

## Estructura rítmica audiovisual y montaje

por [Aurelio del Portillo García](#)

### Mecánica del discurso audiovisual.-

Tomemos como punto de apoyo inicial una de las acepciones que la Real Academia Española otorga a la palabra ‘*mecánica*’: “Aparato o resorte interior que da movimiento a un ingenio o artefacto”. Nuestro ingenio o artefacto es el discurso audiovisual que cobra vida, movimiento y significado con la articulación de los elementos o piezas con los que está construido. Debemos aclarar entonces que no podremos aplicar en este caso otro de los significados atribuidos también por la RAE a lo ‘*mecánico*’: “Dicho de un oficio o de una obra: Que exige más habilidad manual que intelectual”. Bien es cierto que el oficio del montador audiovisual requiere ciertas destrezas ante la máquina, sean las ya considerables como antiguas moviolas, las consolas de edición de vídeo o los actuales sistemas de software. Pero esta mecánica se construye con integraciones formales extraordinariamente complejas que surgen precisamente de los ‘mecanismos’ de nuestra mente, de nuestra percepción y del conjunto de conceptos y emociones que a partir de ella se desarrollan. Ya lo afirmó con claridad el maestro Eisenstein: *"Para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarnos a nosotros mismos"* (EISENSTEIN, 1942).

Veamos pues cuáles y cómo son las piezas con las que organizamos los resortes de este ingenio. Es evidente que no puede haber una actuación independiente de los diferentes elementos narrativos y morfológicos sino una integración real y eficaz como corresponde a estímulos que se producen simultáneamente o, al menos, en la percepción de conjunto de un mismo discurso textual. Esto supone una mutua dependencia, influencia y determinación, tanto si actúan como **elementos activos, pasivos o interactivos**: Los elementos activos son aquellos que marcan una referencia o influencia sobre los que consideramos pasivos. Los interactivos se

condicionan o influyen recíprocamente. Podemos aplicar esta clasificación tanto a niveles de significado, connotación y activación de resortes conceptuales o emocionales como en la propia estructura métrica y rítmica del discurso. Como ejemplo podemos observar cómo la aparición en la banda sonora de un tema o frase relacionado por reiteración como ‘leit-motiv’ con un personaje o idea condiciona la lectura de la escena en su conjunto. Esa frase musical es en este caso un elemento activo y podrán ser valorados como pasivos los demás elementos narrativos que han sido modificados por aquél. En aspectos rítmicos más formales observemos cómo un movimiento repetitivo que se alterna en paralelo con otras acciones, por ejemplo unos pasos en plano corto, sirven como pulso audiovisual que marca la lectura de otros movimientos que resultarán más rápidos o más lentos, más o menos ordenados, pero, en todo caso, condicionados por la implacable regularidad de aquéllos. Los pasos son activos y los movimientos que se someten a su pulso de metrónomo audiovisual son pasivos. Cuando la influencia es equilibrada, alternada o recíproca, lo que ocurre en la mayoría de las situaciones, podemos considerarlos como un complejo fenómeno de interacción de los elementos formales del discurso.

Sobre esta base apoyamos el concepto de **montaje** como la articulación en sus dimensiones secuencial y simultánea, es decir, melódica y armónica, de todos los elementos visuales y sonoros que constituyen la estructura de un texto audiovisual. Muchos de ellos ya han sido previamente organizados y superpuestos en el rodaje, pero aún así necesitan retoques de orden y precisión para cobrar su verdadera potencia expresiva. Esta maquinaria, como podremos fácilmente constatar, tiene una interesante y reveladora analogía con los mecanismos y recursos expresivos de la música. De ahí que consideremos el ritmo como el marco o escenario en el que explicar, desplegar, el denso universo interior del montaje audiovisual.

### **Métrica y rítmica.-**

Estos conceptos no sólo no son sinónimos sino que además constituyen dos visiones muy diferentes y de distinto rango en la ordenación de elementos espaciales y temporales. De hecho *“la métrica forma parte de la rítmica”* (GILI GAYA, 1993). El ritmo es mucho más complejo e incluye movimientos que no pueden someterse a la disciplina de los números, propios de la actividad ‘tipo hemisferio izquierdo’ del cerebro humano (ROJO SIERRA, 1984). Podemos poner como ejemplo el oleaje del mar, de indudable ritmo e imposible medida. Decía Émile Jacques-Dalcroze que *“la naturaleza, eternamente en movimiento, vibra a la vez con medida y sin medida”* y que *“el compás compete a la reflexión y el ritmo a la intuición”* (JACQUES-DALCROZE, 1915 y 1919 en BACHMANN, 1984). Además el valor de lo que pueda ser de alguna manera apresado en medidas concretas es puramente cultural y parece enfatizarse con mayor importancia en occidente que en oriente. No en vano los pitagóricos quisieron ver en los números una representación de todo lo creado, del cosmos y de su representación en las artes. Les atribuyeron un carácter sagrado, pero no pudieron apresar en ellos nada más que algún tipo de manifestaciones, evidentemente mágicas y fascinantes, pero no generalizables: la música de las esferas, algunas formas de la naturaleza, las proporciones del cuerpo humano, etcétera. Seguramente habrá pautas que podrían usarse para convertir en regularidad matemática cualquier fenómeno natural y, con mayor facilidad, cualquier representación realizada por el ser humano. Pero sería limitar las riquísimas posibilidades que permite y abarca el concepto RITMO. Sería un error, al igual que lo es confundir ritmo con velocidad. El ritmo puede considerarse como una relación entre las características y comportamientos de los elementos o fragmentos de un conjunto sometida a ciertas proporciones y reiteraciones que crean en su totalidad un aspecto unitario, armonioso, un discurso fluido. Se da en el espacio y en el tiempo, pero alcanza más allá de las dimensiones métricas. Poco podrán hacer pues las líneas de tiempo (‘time-line’) y los parámetros numéricos de los actuales software de edición y

montaje audiovisual para sustituir la percepción e intuición creativa de las personas que los usan. Las proporciones rítmicas de un texto se sienten e intuyen más que se piensan, pero queremos basar en su posible estructura una reflexión y valoración funcional, estética y narrativa de ese oficio.

### **La experiencia del tiempo.-**

Para explicar la multiplicidad de elementos y valores implicados en el montaje audiovisual en el marco del ritmo, tal y como nos hemos propuesto, nos tenemos que referir necesariamente a orden, duración, reiteración y proporciones. Relaciones, en suma, entre diferentes factores, presencias, ausencias, vacíos y silencios, acciones, movimientos y transformaciones. También entre densidades e intensidades que cobran valor en referencias cercanas que permiten a quien percibe establecer comparaciones, un más o un menos en un antes o un después en el que localizar sensaciones acentuadas, intensificadas, como ocurre con las partes fuertes del compás en música o con los acentos en el lenguaje sobre los que se apoyan los textos poéticos.

Hay un procesamiento centralizado de operaciones cerebrales que parten de estímulos producidos en distintos órganos sensoriales, entre ellas las relativas a la experiencia del tiempo, de la duración, y también a los agrupamientos, de importancia fundamental para que pueda darse la experiencia rítmica a partir de esa experiencia del tiempo que tiene su origen en el propio proceso del pensamiento humano (KRISHNAMURTI y BOHM, 1980; ROJO SIERRA, 1984; PÖPPEL, 1988; MARTÍN, 1997). Esta organización mental de los estímulos, de las formas y de sus connotaciones y significados es la arquitectura real del marco espacio-temporal en el que se explica la realidad aparente y por lo tanto el escenario recreado de toda representación. Los elementos morfológicos del lenguaje audiovisual tienen su origen y finalidad en esta estructura de mecanismos que configura la capacidad humana de interpretar lo que ve y oye, lo que percibe, atribuirle un significado y reaccionar a ello.

### **Materiales de construcción.-**

Vamos a considerar los objetos visuales y sonoros que constituyen la formación de estructuras métricas y rítmicas en los distintos niveles y significados del tejido narrativo sin descuidar sus diferentes aspectos indicativos, temáticos, simbólicos, ideológicos y emocionales. Éstos son los materiales de obra para la construcción o montaje de un texto audiovisual:

**Ritmo del espacio visual:** Aclaremos de entrada que estamos valorando como objetos materiales categorías imaginarias, pero ésta es precisamente la característica fundamental de esa sustancia de fronteras poco definidas entre lo real y lo irreal con la que construimos las representaciones audiovisuales, como se ha dicho en múltiples ocasiones: *"El espacio no tiene ninguna realidad absoluta; es una convención demarcatoria, que depende de las condiciones perceptivas de la imagen y del sonido, a la vez que de las condiciones conceptuales del espectador. Lo que importa es saber que todas las estructuras del espacio son imaginarias"* (GARCÍA JIMÉNEZ, 1996). Hecha esta salvedad hemos de atender a cuatro proporciones diferentes, pero íntimamente relacionadas:

- La ordenación del espacio visual como proporciones entre los distintos componentes u objetos con relación a la totalidad del encuadre.
- La ordenación de los objetos de composición del encuadre en relación con cada uno de los demás objetos.
- La ordenación del movimiento o transformación de aspectos visuales con respecto a los tamaños proporcionales entre los objetos en movimiento y el espacio global del encuadre.
- La ordenación del movimiento de distintos objetos visuales en su interrelación.

Es evidente que no tiene la misma fuerza el giro de una mano al abrir una puerta en plano general que en plano detalle. Tampoco se

percibirá de la misma manera un movimiento aislado, solitario en el encuadre, que una simultaneidad de movimientos. No creará la misma sensación de velocidad o intensidad un giro de la cabeza en primer plano que en planos abiertos. No se tarda lo mismo en leer en su totalidad un plano “corto” que un plano “largo”, y obsérvese la curiosa polisemia espacial y temporal que tienen estos términos que señalamos, tan habituales en el argot profesional. Tanto por su valor en duración como en intensidad los elementos cobrarán un significado diferente según el tratamiento espacial que se le ha otorgado al situar la cámara y elegir el encuadre. Pero también estarán condicionados por la relación de valores entre los distintos planos articulados en el montaje. En condiciones normales parece que un primerísimo plano requiere menor duración en pantalla que un plano tres cuartos, pero de la modificación intencionada de esta normalidad, al acortar o alargar esas duraciones, surge un nuevo elemento expresivo que permite incidir sobre la tensión de la lectura, sobre la atención del espectador. También en música existe el “rubato”, que “roba” tiempo al pulso natural del compás, y otras alteraciones que aceleran o retardan el movimiento de los sonidos con respecto a la regularidad del discurso musical. Ese pulso o compás en los textos audiovisuales resulta muy problemático porque no puede someterse a ningún metrónomo, pero apuntamos aquí la relación íntima que guardan las duraciones y las intensidades sobre las que se construye la estructura rítmica del texto con las dimensiones y proporciones espaciales de los encuadres y de los elementos visuales que en su interior se ordenan. Hemos de valorar la incidencia del espacio visual en la creación de atmósferas o ámbitos estéticos y emotivos siempre dentro de las características propias del lenguaje cinematográfico, que no son las mismas, ni siquiera de la misma sustancia, que las que conciernen a la percepción visual de nuestra vida cotidiana. La narración audiovisual hace una interpretación del espacio, no una mera descripción. Al situar en él objetos o elementos narrativos les da un significado nuevo, un valor

retórico. Como afirma el profesor García Jiménez "*el espacio circundante interviene en la narrativa audiovisual a modo de comentario visual*" (GARCÍA JIMÉNEZ, 1996), creando de esta manera un ámbito en el que las evoluciones de la acción y las transformaciones interiores de los personajes, que también hemos de valorar como 'movimiento', se relacionan con esa conjunción de datos visuales que por analogía en la representación solemos llamar espacio.

Otra característica peculiar del espacio visual en la cinematografía es que se puede construir, y de hecho se construye, con fragmentos de puntos de vista y movimientos de cámara que, al ser estructurados por el montaje, permiten la apariencia de una unidad espacial, y también temporal, que no procede de lo que llamamos 'realidad' sino del propio discurso cinematográfico. En palabras de Rudolph Arnheim, "*el espacio no lo vemos, lo pensamos*", afirmación relacionada con el concepto gestaltista de integración de fragmentos y elementos perceptivos en formas (ARNHEIM, 1954). Esto es mucho más concreto en el caso del valor que cobran en un texto audiovisual los elementos espaciales dentro y fuera de cuadro con los que el lector-espectador construye una habitación, una persecución, un barrio o un encuentro sumando imágenes parciales procedentes de diferentes puntos de vista o emplazamientos de la cámara.

El hecho y concepto de 'fluir' está en el origen mismo del ritmo, incluso en su etimología (GARCÍA CALVO, 1975). La fluidez de esa construcción artificial de un espacio, como estamos observando, depende de la facilidad o naturalidad con la que se relacionen los fragmentos. Hay un proceso de aprendizaje en todo esto, una evolución de la mente a partir de la percepción e integración de estímulos en relación con un lenguaje como ocurre con todas las representaciones. Sobre estos códigos aprendidos se generan progresivamente estructuras y expresiones más complejas. Es aquí donde el lenguaje de los encuadres, de sus composiciones interiores y de su articulación exterior en el montaje

cobra ricas y múltiples posibilidades. La proporción es un de los valores que integra este proceso, y donde hay proporciones podemos hablar de ritmo, tanto entre elementos estáticos como en sus procesos de cambio que, de forma genérica, llamamos movimiento. Podemos integrar en todo ello valores propios del espacio y del tiempo que se nos presentan repetidamente como inseparables. De nuevo en palabras de Jesús García Jiménez, *"el cine ha hecho de la duración una dimensión del espacio"*. Así los cortes de plano, claros golpes o percusiones audiovisuales, están sometidos a esa relación de duraciones e intensidades que procede tanto de su construcción interior como de su integración en el conjunto. Y no sólo a nivel formal como representación de un espacio y de un tiempo. También los signos, los símbolos, las ideas y las emociones cobran así presencia activa añadiendo a la escritura y lectura del texto la profundidad y multiplicidad que conforma sus complejas dimensiones afectivas, intelectuales y culturales. Entonces resulta imprescindible articular el tamaño y aspecto visual de cada plano con su intención o intensidad expresiva como parte o fragmento de una totalidad. La construcción espacial que se inicia con la cámara y se finaliza en el montaje es efectivamente el escenario o soporte de la representación, pero también es el resultado o efecto de esa visión global.

**Ritmo de las palabras:** Un análisis de todas las estructuras rítmicas que componen un texto cinematográfico debe considerar también las unidades con las que construimos y damos forma a la expresión hablada: duración de sílabas, acentuación, intervalos de silencio, entonación, etcétera, de la misma manera que se podría hacer sobre un poema recitado. De hecho podemos afirmar que el ritmo en el lenguaje es inevitable, que forma parte de su propia naturaleza: *"Me pongo a discurrir del ritmo en el lenguaje, y así como no puedo discurrir de ritmo o de otra cosa sin algún lenguaje, así no puedo hablar ni decir nada sin algún ritmo"* (GARCÍA CALVO, 1975).

Observamos la frase hablada como un elemento con movimiento propio, un estímulo de la atención y de la actividad intelectual, y un detonante de movimientos cognitivos y emocionales que, como ya hemos comentado, constituyen dimensiones más profundas del texto en su escritura y lectura. Habrá que considerar la estructura que adquieren las palabras y sus unidades menores de subdivisión, sílabas y fonemas, con relación a los silencios en el sistema que crean de duraciones, velocidades e intensidades, y también cómo se contraponen a las relaciones de otros 'movimientos', se apoyan en ellas o viceversa. En el montaje se calibran, más o menos conscientemente, todas las influencias que ejercen los distintos elementos entre sí. En el caso de la banda de diálogos la voz de los actores es un factor rítmico de enorme protagonismo: *“El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos, y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz”* (LAPESA, 1981). Es obvio que la acción del lenguaje hablado va más allá de sus aspectos formales o sonoros y puede impulsar otros niveles interiores de influencia en el lector-espectador, por lo que, según lo que se esté diciendo y cómo se esté diciendo, habrá una valoración en la realización de las imágenes y en su ensamblaje posterior. Queremos decir que las palabras influyen también sin duda en el montaje a través de su acción semántica, pero es mucho más obvia la acción directa de la prosodia en la articulación del discurso audiovisual. Al igual que los movimientos visuales los movimientos del habla pueden ejercer una gran influencia en las decisiones sobre la duración de los planos y en las relaciones de conjunto resultantes. Se pueden utilizar puntos, pausas, acentos, velocidades, entonaciones, y otras variantes del lenguaje hablado como referencia para marcar cortes de plano de manera parecida al apoyo del montaje en los movimientos visuales de la imagen, y viceversa, tanto para enfatizar lo que podríamos llamar ‘acordes audiovisuales’ como para facilitar el fluido del discurso, marcar pulsos o

reiteraciones regulares o crear contratiempos y polirritmias. Es decir, para formar y enriquecer la estructura rítmica del texto.

**Ritmo de la música:** Tanto las palabras como la música son por su propia naturaleza un fenómeno puramente rítmico, como ocurre en general con todas las 'artes del tiempo'. En ellas ya está estructurado un discurso que se apoya directamente en valores métricos y rítmicos. En el caso de la música, además, otros muchos elementos constituyen su tejido sonoro y el inmenso campo de abstracciones, expresiones y significados que de él emana. Resulta de una extraordinaria complejidad por lo tanto someter la banda sonora de un texto audiovisual a un análisis exhaustivo en cuanto a sus componentes, ideas melódicas, movimiento armónico, unidades rítmicas y forma musical. Sin embargo podemos comprobar que hay una influencia muy importante de la música en cualquier posible arquitectura de creación y construcción del audiovisual, tanto en sus relaciones métricas y rítmicas, como en la manera de decir y percibir el texto desde un punto de vista intelectual y emocional. Observamos algunos factores fundamentales:

- La propia presencia de las frases musicales en el texto, con sus características sonoras peculiares enfatizando estética y emocionalmente determinadas situaciones o fragmentos, y que podemos considerar como estímulos de la atención o modificación circunstancial de la actitud y percepción del espectador en la lectura. Esto supone también una transformación o **movimiento**.

- Influencia del pulso, del compás, y de la propia estructura de la música como un **tempo** de referencia de indudable fuerza y protagonismo.

- Las repeticiones de temas musicales, a modo de símbolo o 'leit motiv', que servirán en el texto como evocación y nexo entre momentos

diferentes de la narración que contengan alguna sustancia común, factor rítmico esencial como **reiteración**.

Insistimos en la importancia de la atención, conducta o disposición del espectador ante este proceso como llamada de atención ante "*...ciertas propiedades del estímulo que afectan a la conducta del sistema sólo durante el tiempo en que esté presente la energía o durante lapsos cortos después de eso. Esto quiere decir que algunas características de la energía están modificando la conducta en forma directa. Estas características se denominan aspectos informativos de la energía*" (FORGUS, 1979). Consideramos la música como un recurso de expresión que subraya el texto. Mientras esté presente habremos de considerar modificado el ámbito de la lectura por su capacidad para crear anclajes emotivos y estéticos en las situaciones a las que acompaña.

En otro orden situamos la acción directa del movimiento de la música con relación a los movimientos visuales internos y externos, es decir, de los elementos interiores del encuadre, de los movimientos de cámara y de los cortes o transiciones de plano. La velocidad, agógica, dinámica y otras variantes de ejecución de la música refuerzan por analogía o contraste valores semejantes de la imagen. También la tonalidad, la armonía, la tímbrica, los intervalos melódicos y el conjunto de factores que diferencian una composición musical de otra crean con el conjunto del texto consonancias o disonancias audiovisuales que matizan y enriquecen el tejido narrativo. Así encontraremos música adecuada o no adecuada para el discurso que estamos elaborando. Para comprobar esto basta con escuchar alternativamente el preludio de la Suite inglesa nº 2 de Bach y la Danza de los caballeros de "Romeo y Julieta" de Prokofiev mientras contemplamos la "Tempestad en el mar" de Turner.

**Ritmo de los efectos y ambiente:** En las bandas sonoras donde se incluyen efectos y sonidos de ambiente vemos cómo con ellos se realizan

dos acciones directas fundamentales: hacen más 'creíble' la representación al aumentar sus rasgos de analogía o 'iconicidad' y enriquecen la atmósfera del texto. En estos dos aspectos podríamos encontrar muy diferentes tipos de movimientos y, por lo que atañe al tema que nos ocupa, muy distintas también maneras de valorarlos. Es obvio que no actúan de la misma manera un sonido de lluvia que el de los cascos de un caballo sobre el suelo.

Ocurre con estos elementos del texto audiovisual algo común a los demás: tienen una duración determinada y, mientras duran, están estimulando al espectador como un dato más de 'energía informativa'. El nivel de atención estimamos que será, en líneas generales, menor. Por ello podemos referirnos a estos sonidos como 'fondos'. Es interesante observar que esa nomenclatura coincide con la diferencia que establecen los psicólogos de la percepción entre 'forma' y 'fondo', diferenciando con ello también el nivel de atención o de esfuerzo que exigen en el sujeto de la percepción (ARNHEIM, 1954). Sin embargo podemos considerar en muchos casos que la construcción de las bandas de ambientes tiene una funcionalidad semejante a la de la música, en cuanto a la creación de atmósferas y ámbitos emotivos, aunque sin la regulación musical.

Conviene diferenciar, por otro lado, aquellos sonidos que puedan ejercer un marcado pulso métrico: los pasos, golpes de martillo, etcétera. En muchos casos esa reiteración coincide con la del estímulo visual (los pies de la persona que camina o corre, por ejemplo), produciéndose un mayor énfasis en su presencia. Es en estos casos cuando parece importante valorar su actividad como valores métricos o rítmicos. Pero no podemos ignorar la densidad de información, y, por lo tanto, variación en la lectura del texto, que otorgan los efectos de duración y acentos de intensidad menos definidas: viento, fuego, agua, etcétera. Sus duraciones, intensidades y reiteraciones forman parte también del tejido que analizamos y deben ser tomadas en consideración también como factores rítmicos .

### **Estructuras melódicas y armónicas audiovisuales.-**

*"Dondequiera que haya vida habrá acción; dondequiera que haya acción habrá movimiento; dondequiera que haya movimiento habrá tempo y dondequiera que haya tempo habrá ritmo"* (STANISLAVSKY, 1936).

El encuadre es un escenario donde se despliegan multitud de movimientos y quietudes, de presencias y ausencias, de vibraciones y de silencios. En él diferenciamos 'melodía' y 'armonía', utilizando de nuevo nomenclaturas propias del lenguaje musical, dos aspectos en la ordenación de los elementos que constituyen además el ritmo audiovisual del texto:

1 - La sucesión lineal, consecutiva, de los fragmentos, golpes o piezas de un mismo factor de movimiento que se sucede a sí mismo en el tiempo, a la manera de una línea melódica considerable como un movimiento 'horizontal'. En esta categoría debemos incluir todos los elementos, pero contemplados por separado, ya que cada uno de ellos tiene su propio discurso de temporalidad y de proporción. La continuidad entre los fragmentos, de nuevo en el terreno de la psicología de la forma, se mantendrá por semejanza, proximidad, y otros factores que en general no permiten que mezclemos ni confundamos, por ejemplo, el movimiento de un actor con la caída de un objeto o la línea melódica de las pisadas con la de la lluvia.

2 - La coincidencia en el mismo momento, en el mismo lapso de tiempo, de varios movimientos o transformaciones simultáneas. Cada una de ellas lleva, como hemos dicho, su propio discurso organizado rítmicamente en el tiempo, y también participa de la relación que se establece con los demás movimientos que se producen simultáneamente. Esto crea un efecto de relaciones o acordes considerables como un movimiento armónico 'vertical'.

Es evidente que cualquier movimiento interno, cualquier transformación dentro del encuadre, está también relacionada con las líneas y pulsos creados por los cortes de plano o los movimientos de cámara, la coincidencia o discrepancia de los movimientos en la banda sonora con esas transformaciones visuales, etcétera. A este fenómeno propio del lenguaje cinematográfico le estamos atribuyendo esa doble característica melódica-armónica, perteneciente a la música en cuanto terminología, que nos sirve para dibujar con claridad la estructura de los elementos expresivos que constituyen ese mosaico al que estamos llamando ritmo audiovisual.

La música y el discurso audiovisual permiten mostrar simultáneamente varias descripciones, ideas o elementos significantes. De su interrelación surgirá la posibilidad de una lectura de cada uno de ellos por separado y también de la forma que crean en su conjunto. De igual modo ocurre con símbolos, temas, metáforas visuales o sonoras, o cualquier acción significativa que represente un punto de referencia susceptible de ser invocado o recordado en otros momentos de la escritura-lectura creando un tejido unitario y equilibrado, armonioso, en el conjunto del texto.

### **El montaje: articulación rítmica audiovisual.-**

Sabemos por experiencia que realizamos la puesta en escena y la planificación anticipando el montaje y que montamos relejendo esa anticipación en el material en bruto que se nos presenta organizado con anterioridad. Es en este momento cuando ha de ser tomada de nuevo en cuenta la estructura rítmica que ha sido intuita y realizada en el guión y en el rodaje como 'premontajes' que ahora deben cobrar forma definitiva como texto para ser percibidos. Porque, como decía Mitry, *"el ritmo no es perceptible como tal sino en tanto que es dominado por la conciencia"* (MITRY, 1963. Texto paradigmático donde recopila y comenta aportaciones muy diversas: Gance, Kulechov, Eisenstein, Léger, y

también de críticos y teóricos como Moussinac o Vuillermoz. El capítulo 3 del volumen I está dedicado precisamente a “El ritmo y el montaje”).

En el montaje daremos a los diferentes elementos del discurso un desarrollo secuencial armónico, fluido. Cobrará el texto continuidad, ritmo, en el sentido en el que *"el ritmo es esa propiedad de una continuidad de acontecimientos en el tiempo, que produce en el espíritu que la capta una impresión de proporción entre las duraciones de los acontecimientos o de los grupos de acontecimientos de que se compone la continuidad"* (SONNENSCHNEIDER, 1925).

Tenemos que hacer aquí una obligada referencia a la clasificación de ‘métodos de montaje’ que realizó Sergei M. Eisenstein, aunque se pueda vislumbrar en ella más un intento que un logro de crear una diferenciación absoluta que no parece existir más que como especulación teórica (EISENSTEIN, 1929):

- **Montaje métrico**, basado en la 'longitud absoluta de los trozos'.
- **Montaje rítmico**, que tiene en cuenta también 'el contenido dentro del cuadro'.
- **Montaje tonal**, que 'abarca todas las emociones del trozo de montaje'. Se basa en 'el sonido emocional del fragmento'.
- **Montaje sobretonal**, que 'representa un nivel relacionado con los niveles precedentes'.
- **Montaje intelectual**, que añade a todo lo anterior 'el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes'.

Según hemos planteado anteriormente vemos como necesaria la distinción entre métrica y rítmica, pero, al realizarla, ya estamos incluyendo en ese segundo término, en el ritmo, todos los demás ingredientes del discurso. Hemos valorado también como movimiento interior la evolución o cambio intelectual y emotivo del sujeto, del espectador. Por lo tanto todo montaje sería, sobre esta base, "intelectual", con una dimensión métrica, que estamos cuestionando, y una dimensión rítmica que se plantea como

integradora. Hay multitud de textos teóricos y de aplicación práctica que han ido aproximando una imposible acotación definitiva del tema. Podemos destacar, además de los ya citados, algunas interesantes recopilaciones de diferentes enfoques y aportaciones teóricas (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996) y (FERNÁNDEZ, 1997), y algunos clásicos de referencia (REISZ, 1953) y (SÁNCHEZ, 1970). Sin la pretensión de agotar un objeto de estudio tan complejo, nos referimos aquí a la función del montaje como recreación o invención de un espacio y tiempo imaginarios en las dimensiones narrativas del discurso audiovisual. Porque *"la narrativa es una forma inteligente de modelizar el mundo para comprenderlo. Sabe cómo se comporta el espacio y el tiempo más allá de sus leyes físicas, por eso los convierte en construcciones imaginarias para representar lo real o para inventar lo posible"* (GARCÍA, 1998). Ya nos hemos referido a los condicionantes que relacionan la mente humana con el espacio y el tiempo y sus posibles representaciones. También la armonización de los elementos con los que se construye esa hipnosis o engaño a partir de un texto audiovisual. En esto trabaja y actúa el montaje. *"El montaje no sólo sirve para articular diferentes puntos de vista ópticos del espacio, sino también para construir la temporalidad de la narración cinematográfica"* (GUBERN, 1987).

Hay una temporalidad que se organiza sobre los 'fragmentos' que tienen una duración determinada y otro 'tiempo' que se genera en la vivencia del espectador, donde las velocidades, duraciones relativas y proporciones, escapan a la medida objetiva del tiempo, van más allá de sus leyes físicas, para penetrar en la vivencia del tiempo y del ritmo en el sentido que ya hemos afirmado. De alguna manera el montaje reproduce los mecanismos de la mente en los niveles del sueño donde se libera el control que el pensamiento, la memoria y su mecanicidad imponen a la experiencia vital. Entonces la fragmentación fluye con una lógica propia, interior, muchas veces inasequible para los estados habituales, cotidianos, de conciencia. No hay atisbo alguno de locura en saltar de un espacio a otro como de un tiempo a otro. Se crea una unidad con todo

ello. El ritmo y sus posibles aspectos métricos han de supereditarse por fuerza también a esa totalidad nueva que se genera en la experiencia psicológica, anímica y emotiva del texto. El montaje trabaja entonces con la intuición de todo ello, con miradas interiores, y, salvo en casos de anclaje muy concreto (género musical, por ejemplo), no se someterá a la regularidad de los relojes sino a la de su propio tiempo, que surge, precisamente, de esa ordenación de fragmentos a la que hacemos ahora referencia.

Entendemos que el montaje articula representaciones audiovisuales para generar la ilusión de un nuevo espacio y tiempo que remite por analogía a nuestra experiencia sensorial cotidiana, pero la trasciende y modifica. Cuando se corta sobre movimiento de un mismo objeto manteniendo con cuidado el 'raccord' o continuidad entre un plano y otro, en un nivel puramente funcional, captamos el corte de forma subsidiaria, quedando la sensación unitaria del movimiento y no la de sus fragmentos. Se superponen en esta situación dos duraciones con ámbitos de percepción diferenciados y simultáneos: la duración de los planos como unidad de información y la duración de los movimientos descritos en el montaje como unidades de acción. Si a todo esto añadimos los condicionantes físicos y psíquicos nos enfrentamos de nuevo a nuestro planteamiento fundamental:

El ritmo audiovisual es el resultado de la organización de elementos morfológicos concretos de luz y sonido en un espacio y un tiempo creados técnicamente y proyectados sobre una pantalla, integrando en este sortilegio elementos perceptibles en un discurso de múltiples profundidades en el que también interviene la experiencia acumulada del sujeto que percibe, piensa y siente más allá de la posible proporción aritmética entre las dimensiones de los elementos de construcción del texto. El montaje puede y debe lograr fluido y proporción, armonía en las relaciones. Desarrolla potencias estéticas y expresivas mientras se intenta en el artificio una aparente naturalidad

ilusoria sobre la que se apoyan los contenidos del discurso. El montaje es la factoría donde cobra forma el ritmo audiovisual que integra y unifica la multiplicidad de fragmentos que reconstruyen las imágenes y los sonidos de una representación. Su oficio y maestría consiste en crear las conexiones adecuadas entre las líneas físicas y psíquicas con las que el texto se expresa para que la fascinación que mantiene al espectador hipnotizado por el juego de movimientos le permita y facilite también alcanzar los adecuados niveles de vivencia intelectual y emocional.

## **Bibliografía**

ARNHEIM, Rudolph: Art and visual perception - A psychology of the creative eye; THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley, 1954; Edición en español: Arte y percepción visual; ALIANZA, Madrid, 1979.

EISENSTEIN, Sergei: The film sense (1942); Edición en español: El sentido del cine; SIGLO XXI, México, 1974.

EISENSTEIN, Sergei M.: "Métodos de montaje" (Moscú-Londres, 1929) en The film form (1949); Edición en español: La forma del cine, SIGLO XXI, México, 1986.

FORGUS, R.: Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo; TRILLAS, México, 1979.

GARCÍA CALVO, Agustín: "Rítmica" en Hablando de lo que habla; LUCINA, Zamora, 1989. (Reedición del libro Del ritmo del lenguaje; LA GAYA CIENCIA, 1975).

GARCÍA GARCÍA, Francisco: "Realidad virtual y mundos posibles" en PABLOS PONS, Juan de y JIMÉNEZ SEGURA, Jesús (coord.): Nuevas tecnologías. Comunicación audiovisual y educación; CEDECS, Barcelona, 1998.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: Narrativa audiovisual; CÁTEDRA, Barcelona, 1996.

GILI GAYA, Samuel: Estudios sobre el ritmo (recopilación de distintos trabajos referentes al ritmo realizados por el académico entre 1926 y 1956); ISTMO, Madrid, 1993.

GUBERN, Román: La mirada opulenta, GUSTAVO GILI, Barcelona, 1987.

KRISHNAMURTI, Jiddu y BOHM, David: The ending of time; KRISHNAMURTI FOUNDATION, Brockwood park, Bramdean, Hampshire (England), 1980; Edición en español: Más allá del tiempo; KAIRÓS, Barcelona, 1996.

LAPESA, Rafael: Introducción a los estudios literarios; CÁTEDRA, Madrid, 1981.

MARTÍN, Consuelo: "Pensamiento, percepción y conciencia" en La vida como inspiración; OBELISCO, Barcelona, 1997.

MITRY, Jean: Esthétique et psychologie du cinéma: 1.- Les structures, 2.- Les formes; EDITIONS UNIVERSITAIRES, París, 1963; Edición en español: Estética y psicología del cine: 1.- Las estructuras, 2.- Las formas; SIGLO XXI, Madrid - México D.F., 1978.

PÖPPEL, Ernst: Grenzen des Bewusstseins; Stuttgart, 1988; Edición en español: Los límites de la conciencia: realidad y percepción humana; CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona, 1993.

REISZ, Karel: The technique of film editing, FOCAL PRESS, Londres, 1953; Edición en español: Técnica del montaje cinematográfico, TAURUS, Madrid, 1960.

ROJO SIERRA, M.: La asimetría cerebral y la experiencia psicológica y patológica del tiempo; GREGORI, Valencia, 1984.

SÁNCHEZ, Rafael C.: Montaje cinematográfico, arte del movimiento; Universidad Católica de Chile, POMAIÉ, Santiago de Chile, 1970.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: El montaje cinematográfico. Teoría y análisis; PAIDÓS, Barcelona, 1996.

SONNENSCHNEIN, A.: What is rhythm?; B.BLACKWELL, Oxford, 1925.

STANISLAVSKY, Constantin: Building a carácter; THEATRE ARTS BOOKS, Nueva York, 1936; Edición en español: La construcción del personaje; ALIANZA, Madrid, 1975.