resultado final de la película, su trabajo nunca debe ser percibido por el público. Es lo que se denomina “El montaje transparente”.

Cuando al gran montador James Clark le preguntaron qué era un buen montaje respondió: “*el que no se ve*”. Cuando le preguntaron qué era un gran montaje, respondió: “*el que ni siquiera ven los otros montadores*”.

Normalmente en la percepción de una obra audiovisual el espectador suele deleitarse en el preciosismo fotográfico, o en la intensidad de la interpretación dramática de los actores, pero rara vez se percata del montaje, y si lo hace será porque éste sea defectuoso. La profesión del montador clásico requiere una gran “humildad”, puesto que rara vez su trabajo es reconocido.

Este es el gran reto del montaje clásico americano, preservar la diégesis, hacerla independiente de la intervención de un demiurgo ordenador, de la mano del propio montador, conseguir la fluidez y transparencia a pesar de la fragmentación espacial y temporal.

*“Un montaje es correcto, cuando el espectador lo perciba como una sucesión de imágenes que fluyen en un continuo e ininterrumpido movimiento, (“Unbroken movement”) a lo largo de la película”.* Mascelli 1998.

#### Los pilares de la continuidad clásica.

Con el advenimiento del cine sonoro el uso de la moviola se generalizó. El montaje del sonoro obligaba a que la película estuviera en movimiento para poder cortar el audio. Lo que en el cine mudo se hacía con una simple empalmadora, en el sonoro se hacía con una compleja mesa de montaje que resultaba ajena a los directores del mudo, acostumbrados en muchos casos a cortar sus propias películas.

El montador se convirtió en un profesional altamente especializado, en buena parte como imposición del productor, que a través de él se aseguraba el control sobre el resultado final, preservando la película de la megalomanía de los

directores. Fue la época en la que se libró la gran batalla por la autoría de la obra cinematográfica, reclamada insistentemente por el director, y ejercida de forma real por los productores dominantes de la escuela de David O'Selnic o David Zanuck. En este contexto se generan las reglas del MRI, en parte asumidas por los directores clásicos, en parte impuestas por los montadores y sus representantes en los rodajes, las secretarías de rodaje, también conocidas como "scripts", auténticas bestias de la continuidad cinematográfica, que con sus observaciones garantizaban que lo filmado pudiera montarse según el patrón clásico que Hollywood refinaba.

Así pues, en el Hollywood de los años 30 y 40 no había lugar para la experimentación, pues tanto el rodaje como el montaje estaba controlado directa o indirectamente por los "Producers". Burlar este control era muy complicado, y sólo algunas figuras como Orson Welles o John Ford, lograban mantener cierto control sobre su obra. (Hasta Hitchcock perdió gran parte de su libertad creativa en sus primeros años en Hollywood)

Esta continuidad narrativa del montaje clásico viene dada por una serie de normas:

- 1) Raccord y coherencia de miradas. Coherencia entre el espacio en campo y el espacio fuera de campo.
- 2) Raccord de direccionalidad y movimiento. Respeto a los ejes de movimiento.
- 3) Respeto de angulación y escala de plano en el corte. Regla de los 30 grados, Jump Cut.
- 4) Búsqueda del corte en el movimiento.

**1) Raccord y coherencia de miradas. Coherencia entre el espacio en campo y el espacio fuera de campo:** *"Cuando el plano A y el plano B muestran separadamente dos personajes que se "miran", es preciso que el personaje "A" mire hacia el borde derecho del encuadre y el personaje "B" hacia el borde izquierdo, o inversamente. Por el contrario, si en dos planos sucesivos los personajes miran ambos hacia el mismo borde de encuadre, la impresión inevitablemente producida será que "no se miran"". (Noel Burch. 1985)*

A las palabras de Burch añadiríamos que la "coherencia de miradas" en un plano contraplano del montaje clásico no sólo viene dada por la direccionalidad de las mismas, sino también que la transparencia en el montaje se consigue cuando la angulación de la cámara respecto al eje de mirada es la misma en ambos planos. A estos factores habría que añadir criterios ópticos y de escala de plano. Mismas ópticas y mismos tamaños de plano producen una mayor transparencia.

Evidentemente el raccord de miradas viene determinada por el respeto a la regla de los 180 grados, o regla de los ejes.

**2) Raccord de direccionalidad y movimiento. Respeto a los ejes de movimiento.** Si bien es permitido un salto en la direccionalidad cuando existe un salto de tiempo, si queremos mantener una continuidad espacio-temporal debemos respetar el eje de movimiento: *"Un cambio inexplicable en la direccionalidad de la pantalla puede dar como resultado una serie de fallos de montaje en los cuales los actores, repentinamente, se darán la espalda en vez de mirarse los unos a los otros, y los vehículos, repentinamente, parecerán*

*invertir su movimiento en la pantalla e ir en la dirección opuesta a la anterior”.*  
Mascelli. (1998)

**3) Respeto de angulación y escala de plano en el corte. Regla de los 30 grados:** Como señala Sánchez Biosca: *“Desaconsejamos seriamente, (según los casos), la práctica de saltos entre emplazamientos de cámara cuya distancia mutua sea inferior a la cifra indicada (30 grados), a menos que vayan acompañados por un cambio de escala muy marcado que justifique la molestia causada a la percepción”* (Sánchez-Biosca, 1996.)

**4) Búsqueda del corte en el movimiento, “Match-on-action”:** Esta técnica consistía en utilizar algún movimiento o gesto del actor para enlazar un plano con otro en la continuidad del movimiento. Así pues, en el rodaje se solapan los gestos o los movimientos entre dos planos, para facilitar el posterior montaje. En un plano se inicia un movimiento o gesto que toma su continuidad en el siguiente.

Es cierto que si analizamos detenidamente este montaje sobre el movimiento observaremos que las posiciones de los actores entre un plano y otro no son exactamente las mismas, y normalmente en el plano que entra la acción está más avanzada. Este hecho se basa en la observación de que si se corta exactamente en el mismo instante del movimiento, se produce un **efecto de repetición**. Así pues, se asume que entre un plano y otro existe un instante de elipsis, y que parte del movimiento, que en realidad el espectador no ve nunca, se reconstruye mentalmente en el tiempo de adaptación del ojo al nuevo plano que entra.

El número de fotogramas, **elipsis para evitar el efecto de repetición**, que se pueden eliminar en el corte en movimiento, serán proporcionales a la velocidad del mismo. Cuanto más veloz sea el movimiento, más fotogramas podremos eliminar, mientras que cuanto más lento sea este movimiento, menos fotogramas podremos cortar.

En este sentido, el **falso raccord de movimiento** que propugnaba Buñuel en “El Perro Andaluz”, haciendo uso de la continuidad del movimiento para pasar de la habitación a la playa en la escena final, es negado categóricamente por el montaje clásico, que entiende que ésta es una perversión del montaje.

### **El tiempo del montaje clásico americano: El tiempo subrayado.**

Así pues, y como se deriva de lo anteriormente expuesto, el montaje clásico se basa en la continuidad espacial, que genera a su vez continuidad temporal. No obstante, en la estructura narrativa del cine clásico americano se dan con cierta frecuencia (no tanto como en el discurso moderno nacido de la Nouvelle Vague), saltos y movimientos temporales: Analepsias y prolepsis, también conocidos como Flash Backs y Flash Forwards, y evidentemente, elipsis de muy diferentes tipos y clases. En este entorno de continuidad, cualquier alteración de la linealidad debe ser convenientemente subrayada para que el espectador sea muy consciente de estas rupturas.

Así pues, el encadenado desenfocado es el “signo de puntuación” utilizado por el discurso clásico para la analepsis, salto de atrás en el tiempo conocido por el termino “flash-back”. Esta puntuación suele reforzar su significado mediante la incursión de rótulos o aclaraciones verbales de los personajes o el narrador. Esta obsesión del discurso clásico por subrayar el paso del tiempo, llega a su

máxima expresión en las **secuencias de resumen**, en las que de forma sintética se reflejan los acontecimientos sucedidos durante un periodo de tiempo, encadenando diferentes planos en ocasiones con un alto grado de abstracción. Así se crea una de las líneas estilísticas más características del cine clásico, se explicita el transcurso del tiempo y se pone de manifiesto el miedo a la “omisión”, característica de la “deconstrucción” del cine de los 70. Al contrario que el cine “postmoderno”, el cine clásico tiene poca fe en la capacidad del espectador para ubicar temporalmente la narración.

## **2.- LA NOUVELLE VAGUE: LA OPACIDAD DEL DISCURSO.**

La nueva ola del cine francés, surgida a finales de los 50 de las páginas de la revista cinematográfica “Cahiers du Cinema” y de la brutal irrupción de su cine en el festival de Cannes de 1959, (Truffaut es galardonado con la mejor dirección por “Los Cuatrocientos Golpes”, y Marcel Camus recibe La Palma de Oro con “Orfeo Negro”), supone un vuelco en la historia del montaje cinematográfico, pues se cuestionan y se violentan de forma sistemática las normas del *raccord* y la continuidad clásica. En contra de la absorción diegética del discurso clásico, la Nouvelle Vague asume y reivindica la existencia de la construcción de la película:

*“...el montaje sincopado que rompe con la ilusión de continuidad espacial establecida por el *raccord* clásico (“Al Final de la Escapada” y todo el cine de Godard en general, pero también el de Agnès Varda y el de Chris Marker) tiende a hacer visibles, cuando no explícitas, las marcas enunciativas de un relato que ahora carece de la progresión dramática convencional... y que se asume asimismo como un hecho discursivo y como una construcción formal.”* (En torno a la Nouvelle Vague. Carlos F. Heredero).

Con la Nouvelle Vague comienza la edad moderna del cine. Se pierde la inocencia del discurso clásico, que propugna la transparencia cinematográfica, para construir películas en las que la representación debe ser entendida como tal. En este sentido, el montaje de la Nouvelle Vague es como una prenda construida por el reverso. Una prenda que enseña sus costuras orgullosamente, pues entiende que en estas costuras, en el montaje y la construcción se halla el gran objetivo cinematográfico. Fascinados por Hitchcock, Fritz Lang y algunos otros directores norteamericanos, los Godard, Truffaut, Rommer, Chabrol, Resnais, etc... pondrán patas arriba el discurso cinematográfico dinamitando las formas clásicas.

Aunque existen grandes coincidencias estéticas y narrativas entre los miembros de la Nouvelle Vague, quizás la figura que más contribuyó a la exploración y renovación del montaje cinematográfico fue Jean Luc Godard. “Enfant terrible” del movimiento, durante los 60 socavó las normas del cine clásico, llevando la cinematografía hasta cotas muy altas de madurez artística. Sintetizando los cuestionamientos del montaje propuesto por la Nouvelle Vague podemos destacar los siguiente puntos.

- 1) Quebrantamiento sistemáticos de la ley de los 30 grados. Jump Cut.
- 2) Indiferencia ante el *raccord* de dirección.
- 3) Quebrantamiento del *raccord* de mirada e intención. (Eje implícito)
- 4) Eliminación de las marcas temporales. Intemporalidad.
- 5) Negación de las formas tradicionales de fragmentación.
- 6) Asincronías sonoras.

**1) Quebrantamiento sistemáticos de la ley de los 30 grados:** El quebrantamiento de esta ley está justificada en primer lugar por la obsesión de la Nouvelle Vague de llamar la atención sobre la construcción del discurso. No debemos olvidar que en su mayoría, estos cineastas son también grandes cinéfilos, y que por tanto entienden la obra cinematográfica como un objeto artístico más allá de su naturaleza puramente industrial o narrativa. Su narración no pretende una sucesión armónica de imágenes sino justo lo contrario, llamar la atención sobre esa presencia

También existen otros condicionamientos funcionales. Como sucediera en el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola francesa es un movimiento “callejero”, un cine de guerrilla que hace de las carencias, virtudes, que rueda pensando que en el montaje no necesitará esconder los cortes.

Examinemos el prototípico y algo manido, no obstante inevitable, ejemplo de “Al Final de la Escapada” en el que Jean Seberg, Patricia, pasea por París en el descapotable robado de Michel, Jean Paul Belmondo. La cámara va situada en el asiento trasero del coche y encuadra a Patricia. La joven y el fugitivo hablan mientras recorren la ciudad, pero en lugar de articular la secuencia en un plano contraplano, que es lo indicado por la ortodoxia clásica, Godard deja la cámara constantemente sobre el primer plano de Jean Seberg. En montaje elimina las partes que no le interesa, y deja los cortes sobre ese mismo plano, provocando repetidos jump-cut (cortes bruscos sobre un mismo plano)

*Al Final de la Escapada. Jean Luc Godard. 1960.*

En el ejemplo no existe variación de tamaño o angulación entre los planos. La repetición de este tipo de montaje, que explicita el corte, confiere a la narración un tono de verdad, de “cinema vérité”, porque evidentemente se podría haber camuflado la edición mediante la introducción de un plano subjetivo (lo que ven desde el coche), o de planos de escucha de Michel, pero Godard prefiere mostrar las “costuras”, quebrar la supuesta transparencia del montaje clásico para con ello dar mayor impresión de verdad.

**2) Indiferencia ante el raccord de dirección:** Al igual que en el discurso clásico, donde John Ford producía saltos en el tiempo mediante la ruptura de la continuidad espacial, Godard socava esa creencia para optar por un lado, u otro del eje, en función de parámetros puramente funcionales. Godard considera que esta continuidad, o ausencia de la misma, obtenida mediante el raccord de dirección, igualmente es una convención cuya aplicación conduce a la obviedad.

**3) Quebrantamiento del raccord de la mirada e intencionalidad.** Si el clasicismo solucionaba las escenas en las que había acciones complicadas mediante un uso riguroso de la fragmentación, supliendo así las carencias realistas de una puesta en escena, Godard propone una suerte de “parodia” de esta fragmentación clásica, para superar lo que mediante la puesta en escena sería imposible. Esta fragmentación, como su propia obra, suele ser violenta y anárquica, y en consecuencia, no respeta en muchas ocasiones el eje de mirada. Con la ruptura de la continuidad de la mirada se puede desorientar un instante al espectador, pero existen suficientes pulsiones narrativas en Godard como para que la escenas se construyan, aun sin continuidad.

**4) Eliminación de las marcas temporales. Intemporalidad:** Godard elimina las marcas temporales que conforman la cronología y avance de la narración. Como señala C. Metz, el relato de Godard, *“avanza a sacudidas, con fallas narrativas y dislocaciones temporales, con planos que se precipitan unos contra otros”*.

**5) Negación de las formas tradicionales de fragmentación:** A diferencia del montaje clásico, la fragmentación en Godard responde a su obsesión por la ruptura espacio-temporal, por el aislamiento de los momentos, por la destrucción de la transparencia. Existe igualmente en su discurso más tardío una doble negación: del montaje a través del plano secuencia, y de la puesta en escena a través de la artificialidad de la misma. Así sucede en *“Week End”*, (1967), donde el director francés concibe un larguísimo y disparatado travelling de casi diez minutos que sigue a los protagonistas a través de un monumental atasco.

**6) Asincronías sonoras:** La banda sonora también fue objetivo de la exploración Godariana y del resto de los componentes de la Nouvelle Vague. La evidente sincronía entre la imagen y el sonido, la predominancia de la banda de diálogo sobre la banda de ambiente o la continuidad de los ruidos y los ambientes entre planos, fue destruida en busca de nuevas formas de expresión.

Las aburridas relaciones de concordancia entre la imagen y el sonido dejan paso a nuevas formas como la ironía, la complementariedad o la oposición. Las pistas de sonido se mezclan de forma que los diálogos queden bajo los ambientes, haciendo que éstos sean los verdaderos protagonistas sonoros. En el lenguaje televisivo actual, en el que el componente textual y su traducción sonora, el off, condicionan el montaje bajo la consabida fórmula de la ilustración obvia, llamada *“patata-patata”*, la introducción de nuevas formas de organización sonora resulta muy estimulantes. El *“No-comment”* de la cadena *“Euronews”* que elimina el off para dar prioridad a los ambientes, es un buen ejemplo de cómo siempre existen alternativas a las formas tradicionales. Esto mismo sucede en *“La 2 noticias”*, en la que algunas piezas tan solo se rotulan, y son los ambientes los que hablan por sí mismos.

### **3.- DOGMA 95: LA ARBITRARIEDAD NORMATIVA DEL ÚLTIMO MONTAJE MODERNO.**

Apenas unos años han sido suficientes para tomar perspectiva sobre la última gran vanguardia del siglo XX, el Dogma 95. Si fue un fraude o una simple estratagema comercial es algo que no nos corresponde juzgar aquí, pero sí al menos debemos hacer notar su intento por desmontar nuevamente la *“gramática”* cinematográfica.

Si la Nouvelle Vague fue secundada paralelamente en Inglaterra por el *“Free Cinema”* (Richard Reisz y Jack Clayton), y en Estados Unidos por el revisionista *“Underground”*, (John Cassavetes) ninguno de estos movimientos lograron realmente socavar los pilares del modo de representación institucional establecido por Hollywood. Estos movimientos revolucionarios fueron absorbidos, haciéndose propietaria Hollywood de sus formas, suavizándolas y actualizando así su discurso clásico.

Desde que Godard se borrara literalmente del mapa al fundar el “grupo documentalista Vertov”, nadie con la suficiente entidad había osado cuestionar las formas del montaje cinematográfico. En 1995 Lars Von Trier y un grupo de directores, entre ellos Thomas Vinterberg y Soren Kragh-Jacobsen, dieron a conocer un documento en el que planteaban la necesidad de modificar la forma de realizar el relato cinematográfico. Denunciando el aburguesamiento de la Nouvelle Vague y su futilidad última, estos cineastas trataron de dar la última vuelta de tuerca al discurso cinematográfico.

*“En 1960, ¡ya era suficiente! El cine estaba muerto y pedía su resurrección ¡El fin era justo, pero no los medios! La nueva ola no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGME 95 el cine no es algo individual!”* Manifiesto Dogma 95.

La progresiva democratización de los medios de producción, fruto de la revolución digital del vídeo, puede provocar según los directores Dogma el surgimiento de una nueva vanguardia individualista del estilo de Nouvelle Vague. Ante esta amenaza, los daneses redactan su manifiesto: una normativa en contra de la individualidad del cine de autor, que consideran caduco. Esta normativa, tan absurda como gratuita en su esencia, pone de manifiesto la arbitrariedad presente en la llamada gramática tradicional.

*“DOGME 95, para levantarse en contra del cine individualista, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.”* ( Manifiesto Dogma 95)

### **Decálogo Dogma 95:**

*Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por:*

- 1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).*
- 2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).*
- 3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento -o inmovilidad- conseguido con la mano están autorizados.*
- 4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).*
- 5. Los trucajes y filtros están prohibidos.*
- 6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).*
- 7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).*
- 8. Las películas de género no son válidas.*
- 9. El formato de la película debe ser en 35 mm.*
- 10. El director no debe aparecer en los créditos.*

*¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así pronuncio mi voto de castidad.*

*Copenhague, Lunes 13 de Marzo de 1995.*

*En nombre de Dogma 95.*

*Lars von Trier - Thomas Vinterberg”*

A pesar de que los caminos para cumplir esta normativa varían en función de cada director, el montaje de las películas presentan una serie de características comunes. Se puede decir que el cumplimiento de esta normativa produce una nueva forma de entender el montaje:

1) El cumplimiento del punto séptimo descarta la posibilidad de utilizar los tradicionales montajes en paralelo o alternado. El voto dogma prohíbe el salto temporal y espacial. El montaje dogma apuesta por la linealidad espacial y la temporal: No hay en su estructuración posibilidad de utilizar “Flash-backs” o “Flash-forward”. Sus elipsis se limitan a las propias del montaje interior de las secuencias y las naturales de la narración.

Paradójicamente el montaje dogma se caracteriza por una elipsis casi constante, por una eliminación sistemáticas de los tiempos muertos y una focalización en los elementos interpretativos que hacen que avance la narración.

En “The Celebration”, (Dogme 1), Thomas Vinterberg trama la narración a través de un montaje en paralelo de varios de los asistentes al cumpleaños del cabeza de familia. Toda la acción sucede en un mismo hotel, pero en diferentes habitaciones, lo cual, nos hace cuestionarnos la interpretación del punto séptimo.

2) Al tener que ser el sonido producido de forma sincrónica a la imagen, el Dogma descarta una de las grandes posibilidades de continuidad, aquella basada en la técnica del encabalgado de diálogos, músicas o ambientes. En este sentido, la banda de sonido del montaje dogma, (como la banda de imagen) es completamente abrupto, carente de cualquier continuidad.

También en “Celebration”, Thomas Vinterberg inserta planos de las reacciones de los invitados sobre los numerosos “discursos familiares” que salpican la película.

3) No existe en el dogma una planificación como tal. Una puesta en escena, casi siempre improvisada, es seguida por la cámara siempre al hombro o en mano. Sobre esta puesta se generan varias tomas que posteriormente son montadas entre sí. En este montaje el único criterio es la selección más o menos arbitraria de los actos narrativos, de la escenificación que hace que la narración avance. Buen ejemplo de esto es la película “Los Idiotas” de Lars Von Trier (Dogme2.) Por ello, el montaje Dogma comparte muchos puntos en común con la narración de Godard.

1) Trasgresión de la ley de los 30 grados.

2) Trasgresión de los ejes de mirada y dirección.

3) Eliminación de las marcas temporales.

4) Ausencia de raccord de movimiento.

5) Ausencia del corte sobre el movimiento.

Si comparamos “Los Idiotas”, como prototipo del Dogma, con la obra de



Godard, nos daremos cuenta de que comparten características “formales”, aunque no de contenido o intención. Godard destruye la regla desde la anarquía, desde la subjetividad y la improvisación, mientras que el Dogma lo hace desde la norma, es decir, combate la norma con otra norma. ¿Acaso una es más gratuita que la otra? ¿Acaso es menos encorsetado el dogma que el cine clásico?

En 2002 se cierra la secretaría Dogma con el siguiente comunicado:

*“El manifiesto de Dogme 95 casi se ha convertido en una fórmula de género, y esto nunca fue la intención. Como consecuencia paramos por nuestra parte la mediación y la interpretación sobre cómo hacer películas dogma, y por lo tanto, cerramos la Secretaría Dogma. Los fundadores originales han seguido adelante con nuevos proyectos de películas experimentales. Además de esto, no poseemos ninguna fundación económica para seguir nuestro trabajo, que de verdad ha sido un viaje que ha ampliado nuestra concepción del cine”.*

#### **4.- EL MONTAJE POSTMODERNO.**

Si el cine moderno es aquel que se opone a las formulaciones clásicas, el postmoderno es aquel capaz de integrar y alternar el clasicismo con la modernidad. El cine postmoderno nace de la absorción que el modelo “burgués” de Burch hace de las corrientes revisionistas, desde Godard al Dogme, pasando por el Underground americano y los nuevos discursos como el del videojuego, el del comic, el del spot publicitario, el del videoclip y el televisivo.

Si bien la mayoría de los autores señalan el nacimiento del cine postmoderno a comienzo de los 80, es a finales de la década siguiente cuando comienzan a definirse las características que conforman el discurso postmoderno:

**-Mezcla o integración de géneros:** En la postmodernidad es difícil encontrar géneros puros. El terror se mezcla con la acción, el thriller con el fantástico, la comedia con el romanticismo, el western con la ciencia ficción... Por tanto, el montaje postmoderno varía su forma en función del matiz de género predominante en cada escena.

**-Integración de universos cinematográficos:** Al igual que los géneros se mezclan, los universos cinematográficos hacen lo propio para producir duelos entre “Freddy” y “Jason”, o “Alien” y “Predator”. Se superan los viejos tabúes cinematográficos que impedían que los seriales se cruzaran, y se acepta la estrategia editorial del cómic.

**-La simbiosis entre la descripción y la narración:** Se asume la redundancia entre lo que la imagen muestra y el texto narra. La voz en off se hace omnipresente en el discurso siendo esta en muchas ocasiones paralela a la banda de diálogos. Recordemos la estructura narrativa de “Casino”, Scorsese 1995, o Amelie 2001. Se alterna en la sonorización el clasicismo, y la ruptura.

**-Alta referencialidad de sus imágenes:** Las imágenes creadas por el cine postmoderno obtienen su originalidad del reciclado o la reinterpretación de las imágenes generadas por el cine clásico, o moderno. Al igual que el DJ, músico postmoderno, no compone ni genera música, sino que la autoría reside en la

originalidad de la mezcla, en el cine postmoderno la autoría reside en la originalidad de referencia. Así Kill-Bill, Tarantino 2002, recicla los clichés del cine de artes marciales, y sin inventar nada nuevo consigue generar un producto “original”.

**-Intertextualidad:** Como consecuencia de esta alta referencialidad se genera la llamada “intertextualidad”, red de referencias, citas y homenajes que interconectan unas obras con otras. Que David Carradine interprete a Bill en “Kill Bill” establece una intertextualidad entre la obra de Tarantino y la serie de televisión “Kung Fu”.

Esta misma intertextualidad se establece entre el personaje interpretado por Sonny Chiba y todo el cine de “Jacuzas” (mafiosos japoneses), de los 90. En este sentido, el montaje puede mimetizar el estilo de sus referentes.

**-Intriga de la predestinación:** En el cine postmoderno abunda lo que Barthes denomina “intriga de la predestinación”, narración basada en el conocimiento del final, que centra su interés en determinar los mecanismos por los cuales se alcanza ese momento. Recordemos “Memento” de Christopher Nollan, o Titanic (James Cameron 1997.)

**- Constante reflexión metalingüística:** El cine postmoderno se mira constantemente el ombligo, tratando de desvelar o poner de manifiesto los mecanismos que generan la narración. Así, en “El Ladrón de Orquídeas”, el guionista Charlie Kauffman reflexiona sobre la realimentación existente entre la realidad y la ficción del universo de la propia película, desvelando con ello los mecanismos, en ocasiones ridículos, del guionista tradicional de Hollywood, del discípulo de Robert McKee. Esta reflexión metalingüística alcanza igualmente al montaje en la obra de Haneke, y en numerosos cortometrajes que hacen de esta reflexión su motivación fundamental.

**-Presencia de la parodia y la metaparodia:** El cine postmoderno se imita y se ridiculiza a sí mismo. El llamado meta-género, basa su humor en la exageración grotesca del cine de éxito o, lo que es lo mismo, la parodia. La saga de Hot Shots, y posteriormente Scary Movie son los prototipos de la “metaparodia”. Evidentemente esta parodia también alcanza al montaje.

**-Narración fracturada espacio-temporalmente:** Como consecuencia de las estrategias de “intriga de predestinación” y los constantes replanteamientos que de ésta pueden producirse a lo largo de la trama, el discurso postmoderno se caracteriza por la fractura espacio temporal. El discurso moderno funciona como un puzzle de fragmentos de espacio tiempo que el espectador debe unir en su cabeza para entender la narración. Estandarte de esta tendencia de la postmodernidad es “21 Gramos” del director mexicano Alejandro González Iñárritu.

A grandes rasgos estas son las características definitorias del cine postmoderno. El tipo de montaje que esta nueva forma de entender la cinematografía ha generado posee igualmente una serie de rasgos más o menos comunes.

1) El montaje del cine postmoderno se caracteriza por un **eclécticismo capaz de adoptar una estrategia o estilo de montaje concreto en una secuencia,**

**y otra por completo diferente en la siguiente.** Así se oscila entre el clasicismo y la modernidad sin solución de continuidad. En Kill-Bill, Tarantino alterna el montaje del "vídeoclipero" del grupo rock japonés "The 5,6,7,8" , con el propio de la trama de la película en la secuencia previa a la lucha con los "88 locos".

2) El montaje postmoderno **trata de evidenciar la naturaleza cinematográfica de la narración.** En este sentido se produce la quiebra de absorción diegética que propugnaba el montaje clásico. Como paradigma de esta ruptura Michael Haneke rebobina la película en "Funny Games" cuando la mujer secuestrada logra matar a uno de sus torturadores.

Así pues, tal y como lo entiende Haneke, el montaje postmoderno es un "juego divertido", una construcción que en ningún momento pretende ocultar su existencia.

3) El montaje postmoderno suele poseer una fuerte **estructuración episódica y coral.** En ocasiones estos episodios se entremezclan generando un **puzzle** que propone un **juego de conexiones al espectador.** Ejemplo y paradigma es la ya mencionada "21 Gramos " del director mejicano Alejandro González Iñárritu. Como si hubieran vendado los ojos al montador y éste hubiera unido fragmentos de película de forma completamente aleatoria, la narración va abriéndose paso a través de un aparente caos.

En el plano primero vemos al personaje interpretado por Sean Penn, al que acaban de transplantarle un corazón, pero en la siguiente secuencia éste conduce con completa normalidad. Aún no sabemos si es pasado o futuro, el montaje reta al espectador a que ordene las piezas del puzzle y otorgue un sentido a la narración.

4) El montaje postmoderno se caracteriza por la **ruptura de la linealidad temporal** y la elipsis como instrumento de síntesis. Paradigma de esta ruptura de la progresión lineal es la excepcional y también mencionada "Memento" de Christopher Nolan. En ella la narración se hace a base de una serie desde el supuesto final hacia el principio, desenredándose la narración como una madeja que se va recogiendo hasta conformar un global. En ella se hace uso de la intriga de predestinación como estructura narrativa.

En el comienzo de "Memento" las imágenes corren hacia atrás, anunciado la inversión de la linealidad temporal lógica.

5) El montaje postmoderno funciona como una suerte de **collage que integra toda clase de imágenes provenientes de los más diversos medios.**

Tarantino mezcla en Kill Bill el anime japonés con la imagen real.

6) El montaje postmoderno **parodia otros montajes,** es decir, plagia patrones para crear la ironía. Siguiendo con "Kill Bill", precisamente esa técnica es la utilizada en la batalla contra los "88 locos", parodiar las técnicas de montaje sobre "coreografía" utilizadas en las batallas de samuráis de las películas clásicas japonesas.

## **5.-CONCLUSIÓN A LA HISTORIA DE LAS CORRIENTES Y TEORÍAS DEL MONTAJE.**

Como queda patente la historia del montaje manifiesta el infinito arco de posibilidades a las que este proceso puede dar lugar. Estas formas demuestran que el montaje es un arte vivo, una forma de expresión poderosa que posee, al igual que la pintura, la literatura o la música, mecanismos de significación complejos.

1) **El montaje es un arte plástico:** Como se deriva de las construcciones de los formalistas soviéticos, de los futuristas y de las vanguardias francesas, en especial del cubismo. Son de estas formas de las que nace el vídeoarte y sus derivaciones, desde el spot al videoclip.

2) El montaje es un **proceso de construcción espacio-temporal:** Esto se pone de manifiesto por las características propias del discurso audiovisual desde su propio nacimiento. Desde la fragmentación espacial propuesta por la escuela de Brighton, a las poderosas estructuras de Griffith o los puzzles del cine postmoderno, el montaje muestra a lo largo de su historia su naturaleza de constructiva dimensional: Espacio y tiempo.

3) **El montaje es un proceso de significación:** Como quedaba claro de las asociaciones que hacía Eisenstein, vinculando formas plásticas con contenidos políticos, o como el propio Kuleschov hacía a través de la utilización del plano subjetivo. Lo que el discurso audiovisual consigue a través del montaje es equivalente a lo que consigue el lenguaje a través de la sintaxis: Mediante la ordenación se consigue la significación.

4) **El montaje es un proceso de expresión:** Expresiones en ocasiones complejas, que van más allá de las consideraciones plásticas. En el montaje se manifiestan de forma evidente la mirada de un autor sobre el objeto de la transformación artística, ya sea un elemento tomado de la realidad o imaginado.