

EL MONTAJE

5.1 La articulación espacio-temporal

Aunque a lo largo de todo este libro las referencias de análisis están relacionadas con el montaje, vamos a profundizar en este terreno e ir descifrando cómo se produce la articulación espacio-temporal.

El montaje representa el punto común en el que suelen converger las distintas teorías y valoraciones estéticas del cine desde sus inicios, y uno de los núcleos de reflexión en la evolución de las variadas propuestas filmicas. El montaje cinematográfico nos sirve para confrontar todas las relaciones de composición válidas en toda obra artística y específicas en el seno cinematográfico. Básicamente, supone buscar las claves que puedan ayudar a comprender la experiencia cinematográfica.

Desde el principio, el progresivo dominio sobre el montaje significó una experimentación con el

tiempo hasta poder controlarlo en la lógica de la narración cinematográfica. Sería el caso de Griffith con sus concepciones de montaje paralelo, donde se manifestaba un progresivo trabajo en la historia y un control sobre la densidad del tiempo. El montaje se convierte así en el sentido del lenguaje cinematográfico. Montaje que tiene que ver con lo fragmentario y el despedazamiento de su base. En esa fragmentación, el espectador, desde la subjetividad, traduce el universo escondido de su mundo. Nos encontramos ante un *todo*: el montaje es el todo del film, la idea.

Desde un punto de vista técnico, se entiende por montaje el hecho de cortar y pegar planos para dar al filme su forma definitiva con la idea de dotar a las imágenes de continuidad. También en los tres grandes procesos de gestación de una película, el montaje ocuparía la fase final empezando por el guión y continuando

do por el rodaje. Todas estas labores ocupan un lugar muy importante en la creación de la misma. Sin embargo, al montaje se le otorga una posición más privilegiada, dado que es el que tiene el poder de concretar, manipular y, en última instancia, dar forma a todo lo elaborado anteriormente. Con todo, la visión que se da del mismo en los manuales no deja de tener el espíritu mecánico del que originalmente se partió. A pesar de lo antes referido sobre continuidad, ésta no se ciñe solamente a esta llamada última etapa, sino que está presente en todas las demás fases y, aunque se concreta en el montaje, la idea de unidad del filme prevalece desde su misma concepción.

Y es en el término continuidad donde reside lo fundamental del montaje, al estar destinado a operar como engarce de todos los fragmentos rodados; y ya no sólo se trata de unir, sino de hacerlo en una dirección determinada, ya que en él cobra sentido todo lo elaborado. Para que esto se produzca es necesario un progresivo dominio del montaje y la capacidad de establecer una correlación entre todos los recursos narrativos, que se

instalarán definitivamente en el cuerpo del film.

Todo ello ha ido ocurriendo con el paso de los años, de tal forma que se fueron desarrollando ciertas técnicas del relato directamente emparentadas con la tradición de la narración clásica. Griffith concretó la búsqueda e instauró de manera generalizada los principios del trabajo con el tiempo, hasta someterlo a la lógica establecida por la propia historia. El montaje paralelo y alternado sería el ejemplo de cómo el tiempo entra a formar parte de la densidad del relato; asimismo, lo que significa la situación de la mirada y los puntos de vista al segmentar el espacio para entenderlo posteriormente como un todo continuo e integrador.

Todo esto remite de nuevo a la problemática del montaje. El sometimiento de toda la articulación del tiempo a la narración cinematográfica nos lleva a un planteamiento estricto del análisis temporal, es decir, a los problemas de orden, frecuencia y duración vistos en el capítulo precedente, que, como ejemplo extremo, conduciría a la secuenciación del rescate en el último minuto y de cómo el montaje regula

todo el relato de la narración y todas las estructuras que lo mantienen y le confieren el orden y el sentido. Es en esta idea donde el montaje, al margen de los aspectos técnicos que hemos visto antes, se transforma en un espacio-tiempo único vinculado a la manera en que el filme genera sentido. Espacio-tiempo es donde el creador toma conciencia de narrador omnisciente y transmite su experiencia al propio trabajo. Es la coordenada en la que se convierte en elemento clave para la búsqueda de ese sentido.

El montaje, pues, asume la individualidad del creador, haciéndolo responsable de la película; por tanto, es la subjetividad plena y racional del artista, y su trabajo es lo que se conoce como el tiempo del filme y, en última instancia, el discurso cinematográfico. Toda la elaboración de un filme es un enfrentamiento a los problemas concretos de la construcción narrativa y no se separa de cualquier experiencia meramente estética o de análisis de cualquier otro medio artístico.

Ésta es una de las funciones principales que debe cumplir el montaje: disponer en forma de narración todos los compo-

nentes que juegan en la representación. De un lado, se trata de dar unidad a la heterogeneidad de los diferentes elementos para otorgar coherencia a la historia. Y por otro lado, buscar en la narración esa experiencia del tiempo que aglutine un universo homogéneo y que, que a su vez, articule un modelo de representación capaz de solucionar la búsqueda de las claves de producción y significación del filme. El montaje solucionaría la problemática de la relación entre los planos, de la construcción de cada secuencia y su relación con otras e, incluso, de la funcionalidad de la construcción interior del plano, composición, encuadre, escala, etc., además de las estructuras que articulan toda la configuración temporal de la historia.

5.2 Definición de montaje

Como venimos diciendo, en el montaje intervienen una serie de elementos y funciones que encuentran en él el principio organizador y ordenador del significativo filmico. La dimensión teórica del montaje se relaciona con la

producción del filme en toda su dimensión. No sólo sus aspectos técnicos, referidos al ensamblaje de planos o secuencias, sino también otros aspectos, como la dimensión sonora, los diferentes niveles narrativos, etc. En suma, la relación de todos los elementos significantes que configuran una película en todas sus escalas. «El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración» (Aumont y otros, 1989, 62). Una definición lo suficientemente amplia como para reflejar todos los problemas latentes en la producción de cada cinta, desde su concepción literaria hasta el acabado final.

El montaje realiza todo un despliegue de elementos que adecua su sentido a la funcionalidad de la narración. Para ello establece un marco de trabajo en el que la experiencia temporal encuentra la proyección necesaria para determinar todas las claves del film. Se logra tal conjunción que, en apariencia, el problema de la escritura cinematográfica desaparece. En este momento es donde la repre-

sentación y la realidad confluyen para que las historias parezcan contarse por sí mismas. Así, es posible realizar un doble trabajo: borrar toda huella del aparato técnico, justo donde el montaje despliega toda la coherencia narrativa de todos los elementos significantes; y atrapar la mirada del espectador, ligado totalmente a su capacidad de seducción.

5.3 El ritmo cinematográfico

Y una de las ideas a que nos estamos refiriendo en la concepción del montaje es la del ritmo cinematográfico; al problema de cortar los planos con arreglo a un patrón rítmico que enlaza con las variaciones casi mínimas e imperceptibles a las que se enfrentan el director y el montador. Es complejo hablar, en términos generales, de las cualidades rítmicas, porque hablar de duraciones y longitudes significa hablar de los contenidos de cada plano. Por otro lado, el ritmo sólo se puede entrever en pasajes con cierta longitud. Sin embargo, el corte de los planos en montaje y su estructura no crea, como se suele pensar, el

ritmo de una película, sino que éste surge más bien en semejanza con el tiempo que transcurre dentro del plano y viene determinado no por la duración de los planos que se puedan montar, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. El montaje no es nada más que el medio técnico que consigue fijar el ritmo, porque la película transcurre en el tiempo a pesar de los cortes que se producen en ella, y el transcurso del tiempo está fijado de antemano en el propio plano. Ahí es donde se encuentra la labor del director, la de recoger diferentes partes que tiene ante sí en la mesa de montaje. La elección viene determinada por ese tiempo que ya viene dado, y que hace que unos planos sean desechables en comparación a otros. El montaje los engarza de una forma natural, y para Tarkovski (1991, 143), «la consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va "evaporando": eso lo podemos llamar presión del tiempo dentro de un plano... La sensibilidad hacia la unidad de planos diferentes puede despertar con la unidad de presión, que determina el ritmo de la pelícu-

la». El montaje, como hemos dicho anteriormente, unifica todas las partes, teniendo en cuenta el tiempo narrativo de cada una de ellas.

5.4 El plano en el montaje

Hemos hablado del plano y de su funcionalidad en la narración, de cómo se articula para posteriormente someterse a una serie de combinaciones, y de cómo, partiendo de la segmentación espacio-temporal que lleva a cabo, el montaje homogeneiza una nueva realidad narrativa. Por eso, el plano es la figura que recompone el lugar que recoge, y que tiene por función narrativa dar coherencia a un espacio y un tiempo que tienden a desintegrarse. De esta manera los elementos (actores, composición, objetos, iluminación...) que lo configuran son las formas de referencia que envolverán el universo narrativo y que el espectador tendrá como medio de referencia.

El cineasta Wim Wenders va mucho más allá en su planteamiento de plano al tildarlo de acto moral: «... el acto moral presente en cada plano gracias a la concepción

que su responsable se hace de él, está ligado a un respeto. Es un respeto por lo que tiene que producirse delante de la cámara en el interior de un plano, y por lo que se salva haciéndolo pasar a una pantalla, siendo lo más fiel posible a la realidad y teniendo en cuenta la persona o la cosa que se va a presentar ahí. Creo que sólo se puede definir este salvamento como un acto de respeto. Se intenta respetar en todo lo posible lo que existe y conservar la parte de verdad contenida en lo que se transmite... Creo que cada plano de una película refleja la concepción del cineasta. Y que, en definitiva, en cada plano se ve tanto lo que había delante de la cámara como lo que está detrás».

Wenders dice que ninguna otra lengua como el alemán define este concepto de plano: «*Einstellung* es una palabra magníficamente precisa en alemán, intraducible a una lengua. Rodar un "plano", tener una "concepción" de él: uno no va sin el otro».

Toda la coherencia de los espacios tendrá en la iluminación su elemento más definitorio. Con la luz se envuelven los objetos y los actores, dando

sentido a lo que se narra. Un ejemplo claro de hasta qué punto la incoherencia en la iluminación de planos de una misma secuencia jugaba un papel determinante en el conjunto del filme es la elaboración de los primeros planos de las estrellas en el cine clásico, sobre todo de los años treinta y cuarenta. La ruptura de la continuidad y homogeneidad que venimos explicando no importaba porque esos planteamientos entraban a formar parte del universo de la narración. A pesar de todo, no suponía una ruptura del aparato técnico, sino que se asumía como un elemento primordial de este tipo de relato (planos difuminados, glamourosos...).

De igual modo, la composición del cuadro juega un papel importante en la regulación de la denominada escritura clásica y, especialmente, cuando la imagen permanece inmóvil o casi inmóvil; el cuidado del equilibrio y de la expresividad de la composición en el encuadre supone un tratamiento armonioso del espacio. Todos los problemas de los puntos de vista y de las continuidades se resuelven con la composición interna del plano que intenta centrar la

atención del espectador en los diferentes elementos. De la misma forma, existe la necesidad de elaborar un tipo de imagen que responda a las expectativas narrativas de la historia. Con la composición jerarquizamos lo que va a ser narrativamente importante (distribución de los objetos, de los personajes, etc.) y también determinamos con la escala de los planos lo que se va a destacar en la fragmentación del espacio realizado. Los cineastas primitivos presentaban sus acciones amalgamadas; todo se desarrollaba en el interior del plano, donde el fuera de campo se presentaba como lo que no se veía y como lo desconocido; la evolución posterior planteó precisamente la homogeneidad del espacio y la distribución efectiva de todos sus componentes internos. Esto contribuyó a que la composición y la construcción del plano fuese uno de los aspectos más importantes del

montaje, sobre todo en el cine clásico.

5.5 La secuencia

La secuencia es la unidad donde todos los elementos vistos hasta ahora cobran forma narrativa. La autonomía del plano se desarrolla de manera relativa porque se concibe en función de otros elementos que le son correlativos. Sin embargo, la secuencia es en el film algo con un sentido más o menos autosuficiente, cerrado en sí mismo tanto por su origen técnico (de hecho, la secuencia es la unidad de *découpage*¹ del guión y elemento de referencia para el rodaje) como por su propia apariencia narrativa. Es la unidad en torno a la cual se diseña la producción del filme y unido a esto la unidad de acción, de lugar y tiempo, a partir de la cual se recompone la narración fragmentada. La secuencia representa el lugar donde por pri-

¹ Noël Burch habla del *découpage* como un instrumento de trabajo: «El *découpage* es la operación que consiste en *descomponer* una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa antes del rodaje». Y tercer sentido de la palabra, que hace referencia a la obra ya acabada: «Desde el punto de vista formal, un filme es una sucesión de *trozos de tiempo* y de *trozos de espacio*. El *découpage* es, pues, la resultante, la convergencia de un *découpage* del espacio (más bien una sucesión de *découpages* del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un *découpage* del tiempo previsto en parte del rodaje y concluido en el montaje».

mera vez se van a concretar, mediante el montaje, las formulaciones que configuran el trabajo del tiempo en el film.

La secuencia se transforma en el lugar donde se recompone todo lo planteado con la fragmentación de los planos. Establece todos los dispositivos de continuidad de ella misma y del resto del orden narrativo; ofrece la continuidad de espacio-tiempo y de movimiento con respecto a otras secuencias. Las ideas internas de cada una de ellas, combinándose unas con otras, construyendo bloques entrelazados e interrelacionados entre sí. Por esto, en el análisis narrativo de una película, la secuencia es el primer marco de estudio. En ella es donde comienzan a actuar los procedimientos de narración de la historia, la ordenación interior de las miradas y los puntos de vista, así como los problemas temporales de la construcción del filme. Toda la organización de la secuencia determinará, en definitiva, la expresión completa y la configuración temporal de todo el universo narrativo de la historia.

La secuencia, por tanto, configura la acción de la cinta en tres niveles:

primero, desde el punto de vista global, ordenando toda la información; segundo, relacionando cronológicamente cada una de las secuencias con la antecedente y la posterior; y tercero, definiendo la unidad de los planos que la componen. De una manera práctica, si se aislara una secuencia del resto del filme se podría encontrar un microcosmos narrativo coherente como estructura, a pesar de que la información que ofrezca sea una referencia con respecto a otras unidades de la película.

5.6 Funciones del montaje

Hasta ahora hemos ido aproximándonos a diferentes ideas acerca del sentido del montaje. La definición que dimos de montaje pone de manifiesto toda una serie de elementos fílmicos que nos conducen a definir cuáles son las funciones del montaje.

La aparición y desarrollo del montaje tiene su sentido desde una perspectiva histórica en la realización de unas imágenes «continuadas» con fines totalmente narrativos. Los cineastas primitivos en realidad no uti-

lizaban el montaje; lo que hacían era construir toda una sucesión de cuadros en sus películas. George Méliès, alrededor del año 1896, componía varios planos para después unirlos, dándoles un sentido narrativo. Pero se cita al americano E. S. Porter como precursor de un montaje realizado como tal, con las películas *Salvamento de un incendio* (1902) y, sobre todo, con *El gran asalto y robo a un tren* (1903).

Lo más interesante que supuso el montaje fue la liberación de la cámara hasta entonces concebida como plano fijo. Todo esto de manera paradójica, ya que una vía más directa para la liberalización de la cámara sería el propio movimiento de ésta; sin embargo, fue la lógica propia del montaje la que tuvo una incidencia más importante y decisiva como una modalidad suplementaria de la imagen misma, en relación con la idea de la sucesión de imágenes que proponía el montaje.

Por tanto, la función narrativa podríamos considerarla como la primera función del montaje; tanto desde un punto de vista histórico como por la preponderancia que ha mantenido a lo largo de la posterior historia del

cine. Esta función ha sido considerada normal dentro de las estructuras clásicas; el montaje aseguraba el encadenamiento lógico de los acontecimientos de la acción en una relación de causalidad y temporalidad. La idea es reunir planos según una secuencia lógica o cronológica con arreglo a que la acción progrese desde el punto de vista dramático y que el drama sea comprendido por parte del espectador.

Al otro lado de esta función inicial del montaje nos encontramos con el denominado montaje expresivo, donde la yuxtaposición de los planos tiene la finalidad de producir un efecto directo y preciso a través de dos imágenes. El montaje expresivo propone expresar por sí mismo un concepto, una idea. La idea de continuidad expresada en el montaje narrativo se convierte, con el montaje expresivo, en efecto de ruptura en la mente del espectador. La confrontación de los planos propone ideas en el espectador.

Pero, como hemos estado viendo a lo largo de todo este capítulo y los precedentes, estas dos posiciones, llamémosles en estado puro, sólo han conseguido materializarse en algunas películas del cine

mudo (por ejemplo, de la vanguardia francesa). La mayoría de los filmes plantean continuamente las dos categorías comentadas del montaje. La débil frontera entre las dos concepciones condujo muy pronto al montaje a producir determinadas ideas y conceptos, además de la función narrativa. Por eso, es preciso indicar también que el concepto narrativo y el concepto expresivo del montaje conforman la base de las diferentes teorías del montaje como creador de movimiento, ritmo e ideas.

Pero revisando la idea del montaje como creador en esos tres sentidos, podemos decir que todo tipo de montaje resulta de la asociación de unas imágenes que determinan en la conciencia que la recibe una idea, una emoción o un sentimiento, diferentes si percibimos aisladamente cada una de esas imágenes. Si el montaje es narrativo, el concepto es más transparente; y si es expresivo, más abstracto. Aun así, cada uno de ellos tiende en la confrontación de los diferentes elementos filmicos, a producir unos efectos u otros; dependiendo en cada momento de la manipulación del material, porque el montaje se

define, por naturaleza, como una técnica que produce significaciones y emociones. Es decir, el montaje viene definido por sus funciones, que podemos distinguir de tres tipos:

Funciones sintácticas

En el montaje se establece toda una serie de relaciones formales entre todos los elementos, independientemente del sentido. Y estas relaciones son básicamente de dos clases:

— De enlace o separación, es decir, cómo son las puntuaciones entre dos planos. Aquí podríamos hablar desde el simple corte hasta los encadenados. También es importante destacar el concepto de *raccord*, comentado en el capítulo anterior, y distinguir tres tipos de *raccord*: de mirada, de dirección y de posición.

El primero muestra, en la relación entre dos planos, que si dos personajes se miran, es preciso que si el personaje de un plano mira hacia el borde derecho, el otro personaje mire al borde izquierdo. Con respecto al *raccord* de dirección, tendríamos algo parecido: un personaje o un vehículo que sale por la derecha del encuadre, en el siguiente

plano deberá entrar por la izquierda; de lo contrario dará la impresión de haber cambiado de dirección. Y, por último, con el *raccord* de posición se debe mantener la misma posición de los personajes en el plano primero como en los sucesivos.

— De alternancia. Dependiendo de la naturaleza de los contenidos de los planos, esta alternancia se puede entender como simultaneidad. En el caso del montaje alternado, la función narrativa de la cámara es precisamente hacer olvidar que esa simultaneidad se presenta sucesivamente. El montaje alternado propone toda una serie de retrocesos definidos para resolver el problema de la superposición temporal, obligando al espectador a reconstruir la sucesión de imágenes y a leerla como dos sucesos simultáneos y alejados en el espacio.

Una variante del montaje alternado es el montaje paralelo, donde las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia.

Por último, en otra variación de la alternancia en el montaje, si la acción converge hacia un único lugar y un único tiempo hasta llegar a unirse,

suele denominarse montaje convergente.

Funciones semánticas

La función semántica es, sin duda, una de las más importantes del montaje. Se puede definir como la producción del sentido tanto denotado como connotado. La denotación se plantea como la creación de un espacio-tiempo principalmente descrito en el montaje narrativo. Y la connotación se ve reflejada en los diferentes sentidos que puede traer consigo la relación de dos elementos para producir efectos de paralelismo, comparación, etc.

La denotación y la connotación que puede llegar a representar el montaje puede resultar casi inabarcable; ambos sentidos se pueden producir al relacionar cualquier elemento con otro cualquiera, aun siendo de naturaleza completamente diferente. Sentido para crear un espacio y un tiempo fílmicos y crear una metáfora al montar un plano de un rebaño de ovejas con una multitud humana.

Funciones rítmicas

Desde un principio, esta función fue igualmente reivindicada. Se habló de la música de la imagen al referirse al montaje; pero

se puede decir que no existe una relación directa entre el ritmo musical y el ritmo fílmico, esencialmente porque el sentido de la vista se adecua a la percepción de las proporciones, ritmos espaciales; y el oído, en cambio, es más sensible a los ritmos de duración. El ritmo fílmico, por tanto, se presenta como la combinación y superposición de dos tipos de ritmos completamente distintos: los temporales y los plásticos. Los primeros los encontramos en la banda sonora (aunque no debemos descartar la idea de poder jugar con las duraciones de las formas plásticas) y los segundos en la naturaleza plástica de la imagen fílmica.

Ni que decir tiene que las funciones mencionadas no se presentan aisladamente en el montaje, sino que se presentan simultáneamente para producir los diferentes efectos.

5.7 Conceptos sobre el montaje

En esta aproximación general a los elementos fílmicos y, en concreto, a la idea del montaje, es preciso apuntar ahora las dos tendencias radical-

mente opuestas que, de forma genérica, han motivado polémicas constantes en cuanto a la concepción del cine.

La primera tendencia es la que considera la técnica del montaje como el elemento dinámico del cine. Esta tendencia valora de manera muy importante los principios del montaje. Y, por el contrario, la otra tendencia no se centra en el montaje, sino que considera la representación realista del mundo como objetivo esencial del cine. Esta tendencia es la que ha dominado ampliamente la mayor parte de la historia del cine, descrita en la idea de «transparencia» del discurso fílmico.

Sería bastante complejo y extenso representar en estas pocas páginas todas las posiciones adoptadas en la historia del cine sobre esta materia. Pero, de manera clara, los dos teóricos que han encabezado las tendencias expuestas arriba han sido Sergei M. Eisenstein y André Bazin, respectivamente.

5.7.1 La confrontación del discurso fílmico

La idea de alejarse del realismo para acercarse a

La realidad plantea la concepción cinematográfica de Eisenstein; para él era necesario combatir la ambigüedad de ese realismo y evitar la confusión de la imagen cinematográfica. La realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le puede dar, a partir de la lectura que se hace de ella. De ahí que el cine conciba el montaje como un instrumento para reflejar esa realidad a la vez que se puede emitir un juicio ideológico sobre ella.

Eisenstein considera el filme como un discurso articulado, y su reflexión sobre el montaje se centra precisamente en definir esa articulación.

En primer lugar, designa la unidad fílmica como fragmento, concepto asimilable al de plano, y lo define con tres acepciones bastantes diferentes pero complementarias:

— elemento de la cadena de sintagmas de la película que se define por las relaciones y las articulaciones que le une al resto de los fragmentos que le rodean;

— el fragmento se puede descomponer en un gran número de elementos que corresponden a los diversos parámetros de la imagen fílmica (lu-

minosidad, color, contraste, etc.) y pueden ser manipulados para conseguir los efectos expresivos deseados del fragmento;

— y, por último, el fragmento tiene una cierta relación con lo que representa: actúa frente a la realidad como un corte y tiene un valor de cesura entre los dos mundos que operan dentro y fuera del campo.

Este concepto de fragmento propone una concepción del filme como discurso articulado en el que el cuadro centraliza la atención en un sentido aislado y que, combinado con las características materiales de la imagen, articula de manera explícita el sentido de la película.

El montaje se convierte en el principio único y central de las significaciones parciales producidas en la película. Se convierte en el método para dar vida a los fragmentos y, finalmente, el espectador será quien dé el sentido al camino comenzado por el creador al construir la imagen. El filme se considera un discurso organizado y un objeto de significación; y la reconstrucción de la realidad que realiza no es más que un simple punto de partida, ya que el final es el descubrimiento de sus le-

yes significativas, que se ponen de manifiesto con el trabajo fílmico.

5.7.2 La transparencia de lo real

Las tesis de Bazin se podrían centrar en la idea de que el cine es el arte de lo real. El cine debe reproducir lo real y, a la vez, producir representaciones dotadas con lo que Bazin denomina la ambigüedad inmanente de lo real. Esto se traduce en la necesidad de que el cine reproduzca el mundo real con su continuidad física y con sus acontecimientos. Parte del concepto de la especificidad de la imagen cinematográfica reside en el respeto fotográfico de dicha imagen. Por tanto, es necesario que lo imaginario tenga en la pantalla el espacio de la realidad y, a través del montaje, construir la propia esencia del universo cinematográfico.

Los mecanismos que se utilicen en toda película deben cumplir la norma básica de no manifestarse como tales; de esa manera el cine se constituye en un lenguaje en el que el espectador está obligado a participar en el sentido del filme descubriendo por él mismo las relacio-

nes implícitas que el montaje no muestra en la pantalla. El cine, por tanto, debe primar las operaciones de simple registro en contra de las manipulaciones, apostando por la idea de la ventana abierta al mundo.

La discontinuidad de los planos debe estar lo más enmascarada posible en aras de esa transparencia del discurso fílmico. La impresión de continuidad y homogeneidad es lo que ha caracterizado al llamado cine clásico, en donde la idea más representativa ha sido conseguir esos *raccords* perfectos que hicieran percibir en la pantalla un único fragmento transparente de la realidad.

Resumiendo: con respecto a estas dos posiciones, lo que importa destacar es que a Bazin le interesa la reproducción objetiva y fiel de la realidad que tiene todo el sentido en sí misma; mientras que Eisenstein concibe el cine como un discurso articulado en donde la realidad se presenta como una mera referencia figurativa. Dos actitudes ideológicas que ponen de manifiesto la diferencia entre los que creen en la imagen y los que creen en la realidad.