



Pablo G. del Amo (muntador)

El muntatge: art i ofici

1. Introducció: La falsa modestia d'una perspectiva tècnica

Des d'un punt de vista tècnic, el més usual als manuals d'ensenyament, se sol entendre per muntatge el fet de tallar i enganxar els diferents fragments del copió rodats per donar a la pel·lícula la seva forma definitiva o, millor dit, amb la finalitat de dotar les imatges de continuïtat discursiva. Desenvolupada al laboratori, aquesta fase es pot reconèixer com l'últim, des d'un punt de vista cronològic, dels tres grans processos que comprèn la realització d'un film, atès que és posterior al guió tècnic i al rodatge. Aquests processos es poden qualificar d'aglutinants, en la mesura que cadascun engloba una bona quantitat d'operacions i de feines que en ocasions impliquen un gran nombre de professionals: així com el guió tècnic inclou tasques des de la redacció de la sinopsi fins al tractament (*treatment*) i l'anomenat *découpage*, que conté ja anotacions d'angles de càmera, plans de detall, etc., i de la mateixa manera que el rodatge implica tasques com ara l'elaboració de decorats, el vestuari, la direcció d'actors, la il·luminació, el disseny de producció, la col·locació de càmeres i la captació, si s'escau, del so, el muntatge comprèn igualment feines que oscil·len, segons el període de la història del cinema i l'estètica de què es tracti, entre l'organització dels plans a les seqüències i l'estructuració narrativa d'aquestes, passant pels complexos processos de sonorització o de postsincronització del diàleg, els efectes i la música. Malgrat el que s'ha dit, el muntatge sembla gaudir d'una posició privilegiada, ja que la seva ubicació al final del procés d'elaboració d'un film li atorga l'inesperat poder de confirmar, corregir, transgredir i, en tot cas, donar forma definitiva al producte que ha travessat les altres etapes. La situació descrita fins aquí, per molt empírica i per poc ambiciosa que sigui, ja resulta confusa i ens assenyalava un índex dels equívocs que ens esperen: com a fase tècnica, confiada a un especialista o a un conjunt d'especialistes, el muntatge, edició o compaginació –com gairebé indistintament se'n diu– és una etapa més de la producció o, com també se sol dir, de la postproducció; en canvi, com a moment que decideix una successió i un ordre de plans, modificant o confirmant allò establert al guió tècnic o allò materialitzat a la fase de rodatge, el muntatge es converteix en el gest fundador d'un discurs.

Conscients d'aquesta visible ambigüïtat conceptual, la majoria dels manuals empenen una curiosa operació per tal de donar-li una sortida satisfactòria sense denegar la pretensió modestament tècnica de la qual va partir: estendre la idea de muntatge, tot conservant-ne l'esperit mecànic, a una mena de latència omnipresent al film, fins i tot abans que aquest hagi entrat a la *cutting room*. És així com Roger Crittenden parla de *shooting with cutting in mind* (rodar amb el muntatge



The English Patient d'Anthony Minghella

en ment). D'una manera encara molt més sistemàtica, exposa Edward Dmytryk fins a quin punt la conquesta de la continuïtat s'estén a les diferents fases: «Les condicions que fan possible un muntatge suau (*smooth cutting*) no sorgeixen espontàniament a la sala de muntatge. L'ideal d'invisibilitat s'aconsegueix mitjançant una sèrie de passos. El primer, i un dels més importants, només el pot emprendre el director del film.» No podia ser de cap altra manera, si revisem l'aparatosa gramàtica del muntatge de què ens parlen molts autors: la simptomàtica figura de la *continuity girl*, encarregada durant el rodatge de preservar els detalls, els objectes, la il·luminació, etc., el respecte pels eixos que determinen, segons la majoria d'aquests tractats, les possibilitats de rodatge d'una escena limitant les opcions de càmera a les incloses a l'arc de 180°, i tota la resta de lleis que ha de tenir presents el director per tal de preservar un bon muntatge, tot i que la tasca com a tal correspongui a un altre artífex, generalment més fosc, del film.

Tal com es dedueix d'allò que exposa Dmytryk, ja no es tracta d'ampliar la idea de muntatge a operacions anteriors de la fabricació de la pel·lícula, sinó d'estendre la preservació de la continuïtat a tota ella, raó per la qual s'ha operat, sense declarar-ho explícitament, una identificació entre muntatge i continuïtat. Hem pronunciat ja en diversos moments la paraula màgica que atorga unitat al treball del muntador i, en una fase anterior, a la del director i els seus operaris. Aquest terme és el de continuïtat. Aquesta, en realitat, sembla ser la veritable clau i no pas el confinament del muntatge a una de les etapes tècniques d'elaboració del film. Ja que, en realitat, el muntatge sembla estar destinat, més que no pas a operar un encadenament material dels fragments rodats, a preservar-ne la continuïtat. És a dir, que no es tracta només d'unir, sinó de

fer-ho amb una determinada finalitat i només en ella cobra sentit el conjunt d'operacions anteriors, que conflueixen totes materialment al laboratori. Així doncs, enmig de la gran varietat de regles que s'enumeren constantment, n'hi ha una que es considera essencial, vertebradora de la resta i que ningú no gosa qüestionar: el ràcord. Aquesta és la noció que, en les seves variadíssimes accepcions i metamorfosis, informa i articula la «gramàtica» del muntatge, tot i que –com veurem aviat– no l'esgota.

Vicente Sánchez-Biosca (El montaje cinematográfico. Teoría y análisis, Paidós, Barcelona, 1996) ▶



Citizen Kane d'Orson Welles



Hiroshima mon amour d'Alain Resnais

2. El punt de vista filmic: Una estranya alquímia

La sala de muntatge, és la sala de reanimació de la pel·lícula.

Federico Fellini

El muntatge és una mena d'«alquímia» que és difícil d'analitzar. Independentment de l'aspecte més tècnic del qual s'encarrega l'assistent, quina és la funció del muntador?

Quin és el sentit del seu treball? Romandre el més a prop possible del director, mantenir amb ell un diàleg constant. Se'l podria comparar gairebé amb el personatge del confident de les obres de teatre de Racine. Fellini deia a propòsit del muntador que era el seu col·laborador més íntim, la persona amb qui passa més temps. Precisament per això, quan un director troba un muntador amb qui sintonitza d'una manera quasi absoluta, no se'n separa mai. A la història del cinema trobem exemples famosos de «parelles» de director-muntador que han funcionat perfectament al llarg dels anys, fent una pel·lícula darrere l'altra. És el cas de Federico Fellini i Ruggero Mastroianni.

El muntador també ha d'acompanyar el director, oferir-li una mena de reconfort, a partir del moment essencial i a vegades dolorós del descobriment de les proves de filmació, el director exigeix sovint la presència del muntador, o fins i tot de l'equip de muntatge, la qual cosa és normal. Cal tenir present que en el moment de l'escriptura del guió i del retallament tècnic, el director elabora una pel·lícula ideal el resultat de la qual no serà res més que el reflex imperfecte. Després del rodatge i un cop visionades les primeres proves de filmació, la funció del muntador és que el director no se senti descontent del seu treball. Cal tallar de manera que el director tingui la impressió que el resultat és gairebé inesperat. A vegades és impossible tornar a rodar plans que els imperatius del rodatge i de la producció desllueixen. En aquests casos, el paper del muntador és molt important.

Tanmateix, el treball del muntador i del director no pren sempre la forma d'una col·laboració constant. Alguns directors són poc presents a la sala de muntatge, la qual cosa es tradueix a vegades en una absència d'interès veritable per aquesta etapa de la creació cinematogràfica. Crec que és un error, malgrat que aquesta situació ja pugui anar-li bé al muntador que, d'aquesta manera, gaudeix d'una llibertat d'acció més gran. Efectivament, com diu Godard: «El muntatge és la conclusió de la posta en escena.» Els grans directors són molt presents al muntatge. Fins i tot podríem dir que, durant el rodatge, tenen una predicció del futur muntatge. Aporten al muntador el material necessari. Quan Resnais, per exemple, roda una sèrie de futurs *tràvelings*, els uns a Hiroshima, els altres a Nèvers, ja sap com vol muntar-los. Això no vol dir que, davant la presència del director, el paper del muntador es redueixi simplement a «posar les imatges l'una darrere de l'altra». És cert que molts muntadors refusen de pensar en el muntatge i es refugien darrere la idea que el muntador és una figura que s'adapta, que és transparent. Tanmateix, un bon muntador elabora una reflexió personal sobre la seva pràctica, una mena de «filosofia del muntatge». Quan cal tallar? Només després d'una reflexió prèvia es pot contestar aquesta pregunta, i fer el tall de tisores encertat. Amb l'aplicació de les regles tècniques no n'hi ha prou.

En aquest sentit, podem dir que existeix un estil propi de certs muntadors. Sovint sentim dir: «El bon muntat-

ge és el que no es veu». Evidentment és fals. De la mateixa manera que no mesurem la qualitat de la música, de la fotografia, d'un pel·lícula per la seva capacitat a passar desapercebuts. Per què Bergman va treballar tant de temps amb Sven Nykvist? Per què els directors americans recorren a grans directors de fotografia italians? Perquè tenen un estil propi i identificable. Però amb el muntatge, contràriament a allò que passa amb la pel·lícula, l'ambigüitat ve del fet que es confon amb altres operacions, com el rodatge. Godard, que abans de convertir-se en director va escriure coses fonamentals sobre el muntatge, ho va entendre molt bé. «D'una pel·lícula ben muntada, es diria que és una pel·lícula ben rodada.»

En realitat, per caracteritzar els papers respectius del muntador i del director en aquest «moment culminant» que és el muntatge, diria que tots dos intenten adoptar una mirada distanciada respecte a la pel·lícula. Quan vaig passar a dirigir pel·lícules, vaig voler recórrer a un muntador. Naturalment vam treballar en una estreta col·laboració, jo estava constantment present a la sala de muntatge, però necessitava mantenir-me lluny de la màquina, de la tècnica. Volia poder comptar amb una aportació exterior, que sempre és enriquidora. De fet, podem dir que cadascuna de les dues figures aporta al treball de l'altra una mirada amb distància, que sempre resulta particularment fructífera. Com diu amb gran encert Fellini, la sala de muntatge de la pel·lícula es pot comparar amb una «cambra de reanimació». El muntador no té la paternitat de la pel·lícula, però és el que dona (o torna a donar) vida a un cos inert. Abans del muntatge, la pel·lícula no és res, res més que pel·lícula impressionada. Per la «gràcia» del muntatge, la pel·lícula respira i pot viure de la seva pròpia vida. Aquest fenomen és encara més evident quan es tracta de pel·lícules antigues que es tornen a muntar. En el cas de L'HIRONDELLE ET LA MÉ-SANGE d'André Antoine, per exemple, que vaig muntar l'any 1983, el treball va consistir precisament en una reanimació. Aquesta pel·lícula enterrada al fons del subsol de la Cinemateca, sumida en un estat de coma des de 1920 va poder tornar a la vida gràcies al muntatge.

Crec que cal desitjar als joves que no siguin presoners de la tècnica, que és el que m'esfereix del muntatge actual. Quan miro certes pel·lícules contemporànies, sobretot les americanes, tinc la impressió d'estar davant d'una violència tècnica que em supera. Tot esdevé inhumà, encara que el resultat final sigui bo. A més, amb el vídeo, es perd una cosa fonamental que és el contacte amb la pel·lícula. La pel·lícula és un acte d'amor. Per això espero que els futurs muntadors sabran conservar aquesta passió que compartim molts de nosaltres, que sabran lluitar perquè el format de 35 mm subsisteixi i que el control del muntatge definitiu continui fent-se a la gran pantalla, que és l'única manera d'experimentar el veritable sentiment de l'essència de la pel·lícula.

Henri Colpi (Les conceptions du montage, *CinémaAction*, núm. 72, 1994) ▶



Walter Murch a la taula de muntatge

3. El punt de vista digital: L'era del muntatge digital

Des de la revolucionària introducció de la moviola, a la segona meitat dels anys vint, cap altra invenció no ha sacsejat el món de la postproducció cinematogràfica tant com la recent aplicació de la informàtica a les pràctiques de muntatge del film comercial. L'ús de l'ordinador a la fase de postproducció del film, per a allò que avui dia se sol anomenar «muntatge no lineal», ha provocat en realitat un veritable canvi de «paradigma»: si la moviola va marcar al seu moment el pas de l'era del muntatge manual a la del muntatge mecànic, els sistemes informatitzats per al muntatge no lineal consagren l'arribada de la que podríem batejar com l'«era del muntatge digital». Com totes les revolucions tecnològiques que han canviat profundament el món del cinema, aquesta mena de nou gir copernicà tampoc no ha estat ni immediat, ni unànimement recolzat, ni molt menys indolor. Quant a la cronologia, si bé els experiments pioners d'alguns visionaris cineastes americans de gran valor com ara Francis Ford Coppola es remunten a principis dels anys setanta, l'ús de l'ordinador no va passar de l'excepció a la norma fins al cap d'un parell de dècades, quan els avenços de la informàtica van interceptar els interessos econòmics de la indústria electrònica de l'audiovisual. Quant a la recepció per part de qui s'hi dedicava, nombrosos professionals d'arreu del món van combatre durant molt de temps aquest canvi i, de fet, alguns defensors insospitats dels instruments tradicionals com ara Steven Spielberg continuen negant-se a abandonar la manera de treballar a què estan acostumats, poc avesats al món dels ordinadors evidentment també per una qüestió generacional. Al final, la batalla comercial entre els diferents sistemes en competència, abans de coronar els conegudíssims Avid i Lightworks com a models més complets del mercat, ha hagut de deixar algunes baixes signes, entre les quals, per exemple, l'ambiciós sistema de muntatge electrònic del director George Lucas, EditDroid, utilitzat amb èxit per al muntatge de tota la sèrie televisiva de la Lucasfilm *The Young Indiana Jones Chronicles*, 1991-1995, així com per a films d'interès variable com ara THE DOORS (1991) d'Oliver Stone, KAFKA (1991) de Steven Soderbergh, o MEDICINE MAN (1992) de John McTiernan.

Però, com funciona el muntatge no lineal? Quins són els avantatges que ofereix l'ús de l'ordinador a la sala de muntatge? Simplificant fins a l'extrem la fase de postproducció d'un film comercial, podem dir que el muntatge digital s'articula en tres fases interdependents de treball. La primera fase, definible com a *fase d'adquisició*, consisteix en la transferència a l'ordinador de tot el material audiovisual produït durant el rodatge. Es tracta, doncs, de digitalitzar les imatges i el so originals i d'arxivar les dades al disc dur de l'ordinador en forma d'arxius reconoscibles per un programari específic. La segona fase, definible com a *fase d'elaboració*, consisteix en el muntatge pròpiament dit: és a dir, en la manipulació del material, adquirit i indexat, segons un disseny creatiu determinat. Es tracta, doncs, d'intervenir sobre l'ordre de les imatges fins a obtenir, amb intents successius, una seqüència satisfactòria de plans. La tercera fase, definible com a *fase de composició*, consisteix a conformar el negatiu i la cinta magnètica *reals* de la seqüència d'imatges *virtuals* que es considera definitiva. Es tracta, per tant, de tallar la pel·lícula d'acord amb les decisions preses en aquesta mateixa fase, per tal d'obtenir un «màster» a partir del qual es faran les còpies per a la distribució. Cada fase té la seva importància, però el cor del procés és evidentment la fase d'elaboració, durant la qual el muntador és lliure d'experimentar tant com vulgui amb totes les combinacions possibles i imaginables de plans, aprofitant l'extraordinària possibilitat d'accedir en temps real, un nombre infinit de vegades, a qualsevol imatge arxivada prèviament a l'ordinador sense cap pèrdua de qualitat. L'equip de treball típic es compon d'un processador central, d'un nombre variable de perifèrics d'arxiu externs i de com a mínim dos monitors d'alta resolució, el primer dels quals es fa servir per a la visualització de tots els plans disponibles, i el segon per a la visualització de la seqüència

muntada. L'expressió «muntatge no lineal», popularitzada per l'americà Michael Rubin en un encertat manual publicat per primer cop l'any 1991, es refereix, de fet, a la facultat pròpia de tot ordinador d'accedir instantàniament a les informacions emmagatzemades a la seva memòria, ja siguin textos, imatges fixes o imatges en moviment.

De l'oportunitat de visionar, seleccionar, tallar i ordenar els plans de partida sense tocar cada vegada la pel·lícula original, en deriven evidentment tota una sèrie d'avantatges pràctics que ofereix el muntatge digital respecte del muntatge mecànic. En primer lloc, el muntatge digital és més ràpid que el muntatge mecànic. L'ús de l'ordinador agilitza sensiblement tant la complexa fase preliminar de catalogació del material com la delicada fase de sincronització de la banda visual i la banda sonora, i, sobretot, minimitza el temps de recerca dels plans que cal muntar. En segon lloc, el muntatge digital és més senzill que el muntatge mecànic. L'ús de l'ordinador permet a qualsevol persona discretament alfabetitzada des del punt de vista informàtic muntar un film amb la mateixa facilitat amb què faria servir un processador de text normal i corrent. L'ambient de treball és personalitzable i les operacions s'executen clicant sobre una sèrie d'icones o buscant-les als senzills menús desplegable. En tercer lloc, el muntatge digital és més còmode que el muntatge mecànic. Per bé que la invenció de l'empalament amb cinta adhesiva va facilitar notablement l'operació d'unir dos trossos de cel·luloide, no es podrà realitzar mai cap unió material amb la facilitat amb què s'arrossega un element d'una pantalla a l'altra. I, sobretot, no s'eliminarà cap empalament «equivocat» amb la facilitat amb què es mou un ratolí. Generalitzant, el muntatge digital allibera el muntatge cinematogràfic d'aquell factor «físic» que l'havia caracteritzat durant gairebé un segle: la pel·lícula virtual no es ratlla, no es desgasta, no es trenca, no s'incendia i, sobretot, no fa nosa. És remarcable que el primer film muntat íntegrament en digital que va rebre un Oscar pel muntatge es va muntar a 10.000 quilòmetres de distància del lloc de producció. Mentre, a la tardor de 1995, Anthony Minghella rodava a Itàlia i a Tunísia, Walter Murch estava muntant THE ENGLISH PATIENT (1996), ni més ni menys que al seu àtic de Bolinas, a prop de San Francisco, obligat a quedar-se a casa per una sobtada malaltia del seu fill. El muntatge no lineal no només va permetre a Murch no abandonar la feina, sinó que, pel fet d'haver-la admès, li va fer estalviar aproximadament la meitat del temps que hi hauria dedicat amb els instruments mecànics.

Del fet que el muntatge digital sigui més pràctic que el mecànic, en deriven, des d'un punt de vista teòric, tota una altra sèrie d'avantatges de tipus econòmic, avantatges que es van convertir en articles d'estalvi net des del moment en què el cost d'un equip de muntatge digital va baixar fins al d'una bona moviola horitzontal. En primer lloc, com ja s'ha comentat, l'ús de l'ordinador permet un estalvi generalitzat de temps. La major velocitat del muntatge digital permet reduir significativament la fase de postproducció de la pel·lícula i limitar les despeses d'equipament i d'estructures. En segon lloc, el muntatge digital permet estalviar en recursos humans. La gestió informàtica d'operacions oneroses com ara la catalogació del material pot limitar considerablement el personal necessari a la sala de muntatge. En tercer lloc, el muntatge digital permet estalviar en els costos de positivació de la pel·lícula. El material rodat es pot importar a l'ordinador directament des del negatiu original, permetent positiivar, fins i tot, només els plans inclosos al muntatge definitiu. Treballant més de pressa, amb menys personal i positivant només allò que és estrictament necessari, el muntatge digital permet un estalvi generalitzat, però l'avantatge econòmic és directament proporcional a la quantitat de pel·lícula que cal muntar: com més ingent sigui el material rodat, més convenient serà per a la producció d'abandonar la moviola. I si la memòria dels primers sistemes de muntatge no lineal no permetia ni tan sols emmagatzemar un llargmetratge de durada mitjana en un únic suport, des de fa almenys deu anys sembla que ja no hi ha límits per a la capacitat de processament d'un ordinador i, per tant, per a la seva capacitat de gestionar informacions



The Band Wagon de Vincente Minnelli



Moulin Rouge de Baz Luhrmann

complexes com les imatges en moviment. Per a INSIDER (1999), Michael Mann i el seu equip van digitalitzar uns 365.000 metres de pel·lícula, material equivalent a una durada de projecció de prop de 222 hores. Atès que el film muntat amb prou feines superava les dues hores i mitja, això vol dir que, per a cada minut de material rodat inclòs a l'edició final, 76 en van ser descartats. Una pel·lícula retallada «mecànicament» a partir d'una quantitat de material rodat semblant a la d'INSIDER, APOCALYPSE NOW (1979), de Francis Ford Coppola, va requerir una fase de postproducció de gairebé tres anys!

Els estudis més recents d'història de la tecnologia del cinema coincideixen a sostenir que, per tal de poder-se afermar comercialment i renovar amb èxit el mercat, tota nova tecnologia, primer, s'ha de disfressar de vella. El primer que ha de fer una nova tecnologia, més que no pas demostrar als professionals que podran fer coses diferents d'allò que els permet la tecnologia que pretén substituir, és demostrar que pot fer d'una manera satisfactòria allò que feia l'altra. Innovacions triomfadores com ara el so, el color i els formats panoràmics, primer de tot van haver d'assegurar al món del cinema que podien desenvolupar la tasca de representació igual de bé que el cinema mut, el cinema en blanc i negre o el format clàssic. El muntatge lineal no n'és cap excepció: el seu èxit s'explica, principalment, pel fet que la producció n'havia d'obtenir els mateixos resultats garantits pels més de setanta anys del tradicional muntatge mecànic d'una manera més pràctica i econòmica. D'altra banda, tota nova tecnologia comporta tècniques específiques que no se superposen a les de la tecnologia precedent, i, en aquest sentit, l'aportació original més important del muntatge no lineal rau probablement en la seva virtualitat. La caiguda del suport físic a favor del seu simulacre numèric sembla anul·lar tots els límits de factibilitat: el muntador de l'era del muntatge digital no té límits per a les intervencions de manipulació, de retoc del fotograma i de transicions que es poden efectuar i provar durant l'elaboració: no té límits per al nombre de columnes sonores que es poden mesclar i sincronitzar automàticament, en tot moment, a la banda visual; no té límits per al nombre d'edicions que es poden realitzar, arxivar i comparar a partir del mateix material de partida. Aquestes possibilitats extraordinàries de treball permeten evidentment fer coses que el muntatge mecànic no s'hauria pogut ni imaginar, i que inevitablement influeixen sobre certs aspectes de la forma i del contingut de la pel·lícula. No es pot dir que el pas que ha fet el muntatge digital de l'excepció a l'estàndard internacional de postproducció no tingui conseqüències per als models textuais desenvolupats pel cinema contemporani i per les seves formes específiques de muntatge.

Federico Vitella (Il montaggio nella storia del cinema, Marsilio. Venècia, 2009) ▶

▶ 4. El punt de vista filosòfic: Gilles Deleuze: el temps i el moviment

El filòsof Gilles Deleuze es va interessar pel cinema. En van sortir dos llibres: *Cinéma 1. L'image-mouvement* l'any 1983 i *Cinéma 2. L'image-temps* l'any 1985. Dedicava el 3r capítol de *L'image-mouvement* al muntatge. És la primera vegada que un filòsof d'aquesta envergadura s'interroga sobre el cinema. Lluny dels semiòlegs i de la semiologia que han envaït el camp de l'anàlisi filmica, en el qual

s'ha trobat encarcerat mitjançant unes rígides graelles interpretatives, Deleuze orienta la seva reflexió cap a la matèria primera de la pel·lícula, el seu material fonamental, la seva essència mateixa: el temps.

Encara no sabem què és el temps, però sabem que el destí del cinema està vinculat al del temps. Quin destí? Podria ser el de la reproducció de la durada objectiva, mesurable, però el cinema introdueix *talls* temporals i *munta* durades variables. Tot director de cinema es veu obligat, encara que sigui inconscientment, a pensar tenint en compte el temps. D'aquí, precisament, treu la seva estètica. El cinema és un art del temps. En això es distingeix de la música, que és un art *en* el temps. El cinema és l'art *del* temps.

El llibre de Deleuze comença amb un diàleg amb Bergson a propòsit de les seves tesis sobre el moviment. Resumim ràpidament aquest capítol, la lectura del qual és indispensable per comprendre el capítol dedicat al muntatge (i tots els altres).

La primera tesi de Bergson: el moviment no es confon amb l'espai recorregut, aquest últim és passat, aquell és present, és l'acte de recórrer. Quan Bergson parla del cinema, en parla com d'una il·lusió, un moviment que ens enganya, que està reconstituït mitjançant fotogrames. El moviment es troba en l'aparell, uniforme, abstracte. És un fals moviment, per dir-ho d'algun manera, en tot cas un artifici de moviment. Deleuze suprimeix aquesta dificultat: l'artefacte tècnic (la creu de Malta, per exemple) no inducteix necessàriament la falsedat del resultat que és d'entrada una imatge en moviment. És veritat que una successió d'imatges no dona sistemàticament el resultat del moviment, però el cinema no afegeix el moviment a la imatge, sinó que és immediatament la imatge-moviment que recorre el present.

Bergson distingeix a la segona tesi dues il·lusions, l'antiga i la moderna, que reconstitueixen el moviment amb instantos o posicions. La il·lusió antiga expressa la transcendència del món dels Déus, l'essència de les formes i de les idees en els instants privilegiats: *telos* i *acme*. el terme final i el punt culminant. La il·lusió moderna, en canvi, expressa un instant qualsevol desproveït de tota càrrega divina. S'orientarà cap a l'anàlisi sensible del moviment. El cinema s'inscriu en aquesta última idea, és el sistema que reproduïx el moviment en funció d'instants qualssevol, equidistants, l'elecció dels quals donarà la impressió de continuïtat.

La tercera tesi de Bergson assimila el Tot a la durada: «el moviment és un tall mòbil de la durada, és a dir un tall del Tot, que expressa el canvi en la durada o en el Tot.» El moviment deixa de ser una simple idea, com ara l'acte de recórrer, perquè la durada canvia, no és altra cosa que canvi. Un mòbil, per exemple, pot moure's sense canviar, la durada no. El moviment *expressa* un canvi dins la durada. El temps, aleshores, està «situat». Deleuze posa aleshores el famós exemple del terrós de sucre que, en un got d'aigua dóna lloc a un got d'aigua dolça; és a dir que expressarà un canvi en el tot, un canvi qualitatiu de la durada. La meua espera ha expressat una durada com a realitat mental per mi, i per al Tot que canvia. Aquest Tot, que està inscrit en la durada: és a dir en el canvi, aquest Tot és el temps. No és ni donat, ni donable perquè és allò que està Obert. A partir d'aquí, el temps (allò que està Obert) es troba inscrit en el cinema.

Muntatge

«A través dels enllaços, els talls i els falsos enllaços, el muntatge és la determinació del Tot.» Per a Deleuze, el muntatge treballa les imatges-moviment per extreure'n el Tot: «és a dir la imatge del temps. Però és una imatge indi-

recta, ja que resulta de les imatges-moviment i de les seves relacions.»

Deleuze distingeix quatre escoles de muntatge:

L'escola orgànica (americana), el representant de la qual és Griffith. Aquest últim va concebre el muntatge; és a dir la composició d'imatges-moviment, com una gran totalitat orgànica feta de parts molt diferenciades i que s'oposen (els homes-les dones, els rics-els pobres, el nord-el sud, el vici-la virtut). L'oposició d'aquestes parts porta a un tipus de muntatge particular que Deleuze anomena el *muntatge alternat paral·lel*, les imatges se succeeixen segons un ritme intern propi. D'altra banda, Griffith introdueix la subjectivitat en l'objectivitat del Tot mitjançant la utilització del *primer pla*. Per últim, quan el muntatge produeix la junció de dos elements alternats, Deleuze parlarà de muntatge *concurrent o convergent*. El cinema americà no s'ha subordinat a la narració, ben al contrari, la narrativitat emana precisament d'aquesta concepció del muntatge.

L'escola dialèctica (soviètica), el model més patent de la qual és Eisenstein per a qui la posició contrària o contradictòria de dos elements permetrà, mitjançant la juxtaposició, de generar sentit. És més: com més allunyats estiguin els elements més sentit produirà la juxtaposició (com és el cas dels obrers i el bou degollat a STATXKA, LA VAGA). Aquesta dialèctica s'expressarà inicialment a través de la cèl·lula, una mena d'unitat fílmica que, de la mateixa manera que la cèl·lula viva, produirà extensivament totes les seves parts per diferenciació i divisió. Després, aquest creixement orgànic produirà una espiral orgànica la progressió de la qual es farà mitjançant la superació dels elements contradictoris que la constitueixen. Aquest muntatge *d'oposició* substituirà el muntatge alternat paral·lel de Griffith. És, també, el muntatge «per contrapòs» (fa referència a la progressió dialèctica tal com la defineix la tradició marxista.) Es tracta d'allò patètic que expressa en la pel·lícula el pas-



La llegenda del temps d'Isaki Lacuesta

satge d'un contrari a l'altre i que garanteix la progressió de l'espiral. L'espiral sempre oberta és l'instant que rebrota continuament. Però Eisenstein no representa pas tota l'escola soviètica, tot i que Pudovkin i Dovjenko s'hi apropin molt. Kuleixov, que considerava que el muntatge era l'essència mateixa del cinema, i sobretot Vertov, van manifestar posicions originals. Per aquest últim, el cinema expressava la dialèctica de la matèria mateixa. L'important era mostrar els passatges d'un ordre que es desfà a un ordre que s'ha construït. Aquests passatges estan construïts amb intervals que són el cor mateix de la percepció, de l'ull de la càmera, un ull en la matèria.

L'escola quantitativa (de la França de preguerra) el representant més reconegut de la qual és Abel Gance. Els autors francesos s'interessen en la quantitat de moviment. La composició de les imatges-moviment esdevé *mecànica*, i deixa de ser *orgànica* com en les escoles precedents. El dualisme matèria-esperit expressa dos aspectes de la quantitat de moviment de l'escola francesa. L'aspecte del moviment relatiu, que pertany a allò que es mesura. S'expressen danses i farandoles tot descrivint quasi científicament els dansaires i les figures de la dansa, per a extreure'n la dansa o la farandola (la festa popular d'Epstein a COEUR FIDÈLE), la dansa de Marcel L'Herbier a EL DORADO, les farandoles de Grémillon a MALDONE. L'aspecte del moviment absolut que expressa l'espiritua-

litat i el psiquisme de l'individu. Passem de l'ordre de la mesura a l'ordre de la desmesura. Abel Gance sintetitza aquestes dues formes de muntatge. Pel que fa al moviment relatiu, produeix un muntatge vertical successiu com a LA ROUE, on el moviment del tren expressarà el cinetisme pur i farà del cinema un art essencialment visual. I pel que fa al moviment absolut, utilitzarà el muntatge horitzontal *simultani*, com a NAPOLEON, on la triple pantalla mostrava tres aspectes de la mateixa escena. El temps ja no és successió de moviments, sinó simultaneïtat.

Per acabar, **l'escola intensiva** (l'expressionisme alemany). Aquesta escola marca una ruptura total amb les escoles orgàniques. Comença per afirmar la vida no-orgànica de les coses en la natura: no hi estan diferenciades. El moviment ja no es considera per si mateix, està subordinat a la llum que esdevé moviment, que atrau les tenebres per manifestar-se. Aquí, no hi ha dualisme, no hi ha dialèctica, sinó un model potent de muntatge que és un *muntatge per contrast* (vegeu Murnau). I així com l'escola francesa absorbia la quantitat de moviment, l'escola alemanya absorbeix la intensitat lluminosa.

L'espai està construït per la llum que és la línia conductora de tota l'ornamentació: una geometria gòtica on les perspectives, les diagonals, les línies de fuga, els angles, les figures còniques seran els components de l'angoixa o del terror (FRANKENSTEIN, DER GOLEM). Lang, per part seva, inventarà el fals enllaç lluminós per indicar els canvis d'intensitat dramàtica.

Deleuze, mitjançant l'estudi d'aquestes quatre escoles fundadores, ens indica que el muntatge «posa la imatge cinematogràfica en relació amb el Tot, és a dir amb el temps concebut com allò que està Obert». En aquest sentit, el muntatge és «el present variable» i «la immensitat del futur i del passat».

Marcel Rodríguez (Les conceptions du montage, *CinémaAction*, núm. 72, 1994) ▶

BIBLIOGRAFIA: EL MUNTATGE: ART I OFICI

Monografies:

- Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: Abada, 2005.
- Crittenden, Roger. *Fine cuts: the art of european film editing*. Amsterdam [etc.]: Elsevier: Focal Press, 2006.
- Crittenden, Roger. *Le montage*. Paris: Edillog, 1989.
- *Les conceptions du montage*. Condé-sur-Noireau: Corlet; Paris: Télérama, 1994.
- Dancyger, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory and practice*. 4th ed. Amsterdam [etc.]: Focal Press, 2007.
- Eisenstein, Sergei M. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona [etc.]: Paidós, 2001.
- Fernández Sánchez, Manuel Carlos. *Influencia del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1997.
- Fonollosa i Obiol, Juli. *El muntatge cinematogràfic*. Barcelona: Ajuntament. Institut Municipal d'Educació, 1990.
- Galasse, Danilo. *Montaje con montajes*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Hidalgo, Manuel. *Pablo G. del Amo: montador de sueños*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1987.
- Kim Arcalli: *montare il cinema*. Venezia: Marsilio, 2008.
- Mascelli, Joseph V. *Los cinco principios básicos de la cinematografía: manual del montador de cine*. Barcelona: Bosch, 1998.
- McGrath, Declan. *Montaje & postproducción*. Barcelona: Océano, 2001.
- *La montaggio*. Venezia: Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1997.
- Murch, Walter. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- Oldham, Gabriella. *First cut: conversations with film editors*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1992.
- Ondaatje, Michael. *El arte del montaje: una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Madrid: Plot, 2007.

- Perkins, Roy. *British film editors: "the heart of the movie"*. London: British Film Institute, 2004.
- Pinel, Vincent. *El montaje: el espacio y el tiempo del filme*. Barcelona [etc.]: Paidós, 2004.
- Reisz, Karel. *The technique of film editing*. Amsterdam [etc.]: Elsevier/Focal Press, 2010.
- Rey del Val, Pedro del. *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Sánchez, Rafael C. *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona [etc.]: Paidós, 1996.
- Sangro Colón, Pedro. *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- Schiavone, Roberto. *Montare un film: dalla moviola al montaggio digitale*. 3a ed. Roma: Dino Audino, 2010.
- Villain, Dominique. *El montaje*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Vitella, Federico. *Il montaggio nella storia del cinema: tecniche, forme, funzioni*. Venecia: Marsilio, 2009.

Articles de revista:

- *The art and craft of film editing*. "Cineaste", vol. XXXIV, n. 2 (Spring 2009), p. 27-64.
- Baetens, Jan. Dis-moi comment tu filmes – et comment tu montes – tes dialogues et je te dirai quel genre de film tu réalises. "Cinemas", n. 1-2 (Fall 2002), p. 165-183 <http://fiarf.chadwyck.com/home.do> [Consulta 09/07/2010]
- Codelli, Lorenzo; Niogret, Hubert. *Le montage*. "Positif", n. 531 (mai 2005), p. 82-110.
- Lee, Nora. Art of assembling. "American Cinematographer", n. 11 (Nov. 1990), p. 74-76, 78-80, 82, <http://fiarf.chadwyck.com/home.do> [Consulta 09/07/2010]
- Townsend, Scott. The invisible art. "Fil Ireland", n. 127 (Mar.-Apr. 2009), p. 18-19, <http://fiarf.chadwyck.com/home.do> [Consulta 09/07/2010]

Pel·lícules:

- *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola) (DVD). Estats Units, 1979. V.O.S.E.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *The Band Wagon* (Vincente Minnelli) (DVD). Estats Units, 1953. V.O.S.E.
- *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn) (DVD). Estats Units, 1967. V.O.S.E.
- *Broken Blossoms or The Yellow Man and The Girl* (D.W. Griffith) (DVD). Estats Units, 1919. V.O. muda.
- *Citizen Kane* (Orson Welles) (DVD). Estats Units, 1941. V.O.S.E.
- *The Color of Money* (Martin Scorsese) (VHS). Estats Units, 1986. V.O.S.E.
- *The Conversation* (Francis Ford Coppola) (DVD). Estats Units, 1974. V.O.S.E.
- *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín) (DVD). Espanya, 2007. V.O.S.C., V.O.S.E.
- *The English Patient* (Anthony Minghella) (DVD). Estats Units, 1996. V.O.S.C., V.O.S.E.
- *F for Fake* (Orson Welles) (DVD). França-Iran-República Federal d'Alemanya, 1974. V.O.S.E.
- *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais) (DVD). França, 1959. V.O.S.E.
- *The Hustler* (Robert Rossen) (DVD). Estats Units, 1988. V.O.S.E.
- *JFK* (Oliver Stone) (VHS). Estats Units-França, 1991. V.O.S.E.
- *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta) (DVD). Espanya, 2006. V.O.S.C., V.O.S.E.
- *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann) (DVD). Austràlia-Estats Units, 2001. V.O.S.E.
- *Notre musique* (Jean-Luc Godard) (DVD). França-Suïssa, 2004. V.O.S.E.
- *Pablo G. del Amo: un montador de ilusiones* (Diego Galán) (DVD). Espanya, 2005. V.E.
- *Professione: Reporter* (Michelangelo Antonioni) (DVD). Itàlia-Espanya-França-Estats Units, 1975. V.O.S.E.
- *Zerkalo* (Andrei Tarkovski) (DVD). Unió Soviètica, 1974. V.O.S.E.

* <http://fiarf.chadwyck.com/home.do> només consultable als ordinadors de la Biblioteca.