



Película en proceso de montaje.

# TIJERAS CINEMATOGRAFICAS: CREAR Y DESTRUIR



J. L. HURTADO  
Filmoteca Valenciana

*A Dora*

**E**stamos en una sala oscura, vemos un film en la pantalla, es decir, imágenes que pasan ante nuestros ojos a una determinada velocidad (en concreto a 24 imágenes por segundo), lo cual supone que desde un punto de vista perceptivo se suceden unas a otras sin solución de continuidad. El espectador tiene la sensación de un todo continuo, de que apenas hay una (única) imagen que se metamorfosea, se multiplica... Muchas veces esa ininterrumpida e incesante sucesión de imágenes produce hipnosis, nos introduce en la pantalla: no somos conscientes de que nuestra mirada se queda atrapada en un ilusorio juego de luces y sombras. Se acaba la proyección, se encienden las luces de la sala, ha pasado una hora y media. Tomemos en consideración este último dato: estamos ante un film que podríamos considerar estándar (en torno a 90'), lo que significa que mide aproximadamente 2.240 metros de celuloide y está compuesto por un numeroso grupo de fotografías llamadas fotogramas -dispuestas en serie sobre una película -soporte transparente y flexible-, en concreto por unos 128.000. En efecto, un film está integrado por un conjunto indeterminado de fotogramas, supone la presencia de un número variable de imágenes, de planos, en una palabra, de fragmentos. Materialmente es la suma de estos fragmentos que se unen mediante ciertas operaciones técnicas, como el montaje. En el cine se trabaja con trozos de película, con fragmentos de celuloide, se impresionan al filmar un número ingente de fotos fijas, de fotogramas, se ruedan multitud de planos, se hacen diversas tomas - aunque no siempre- de esos planos. En este sentido, se puede hablar de que los cine-

astas crean desde la discontinuidad física y visual, discontinuidad que, en último término, se hace invisible durante la proyección: ahí radica, en primera instancia, el origen de la ilusión que crea el cinematógrafo (reforzada tradicionalmente por una reglas de continuidad que se aplican en el montaje). Esas fotos, que se impresionan al ser registradas por la cámara en la película vir-



Sala de montaje.

gen, se trasforman de imágenes estáticas (fijas y sucesivas) en movimiento continuo. Hay un efecto de sutura entre las diversas imágenes, se borran los distintos fotogramas, desaparece la discontinuidad. Desde esta perspectiva, el cine entendido como un movimiento ininterrumpido de imágenes, sólo existe en el momento de la visión, es decir, en el instante que hay un ojo que lo ve.

Resumiendo, el film es el resultado de una serie de operaciones que desembocan en una pantalla poblada de fantasmas, procesos creativos y fases técnicas a los que, de manera más o menos explícita, ya nos hemos referido: rodaje, montaje, pero también proyección. Y en todas ellas se juega con la dialéctica continuidad-discontinuidad, con las ideas de fragmento y unidad (como suma articulada de segmentos) y, desde luego, en todas ellas se emplea el término cortar o está presente el corte como operación física e intelectual. Así en las fases de rodaje y montaje se utilizan el término cortar o la palabra “¡corten!”.

En el rodaje se filma un número variable de planos y tomas. Un plano de rodaje es, ni más ni menos, un fragmento de película impresionado de una sola vez, de manera ininterrumpida desde que se dice “motor” y la cámara comienza a filmar hasta que se grita “¡corten!”. Pero la idea de corte no está solamente vinculada a la duración temporal de los diversos fragmentos, también interviene en la composición



visual de los planos que se ruedan. A través del visor de la cámara se selecciona y se segmenta el espacio: es el encuadre como cesura.

El montaje, desde el punto de vista del corte y de su reverso -el ensamblaje de las partes-, es una fase nuclear, la operación creativa por excelencia. En una primera acepción de carácter técnico es el trabajo de unión de los planos, la organización del material cinematográfico rodado. Un plano de montaje es un trozo de película que está entre dos planos, entre dos cortes. En esta fase, tras seleccionar las mejores tomas, todos los fragmentos no descartados, todos esos planos no condenados a la papelera, se van a combinar, enlazar y pegar en un cierto orden; también se va a determinar su longitud y duración y, por último, se van a ensamblar según ciertas reglas. Para realizar este laborioso y minucioso proceso de construcción se utiliza un aparato básico llamado moviola.

Aquí es donde aparece el corte como operación material y el instrumento esencial que lo permite: las tijeras, pero también el celo, la acetona y la empalmadora (¡ojo!, estos instrumentos reaparecen en los procesos previos y posterior a la proyección). Todos ellos son elementos fundamentales en este espacio de creatividad que es el montaje. Para ensamblar bien los planos, para dar sentido y continuidad visual a los fragmentos con los que jugamos, hay que cortar por el sitio adecuado. Estamos, si se me permite el símil, jugando con las piezas de un puzzle y para que conformen una imagen o, mejor dicho, para construir con ellas una serie de imágenes deben encajar bien, para lo cual es necesario que estén bien cortadas y pulidas. Pero más allá de la pericia en una labor estrictamente técnica

que puede tener mucho de mecánica, ¿qué quiere decir que las piezas están bien encajadas?, ¿cómo se determina el lugar adecuado para efectuar el corte?. Es el momento de hacer hincapié en el tema de las reglas por las que se rige el ensamblaje de los planos. El modelo cinematográfico canónico que históricamente ha impuesto una manera de hacer y entender el cine (Hollywood sería el máximo exponente de ese modelo) ha institucionalizado un determinado tipo de monta-



Manipulando la película.

je basado en las reglas del *raccord*. Este término designa el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la fluida continuidad entre distintos planos con el fin de ocultar la fragmentación. El *raccord* en opinión de V. Sánchez Biosca, “*nace de una paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido*”. Es la tendencia dominante, pero hay otras opciones, otros discursos, algunos con voluntad transgresora (acordémonos de Godard y de la nuca de Jean Serberg en *À bout de Souffle*), que hacen de la fragmentación un *leitmotiv*. Un caso extremo y muy significativo es el cine de metraje encontrado (*Found footage*), según A. Weinrichter “*una corriente del cine experimental que se caracteriza por la apropiación, reciclaje, manipulación y remontaje o desmontaje de fragmentos de metraje ajenos*”. En su manipulación de los materiales va más allá de los límites habituales del cine de compilación histórica (film de montaje). La mezcla de materiales heterogéneos (por ejemplo, imágenes de archivo sean o no documentales), la utilización de diversas texturas visuales e incluso la combinación del blanco y negro y el color, implica una idea de pastiche, de *collage* y, por lo tanto, delata la presencia del corte.

Sea más o menos convencional, una vez realizado el trabajo de montaje tenemos todos los planos unidos, conformando un tejido visual que se despliega en el tiempo. Después de diversas tareas de laboratorio y consecuencia de un montaje definitivo, logramos una copia positiva presta a ser exhibida. Pero esa copia cuando se transporta para su proyección, se trocea, se divide en rollos que van en latas o en bobinas. La película de duración estándar mencionada anteriormente está integrada por unos 5 rollos de 20 minutos cada uno, aproximadamente. Es labor del operador de cabina repasar y montar de nuevo el film en una máquina llamada montadora, uniendo los diferentes rollos, para lo cual se cortan previamente las colas de principio y final de cada uno de ellos y empalmándolos sin cortar ningún fotograma. Tras la proyección se lleva a cabo la operación contraria: se cortan los empalmes, se pegan las colas y se despedaza, segmentándola una vez más, la copia.

Como podemos comprobar, tanto desde el punto de vista material, de manipulación física de la copia, como en un sentido creativo, la práctica del corte atraviesa todo el largo trayecto de construcción de un film.

Sin embargo, el corte en cine también tiene una connotación negativa. Las tijeras son un símbolo muy gráfico de la censura. Históricamente, además de un instrumento al servicio de la creación, es una herramienta muy útil para la destrucción que persigue la censura. Ésta, ya sea de tipo ideológico o de carácter económico-comercial, al actuar sobre un film, lo manipula obliga a unas transformaciones que se derivan de las restricciones impuestas por el marco social y político. Normalmente ello supone cortar, es decir, eliminar fragmentos. Los cortes llamados “de censura”, efectuados en nombre del Estado, de Dios o del dinero, provocan en la película heridas que, a veces, no cicatrizan jamás. En otras ocasiones, esas partes suprimidas son salvadas de la hoguera de los inquisidores y restituidas en el film a través de un remontaje. De nuevo las tijeras, pero esta vez ejercitando su genuina función creativa. El corte, en definitiva, se revela como una realidad intrínseca a la obra cinematográfica, a su construcción y a las circunstancias en las que surge.

**Bibliografía:**

SÁNCHEZ, V. (1996): *El montaje cinematográfico*, Barcelona, ed. Paidós, pág. 29.

WEINRICHTER, A. (1998): “Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 30, pág. 120.