

EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

DEL GUION A LA PANTALLA

Joan Marimón

Quinta
edición



COMUNICACIÓN
ACTIVA
/////CINE

UBe



EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

>> 12



EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

DEL GUION A LA PANTALLA

Joan Marimón

COMUNI
CACIÓN
ACTIVA
//////CINE



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Índice

Introducción	15
--------------------	----

1. GUION DIRECCIÓN Y MONTAJE

El guion clásico	21
La tipología del espectador	21
<i>La transformación del espectador</i>	22
<i>La búsqueda de la identificación con el espectador</i>	30
Los códigos de inteligencia en el guion clásico	31
Clasicismo, género y emoción	33
Mensajes al espectador desde cada género	35
El enigma	40
<i>El whodunit como juego de enigmas</i>	44
<i>La contrarreloj: enigma más carrera contra el tiempo</i>	45
<i>La estructura clásica como juego</i>	49
El dibujo emotivo del guion clásico	50
<i>Función de los siete principales bloques climáticos</i>	50
<i>El dibujo del telefilm y el de la serie</i>	63
<i>Inicio, medio y final</i>	65
La base: la microestructura de la secuencia	65
<i>Similitud entre microestructura y macroestructura</i>	68
<i>Eslabones perdidos en el paso de la micro a la macroestructura</i>	69
Guionista literario y guionista visual	71
La dirección clásica	73
El montaje desde la dirección: montaje interno	74
<i>Montaje de guionista, montaje de director y montaje de montador</i>	74
<i>Formas de montaje interno</i>	75

Planificación del rodaje.....	78
Script o montador de rodaje	79
El montaje clásico.....	81
Tipos de transiciones.....	83
<i>Corte</i>	83
<i>Fundido</i>	83
<i>Encadenado (disolvencia)</i>	83
<i>Barrido</i>	84
<i>Cortinilla</i>	85
Belleza de las transiciones.....	85
Normas y errores de continuidad	86
<i>Raccord sobre los actores y el decorado</i>	87
<i>Raccords de luz y de sonido</i>	88
<i>Raccords de posición de la cámara</i>	89
¿Dónde hay que cortar para ocultar el corte?.....	107
Las razones dramáticas y cinéticas como fuente de vulneración de la continuidad clásica	108
La mirada fresca.....	109
<i>La voz de los montadores</i>	109
Breve historia del montaje	123
La formación del lenguaje	123
Inicio del montaje por corte.....	125
La ley del eje	125
Abel Gance y las vanguardias de los años veinte	126
El montaje soviético.....	127
El sonido.....	128
<i>El gusto por la sincronía y el Manifiesto del contrapunto sonoro</i>	129
<i>La moviola y otras herramientas de montaje</i>	131
El cine clásico (inicios de los treinta a finales de los cincuenta).....	135
Montage sequence y <i>Slavko Vorkapić</i>	136
Nuevos cines de los años sesenta	137
El vídeo analógico.....	138
<i>La leyenda negra de la edición lineal en vídeo</i>	139
De los años setenta hasta la revolución digital.....	140
<i>Estilos</i>	141
<i>La revolución digital</i>	143
<i>El espectador en la época de internet y las series de televisión</i>	144

Incorporaciones al lenguaje audiovisual a partir de la época del covid-19 (desde marzo de 2020)	150
<i>Estrellato de la pantalla partida</i>	150
Dos films representativos en la historia del montaje: <i>El acorazado «Potemkin»</i> y <i>Al final de la escapada</i>	154
Recursos de lenguaje y percepción de la realidad:	
la realidad y el deseo	169
Identidad entre realidad y lenguaje	170
<i>Elipsis espacial y temporal</i>	171
<i>Montaje por corte y viaje a cada posición de cámara</i>	172
<i>Significado de los tipos de planos</i>	174
<i>Plano secuencia sin desplazamiento de cámara</i>	175
<i>Panorámica de seguimiento de un personaje</i>	176
<i>Travelling</i>	176
<i>Cámara subjetiva y avance a través de la mirada del personaje</i>	177
<i>Unidad espacial</i>	178
<i>La parte por el todo</i>	181
<i>Fuera de campo</i>	181
<i>Voz en off</i>	182
<i>Formatos</i>	183
<i>Mezcla de sonido que destaca lo más relevante</i>	185
<i>Fotograma congelado y secuencias de kinestasis</i>	185
Engaño de los sentidos	187
<i>La ley del eje</i>	188
<i>Diálogo en plano-contraplano en planos correspondientes respetando el eje</i>	188
<i>El corte en movimiento</i>	189
<i>Raccord Godard</i>	190
<i>Jump cut o salto</i>	191
<i>Salto de raccord</i>	193
<i>Panorámica que muestra un ambiente</i>	193
<i>Barrido</i>	194
<i>Estética de reportaje y de vídeo doméstico</i>	195
<i>Enfoque retórico</i>	196
<i>Fundido a negro o desde negro</i>	197
<i>Fotograma subliminal y efectos subliminales</i>	198
<i>Fotograma blanco en el momento culminante de la acción</i>	200
<i>Supresión de fotogramas en los cortes en movimiento</i>	201
<i>Doble acción de engaño de los sentidos</i>	203

<i>Encabalgamiento del sonido</i>	203
<i>Encadenado (disolvencia)</i>	205
<i>Flash-back</i>	206
<i>Efecto Kuleshov</i>	207
Adaptación del deseo	208
<i>Plano secuencia con grúa</i>	209
<i>Zoom</i>	209
<i>Cámara lenta y cámara rápida</i>	211
<i>Bullet time</i>	214
<i>Movimiento inverso</i>	215
<i>Sobreimpresión</i>	216
<i>Música extradiegética</i>	217
<i>Pantalla partida</i>	217
<i>Doble acción del instante ideal</i>	220
<i>Cuerpos y geografías ideales</i>	222
<i>Continuidad collage y mash-up</i>	223
<i>Lenguaje clásico</i>	226

2. MONTAJE DE TIPOS DE SECUENCIAS

Montaje de diálogos	231
La convención más importante de todos los géneros	231
<i>Razones para el corte y tendencia natural de la convención</i>	232
<i>Alternativas a la convención</i>	232
Montaje de secuencias de acción	243
Historia.....	244
<i>Griffith y la acción paralela con contrarreloj y salvamento</i> <i>en el último segundo</i>	245
<i>La congelación de la secuencia de acción en el periodo 1935-1955</i>	246
<i>Las secuencias de acción modernas</i>	247
Características.....	248
<i>Personajes y estructura</i>	248
<i>Guion de la secuencia</i>	250
<i>Montaje</i>	254
<i>Otras secuencias de acción</i>	265
Montaje de secuencias de thriller	267
El espectáculo del crimen, la transformación hacia el mal y la pulsión de agresividad en el espectador	267

La neurosis obsesiva propia del protagonista del thriller	268
Ni regeneración ni castigo	269
La creatividad en el asesinato y en la tortura	269
La sensación de realidad del plano secuencia	271
Montaje de secuencias de terror	273
La paradoja número 2 del montador	273
El miedo es la emoción más profunda y más atemporal	273
<i>La entrada en la oscuridad</i>	274
El terror en el thriller y en otros géneros	274
El terror, el expresionismo y el fantástico	275
<i>Las fantasmagorías</i>	276
Los mecanismos del miedo	276
<i>Empatía con la víctima y víctima ideal</i>	276
<i>Psicópata humano o animal</i>	279
<i>La creación de un ambiente de miedo</i>	279
Montaje en el terror clásico	280
<i>La desviación del montaje en el terror clásico</i>	280
<i>La cima del contraste rítmico, la falsa alarma y la sorpresa</i>	280
<i>El suspense, un tipo de miedo</i>	282
Montaje en el terror moderno	284
<i>Terror con estética de reportaje y de vídeo doméstico</i>	284
<i>El desplazamiento del miedo desde la agresión hasta la tortura:</i> <i>las body horror movies</i>	285
El termómetro emotivo	286
La fuerza de lo que no se ve	288
Montaje de secuencias de género fantástico	291
El fantástico dentro del lenguaje audiovisual	291
La realidad fantástica	292
La violencia y el fantástico	293
<i>La revelación fantástica y la transformación física en la estructura clásica</i> <i>de guion</i>	294
El fantástico como retrato completo de la mente	296
Montaje de escenas de danza	299
La escena de danza dentro de la estructura clásica de guion	299
<i>Fims de danza: backstage movies, films de aprendizaje de danza</i> <i>y películas de bailes de salón</i>	300

Algunas reglas para montar danza	302
<i>El módulo ideal: el plano general corto de cuerpo entero del bailarín</i>	304
Historia de la danza en el audiovisual	304
<i>Cine mudo</i>	304
<i>El estilo Berkeley en el musical de los primeros años treinta</i>	305
<i>Fred Astaire</i>	306
<i>Cantando bajo la lluvia (1952) y West Side story (1961)</i>	308
<i>Bob Fosse</i>	308
<i>El flamenco</i>	309
<i>Bollywood</i>	310
<i>El videoclip</i>	311
<i>Danza experimental y videodanza</i>	313
 Montaje de escenas de sexo	317
El acto sexual en elipsis en la mayoría de films de género	317
Situación de la escena de sexo en la estructura del film	319
<i>Leyes no escritas</i>	320
El plano secuencia y la estética de reportaje como sinónimo de sensación de realidad	322
La música y los efectos de sonido	323
Sexo no convencional	325
 Montaje de trailers	327
El enigma en el trailer	327
Estructura y ritmo del trailer convencional	328
<i>Arranque climático</i>	330
<i>Presentación del tema, argumento y enigma principal</i>	330
<i>El miniclip musical y el trailer-clip</i>	331
<i>Casting</i>	333
<i>La promesa final</i>	333
La continuidad collage	335
Las últimas modas	338
<i>Los fundidos a negro</i>	338
<i>La remezcla de trailers</i>	341
<i>Book trailer</i>	342
El trailer no convencional: trailer idea, trailer hiperrápido, trailer lento	343
 Montaje de videoclips	345
Guion literario – guion visual	345

<i>Clips sin narración y clips sin culminación</i>	349
Prehistoria del videoclip.....	350
<i>Antecedentes en el cine mudo</i>	350
<i>Gardel y los Spooney Melodies en el primer sonoro</i>	351
<i>Panoram soundies</i>	352
<i>Scopitone y Cinebox</i>	352
<i>Clips en el cine de ficción y de vanguardia</i>	353
<i>Producción de los primeros videoclips para las televisiones</i>	357
Breve historia del videoclip.....	358
<i>De Bohemian rhapsody hasta la MTV (1975-1983)</i>	358
<i>Thriller y la explosión de los años ochenta</i>	359
<i>Años dorados: noventa y primeros dos mil</i>	361
<i>Remezcla de clips en la era digital</i>	362
<i>Andrógino seductor, rebelde, freak</i>	363
<i>Animación y videoarte en el videoclip</i>	365
Montaje de noticiarios, reportajes y documentales	371
El relato de la realidad	371
Estructura de noticia y de reportaje.....	372
Estética de reportaje	372
Documental.....	372
El vínculo de los documentalistas con la necesidad de verdad y de justicia.....	374
La convención de las convenciones del noticiario-reportaje-documental.....	375
<i>El arco del noticiario-reportaje-documental a partir de la convención</i>	376
Vertov, Flaherty y Shub.....	376
<i>La herencia de El hombre de la cámara (Čelovek s kinoapparatom, 1929)</i> <i>de Dziga Vertov</i>	377
<i>La caída de la dinastía Romanov (1927) de Esfir Shub</i>	378
La estructura y la lucha por la emoción	379
<i>Seguimiento de un proceso que culmina con un gran acontecimiento final</i>	380
La forma reportaje en films de ficción.....	390
<i>La velocidad</i>	390
<i>La función didáctica</i>	392
<i>La sensación de verdad y los audiovisuales híbridos</i>	393
Estética de reportaje, estética amateur y estética doméstica.....	396
El guion en la sala de montaje y el paraíso del montador	397
Las mejores clases: los documentales sobre montaje	398
Últimas tendencias: documental web y transmedia	399

Montaje de secuencias y films experimentales	401
Recursos experimentales formales	402
El experimental en el cine dominante: créditos, estados alterados de conciencia y entradas en el fantástico	403
Flujos principales de cine experimental	406
La supervivencia del modelo clásico en el cine experimental	407
<i>La esencia de la estructura clásica</i>	407
<i>Grados de avance del clásico hasta el experimental</i>	408
Ejemplos	421
Algunas secuencias de diálogo	421
Algunas secuencias de acción	432
Algunas secuencias de thriller	446
Algunas secuencias de terror	485
Algunos films y secuencias de género fantástico	501
Algunas escenas y films de danza	515
Algunas escenas de sexo y films eróticos	524
Algunos trailers	535
Algunos videoclips	541
Algunos documentales y secuencias de documentales	556
Algunos cortos y largometrajes experimentales	579
Otras secuencias y films	598

ANEXOS

Retrato sintético de un film	625
Emociones, géneros y estilos	629
Emociones y géneros	629
<i>Supergéneros, géneros y subgéneros</i>	629
Bibliografía	633
Índice de esquemas	635
Agradecimientos	637

INTRODUCCIÓN

Puede que haya razones para sostener que, de todas las disciplinas estudiables, la que reconcilia más al ser humano consigo mismo es el arte en cualquiera de sus formas. Y, de entre todas las formas artísticas, la más completa, porque contiene elementos de la literatura, la poesía, el teatro, la pintura y la música, es el cine. Y el cine, al que se llama hoy «audiovisual», no solo es el arte más completo sino el más ambicioso, el más poderoso y el más joven. La característica que define al audiovisual diferenciándolo de las otras artes es esa cualidad única que responde a una muy antigua aspiración de ordenar y fijar imágenes y sonidos en el tiempo para provocar de la manera más precisa una determinada emoción en el espectador. Es lo que llamamos montaje (o edición). En consecuencia, el estudiante de la especialidad de montaje se orienta hacia la mejor, la más bella y la más avanzada materia de estudio de todas las existentes en los últimos 6.000 años.

El estudiante de montaje es por tanto un privilegiado, porque no es posible estudiar nada más satisfactorio, y porque ejercerá el mejor de los oficios. Pero se enfrenta también al reto de responder a la extraordinaria demanda que le exige su propia vocación. Puede que se acuse a su profesión de manipulación de las mentes, y no sería inexacto, ya que la herramienta que tiene entre manos puede cambiar opiniones y acaba por ser más efectiva que cualquier arma de destrucción, pero en su descargo hay que decir que por lo general el manipulado, es decir, el espectador, se suele entregar al juego con sumo placer.

De hecho, el montador es como un mago. Consigue, gracias a sus principales aliados, el guionista y el director, transformar al espectador, hacerle adoptar actitudes nuevas ante la realidad. Hacerle feliz. Como mínimo, entretenerlo. Orson Welles, ante una mesa horizontal de montaje mecánico en el ensayo documental *Fraude* (*F for Fake*, 1973), viene a decir que no solo es mago sino estafador, basándose en la cantidad de trucos de los que dispone para burlar la percepción.

Cualquier estudiante del audiovisual de la especialidad que sea —guion, producción, dirección, fotografía, sonido, ficción o documental— suele haber llegado al audio-

visual porque se ha sentido atraído por aquello que no se puede encontrar en las otras disciplinas artísticas, es decir, por el montaje. No importa que no se haya racionalizado: lo específico del nuevo lenguaje, esa posibilidad de dirigir la percepción a través de la vista y el oído en un tiempo exacto y reproducible —ningún otro arte contiene esta condición—, es lo que conduce hacia el estudio del audiovisual.

La revolución digital en marcha desde los años noventa ha disparado el peso de la fase de posproducción y surgen multitud de operarios que dominan la máquina pero no el lenguaje. Aun así, se da una cierta tendencia gracias a la cual la mayoría de estudiantes de montaje suelen convertirse en profesionales competentes. El estudiante que escoge este oficio tiende a estar dotado de una natural predisposición para aprender con facilidad los secretos del lenguaje audiovisual. Tal vez la única gran mejora general consista en que el montador perfeccione los conocimientos de guion. El montador, como todo el mundo sabe, es un guionista, el último, el definitivo. Todo complemento de guion, tanto por lo que respecta a la estructura global como al detalle de un diálogo o de una transición, va a favor de la formación natural del montador, y más hoy, cuando se tiende a incorporar a este profesional lo antes posible a la producción, a menudo antes del rodaje.

El montaje empieza en el guion, continúa con la dirección y termina en la posproducción. Guion, dirección y montaje son las partes fundamentales del proceso de una obra audiovisual, tres actividades que están entrelazadas, de forma que no se debería hablar de una sin tener en cuenta a las otras dos, tal como ha dicho todo el mundo en todas las épocas, desde cineastas soviéticos como Vsévolod Pudovkin hasta Jean-Luc Godard, que lo expresa de forma sintética: «Hacer una película es pensar, rodar y montar». En tiempos del cine preindustrial, una misma persona solía llevar a cabo las tres funciones, tal como sucede todavía en el audiovisual amateur, en el doméstico y a menudo en el experimental. Porque pensar, rodar y montar es una misma labor en creciente progresión, aunque la puedan llevar a cabo personas diferentes con herramientas distintas. Una misma labor que se tiene que hacer con los mismos criterios. La inteligencia del proceso de producción procura con todas sus normas que el criterio sea único y sume creativities, pero eso en la práctica a veces puede ser tan difícil como dejar un mismo opus alquímico en manos de tres alquimistas en lugar de uno solo. Los conflictos que a veces surgen entre guionistas y directores o bien entre directores y montadores —fricciones entre guionista y director a causa de modificaciones en el guion, o bien la lucha del director por poseer la cláusula que otorga el derecho al montaje definitivo— acostumbran a originarse en el hecho de que los criterios de «pensar, rodar y montar» no se han unificado satisfactoriamente.

Cualquier reflexión sobre el montaje conviene que tenga en cuenta el guion y la dirección. No sería completo el análisis del montaje de una secuencia o de un film que

no empezara hablando de guion y de dirección. Tampoco lo sería una sistematización de modelos de guion o de dirección que no tuviera en cuenta la tercera parte, el montaje. Nos encontramos ante una especie de balanza de tres platos que se complementan. Es poco habitual que cada plato tenga el mismo peso que los otros. En ocasiones, el guion es el plato más relevante (por ejemplo, en las comedias verbales), a veces lo es la dirección (por ejemplo, en films poéticos de autor) y en otros casos lo es el montaje (por ejemplo, en la mayoría de documentales).

Esta mirada al montaje consta de dos partes: la primera, de tipo introductorio, está dedicada a las normas principales de guion, dirección y montaje. Y la segunda, a profundizar en el montaje abordándolo desde distintos tipos de secuencias: diálogo, acción, thriller, terror, fantástico, danza, sexo, trailer, videoclip, documental y experimental.

El libro cuenta, además, con un espacio Liberweb en el que se ofrecen materiales y recursos que complementan, enriquecen y actualizan los contenidos: esquemas, índices (de nombres y de films), vídeos... Puede accederse a él a través de este enlace: <http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/cursoMontajeCine/>



1

GUION, DIRECCIÓN Y MONTAJE

> La tipología del espectador

El espectador está en el origen y en el destino de toda obra audiovisual. Saber quién es, qué estímulos desea, qué símbolos, qué fantasías, cuál es el provecho que pretende extraer del visionado de un largometraje, un programa de deporte, un documental o un videoclip es lo que ha ido generando desde las estructuras de guion y las formas de dirigir hasta toda la gama de recursos que han surgido en las salas de montaje y conforman el lenguaje audiovisual.

¿Cómo somos cualquiera de nosotros cuando tomamos la decisión de convertirnos en espectadores delante de cualquier tipo de pantalla?

El espectador busca el audiovisual porque quiere entretenerse, por tanto el principio de placer está en el origen de su condición. Si busca el placer es porque carece de él. Hay un elemento primordial de insatisfacción que puede proceder de un estado emocional que no se considera apropiado, una necesidad de evasión o la instintiva voluntad de cambio. Se puede buscar la risa, el llanto, el placer por el espectáculo de la agresión, del miedo, de la violencia, de la poesía, del intelecto o el que procede del impulso sexual. No es solo el placer lo que se busca, también se puede uno convertir en espectador a causa de un déficit de energía que se pretende compensar. Una temperatura emotiva baja o nula. Es un caso habitual el del espectador que parte de un estado mínimo de energía con la intención de incrementar su ritmo biológico. Por eso la mayoría de films clásicos buscan la identificación del espectador con personajes de ficción activos y vitales que luchan con todas sus fuerzas para conseguir sus objetivos. Suelen en consecuencia gustar los apasionados, los imbuidos de fe, los neuróticos, los obsesivos, los alterados y los locos, ya que todos ellos acostumbran a estar cargados de energía y de emoción. La idea es la de movilizar al espectador hacia el esfuerzo, crear el convencimiento de que él, al igual que el personaje de ficción, puede conseguir todo lo que se proponga. «Si luchas con todas tus fuerzas, lo conseguirás; si