

El film de montaje. Una propuesta tipológica

Alberto N. García Martínez *

En el ámbito del cine de no-ficción se observa un creciente interés académico por un tipo de discurso filmico donde el montaje es, de hecho, un remontaje. Se trata de una práctica cinematográfica fronteriza y heterogénea, que se mueve a caballo entre la potencia referencial del documental y el aliento vanguardista iconoclasta: el "film de montaje". Una denominación que acoge a todas aquellas obras que se alimentan de reciclar imágenes y sonidos ya grabados anteriormente con distinta finalidad o propósito del que adquieren en su nuevo ensamblaje. Este artículo pretende cartografiar este territorio acercándose a los rasgos que lo delimitan y formulando una tipología que clasifique sus diferentes expresiones.

Reciclaje y recontextualización semántica

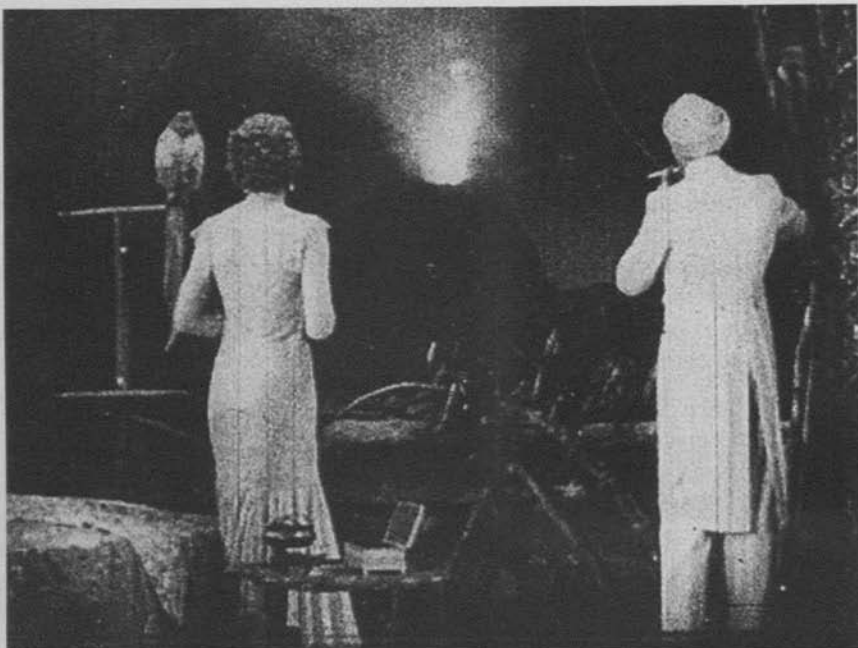
Según el diccionario *María Moliner*, el reciclaje es la acción de "recuperar materiales de desecho y utilizarlos en la elaboración de un nuevo producto". Los films de montaje (también conocidos como "de compilación" o "de archivo") no se realizan únicamente a partir de desechos en el sentido estricto del término, puesto que suelen nutrirse de metraje procedente de films comerciales de ficción, publicidad o noticiarios. Las películas de montaje se sirven de imágenes ya usadas que han pasado a formar parte de los archivos y de las que se apropia el director en su texto filmico. Se trata, por tanto, de un mecanismo que conjuga la vertiente analítica con la inventiva.

En el documental tradicional y en la ficción las imágenes de archivo cuentan habitualmente con una función secundaria, de contexto. Pueden usarse como validación de razonamientos o como acompañamiento ilustrativo de declaraciones, pero la potencia argumentativa reside habitualmente en imágenes recogidas *ad hoc* por el realizador. Sin embargo, en las películas de montaje o compilación, las imágenes ajenas constituyen la base para crear un nuevo film. Se trabaja aceptando todo tipo de documento (visual y sonoro) ya grabado, cualquiera que sea su procedencia y su temática:

- Secuencias (completas y montadas o fragmentadas) procedentes de cualquier cine de no ficción: desde documentales hasta archivos privados, cine doméstico, etnográfico o films publicitarios y propagandísticos;
- Fragmentos de películas de ficción, que constituyen una fuente válida tanto por su reconstrucción histórica como por lo que dicen sobre la industria y la sociedad en la época en la que se crearon;
- Tomas desechadas en el montaje inicial de una película;

* ALBERTO N. GARCÍA MARTÍNEZ es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. En este mismo centro universitario obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado del curso 2004-2005 con una tesis titulada *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*.

Rose Hobart (Joseph
Cornell, 1939)



- Materiales no cinematográficos ni televisivos provenientes de la época que sea evocada en el film: recortes de prensa o libros, fotos, carteles, fragmentos radiofónicos, discursos grabados, textos leídos, etc.
- Secuencias o planos filmados contemporáneamente a la creación del film de montaje: entrevistas de apoyo, reconstrucciones, imágenes ambientales, localizaciones exteriores, filmación de elementos de la época, rótulos, inscripciones escritas, mapas, gráficos o, incluso, dibujos animados creados expresamente para apoyar el contexto.

Sandusky compara la labor filmica del film de montaje con una actitud de limpieza ecológica: el cineasta de archivo se asemeja a un jardinero que se encarga de limpiar las malas hierbas —las denomina “Toxic Film Artifact”— que nacen en forma de basura icónica y mediática en medio de un vasto bosque audiovisual¹. En consecuencia, debe recontextualizar esas imágenes para devolverles su significado, que ha quedado pervertido por su mal uso. Esta labor de limpieza y reciclaje inherente a toda película de montaje denota una evidente autorreferencialidad icónica, puesto que las imágenes recuperadas remiten a su propia condición de imagen. Antonio Weinrichter difiere de Sandusky al negar que el remontaje busque “devolver” significados perdidos o robados. Para este autor, el metraje de archivo constituye “un depósito semántico, un repertorio de sentidos, un lexicón” que se encuentra “a la espera de que alguien construya nuevas combinaciones gramaticales y semánticas con ellos”². En el remontaje se proyecta una labor crítica y analítica dirigida a un receptor

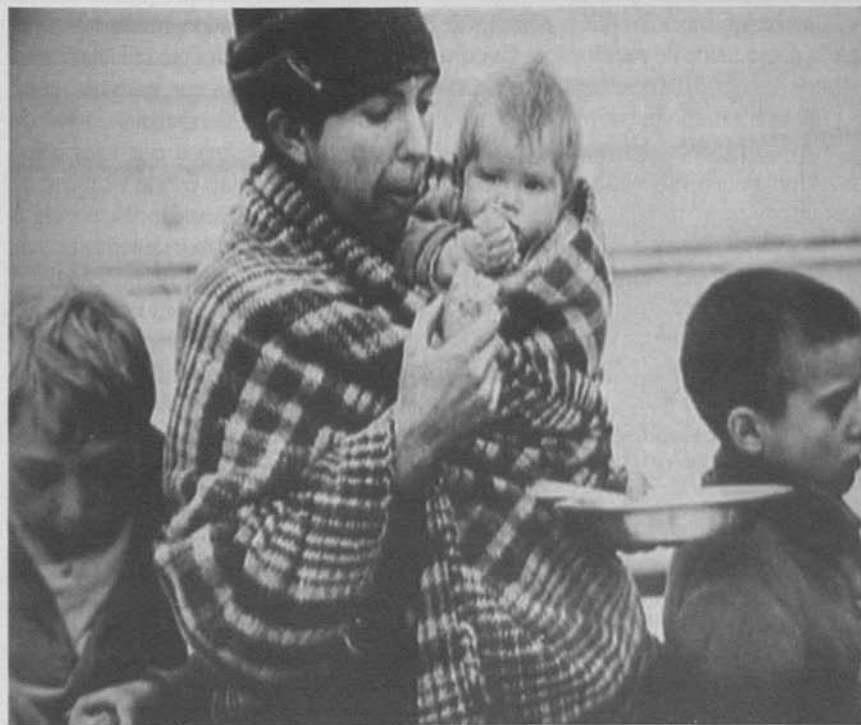
¹ Sharon Sandusky, “Toward Archival Film. The Archaeology of Redemption” (*Millenium Film Journal*, nº 26, otoño de 1992), p. 10.

² Antonio Weinrichter, “Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo”, en María Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ocho y Medio, 2005), pp. 89-90.

que debe volver a contextualizar esas imágenes y sonidos y otorgarles un sentido diferente al original. Esto ocurre especialmente si en el film de montaje se nos presentan fragmentos de celuloide ya conocidos (por ejemplo, las imágenes de dictadores en *Human Remains* [Jay Rosenblatt, 1998]): el espectador debe hacer un esfuerzo por cancelar el significado y contexto originales de esas imágenes y aceptar la nueva propuesta de sentido en su versión reciclada.

Como se acaba de mencionar, un rasgo esencial de las películas de montaje radica en su capacidad de proporcionar un sentido nuevo a las imágenes antiguas que se citan. Hasta los que pretenden resultar más fieles al significado original —un documental histórico informativo— o aquéllos que utilizan una sola fuente —por ejemplo, el *Rose Hobart* (1939), de Joseph Cornell, que reorganiza los planos de un film de ocho años antes—, por el mero hecho de crear un nuevo film, ya están construyendo un contexto diferente. Y, en consecuencia, las imágenes adquieren una nueva significación. Es lo que Sánchez-Biosca ha llamado la “deshistorización” de la cita³. Esto no implica que se pierda por completo el significado anterior; permanece latente, en colisión con el nuevo emplazamiento de la imagen. Esto se debe a que el ensamblaje en los films de montaje mantiene una tensión entre sus elementos incorporados y la nueva composición que los contiene. Tal contraste entre unidad y desunión se explota en tres niveles: la construcción de las imágenes individuales, la yuxtaposición local de éstas y la estructura general del film.

En un primer nivel se encuentran las imágenes individuales. Una imagen contiene tal fuerza referencial que resulta muy difícil despojarla por completo del sentido que tenía y proyectaba cuando se creó. En este sentido, Wees matiza a Walter Benjamin al afirmar que



Canciones para después de una guerra (B. Martín Patino, 1971)

³ Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995), p. 26.

el aura propia de las imágenes filmicas, a pesar de su manipulación y descontextualización, se mantiene en las imágenes⁴. Precisamente, esa potente fuerza referencial que Wees atribuye a la imagen se opone a quienes mantienen que el sentido se adquiere únicamente en el contexto, los que sólo aprecian el sentido de las imágenes en su relación con otras.

El segundo nivel se refiere a la yuxtaposición local de imágenes. Nichols y Waugh afirman que una imagen de por sí es denotativa y funcional, y sólo adquiere significado al narrativizarse y unirse a otras imágenes⁵. Algo similar preconizaba Eisenstein cuando hablaba de la "célula de montaje": las imágenes son banales, su sentido conceptual sólo se alcanza por las relaciones que las células mantienen entre sí, al entrar en contacto con otros planos⁶. Como bien se ha demostrado desde los montajes de Bruce Conner en *A Movie* (1958), la colisión de imágenes produce una continuidad instintiva en el espectador, quien distribuye nuevos significados para una imagen (o debilita los existentes) según los fotogramas que le precedan y le sigan. Supone una aplicación estricta del conocido como "efecto Kuleshov". Asimismo, resulta usual contraoponer imágenes que desautoricen de forma irónica el significado de las anteriores, creando una causa-efecto no pretendida por el metraje original.

Un tercer nivel lo conforma la estructura general del film. De modo similar al nivel local, en la estructura global de la película apreciamos la dialéctica entre el sentido original de una imagen y el naciente. Este nuevo sentido se aprecia con la perspectiva que otorga revisar la obra en su conjunto. El desplazamiento de significado puede darse, por ejemplo, en películas históricas que incluyen secuencias informativas inocuas que, al analizar la globalidad del film, sí adquieren un sentido más matizado. La organización general de la obra va creando un clima concreto de interpretación de sentido, como sucede por ejemplo en *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974).

Con cualquiera de los diversos niveles de desplazamiento de sentido, resulta innegable que la nueva unión de planos y sonidos provoca significados y acciones inéditas. En el caso del cine de compilación, se trata de redescubrir el significado de viejos materiales que, en su nueva ubicación, aportan un renovado contexto sobre el que se pueda instaurar la lectura de las nuevas relaciones entre imágenes. Al establecerlo, incluso las escenas recién descubiertas proyectan una lectura diferente a la que hubieran sugerido en otras épocas y circunstancias. En este nuevo paisaje textual, la carga crítica se produce por la discordancia entre el significado del contexto de la imagen original y el de la actual. En esta labor de recontextualizar las imágenes, de dotarlas de unas coordenadas espacio-temporales, muchos montadores no dudan en reutilizar libremente ciertos fragmentos: valen lo mismo para una secuencia que para otra, pues en ambas, al haber perdido gran parte de su valor referencial y su anclaje con la realidad, sirven para muy diversos sentidos y emplazamientos. Como dice Paul Arthur, se trata de unas imágenes que se ocupan de generalizar y hacer de un referente concreto ("éste") algo indeterminado ("un"); por consiguiente, conviene entender estas instancias ilustrativas "no como literales sino como representaciones figurativas"⁷.

La vertiente crítico-mediática de la tarea de recontextualización —suavizada en las asépticas compilaciones históricas— ha sido calificada por Wees como *maclubanismo*: "Una postura de distanciamiento y antagonismo que reconoce la omnipresencia de los medios de comu-

⁴ Ver William C. Wees, "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *Found Footage* de vanguardia" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre de 1998), pp. 141 y 147.

⁵ Véase Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), pp. 202-204; y también Thomas Waugh, "Beyond Verité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies", en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II* (Berkeley, University of California Press, 1985), p. 243.

⁶ Véase Sergei Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje Vol. I* (Barcelona, Paidós, 2001), pp. 223-236.

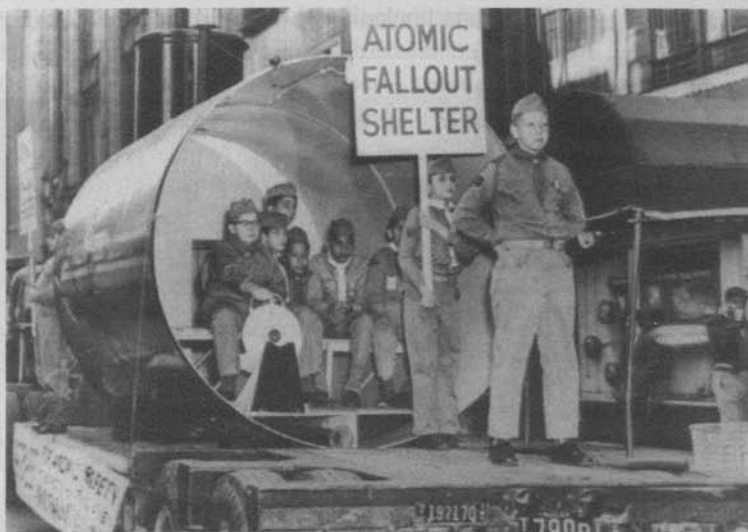
⁷ Paul Arthur, "The Status of Found Footage" (*Spectator*, nº 20, 2000), p. 65.

nicación, pero que al mismo tiempo está empeñada en revelar su banalidad, su redundancia soporífica y el conformismo ideológico con el cual los medios representan el mundo para un público más o menos dócil⁸. Al igual que ocurre con los mecanismos metaficticios o la falsificación documental, en las prácticas más críticas del film de montaje subyace una denuncia del simulacro mediático y representacional, un ataque al pacto con la realidad que establecen discursos supuestamente *verité* como los noticiarios o ciertas películas realistas; simulacros incapaces de reflejar la verdad de la realidad, según denuncian implícitamente estos cineastas.

Este *maclubanismo* —suerte de “catarsis mediática” para Sandusky⁹, “alumbramiento de la ideología de las representaciones” para Weinrichter¹⁰—, que mezcla la estética con la contestación social, explica que una veta importante de las películas de montaje, incluso las de mayor carga política o irónica, tengan como objetivo desnudar ciertos discursos oficiales alentados y diseminados por los medios. En palabras de Bonet, buscan “instruirnos en manejar las imágenes, en lugar de dejarnos manejar por ellas y por quienes pretenden manejarlas profesionalmente, competentemente, autorizadamente”¹¹. En los casos de películas hechas con retazos de archivos, todas estas posibilidades para crear un nuevo sentido en las imágenes —mediante su reubicación, su remontaje o su manipulación— establecen un ejercicio de meta-recepción. El autor puede jugar con imágenes o referentes conocidos por los espectadores, recibidos anteriormente por ellos. Ahora se propone un nuevo contexto recepcional donde se han superado las censuras, las trabas ideológicas, comerciales o políticas que conformaban la recepción anterior. Dicho metraje se autopresenta como una recuperación de la neutralidad, aunque en esta nueva visión atienda, inevitablemente, a otros prejuicios ideológicos o comerciales. En la nueva recepción se instituye un fecundo diálogo entre las imágenes, donde planean también las percepciones anteriores que esas imágenes tuvieron y de las que ahora, en parte, se han liberado. También es posible que

Atomic Café (J. K. Rafferty y P. Rafferty, 1982)

las viejas recepciones queden conjuradas mediante la ironía, al evidenciar cómo se asumían unos discursos y unas formas de representar que, repensadas y en un contexto diferente de libertad política o de distancia histórica, resultan extemporáneas. En esta línea se inscriben *Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982), con la paranoia de la guerra fría y el peligro atómico, o el trabajo de Martín Patino con respecto a la oficialidad franquista en su anti-retrato del *Caudillo* y



⁸ William C. Wees, “Forma y sentido en las películas de *Found Footage*: una visión panorámica” (*Archivos de la filmoteca*, nº 30, octubre de 1998), p. 131.

⁹ Ver Sharon Sandusky, “Toward Archival Film”, p. 11.

¹⁰ Weinrichter, “Usos, abusos y cebo para ilusos”, p. 92.

¹¹ Eugeni Bonet, “La apropiación es robo”, en AA.VV., *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, (Valencia, IVAM, 1993), p. 19.

el lienzo de los años 40 dibujado en *Canciones para después de una guerra* (1971)¹². Constituyen intentos por exorcizar de forma pública la propaganda y su versión establecida de la verdad. Para que esta desalienación tenga lugar, se impone la necesidad de que los espectadores adviertan, en primer lugar, el origen de las imágenes, su sentido o su contexto primitivos. Al reconocerlos podrán notar la disfunción que produce su ubicación actual. En este proceso se está llevando a cabo, pues, una deconstrucción del sentido: se fragmenta un discurso —por ejemplo, todo un conjunto de elementos (noticiarios, tebeos, sonidos, películas domésticas) relativos a un tema— y se remonta con una estructura renovada y una coherencia confusa que hace patente toda la carga crítica que encierra el nuevo discurso.

Al igual que ocurría con la corriente escultórica y artística del *arte povera* o con algunas muestras del *collage* y los *ready-made* surrealistas o dadaístas, el film de montaje —de manera evidente en formas vanguardistas como los *found footage films*— pretende liberar al cine de su vertiente más economicista, al mismo tiempo que impugna implícitamente una sociedad artística que consume muchos de sus productos como meras mercancías. Con esta labor de apropiación y reutilización se consigue denunciar su presencia rutinaria en un engranaje informativo o cinematográfico concreto. En el fondo de esta dialéctica entre viejos y nuevos sentidos subyace también una doble actitud del cineasta de archivo: la mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación. Esta “seducción deconstructiva” (no siempre presente en los documentales de compilación) resulta especialmente notable en los casos de remontajes en torno a películas de Hollywood, donde se refleja el “aura ambigua” de las estrellas al conectar la destrucción del tópico con la repetición de las imágenes y rostros de los actores¹³.

Hacia una tipología del film de montaje

Se pueden instituir diversos criterios para distinguir las películas de montaje: por ejemplo, según la fuente —entre las que se crean a partir de una única fuente o con fragmentos procedentes de varias— o basándose en el grado de manipulación del metraje —las que lo presentan sin manipular y las que ejercen sobre él algún tipo de operación física de cambio. Aquí, inspirándonos en una clasificación de Wees¹⁴, hemos establecido una distinción basada en el grado de experimentación formal y el nivel de carga crítica-ideológica de los montajes. De este modo, proponemos tres tipos de documentales de montaje: la compilación informativa, el *collage* y, como fusión de ambos, el que hemos denominado “montaje irónico”. Esta triada comparte el énfasis en el objetivo constructor del proceso. Cualquiera de los tres términos se antoja válido para designar una película de montaje, siempre y cuando —tomamos prestadas las palabras de Wees— “se entiendan referidos a la yuxtaposición de elemen-

¹² Weinrichter cita otros ejemplos de desmontajes de pasados gloriosos tras el fin de épocas autoritarias: *Tractora* (Hermanos Alejnikov, 1987), *Funerales* (Sólyom, 1992), *Human Remains* (Rosenblatt, 1998), así como algunas películas firmadas por Monnikendam o la pareja Ricci Lucci-Gianikian. Véase Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), p. 57.

¹³ Wees cita varios de estos casos en “El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *Found Footage* de vanguardia”, pp. 137-147. Entre los films que menciona, destaca el *Marilyn Times Five* (1973), de Bruce Conner, donde se repite la misma secuencia de Marilyn Monroe una y otra vez, variando las características físicas de la imagen. Wees también alude en su libro *Recycled Images* a los experimentos meta-filmicos de Al Razuti, justa fusión de admiración y desenmascaramiento. Ver William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film* (Nueva York, Anthology Film Archives, 1998), pp. 27-28.

¹⁴ Véase William C. Wees, *Recycled Images*, pp. 32-48.

tos pre-existentes extraídos de sus contextos originarios”¹⁵. Conviene dejar claro que la tipología propuesta se acerca más a una herramienta de trabajo, una gradación de fronteras abiertas, que a una realidad cerrada tal y como inevitablemente se describe para cada caso.

a) La compilación informativa

Este tipo de película de montaje se construye con planos recogidos de diversas fuentes y reunificados según una idea global que justifica y uniforma la selección de modo inteligible para un espectador medio. Su carga crítica es mínima porque tanto su voluntad estética como su finalidad ideológica quedan subsumidas por la preeminencia del peso informativo que pone en juego. La compilación informativa suele emplear el material de archivo de forma “literal”, respetando la imagen como índice de la realidad y adecuándose a las características del documental histórico expositivo.

Las compilaciones informativas son casi tan antiguas como el propio cine. Leyda, quien más estudió el fenómeno hasta los años 60, afirmaba que “la práctica de re-editar es tan vieja como el noticiario mismo”¹⁶. A lo largo de todo un siglo y atravesando casi todas las cinematografías, las obras de compilación se han presentado a los espectadores en sus diversas formulaciones: documentales históricos, por un lado, y películas de recuperación y exposición pública de archivos, por otro. Desde la primera obra de remontaje datada por Leyda (*The Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1902), hasta cualquier reciente documental televisivo montado a base de imágenes de archivo esta modalidad ha demostrado una gran vigencia informativa.

La profesionalización de la archivística de metraje y el avance tecnológico que permitió la duplicación de negativos a partir de los años 30 tuvieron una importancia capital para la compilación y supusieron el semillero de futuras obras. A modo de ejemplo podemos destacar títulos como *Drifters* (1929) de Grierson, o las obras de otros autores de entreguerras como Ruttman, Richter, Dulac, Storck, Rotha y los diversos capítulos del noticiario *The March of Time* (1935-1951). También sobresale —ya en el pleno período



Drifters (John Grierson, 1929)

¹⁵ William C. Wees, “Found Footage y collage épico”, en AA.VV., *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, p. 39.

¹⁶ Jay Leyda, *Films Beget Films* (Nueva York, Hill&Wang, 1964), p. 13.

bélico— el propagandístico *Why We Fight* (1943-45), dirigido por Frank Capra y Anatole Litvak. Tras su uso en la inmediata posguerra —repleta de films que intentaban explicar los hechos ocurridos, con nombres notorios como el matrimonio Thorndike, que atacó el pasado alemán desde dentro—, durante unos años se suavizó el empleo de archivos con finalidad ideológica o bélica. En los 60, la compilación encuentra acogida en la televisión, con notable éxito en las cadenas británicas, y, en los 90, las compilaciones históricas de Ken Burns recogen el testigo. Son sólo algunos ejemplos válidos entre una larga lista.



Why We Fight
(F. Capra y A. Litvak,
1943-45)

La noción de montaje en la compilación histórica queda alejada de la concepción tradicional y comercial del montaje cinematográfico, aunque en menor medida que en las otras dos modalidades. Si la intención dominante del montaje en el cine narrativo convencional radica en suprimir para el espectador el propio trabajo de ensamblaje, en la compilación ocurre todo lo contrario: el montaje no se borra, sino que se hace consciente y se visualiza, algo que será aún más evidente en la modalidad de *collage*. Las costuras producidas por la unión de planos ya no se esconden, sino que forman parte integrada de un discurso fragmentario.

Resulta fácil encontrar uniones de materiales dispares (grabados en épocas y lugares diferentes) que se ven obligados a saltarse las leyes de continuidad (espacial, temporal y causal) que rigen el cine convencional. En la edición de la ficción clásica, esta discontinuidad sólo se admite en un supuesto: las secuencias de montaje, con las que quedan emparentadas, por tanto, las películas de compilación. La diferencia estriba en que las secuencias de montaje resultan puntuales y siempre están al servicio de la trama, bien insertas en el relato, suavizando el *sbock* que su aparatosa presencia formal provoca en el espectador. Por el contrario, en los documentales compilativos la presencia formal del montaje constituye la esencia del discurso, el mecanismo que explicita y teje visiblemente toda la argumentación.

Esta falta de continuidad provoca que las películas de montaje posean —siguiendo el paralelismo de Sánchez-Biosca entre la sintaxis lingüística y el *raccord*¹⁷— una sintaxis arcaica, desalfabetizada audiovisualmente. Estos films ya no nos enseñan el mejor punto de vista posible, sino el disponible según los fragmentos originales que existan. Porque la singularidad de este tipo de películas reside en que se juegan el éxito en la etapa de búsqueda de material. Del acierto en la labor de indagación en el archivo dependerá que la sintaxis de la película de montaje resulte más o menos entendible; cuantas menos imágenes, mayor será la dificultad para trazar continuidades y más escasa la vertebración del asunto tratado. Aun así, incluso en los casos de acceso archivístico más difícil, la compilación siempre mantiene alguna lógica que organiza sus imágenes dispares: un período histórico, un personaje, un lugar, un tema..., aspectos procedentes de un pasado más o menos remoto.

En esa ordenación de diferentes materiales, suele resultar de capital importancia una voz en *off* que los organice y les aporte coherencia. Es una característica habitual, aunque cuente con excepciones notables como *The World is Rich* (Paul Rotha, 1947) u otros donde

¹⁷ Véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 30.

la música fomenta la continuidad entre las diferentes escenas. Más allá de estas salvedades, los documentales de compilación comparten las características propias del narrador del documental expositivo, principal valedor de este recurso retórico. Según Nichols, la no-ficción expositiva "se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico"¹⁸. Esta modalidad pone el acento de su potencial argumentativo en el comentario, mientras que las imágenes actúan como "ilustraciones o contrapunto" de ese dominante textual; el texto avanza siempre de acuerdo con las necesidades persuasivas. La compilación informativa comparte con el cine convencional el desarrollo de una cronología lineal y argumentada, la lógica causa-efecto o los "estribillos clásicos", de modo que el conocimiento en el espectador se produzca según las "categorías aceptadas o la ideología dominante". En ocasiones, se intenta otorgar una línea unitaria de espacio, tiempo o acción (aún falseando sus referentes) o, del mismo modo, también se puede simular el tradicional plano-contraplano mediante grabaciones que originariamente distaban mucho entre sí y que el montaje "acerca". Todo ello con la finalidad de otorgar a los documentales que se acogen a esta tipología una impresión de objetividad que permita lo que Nichols denomina el "impulso a la generalización"¹⁹ en los asuntos que trata. Por esta razón, la compilación informativa ofrece películas más transparentes que los montajes irónicos o los *collages*, con una trama o línea informativa identificable por el espectador medio. Para facilitar esta transparencia, en la compilación informativa no suele darse un tratamiento secundario de las imágenes ni del celuloide. Apenas se incluyen textos sobreimpresionados ni se utilizan recursos que las alteren materialmente. Como afirma Weinrichter, esta vertiente más alejada de la vanguardia tiene "cierto recelo ante la idea de que la imagen se vuelva *opaca* y no sea un índice fiable del referente (...) para crear un sentido coherente"²⁰. A lo sumo, en estas compilaciones de citas se produce lo que Hutcheon califica de doble codificación y doble comunicación: todas las imágenes son asimiladas como referenciales por un público amplio, pero además existen ciertos guiños en esas citas que sólo logran descifrar una minoría capaz de descodificarlos²¹. Por último, al igual que los documentales expositivos, las películas de compilación buscan la solución a un problema o enigma, aportar luz sobre alguna zona oscura del conocimiento histórico o social, con una estructura de planteamiento, nudo y desenlace. Hipótesis y tesis que van llevando a una síntesis mediante una argumentación lógica y causal, con una finalidad didáctica o informativa.

b) El montaje irónico

El montaje irónico parte de la compilación informativa, pero supera su leve intencionalidad semántica al asumir un discurso crítico con la ideología dominante de las imágenes: la reordenación de metraje de archivo adquiere un tinte político, una finalidad propagandística o subversiva. Los cineastas que lo practican pretenden que se dejen de asumir las imágenes de archivo como si fueran documentos históricamente neutrales. Esta noción, por tanto, se encuentra cercana a lo que Bonet calificó como "film de manipulación"²². Se trata de un discurso donde los materiales reciclados quedan separados de sus usos originarios y proporcionan una significación inédita.

¹⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 68.

¹⁹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 69.

²⁰ Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real", p. 54.

²¹ Ver Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art* (Londres y Nueva York, Metuchen, 1985), p. 115.

²² Eugeni Bonet, "La apropiación es robo", p. 24.

Ispanija (Esther Schub, 1939)



La primera figura reseñable en esta práctica del montaje irónico fue Esther Schub. Influida por el montajismo soviético, Schub recortó y rehizo films que daban lugar a nuevas obras que servían de apoyo al régimen: *Padenije dinasti Romanouyich* (*La caída de la Dinastía Romanov*, 1927), *Veliki putj* (*El gran camino*, 1927) o *Ispanija* (*España*, 1939), por citar algunos. Durante la II Guerra Mundial, los archivos de noticieros fueron muy usados para realizar películas de finalidad propagandística. Los británicos, por ejemplo, reutilizaron *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935) para alumbrar, entre otros, el burlesco *Swinging the Lambet Walk Nazi Style* (Len Lye, 1940); el brasileño Alberto Cavalcanti diseñaba un paródico retrato de Mussolini en su *Yellow Caesar* (1940); en la URSS se podrían citar los trabajos de Dovzhenko o Yutkevich sobre la defensa de Ucrania o la liberación de Francia. De la misma manera, la propaganda alemana también se valió del archivo para ganar adeptos para su causa: empleando material estadounidense establecieron una caricatura similar a la de Cavalcanti en *Herr Roosevelt Plaüdert* (1942).

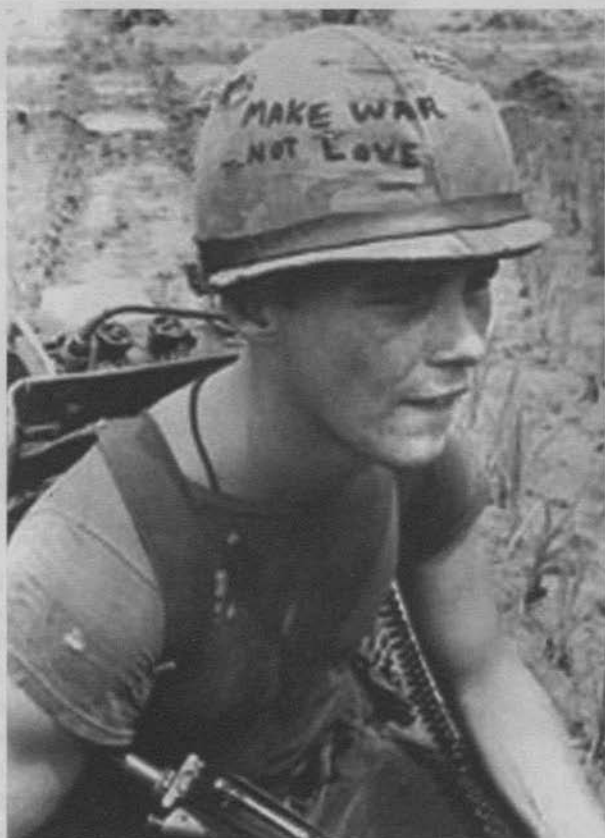
Con la progresiva extensión de la televisión, los compiladores se dieron cuenta del extraordinario potencial de este medio y trasladaron a él buena parte de sus trabajos. En las pantallas de cine hubo también una revitalización de la validez de las imágenes históricas de archivo —denostadas por el inmediatez del *cinema vérité*— gracias a la obra de Emile De Antonio (*Point of Order*, 1963; *In the Year of the Pig*, 1968), Octavio Getino y Fernando Solanas (*La hora de los hornos*, 1968) y, puntualmente, Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, 1977). Como afirma Arthur, a partir de los 70 el auge de las películas de montaje está alimentado por dos motores que se adecuan a esta categoría: “La reformulación de los tropos de la narrativa histórica y la crítica micro-política de exclusión histórica o deformación encarnada por grupos excluidos del terreno de la representación dominante”²³. En estas líneas se insertan películas que revisan, desde la ironía, el discurso dominante, como *Brother, Can you Spare a Dime?* (Philippe Mora, 1975), *Chantons sous l'occupation* (André Halimi, 1976), *La guerre d'un seul homme* (Edgardo Cozarinsky, 1981), la popular, dentro de lo restringido del género, *The Atomic Café*, *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (Craig Baldwin, 1992), *L'oeil de Vichy* (Claude Chabrol, 1993), *Human Remains* o el díptico patiniano compuesto por *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*.

²³ Paul Arthur, “The Status of Found Footage”, p. 60.

Las obras que aquí denominamos como “films de montaje irónico” se encuentran a caballo entre la compilación informativa y el *collage*. De la primera modalidad conservan el impulso didáctico, pues tanto en su vertiente propagandística como en la de documentales políticos paródicos, la finalidad se ajusta a la función de enseñar o informar sobre un régimen político o sus representantes (*Caudillo, Human Remains, Swinging the Lambet Walk Nazi Style*). Asimismo, el montaje irónico también conserva la lógica global (narrativa, temporal, temática) que vertebra la compilación informativa: una organización coherente de los materiales que las integran, cercana al documental expositivo. También, de manera similar a la compilación informativa, ante la heterogeneidad estilística y referencial de los diversos orígenes del metraje, la banda sonora suele encargarse de homogeneizar y otorgar un sentido pleno, bien sea mediante el uso de la música o la tutela de una voz en *off* que soporta todo el peso de la argumentación. No obstante, el documental irónico trasciende a la compilación informativa al no conformarse con trazar una simple labor de reciclaje de fragmentos filmicos y sonoros: quien los maneja sabe reactualizarlos proponiendo una lectura diferente para el material original.

Del *collage* extraen su intención explícita de subvertir el sentido original de las imágenes, de difuminar su referente, para agitar así la conciencia del espectador. El montaje irónico invita al espectador a que se replantee su percepción de un suceso histórico o social al asumir, como afirma Weinrichter, “que el lugar de donde surge dicho sentido no es exclusivamente el contenido *semántico* de las imágenes”²⁴. Este replanteamiento semántico se produce habitualmente a través de una estrategia retórica basada en el tropo de la ironía —proponer un enunciado cuyo sentido literal se opone a lo que se pretende decir— o a través de la parodia —definida por Genette como una recuperación de un texto épico desviado hacia una significación cómica²⁵. Para la correcta comprensión del sentido de las imágenes y sonidos se impone, en consecuencia, que el espectador conozca el contexto en el que se enuncia dicho mensaje.

Este contexto lo suelen suministrar las propias imágenes mediáticas y culturales. El documental de montaje irónico se adecua a lo que Katz ha denominado como “archivología”: un acercamiento arqueológico a las imágenes, donde la película se convierte en “representación de la historia dentro de unas condiciones económicas, sociales y culturales, y no como simple, pura, historia (...)”; ver el film no sólo como representación de lo que estaba

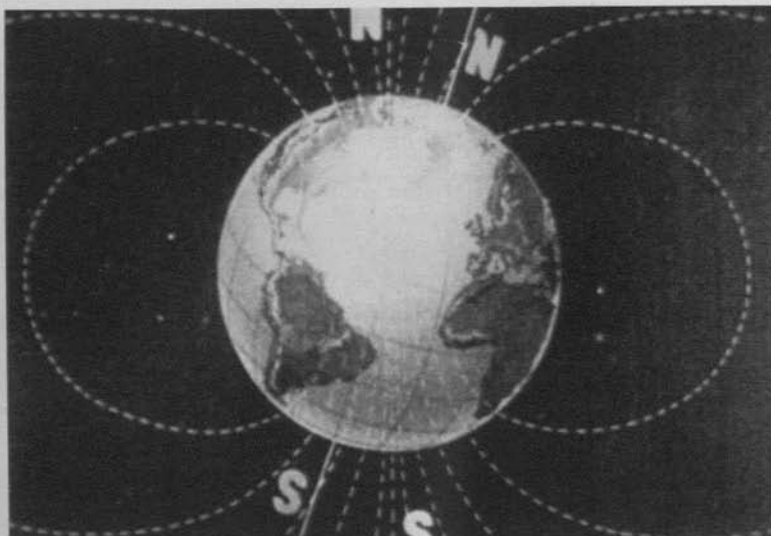


In the Year of the Pig
(Emile De Antonio,
1968)

²⁴ Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real”, p. 54.

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989), p. 25.

Tribulation 99 (Craig Baldwin, 1992)



delante de la cámara, sino de quién estaba detrás y del porqué, de los límites dentro de los cuales se escribe la historia²⁶. Esto implica que el referente histórico pierde fuerza y que las imágenes citan, antes que la historia real, la reflejada por los discursos de los medios de comunicación. Las imágenes se convierten en *media*-referenciales, puesto que, explica Wees, “no pueden evitar llamar la atención al paisaje mediático del que provienen, especialmente cuando también comparten las estrategias de montaje formales y retóricas de los medios”²⁷. Por tanto, han de ser imágenes reconocidas y reconocibles en su condición de recicladas para así incitar al espectador a que desarrolle una lectura más analítica de éstas. En el fondo, se trata de derribar la asunción de las imágenes de archivo como si fueran el paradigma de la objetividad o la realidad.

La mayoría de documentales irónicos apuntan temáticamente hacia el pretérito, para abordarlo desde una perspectiva histórica revisionista. Este acercamiento al pasado desemboca en una presunción *kitsch*. Umberto Eco define lo *kitsch* como la incapacidad de una cita para adaptarse a su nuevo contexto: “El estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas”²⁸. Las imágenes recicladas insertadas en un nuevo contexto adquieren un sentido irónico, opuesto al afán original con el que fueron grabadas. Así, el metraje oficial que pretendía ensalzar a un dictador se vuelve ahora ridiculizante, la publicitada prevención atómica se convierte en síntoma de una mentalidad paranoica o absurda y la exaltación de la retórica visual nazi acaba convertida en sátira. Esta reactualización *kitsch* proyecta una relectura sarcástica donde, en palabras de Sánchez-Biosca, la cita moderna “hace mofa de las fuentes, cuestiona la originalidad, descompone los textos y hace hablar al sujeto por voces que éste desconoce”²⁹.

²⁶ Joel Katz, “Del archivo a la archivología”, en AA.VV., *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*, pp. 58-59.

²⁷ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 25.

²⁸ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen, 1968), p. 129.

²⁹ Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995), p. 24.

c) El collage

Los films de montaje no se acercaron a las vanguardias hasta los años 50, cuando la compilación histórica empezó a alternar con propuestas más vanguardistas y matéricas en lo que se ha dado en llamar el *collage* filmico, una práctica donde se mezclan todo tipo de materiales audiovisuales de muy diversa procedencia. A pesar de la denominación que aquí usaremos, no existe un consenso claro sobre la terminología para este tipo de obras: autores como Bonet hablan constantemente de películas "de desmontaje"³⁰, en lugar de películas "de montaje", y otros como Wees o Hausheer y Settele se refieren únicamente a "films de metraje encontrado (*found footage films*)"³¹ para referirse a este tipo de obra de montaje.

Intentar desarrollar una historia del *collage* cinematográfico constituye una tarea que excede, con mucho, los límites y propósitos de este artículo³². En este breve apunte histórico una referencia inexcusable pasa por la figura pionera de Bruce Conner. Este cineasta, cuyo tema principal era la tensión entre orden y caos, alimentó las innovaciones experimentales que se dieron en este campo a partir de los 60: generalizó la corriente del metraje encontrado, que se sirve, además de las imágenes de archivo, de cualquier otro elemento audiovisual válido, incluyendo cualquier despojo mediático. De este autor se pueden destacar obras tan decisivas en la filmografía de montaje como *A Movie* (1958) o *Report* (1963-67). La estela recicladora de Conner fue seguida por autores como Al Razuti, con su metafílmica *Vissual Essays: Origin of Films* (1973-84), los múltiples experimentos con una secuencia llevados a cabo por David Rimmer (*Variations on a Cellophane Wrapper*, 1970) o Martin Arnold (*Pièce Touchée*, 1989), la música encontrada proyectada sobre una imagen en negro en *The Song of Rio Jim* (Maurice Lemaître, 1978) o el ridiculizante remontaje de un trailer de James Bond que Daniel Barnett plasma en *Pull Out/Fall Out* (1974). La evolución en las innovaciones del film de montaje ha desembocado en una veta que consiste en manipular físicamente el celuloide de muy diversas formas. Aquí se pueden destacar, por citar solo algunos, las obras repletas de espontaneidad abstracta de Lemaître (*Un navet*, 1975-77), las deconstrucciones ópticas de Bartlett (*Heavy Metal*, 1978), el puzzle de celuloide en Lewis Klahr (*Her Fragrant Emulsion*, 1987) o las coloraciones de partes del plano en Caroline Avery (*The Living Rock*, 1989).

Como se intuye en esta síntesis cronológica, en los *collages* la visibilidad del montaje y de sus costuras resulta más evidente aún que en las otras dos modalidades. "No sólo llaman la atención hacia la propia técnica de montaje —explica Wees—, sino que también provocan una mirada auto-consciente y crítica de las representaciones cinematográficas, especialmente cuando son representaciones que fueron originalmente presentadas como reflejos no mediados de la realidad"³³. El *collage*, técnica importada de las vanguardias de principios del siglo XX, supuso un ariete contra el realismo artístico: sus elementos dejaban de lado la referencialidad para llamar la atención, como afirma Perloff, sobre "sí mismos como objetos rea-

³⁰ Bonet establece un repaso, desde los inicios del arte del siglo XX, a una serie de palabras y expresiones afines al concepto de desmontaje: *cut-ups*, *papiers collés*, fotomontaje, *ready-made*, *assemblage*, *décollage*, *dé-tournement*, deconstrucción, multimedia o *media art* (Ver Bonet, "La apropiación es robo", p. 14). Con respecto a los problemas terminológicos, puede consultarse también Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real", p. 46.

³¹ Así lo evidencian los títulos de sus obras: William Wees, "*Found Footage* y *collage* épico" y "Forma y sentido en las películas *Found Footage*"; y Cecilia Hausheer y Christoph Settele (eds.), *Found Footage Film* (Eriburgo, Viper, 1992).

³² Se puede encontrar una información más extensa sobre los títulos del *collage* vanguardístico en las obras citadas de Bonet, Weinrichter o Wees.

³³ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 40.



Point of Order (Emile De Antonio, 1963)

les en un mundo real"³⁴. En el *collage* la realidad deja paso a la imagen; los fragmentos de archivo (y, por extensión, los *mass media* en general) pierden valor referencial y se convierten por sí mismos en valores significantes; todo un espejo de la estética modernista. Wees intenta resumir las diferencias entre el *collage* y la compilación de forma metódica: "El *collage* somete sus fragmentos de realidad mediática a alguna forma de deconstrucción, o, como mínimo, a una recontextualización que impide una acrítica recepción de las representaciones como realidad (como la ocurrida en las películas de compilación)"³⁵.

En este sentido, existe un dispositivo del que se sirve el remontaje vanguardista y que lo distancia tanto de la compilación histórica como del montaje irónico. Estrictamente no se trata de un mecanismo de ensamblaje, sino de una manipulación del paso previo: el revelado o la actuación directa sobre la cinta de celuloide. Así, se subvierte el sentido primigenio y se varían aún más las percepciones originales. Las posibilidades resultan múltiples: colorear, dañar, arañar, pasarlo por productos químicos, envejecer, oscurecer, proponer nuevos revelados, manchar, etc. En ocasiones la desfiguración del material original conforma una suerte de palimpsesto cinematográfico que se acerca a la abstracción vanguardista, aunque corre el riesgo de quedarse en la pura contemplación estética, como le ocurre a *Variations on a Cellophane Wrapper*. La finalidad de esta manipulación consiste, por consiguiente, en elevar una reflexión sobre la materialidad de la imagen concreta. La intención deconstructora de sentido emerge de forma radical, pues estas variaciones en las imágenes dejan al descubierto muchos de sus tópicos y convenciones y obligan al espectador a que se cuestione la naturaleza de éstas, desplazando así todo el problema de la representación desde el significado hasta el significante: se quiebran las relaciones análogas entre la realidad y una imagen que se vuelve irrelevante y reemplazable, en un discurso donde el propio celuloide se convierte en lo primordial.

Estamos ante una forma estética fragmentada, que "enfatisa los efectos locales antes que las estructuras globales"³⁶, según Peterson. Por tanto, la propia mente del espectador debe desarrollar un esfuerzo mayor por otorgar un significado unitario, espacio-temporal o conceptual, a los diversos fragmentos que se presentan bajo una sintaxis tosca, con menos continuidades aún que en las otras modalidades de film de montaje. El argumento es oscuro, en apariencia inexistente o tan sólo con sentido en un nivel secuencial o general del film. A pesar de esta dispersión, un *collage* debe crear un nuevo contexto para el receptor. Estos fragmentos sacados de sus entornos originales —imágenes que han disuelto sus referentes— deben ensamblarse de acuerdo a unas coordenadas que le otorguen algún sentido puesto que la yuxtaposición crea significado. La elaboración de este nuevo contexto constituye una operación retórica inevitable. Como afirma Chick Strand: "Simplemente arrancas lo que quieras de su contexto —o te quedas con un par de cosas subcontextuales— y lo mezclas todo para crear algo completamente distinto: fabricas un contexto"³⁷. Imágenes dispa-

³⁴ Marjorie Perloff, "The Invention of Collage", en Jean Parisier (ed.), *Collage* (Nueva York, New York Literary Forum, 1983), p. 40.

³⁵ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 47.

³⁶ James Peterson, "Making Sense of Found Footage", p. 57.

³⁷ Recogido en una entrevista en William C. Wees, *Recycled Images*, pp. 92-93.



Pièce touchée
(Martin Arnold, 1969)

res reducen su significado original para insertarse en una nueva lógica textual. Con esta disonancia significativa el *collage* busca una crítica implícita a la industria del cine convencional, así como a las representaciones estandarizadas, ante las que intenta levantar un muro de contención que interrumpa la constante recepción acrítica por parte de los espectadores. Estas obras pretenden reprochar la función narcotizadora de los medios de comunicación en general, sus motivos y métodos de representar la realidad, una finalidad en la que habitualmente coinciden con el montaje irónico.

Sandusky conecta esta noción de desmontaje semántico con enfoques psicoanalíticos: con la nueva sutura entre planos se busca desenterrar su verdad oculta, excavar lo reprimido. Las películas de archivo proponen, por tanto, "un paso importante en el proceso de lavado de cerebro, al examinar las asunciones culturales a través de los artefactos que ayudaron a tramarlas"³⁸. Sandusky llega a tildar a este proceso como la "cura filmica", el antidoto que deja en evidencia la naturaleza manipuladora del metraje original y que despierta la conciencia bloqueada del espectador. Tras el desenmascaramiento, la labor del cineasta de montaje reside en ofrecer al espectador la posibilidad de ser consciente del nuevo procedimiento de elaboración. Esta deconstrucción deja al descubierto la ideología subterránea de unas imágenes y lo ficticio de su confección. Por ello —por su aliento anti-realista y fragmentado, que cuestiona los límites de la imagen—, esta nueva coherencia exige al espectador un esfuerzo adicional de comprensión, cercano al que pedían los mecanismos brechtianos de desfamiliarización social o interrupción narrativa o los wollenianos de extrañamiento y discontinuidad contextual.

El *collage* se aproxima también a la concepción montajística desarrollada por Eisenstein. Genéricamente, tanto el montaje vanguardista como el de colisión coinciden en rechazar la percepción y reproducción tradicional de la vida y apuestan por provocar estímulos emocionales que busquen una respuesta ideológica en el espectador. Aunque en el *collage* no resulte evidente una concepción eisensteniana del ensamblaje, sí parece indudable su denuncia de la representación tradicional y de los simulacros mediáticos. Por influencia de

³⁸ Sharon Sandusky, "Toward Archival Film", p. 4.

la vanguardia rusa, las películas de reciclaje han adquirido tres características muy adecuadas para la definición de las prácticas de los films de montaje: su potencia como instrumento ideológico y de conocimiento (no sólo retórico); la noción de “montaje vertical”, donde se puede incluir un sonido inapropiado, descontextualizado, para buscar el contraste o la lectura irónica; y el principio de “montaje polifónico”, es decir, la inclusión de distintas voces y fenómenos compositivos en el resultado final³⁹.

Partiendo de esa concepción del montaje, Peterson ha señalado que las asociaciones entre los planos heterogéneos que se ofrecen al receptor del *collage* pueden ser de dos tipos: conceptuales y gráficas⁴⁰. Las conceptuales establecen metáforas entre planos contiguos, mientras que las gráficas lo hacen según una estructura escenográfica basada en el color, la forma y el movimiento del plano. Combinando unas y otras, el espectador establece tras los primeros fotogramas de una secuencia un esquema mental en el que irá insertando el resto de detalles. Según Peterson, ese esquema suele ser narrativo por una tendencia natural de la mente; si las relaciones entre los diversos elementos de una película de *collage* son tan confusas que resulta imposible forzar cualquier atisbo de narratividad, entonces el espectador traza al menos una “atmósfera” connotada por las secuencias. Wees introduce otra reflexión acerca de la relación significante entre planos —complementaria a la de Peterson— que puede aplicarse al *collage*. Para este autor, las nuevas relaciones de ensamblaje entre materiales pueden surgir de dos formas: por un lado, mediante la asociación inmediata de un plano con el siguiente, es decir, forzando su continuidad narrativa. La otra opción apunta hacia una asociación metafórica o temática que alcance a la globalidad del film, no sólo a planos consecutivos: “Ya que cada plano contribuye a la lectura del siguiente —explica Wees—, al final, la acumulación de lecturas produce una serie de categorías o paradigmas temáticos en los cuales cabe la mayoría, si no la totalidad de las imágenes de la película, sin importar la posible falta de relación entre sus contextos originales”⁴¹. De este modo, imágenes concebidas en su origen con finalidades muy dispares adquieren unas relaciones conceptuales que van sedimentando en la psicología del espectador que visiona el *collage*.

Como se aprecia, las tres modalidades cartografiadas en este artículo —compilación informativa, montaje irónico y *collage*— evidencian la heterogeneidad y la riqueza conceptual y estilística del cine de montaje. Un fenómeno filmico que, en definitiva, recontextualiza materiales ya grabados, estableciendo implícitamente un ejercicio crítico al indagar sobre cómo fueron producidas y recibidas ciertas imágenes y sonidos.

ABSTRACT. The “montage film” offers a discourse that gives new meanings to previous material, because it assembles images and sounds recorded with a different purpose. The process of recontextualizing implicitly establishes a critic exercise and inquires into how some images were produced and received. Depending on the level of formal experimentation and its critical and mediatic charge, we discern three types of footage films: a) “informative compilation”, close to conventional documentary and fairly respectful with the original sense of the recycled images; b) “ironic montage”, visually close to compilation but which intends to subvert ideological values or mainstream discourse; c) and “collage”, where the avant-garde aesthetic and the deconstruction developed by the editing process challenges the referentiality of images. 🌀

³⁹ Ver Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, p. 117.

⁴⁰ Ver James Peterson, “Making Sense of Found Footage”, p. 57.

⁴¹ William C. Wees, “Forma y sentido en las películas de Found Footage”, pp. 128-129.