

Cine experimental

Título:

La flecha de Zenón en la teoría del montaje

Autor/es:

Del Amo, Antonio

Citar como:

Del Amo, A. (1946). La flecha de Zenón en la teoría del montaje. Cine experimental. (10):166-167.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42740>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





"Mechanisches Ballett", de Lèger.

MONTAJE CONCEPTIVO Y MONTAJE MECANICO

La flecha de Zenón en la teoría del montaje

Por ANTONIO DEL AMO

Antonio del Amo, basándose en una antigua teoría sobre el movimiento, profundiza en la idea del montaje. Esta idea le ha llevado a escribir un libro sobre tan debatido tema, y que pronto verá la luz.

El montaje cinematográfico consigue con su ritmo una perfecta ilusión. El efecto es semejante al que produce en nuestra retina el principio de la persistencia de las imágenes cuando nos da la sensación del movimiento gracias a la imperfección de nuestro ojo, solo que el montaje opera con "planos" y la persistencia se produce en nuestra retina con instantáneas, es decir, con fotogramas. El "plano" es una suma de fotogramas. El fotograma, en cambio, es la inmovilización de un instante.

El montaje, pues, es el que nos da la síntesis del movimiento con todo un eslabonamiento de imágenes.

Entonces, si el montaje consigue el dinamismo de la acción orquestando planos aislados (quietos o animados) y los planos no son otra cosa que una sucesión de instantáneas, no tenemos más remedio que remitirnos a la teoría de la flecha de Zenón, que Henry Bergson refuta como una proposición absurda al hablar del mecanismo cinematográfico de la inteligencia (1). El movimiento se hace con inmovilidades. Zenón dice: "La flecha está inmóvil en cada instante de su trayectoria, cuando es lanzada por el arco, porque no tendría tiempo para moverse, es decir, para ocupar a lo menos dos posiciones, si no se le concediesen a lo menos "dos" instantes a la vez." Por tanto, en un momento dado está en reposo. Inmóvil la flecha en cada punto de su trayecto, está, pues, inmóvil durante todo el tiempo que se mueve. Sobre esto opina Bergson que la flecha no

está nunca en ningún punto de su trayecto, y que lo que sí se puede admitir es que pasa veloz y puede detenerse, pero no lo hace.

Sin embargo, las experiencias realizadas con el movimiento retardado de la cámara-escopeta, que puede rodar a 80.000 imágenes por segundo, demuestran que es factible descomponer la trayectoria de una bala, de una flecha o el vuelo de un insecto de tal manera que llegamos a creer en la certeza de la teoría de Zenón, gran y lejano precursor de una realidad. El movimiento de una bala no lo puede sorprender el ojo humano, pero la cámara cinematográfica sí, y en una proyección normal de veinticuatro imágenes por segundo, ante una pantalla, nos es dado ver que la bala recorre los espacios muy lentamente, se va deteniendo en ellos, vuela sin prisa. Si se llegara a inventar una cámara ideal, que en vez de rodar a ochenta mil imágenes por segundo lo hiciera a la velocidad de un millón, entonces veríamos la bala parada, como las manillas de un reloj, que se nos antojan quietas y, sin embargo, recorren el espacio de la esfera lentísimamente.

Admitida la idea de Zenón aunque sólo sea en teoría, ese principio de que el movimiento se hace con inmovilidades es íntegramente aplicable al montaje cinematográfico. Las inmovilidades de "espacio" originan la movilidad del "tiempo" manifestándose rítmicamente. Y eso es el montaje. Por eso, el "plano" puede referirse al "espacio" o al "tiempo", según derive en composición (con su nomenclatura de *primer plano*, *plano medio*, *plano americano*, *plano general*, etc.) o en movimiento (según la otra nomen-

(1) "La evolución creadora", de Henry Bergson. Tomo II, cap. IV.

clatura narrativa de *escena, secuencia y film*).

Ahora bien, admitido el montaje cinematográfico como un fenómeno, mejor dicho, como una ilusión, mediante la cual nos es posible ver toda una fragmentación de escenas, de momentos, de partículas de tiempo y espacio convertidas en un cuerpo orgánico y unitario que nos emociona con su ritmo consiguiendo una condensación del devenir humano, al tratar de la *Sintaxis* es necesario que veamos si el montaje es creador o mecánico o ambas cosas a la vez.

Roger Manvell elige dos opiniones sobre el montaje escritas por Pudovkin e Hitchcock y las cita en su libro (1) una a continuación de otra. Pudovkin dice en tono apasionado: *El montaje es el lenguaje del realizador. Cada imagen es una palabra, una expresión viva; cada grupo de imágenes, una frase. Sólo se puede juzgar a un realizador por el método de montaje que utilice* (2).

Sus palabras son exactas. De ellas se podría partir para construir una buena sintaxis cinematográfica; mejor dicho, una gramática, puesto que presuponen la existencia cinematográfica de unas partes de la oración ("cada imagen") y de unas oraciones completas ("cada grupo de imágenes"). Pero no las vamos a aprovechar para este fin, porque de esa afirmación ya estamos convencidos desde el momento en que empezamos a escribir este libro. Se trata de que Pudovkin sienta una conclusión, que en su tiempo, y teniendo en cuenta las características estéticas de su escuela, sería exacta, pero hoy no lo es. No es el montaje ("editing", que dice su traductor inglés Ivor Montagu, en cuyo idioma hemos leído nosotros su obra) el lenguaje del realizador, o sea, las imágenes ya impresionadas, los fragmentos de película en función de "copión", sino las imágenes por rodar, el sistema de planos trazados sobre el guión; es decir, el "decoupage", que dicen los franceses.

A este respecto, las palabras de Hitchcock reflejan la moderna técnica: *Si el guión está planificado con todo detalle, y se sigue en el rodaje con exactitud, el montaje es cosa fácil* (3).

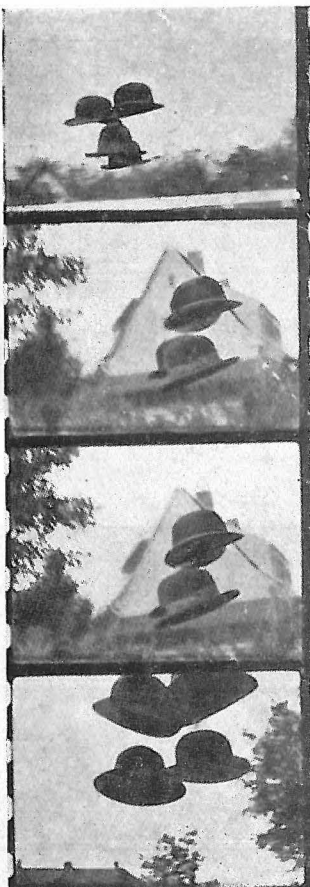
(1) "Film".— "Penguin Books", London.

(2) "Film Technique".— George Newnes Ltd. Londres, 1929.

(3) De "Footnotes to the film".— Charles Davy. Londres.



"Vormittagsspuk", de Richter.



Roger Manvell, por su parte, después de hacer una concienzuda exégesis del montaje, opina también que el *guionista monta sobre el papel*, y al decir el guionista debe referirse al director, pues es quien lleva el verdadero control del guión, ya lo ejecute él o lo encargue a otras personas.

Si los rusos de aquel tiempo daban tan preponderante importancia al montaje era debido a sus métodos de concepción y de trabajo, que formaron doctrina estética. Tanto Pudovkin como Dziga Vertoff y Eisenstein montaban personalmente sus películas, y durante el rodaje de los planos se dejaban llevar más de la inspiración que del cálculo, por lo cual, el acto de montar tenía para ellos un más profundo sentido de creación que el de hacer el guión. Esta concepción era, naturalmente, consecuencia del tipo de cine objetivo que realizaban. Sus tiradas escénicas eran cortas, porque los planos habían de ser rápidos ("flashes" la mayoría de ellos), según lo exige la técnica de este tipo de cine que venimos llamando extravertido. Sus películas eran una sinfonía visual, expresada mediante una complicada orquestación. Entonces, necesariamente, ellos tenían que captar el matiz con el montaje.

Hoy, como Hitchcock explica con toda sencillez, la técnica es distinta. Hay que montar sobre el papel. Hay que llevarlo todo previsto al rodaje. El montador no desarrolla labor creadora, suele ser un buen técnico experto en su oficio, sin iniciativa, leal colaborador del realizador, que con su guión de montaje (su "cutting-script") ejecuta exactamente cuanto se le indica. Seguramente que los jóvenes directores rusos de hoy seguirán iguales normas estéticas en sus películas. Ello es debido a que el cine ha salvado largas etapas en su evolución, y, como ya vimos en el capítulo primero, a aquella manera extravertida de hacer cine ha seguido la otra, la subjetiva, la escénica, que ha ganado en eficacia y en sentido cinematográfico con respecto al instante en que se inició y se desarrolló sobre un falso concepto teatral. Y si hoy la forma escénica es perfecta, no lo es porque haya triunfado sobre el sistema que preconizaban los maestros rusos, sino porque se ha nutrido de todo lo bueno que ha conquistado el cine en su progreso estético, tanto en un sentido como en otro.