

Reseña, *El montaje:* *la única invención del* *cine* de Jacques Aumont



Armando Andrade Zamarripa
armando.andrade@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

Salvador Plancarte Hernández
salvador.plancarte@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5602-4197>

RESEÑA

Resumen

El libro que reseñamos, “El Montaje: la única invención del cine” (2020) de Jacques Aumont, editado al español por La Marca editora, se trata de un texto ensayístico en cinco partes que nos ofrece una selecta genealogía crítica sobre la invención, la imposición y la renovación del montaje cinematográfico para cuestionar la ausente teorización actual ante su praxis contemporánea. Como advertencia considera a la digitalización y despersonalización como fenómenos base para repensar la práctica del montaje ante las derivas del cine y el audiovisual contemporáneos.

Palabras clave: Montaje cinematográfico; teoría del cine; teoría de la imagen; historia del cine; estética audiovisual.

Abstract

The book we are reviewing, "Montage: the only invention of cinema" (2020) by Jacques Aumont, published in Spanish by La Marca editora, is an essayistic text in five parts that offers a critical genealogy on the invention, imposition and renovation of film montage in order to question the current lack of theorization in the face of its contemporary praxis. As a warning, it considers digitalization and depersonalization as base phenomena to rethink the practice of montage in the face of the drifts of contemporary cinema and audiovisuals.

Keywords: Film montage; film theory; image theory; film history; audiovisual aesthetics.

El Montaje: la única invención del cine (2020) de Jacques Aumont es un libro traducido al español por Victor Goldstein para La Marca editora, su versión original al francés fue titulado "Montage: La seule invention du cinéma" por Librairie Philosophie y J. Vrin en 2015. Organizado en cinco partes, a manera de ensayo, este texto manifiesta una postura nostálgica y paradójica sobre la noción de montaje cinematográfico por tratarse del único descubrimiento propio del medio, que desde y con el soporte fílmico colaboraba a la sucesión de imágenes en movimiento (de manera invisible y disruptiva). Desde una revisión teórica e histórica sobre la praxis semiótica y compositiva del montaje en el cine se centra en recordar y repensar sus aportaciones a nivel formal, sintáctico y estético. Todo para exponernos cómo se diluye el montaje 'argéntico' en el cine digital y cuestionarnos si *¿se tendría aún la impresión de una 'invención mayor'?*

Desde los preceptos de Jean-Luc Godard, Aumont, considera al montaje cinematográfico como una forma de pensamiento, indagación, análisis y creación de formas que dieron origen a la noción de plano, secuencia, empalme (*raccord*) y plano largo (o mejor conocido como 'plano secuencia'). Esta idea le permite desarrollar el concepto de 'montaje disruptivo' que obra hacia y para la liberación sobre las reglas de la continuidad o causalidad y contextualiza cómo las leyes materialistas, los teoremas realistas y teológicos del montaje (como el "montaje-rey" y "montaje de atracciones" de Eisenstein, la noción de "intervalo" de Vertov y Pelechian o el "montaje prohibido" de Bazin) fueron quedando en desuso. Por esta indagación expone los orígenes de la composición de acontecimientos de lo real y de la ficción en el montaje desde sus diversas lógicas de secuencialidad de imágenes, semiosis y estética visual.

En su primera parte, “Una bonita palabra. No le falta nada para tener éxito” esboza el nacimiento del concepto de la práctica del ‘montaje’ en el cine como una posibilidad de establecer su distinción sobre otras similares como ‘*collage*’ en la pintura, ‘ensamblaje’ en la escultura, ‘montaje de escenas y transiciones’ en el teatro, y la ‘elipsis’ en la literatura. El autor distingue desde el cine silente dos modalidades del montaje: “montaje en la cámara” o “montaje después del rodaje”. La primera dotaba libertad al cinematografista durante la conjugación de planos con acontecimientos disruptivos para provocar sorpresas en la mirada del espectador o mostrar la presencia del filmante en el filme para recordarnos que el cine es una imagen, en esta modalidad el espectador era quien construía el sentido. En la segunda forma, se lograban múltiples puntos de vista y se adquirieron elementos desde la visualidad didáctica (reglas de continuidad) y lógica narrativa (*découpage*) para facilitar su comprensión; sin embargo, se aniquilaba el primer estatuto del montaje aquel apelaba al intelecto del espectador quien establecía una relación entre las partes completando con su imaginación los ‘intervalos’.

Su segundo apartado, “Montaje regulado, montaje prohibido, montaje enrarecido”, continúa su pasaje por la historia centrándonos a una revisión de los hallazgos, las reglas, teorías y las prácticas adoptadas en el montaje del cine industrial, del cine de autor y del cine de vanguardia. Construye así una cartografía dadivosa sobre las primeras transformaciones del montaje de cámara hacia el montaje después del rodaje en el cine clásico, que va de la noción del ‘observador exterior’ que produce múltiples puntos de vista de un acontecimiento a la ablación de los tiempos muertos a través de la elipsis para discutir el asunto de la ambigüedad del *raccord* que adoctrina las miradas del público e instaurar la continuidad en la percepción entre planos. En esa doble naturaleza del *raccord* y el plano, Aumont, desarrolla la idea de “montaje abruptivo” (que procede mediante la ablación en los planos) en casos donde se conjuga el ‘falso *raccord*’ y el montaje puramente formal con fines expresivos. Se aproxima a casos auténticos de la contaminación emocional que estableció la práctica del “efecto Kuleshov” con el que Alfred Hitchcock y, todavía mejor, Ingmar Bergman lo aprovecharán en terrenos insospechados en el cine de fantasía y los planos sorpresa. En su agudo examen vapulea el teorema de la abstención del montaje que divulgó André Bazin como teórico y como cinéfilo con su texto “montaje prohibido”, el cual produjo adeptos, como Éric Rohmer que expande dicha idea *in extremis* de la representación de lo real en los enlaces “en directo” de la TV evitando la presencia del corte, del montaje, como una ‘ley estética’, la que garantiza al espectador que lo que ve realmente ocurrió.

Sin embargo, Jacques Aumont vaticina que estas intenciones derivan hacia una decisión más bien ética sobre lo estético, porque el espectador debe mediar la circulación de los afectos representados en los denominados ‘planos-secuencia’ por Bazin. Nuestro autor los renombra como ‘planos largos’ ya que considera que el plano-secuencia son un atentado contra el montaje y representa un oxímoron en sí mismo al poner en función al plano y a la secuencia.

En “El montajismo”, tercer capítulo del ensayo, nos relata el deslumbramiento que tuvieron los críticos y artistas por ese arte del montaje, que inmediatamente se dedicaron a imitarlo y a reducirlo a prácticas unificadoras como en el cine hollywoodense de donde surge el montaje por *découpage* (DeMille) y el montaje alterno (Griffith). Pero los teóricos y cineastas soviéticos, como Eisenstein y Vertov, implicaba una cuestión de significación, como enunciados verbales con lo que se montan frases, y un orden ideológico a través del ‘intervalo’ para distanciar y relacionar espacio, tiempo y tonalidades sonoras en una cualidad pura del movimiento intensivo. Sin embargo, estas teorías configuraron una abstracción.

Jacques enfatiza que Eisenstein con el ‘montaje de atracciones’ se destina a producir sólo sensaciones e incluso lo sensacional, por lo que se puede hablar de un error o un fracaso de cálculo formal. Sin embargo, Aumont, considera que “la atracción provoca sorpresa”, así que las obras compuestas de atracciones encausaban al cine a un modelo del *collage*, como sucede con el cine de *found footage*, de reapropiación, así como en las películas de acción. Considera que en esta forma de montaje Godard logró la ‘omnipotencia’ con su obra *Histoire(s) du cinéma* como una exploración del pensamiento. Como resumen, se detiene a trazar un estado del arte del montaje con el fracaso del ‘montaje-rey’ de Eisenstein para cuestionarse cómo es que actúan esas formas y sobre qué espectador funcionan actualmente.

Los “Destinos del montaje” que traza Aumont, en su penúltima parte del texto, nos revela los confines de su noción de montaje en el advenimiento del nuevo milenio, en las que el cine con la ideología posmoderna no sufrió afectaciones directas, pero sí se manifestaron tendencias de la libertad sintáctica, escasez de los cortes en la multiplicación de los planos largos, la imitación de los videojuegos y las series, y una fluctuación de incertidumbres del sentido. Actualmente, considera que el montaje no asume responsabilidad ética ante la hegemonía de lo digital, donde la realización de una película ya no ocupa que se corte, y se cuestiona ¿qué ocurrirá con la noción del plano y el *raccord*? Hoy, el plano es demasiado corto, movido o excesivamente largo, y la noción del *raccord* cambió desde el cine del movimiento Dogma.

Ahora el límite del montaje es la imagen, donde ya no se trata de regular la sucesión de planos porque “la imagen no es responsable de sí misma”. Paralelamente esboza una apología entre la noción del plano cinematográfico con la imagen digital, que particularmente esta última sopesa entre la dilución de la práctica del montaje ante el advenimiento de la disposición semiótica con las plataformas web y con los programas computacionales.

Finalmente, en su último capítulo, “Una forma que piensa”, el teórico y crítico de cine francés lanza cuestionamientos provocativos para concluir con una postura nostálgica sobre la era argéntica (alusión a la película de gelatina de plata) del cine, con la finalidad de sostener que, actualmente con lo digital, la manipulación del soporte físico al virtual se experimenta un desencarnamiento, por tanto, el montaje ha dejado de ser vivencial. Tal vez Aumont no se atrevió a contemplar los síntomas sociales y económicos en su ensayo, lo que influyen en las prácticas audiovisuales del montaje, porque directamente cuestiona al oficio del montajista y al gremio cinematográfico global cada vez más distraído por la sobredemanda de contenidos en las plataformas audiovisuales. En su desenlace se sostiene en la noción de aura de Walter Benjamin para exponer su paradójica preocupación por el montaje cinematográfico del que quizás sea ya un acto histórico por encima de las novedades audiovisuales que impulsan a estudiar su práctica hacia una necesaria reflexión y nuevas teorías.

Sin duda, Jacques Aumont, en este ensayo por la revisión crítica a las teorías más relevantes del estudio del montaje cinematográfico logra un estado de la cuestión completo, que ayuda a propios y ajenos a reconocer en la teoría cinematográfica cuáles son sus herencias y omisiones en la actualidad, ya que generosamente emplea una redacción simple y un léxico sencillo que facilita a sus lectoras y lectores con breves descripciones e ilustraciones con estudios de caso de películas y obras audiovisuales para una mejor asimilación de sus ideas, conceptos y disertaciones. Por lo tanto, nos invita a conocer y a repensar la filmografía que impulsó a la práctica y teorización del montaje del cine análogo antes del digital.

Bibliografía

Aumont, Jacques. *El montaje: la única invención del cine*. 1ª ed. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: La marca editora. 2020.