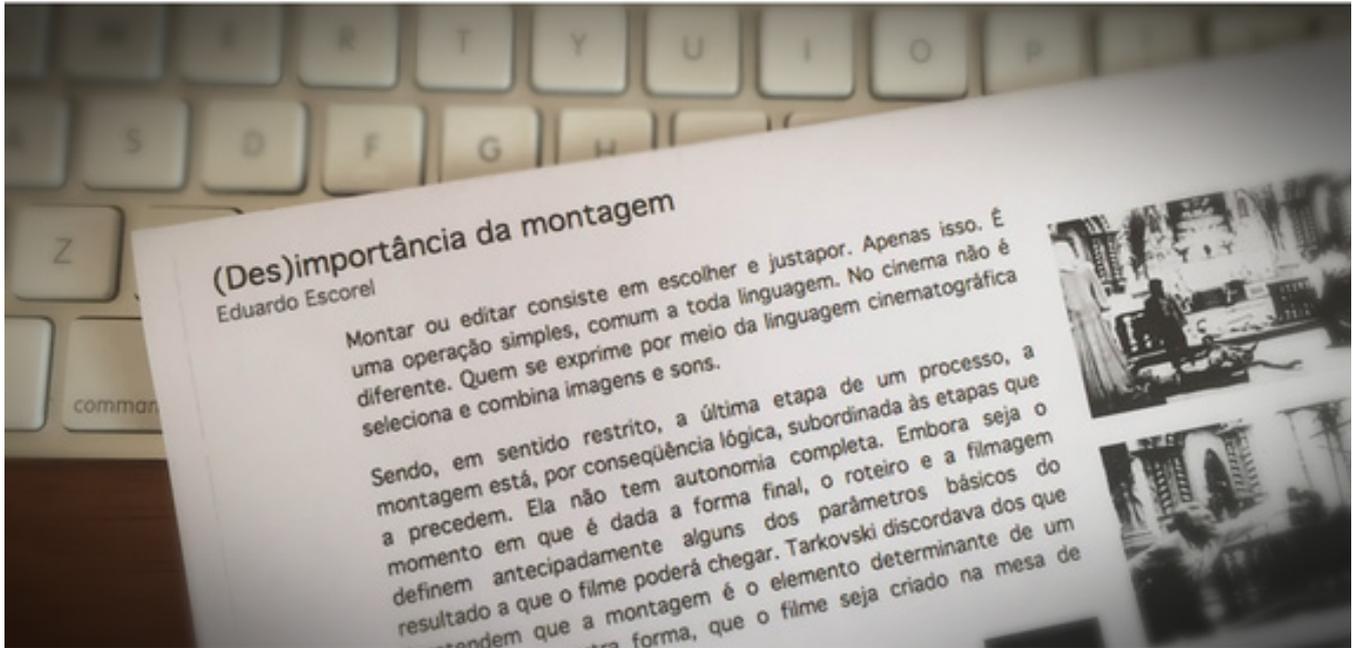


EL COSTURERITO QUE DIO EL MAL PASO LA COLUMNA DE PONCE



El costurerito que dio el mal paso /4

El plano, el corazón y la orquesta (La des-importancia del montaje)

Por Alberto Ponce (SAE)

Advertencia del autor: si usted es un/a montajista con un alto aprecio por su profesión, no lea la siguiente nota. Por otra parte, considero que esta nota no debería publicarse en ninguna página que intente promover y difundir el oficio de la edición, compaginación, montaje o como quiera llamarle. Entra usted al texto bajo su propio riesgo. Suerte.

A mediados del 2014, me invitaron a formar parte de una mesa redonda con algunos profesores de las primeras generaciones de la Carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. La idea era charlar sobre la época fundacional de la carrera que estaba cumpliendo 25 años. Debo reconocer que volver a ver a algunos colegas luego de 15 años y comprobar que estábamos todos muchísimo mejor que antes, fue bastante fuerte (ejem...). Pero lo interesante fue la charla. En un determinado momento, Benjamín Ávila (alumno de aquella época y hoy destacado director de *Infancia Clandestina*) hizo una muy interesante crítica al enfoque de mi materia de esa época. “El taller fue muy importante para nosotros pero salimos pensando que lo **único** importante era el Montaje”, dijo, pero con el tiempo se dieron cuenta de que había “mucho más” por fuera del montaje. Eso me dejó pensando, porque hacía ya algunos años que estaba reflexionan-

do sobre este tema.

Sin dudas, el montaje, en una gran cantidad de películas (¿la mayoría?), tiene una influencia decisiva en el resultado final. Ahora bien, ¿no es eso justamente lo que se espera al ser parte de una gran cadena de personas y procesos que participan en un film? Si seguimos gastando la remanida metáfora de la Orquesta Musical, podríamos decir que lo mínimo que se espera, es que todos los instrumentos estén afinados, ¿no? Es decir, si bien el aporte del “instrumento Montaje” puede ser decisivo, no somos más que un engranaje, una parte, un integrante más de ese fantástico trabajo que es realizar la sinfonía de la película. Eso sí, estoy de acuerdo en que si este instrumento desafina, todo el resto de la orquesta no lo puede tapar. Quizás sea porque el montaje es justamente la parte del proceso en que se controla la afinación de todos los instrumentos (incluso del montaje) pero a la inversa de la música. O sea, en una instancia posterior y no previa, cuando a veces ya es muy tarde. Lamentablemente.

Un par de años antes, en San Pablo, un alumno me acercó un texto sobre este mismo tema, escrito por el célebre montajista brasileño **Eduardo Scorel**. Scorel es una de las figuras más destacadas del Cinema Novo Brasileiro y por tanto, del Nuevo Cine Latinoamericano. En su obra se pueden encontrar películas imprescindibles como *Tierra en Trance*, *Antonio das Mortes: El dragón de la maldad contra el santo guerrero* y *Cabezas cortadas* de Glauber Rocha, *Macunaíma* y *Los inconfidentes* de Joaquín Pedro de Andrade, *San Bernardo* y *Ellos no usan smoking* de León Hirszman, *Cabra marcada para morir* de Eduardo Coutinho, etc, etc, etc. Una obra tan envidiable como insuperable.

En su texto titulado “*(Des) importancia da montagem*” -el cual me tomé el atrevimiento de traducir- Scorel plantea que se le ha dado una excesiva importancia al Montaje, incluso en detrimento de la posición del mismo dentro de una cadena y de los elementos que lo componen:

“Montar o editar es elegir y yuxtaponer. Sólo eso. Es una operación simple, común a todos los idiomas. En el cine no es diferente. Quien se expresa a través del lenguaje cinematográfico selecciona y combina imágenes y sonidos.

Siendo, en el sentido estricto, la última etapa de un proceso, el Montaje está, por consecuencia lógica, subordinado a las etapas que le preceden. No tiene completa autonomía. Aunque sea el momento en que se da la forma final, el guión y la filmación definen anticipadamente algunos de los parámetros básicos a los que el filme puede llegar. Tarkovsky estaba en desacuerdo con aquellos que “pretenden que el Montaje es el elemento determinante de una película. Dicho de otra manera, que la película sea creada en la mesa de montaje.”

Claro, aquí la cosa se pone un poco difícil, porque apenas uno está intentando comenzar a rebatir esa posición, el tipo te tira un Tarkovskyzazo por la cabeza y listo... Pero Scorel, montajista al fin y al cabo, no pretende decir que el Montaje no tenga importancia, sino poner en crisis la idea de que el Montaje lo es todo.

“Relativizar el poder del Montaje, no quiere decir que éste sea irrelevante. No es una cuestión de “todo” o “nada”, como declaró Eisenstein al principio de su famoso ensayo “Montaje 1938”. Sólo indica que el Montaje no es omnipotente, como se propaga. (...) Bien se podría decir que a partir del momento en que se decide cómo será filmado cada plano, el Montaje ya comenzó. (...) Los heraldos del montaje no parecen darse cuenta de la fragilidad de sus proclamas. Al pretender que el montaje “sea el elemento determinante de la película”, tienden a desestimar el significado que los planos tienen en sí mismo, de su contenido intra-frame.”

Lo de “heraldos del montaje” me hace pensar en “Los cuatro jinetes del apocalipsis” pero convengamos que, si bien uno tiene su punto de vista, suena un poco exagerado. Sin embargo, debemos reconocer el acierto de Escorel al decir que el Montaje ya viene contenido dentro de los planos y que la utilización del mismo, no es una decisión caprichosa del montajista. Como parte de una cadena de sentido, la célula/semilla que es el plano - como toda semilla -, posee dentro de sí todo el mapa de lo que vendrá. Esta idea es realmente digna de ser tenida en cuenta (como toda su posición, bah...), pero aquí habría que hacerle una pregunta categórica ¿es lo mismo todo el cine? O mejor dicho ¿todo el cine es igual? Sin lugar a dudas, Escorel se refiere -al igual que Tarkovski o Eisenstein- al cine de autor. Admitamos que es una verdadera pérdida de tiempo intentar analizar el contenido intra-frame de una película de Sofovich o Enrique Carerras, sólo por citar dos prolíficos directores vernáculos del siglo pasado (y sin ánimo de ganarme más amigos citando realizadores contemporáneos).

“El conjunto tiene como materia prima los planos, un grupo de unidades de actuación discontinuas ya provisto de sentido. Las elecciones y las yuxtaposiciones en la composición de las imágenes crean lo que Eisenstein define como “contenido intra-frame” que resulta de “una larga cadena asociativa de representaciones visuales [...] que envuelve las emociones y la razón del espectador”. Los planos son equivalentes a las expresiones lingüísticas, ya dotados de significado y resultantes de un cierto grado de libertad en su formulación. No corresponden a los fonemas, a las unidades lingüísticas. No se prestan, en principio, a una manipulación arbitraria, como intentan hacernos creer los fundamentalistas del montaje que aún persisten.”

Convengamos que por estas épocas, ser un *fundamentalista* aunque sea del montaje, no está muy bien visto. A pesar de eso, me pongo ese saco, y no por eso dejo de reconocer la belleza y la profundidad del planteo. Como dice mi gran colega Lucas Scavino (SAE): *“Quizás la manipulación pueda operar libremente en aquellos planos cuyo sentido o idea sea muy abierta a relaciones. Sucede que el plano propone un cambio en su duración y cuanto más extenso, más complejo en este sentido. No es casual que un realizador como Tarkovsky tienda a lo largo de su filmografía a la secuencia contenida en el plano. Eso es pasar el montaje al interior del plano y no a la relación por corte tan afín a Eisenstein. En todo caso, dentro o fuera del encuadre lo central del montaje es el proceso de asociación de ideas.”*

Los planos no son fonemas independientes, no se pueden identificar por ejemplo con la idea de

una casa. El plano conlleva en sí mismo el sentido de ser “esa” casa. Aquí es donde el cine de autor tiene su gran logro: no es simplemente el plano de una actriz entrando a un departamento vacío; es “esa mujer, llegando a su casa devastada (ambas)”. La simple apreciación del espacio vacío, el *tempo* con el que esta mujer camina y mira el lugar, nos dice tanto como un diálogo y nos condiciona para no hacer una de estas manipulaciones arbitrarias. Como decíamos en la nota sobre el ritmo interno: estamos atados de pies y manos. No podemos colocar este plano en cualquier lugar y en cualquier duración sólo movidos por nuestros antojos. El plano/semilla es parte de un todo que nos limita y, en sí mismo, contiene una gran parte de la historia y del peso dramático de lo que estamos narrando.

Sigamos con Escorel. El remarcado es mío.

“Entendiendo que el plano tiene una “plástica”, un sentido intra-frame del cuál el tiempo es un elemento esencial, no le cabe al montaje la intención de imponerse sobre el material filmado. Esta Plástica debe resultar, por el contrario, de las indicaciones que este material trae en sí mismo. Se trata, por lo tanto, esencialmente, de descifrar lo que ya está contenido en las imágenes y los sonidos grabados. Los incontables puntos de vista sobre la colección reunida, son un esfuerzo para tratar de entender cuál es la mejor opción para seleccionar y ordenar ese material en particular. ¿Cuál es el momento ideal para iniciar y finalizar cada plano? ¿Cómo combinar cada imagen con la siguiente?”

He ahí la génesis de la dialéctica de nuestro oficio: *“Elegir y yuxtaponer, sólo eso”*. Precisamente eso.

Muy a menudo, inmersos en montañas (¿terras?) de material y cronogramas absurdos de post-producción, no nos detenemos a pensar en detalle en lo que estamos haciendo. Elegir un plano, implica no solo valorar la actuación y el foco, es mucho más que eso. Es encontrar la magia, la “verdad” (como la llama mi querida colega Marcela Sáenz, SAE).

Hace casi 25 años, tomé un taller con una de las personas que más influenciaron mi forma de trabajar. En sólo 15 días, Jacques Comets cambió mi forma de pensar la elección de planos. Comets es un célebre montajista francés, director de la cátedra de Montaje en la Escuela Nacional Superior de los Oficios de la Imagen y el Sonido de París, más conocida como “La Femis”. En su particular acercamiento al material, él nos habló sobre encontrar el “corazón” de la escena. Éste no era necesariamente el plano del texto más importante y muchísimo menos, el más bello. Era, simplemente, el plano que a él le transmitía un “algo”, una magia especial y que sabía que bajo ningún concepto faltaría en la versión final. Pero iba más allá.

Una vez que lo encontraba, comenzaba a organizar todos los planos en función de “ese” plano. Como no necesariamente era el plano que abría la escena, buscaba qué plano funcionaba mejor *antes* del “corazón” y qué plano funcionaba mejor *después*. O sea: construía alrededor de él. Con este método, él lograba que la escena tuviera una lógica interna y una belleza que de otra manera sería imposible de lograr. Sin conocerse entre sí en ese momento, ni saber Comets de las teorías

de Escorel, sin dudas estamos hablando de un método para explotar al máximo la *Plástica* del contenido *intra frame*. En este sentido el montaje aporta un método, una forma de estructurar la escena. Partiendo de una idea central, el montaje permite pensar en cómo mejorar ese núcleo dramático que el espectador debe descubrir y que tiene que emocionarlo.

Continuando con el texto de Escorel, -a esta altura ya un amigo de la casa- cabe analizar las manipulaciones que se hacen a partir de materiales ya montados, o sea, con material de archivo. Y, como toda manipulación, da lugar a preguntas éticas:

*(...) las películas educativas, la publicidad y la propaganda que pretenden enseñar, persuadir y convencer. En estos casos, el uso de la imagen ignora el significado que trae de origen. Si los planos filmados para El Triunfo de la Voluntad sirven tanto para alabar al nazismo como para condenarlo, como cuando se utilizan en Preludio a la guerra, es porque en la película producida por Frank Capra, **la narración y el montaje alteran el significado original con que las imágenes fueron filmadas, creando una nueva cadena asociativa para el espectador.** Es, en definitiva, una edición que forja un sentido no-previsto en el rodaje. Operación equivalente a la de un falsificador si no explicita el proceso que permitió llegar a la falsificación. Otra falsificación es la edición rápida, fragmentada en planos que duran fracciones de segundo. Con el pretexto de acelerar el ritmo, la duración se reduce progresivamente, hasta alcanzar, como máximo, sólo un fotograma. Los planos tienden, por lo tanto, a acercarse a una imagen fija, desprovisto de uno de los principios fundacionales del cine, la posibilidad de registrar el paso del tiempo.*

La idea del falsificador no deja de ser risueñamente exagerada pero simpática. Sin embargo, lo planteado en el ejemplo de Capra ilustra por el extremo y, si mantuviéramos a rajatabla este concepto, no existirían los documentales de archivo o *found footage* como se los llama ahora. Desde casos como *Morir en Madrid* hasta *La República Perdida*, la re-significación del material de archivo es parte del trabajo básico de este género. Negar esta capacidad semántica del montaje implicaría también la negación de este tipo de películas en sí mismas. Creo que aquí vale el refrán ¿mexicano? “Ni tanto que queme al santo, ni tan poco que no le alumbre”. La posibilidad de “explicitar la falsificación” como propone Escorel, se emparenta bastante con los postulados del *Dogumentarismo*⁽²⁾ que ya han demostrado su inutilidad. Parte importante de la magia de ir al cine es, justamente, dejarse engañar: ya sabemos que en el espacio exterior no existe el sonido ni el fuego pero ¿qué pasa si le quitamos esa magia a Star Wars?

*No por eso el Montaje es pasivo, limitándose a la alineación de imágenes y sonidos de acuerdo a una agenda rígida y pre-definida. Eliminar, cambiar el orden, armonizar, decidir la duración y la cadencia son sólo algunas de las tareas asignadas al montaje. (...) Por mas detallado y preciso que sea el guión, por más que algunos directores no filmen planos de protección, el Montaje tiene todavía su contribución específica por realizar. Incluso después de elegir entre las tomas repetidas, lo que estará en la película, la orquestación final, realizada por el Montaje, aún no se ha hecho. (...) **“El montaje***

no es, después de todo -escribió Tarkovsky- sino la variante ideal de un collage de planos contenido a priori en el material filmado. Montar una película de manera justa, correcta, significa no romper el vínculo orgánico entre ciertos planos y ciertas secuencias, como si el montaje ya estuviera contenido en ellos de antemano, como si una ley interna gobernara dichos enlaces, y en función de la cual nosotros tuviésemos que cortar y pegar. (...) Una nueva construcción se organiza por sí misma durante el montaje, gracias a las propiedades específicas contenidas en el material filmado. El orden dado a los planos revela, de cierta manera, su esencia. “

Justamente, creo que de esto es de lo que hablábamos en la charla en la UBA. Quizás Benjamín lo vio antes que nosotros y eso está muy bien que suceda. El Montaje no es solamente nuestra profesión, es también nuestra pasión. Y en ese apasionamiento, a veces olvidamos el lugar (y la función) que cumplimos. No somos ni más ni menos que un instrumento que a veces podrá ejecutar la melodía principal como solista y otras, acompañar, sin desafinar, la gran sinfonía del cine. No está nada mal. La alegría no es sólo brasilera.

Nota a modo de agradecimiento: a todos los que durante estos meses me ayudaron con infinita paciencia a darle forma a este texto tan esquivo. Marcelo Gálvez, Nicolás Toler, Germán “Wadu” Cantore (SAE), Ariel Ledesma Becerra (SAE) y Lucas Scavino (SAE).

Notas

- 1) La conexión rusa (el ritmo, de Sánchez a Kulechov), por Alberto Ponce, www.saeditores.org
- 2) Planteado por Lars Von Trier como la continuación del Dogma para el documental, el Dogumentarismo también tenía sus reglas muy estrictas:
 1. Las localizaciones deben ser reveladas. (Esto se hará mediante la inserción de texto en la imagen. El texto debe ser legible en su totalidad. Esto supone una excepción a la regla nº 5.)
 2. Al comienzo del documental se debe ofrecer un resumen de los objetivos y las ideas del director. (Este resumen deberá haber sido mostrado a los actores y al equipo técnico antes de comenzar el rodaje.)
 3. El final del documental consistirá en dos minutos de discurso libre por parte de ‘la víctima’. Ésta aparecerá en solitario para exponer su versión sobre el contenido; es preciso que la ‘víctima’ dé su visto bueno a esta parte final del documental. (Si no existe oposición por parte de ninguno de los implicados, no habrá ‘víctima’ o ‘víctimas’. Esto deberá ser explicado mediante la inserción de un texto al final del documental.)
 4. Todos los cortes deben ser marcados con la inclusión de 6-12 fotogramas negros. (Salvo que se trate de un corte en tiempo real; es decir, un corte directo en una situación de filmación utilizando múltiples cámaras.)
 5. No se debe producir manipulación alguna del sonido ni de las imágenes. La utilización de filtros, la iluminación creativa y/o los efectos ópticos están estrictamente prohibidos.
 6. El sonido nunca debe ser producido al margen de la filmación original o viceversa. Es decir, no está permitido mezclar posteriormente bandas sonoras extras, como música o diálogos.
 7. La reconstrucción del concepto o la dirección de los actores no es aceptable. La inclusión de elementos ajenos, así como la utilización de escenografía están prohibidas.
 8. La utilización de cámaras ocultas está prohibida.
 9. Nunca se debe hacer uso de imágenes de archivo ni de trozos de otros programas.