

Montaje sin edición (o casi): el montaje interno revisitado

Montage without editing (or almost): internal montage revisited

GUSTAVO COSTANTINI - ORCID 0000-0002-2517-2808

(pág 203 - pág 210)

RESUMEN. El montaje interno es una práctica de la producción audiovisual que ha recibido poca atención teórica. Con herramientas de la Semiótica de Peirce, se plantea especificar en qué consiste este tipo de montaje, que en algunas de sus manifestaciones puede prescindir de las instancias de edición. Pero también se establecen todas las posibilidades de diseño de articulaciones de montaje interno y ejemplificarlas a partir de ejemplos concretos cinematográficos y televisivos. Se presentan dos *nonágonos semióticos* que establecen los diferentes aspectos de un signo complejo.

Palabras clave: montaje, interno, cuadro, edición, semiótica.

ABSTRACT: The internal montage constitutes a practice of audiovisual production that has received barely any theoretical attention. Using tools provided by Peirce Semiotics, the article establishes a specification of what is this type of montage, which in many cases can skip the necessity of editing. Also, it is the purpose to display all the possibilities of design of internal montage articulations and provide specific cases from Cinema and TV. Two semiotic nonagons are shown to establish the different aspects of a complex sign.

Keywords: montage, internal, frame, editing, semiotics.

GUSTAVO COSTANTINI es Doctor en Diseño por la UBA, y profesor de *Sonido y Montaje* en la misma universidad, y de *Audiovisión* en la UNA. Profesor invitado de la London Film School, University of London Goldsmith, University for Creative Arts (UK), European Film College (Dinamarca), University John Cabot (Roma), International Film School (Alemania), entre otras. Ha realizado diversas publicaciones internacionales y participado del consejo editorial de *The Soundtrack* (Intellect Press) y de *The New Soundtrack* (Edinburgh University Press), y es colaborador frecuente de *The School of Sound* y de *Cinetalleres* (Universidad O'Higgins, Chile). E- mail de contacto <gcostantini@hotmail.com>

FECHA DE RECEPCIÓN: 05/02/2025 **FECHA DE APROBACIÓN:** 03/03/2025

1. INTRODUCCIÓN: MONTAJE INTERNO, MONTAJE EXTERNO

Dentro de las distintas teorías del montaje es sin duda el tema del montaje interno el que ha recibido menos atención. El montaje *externo*, o montaje por corte, se ha constituido en sinónimo del montaje mismo. En parte, esto tiene que ver con que los dispositivos tecnológicos destinados al montaje se han centrado desde el inicio en la práctica de la articulación de planos diferentes. La interacción entre planos dentro del mismo cuadro parece una práctica ejercida por la dirección o la dirección de fotografía y no algo específico del montaje. Por eso, entendemos que este problema haya sido esquivo a los trabajos sobre la práctica del montaje, y sí se mencione en algunas formulaciones teóricas.

1.1 MONTAJE EN CÁMARA, MONTAJE CON LA CÁMARA, MONTAJE INTERNO

Dentro de las teorías del montaje, la noción de montaje interno suele ser esquivo o bien, directamente, inexistente. Esto se debe, en parte, a que la propia noción de montaje varía en las diferentes industrias nacionales, y cambia también cómo se denomina su práctica en distintos idiomas. En inglés, se habla de *edición*, es decir, de quitar lo innecesario o *lo sobrante* y de efectuar operaciones de selección, empalme y yuxtaposición de fragmentos audiovisuales. Esto no prevé necesariamente las posibilidades de construcción internas al cuadro, dado que plantea la sucesión de planos sin cuestionar cómo están compuestos. Es por ello que no se hablará en inglés de *internal editing*, aunque sí de *in-camera editing*, como diferente a la edición por cortes. En lugares donde prevalece la idea de montaje por sobre la de edición¹ podemos rastrear algunas fuentes teóricas donde se habla de montaje interno. Rafael Sánchez (1970; 2003:199-200), habla de *movimientos internos*, siendo lo *externo* lo que se da a partir de cortes, es decir, un fragmento fílmico que es sucedido por otro. Al hablar del montaje en la dirección cinematográfica clásica, Joan Marimón (2014: 74-75) propone la noción de montaje interno, pero al igual que Sánchez, la homologa a la de *in-camera editing*.

El problema es la significación dada al término *interno*, ya que muchas veces no aclara a qué sería interno, sino a realizado a través de la cámara, como si la continuidad de la toma postulara algún tipo de interioridad. Entonces, si se habla de montaje interno, se debería comprender que hay una *interioridad*, y entonces este montaje debe ser *interno al cuadro*.

El montaje interno debe ser diferenciado del montaje *en cámara* o el montaje *con la cámara*. El primero es la toma de cámara que de manera ininterrumpida capta distintos personajes, objetos, espacios. Esto puede ser un simple paneo, *travelings* o *tilt up/down*, o bien un plano secuencia, donde la cámara se desplaza dentro de un mismo espacio captando acciones diversas, o bien atravesando distintos espacios escénicos, sin la presencia de cortes, o al menos de cortes no notorios². El segundo es el que usa el obturador o la tecla de grabación como herramientas de corte, donde el resultado no se verá diferente al montaje por corte en posproducción.

Nuestro enfoque propone centrarnos en la interacción de planos que acontece dentro del cuadro. El plano, como unidad mínima del montaje³ (Aumont *et al.*, 1983), suele *encarnar* en una toma y confundirse con el cuadro. Pero sabemos que el plano puede ser una parte de un cuadro que articula más de un plano en su interior, y entonces, se planteará un *montaje interno –al cuadro– cuando dos o más planos interactúen entre sí*, siempre y cuando sean susceptibles de ser pensados o *descompuestos*, semióticamente, en una sucesión imaginaria a la manera del montaje externo.

La presencia de varios personajes o elementos dentro del cuadro no debe ser considerado como sinónimo de montaje interno. Si bien puede haber varios elementos dispuestos en primero y segundo plano —como distancias respecto de la lente— no siempre éstos se articularán como si fuesen elementos sucesivos en un montaje externo. De todas formas, puede llegar a entenderse *grados* de interacción hasta que en un punto hablemos de montaje interno.

1.2. HACIA UNA CONCEPCIÓN LÓGICA DEL MONTAJE INTERNO

Para analizar el montaje interno, recurriremos a la Semiótica de base lógica y relacional, que nos permitirá establecer las diferentes posibilidades del montaje interno, distinguir los casos, y acercarnos a la producción de sentido que puede darse en estas articulaciones. Lo haremos a partir de la propuesta de las categorías y de la clasificación de los signos de Charles S. Peirce (CP 1931-58: T1 y 2), del esquema inicial de los signos de Juan A. Magariños de Morentin (1991:195), y del *Nonágono Semiótico* —NS— de Claudio Guerri (2003; 2014 [2016]).

Así, desde un punto de vista fenomenológico, los tres *correlatos* del signo montaje interno son: I. *Primeridad*: preproducción o diseño; II. *Segundidad*: producción o realización, y III. *Terceridad*: posproducción o comunicación, a partir del montaje ya realizado. De todos modos, dentro de cada aspecto de un signo complejo, en este caso el *montaje interno*, y de cada manifestación de un caso concreto de este, habrá algún aspecto dominante, ya sea icónico, indicial o simbólico.

Las tres *tricotomías* del primer *correlato* pueden entenderse como *aspectos del signo* (Queiroz y Stjernfelt 2019: p. 1): 1. saberes teóricos, 2. prácticos —el proyecto—, y 3. estético-estratégicos del diseño. Las tres tricotomías del segundo correlato consideran: 4. los saberes y disponibilidades técnico-tecnológicas; 5. el caso concreto de montaje interno, y 6. la cualidad material y las afectaciones somáticas que esto produce sobre el interpretante. Las tres tricotomías del tercer correlato permiten comprender: 7. las necesidades socioculturales del montaje interno, 8. los efectos cognitivos de los distintos casos concretos, y 9. valorar la estrategia política de la comunicación que se ha establecido mediante el montaje interno.

MONTAJE INTERNO	FORMA Saberes teóricos Pasado	EXISTENCIA Práctica Presente	VALOR Estrategias Futuro
FORMA Diseño <i>Preproducción</i> Lo icónico	FF ¹ Saberes teóricos sobre montaje interno	EF ² El proyecto Tipos posibles de montaje	VF ³ Estética Estilo del realizador
EXISTENCIA Construcción <i>Producción</i> Lo indicial	FE ⁴ Equipo humano Saberes técnicos y tecnológicos	EE ⁵ Repertorio de casos concretos	VE ⁶ Afectaciones somáticas y comportamientos
VALOR Comunicación <i>Posproducción</i> Lo simbólico	FV ⁷ Contexto histórico Necesidades socioculturales	EV ⁸ Efectos cognitivos de los casos en EE	VV ⁹ Política de la comunicación elegida en FV

Tabla 1: Nonágono semiótico genérico de las posibilidades conceptuales del montaje interno. Se describen los nueve aspectos posibles del signo montaje interno aplicables a una determinada comunidad y a un determinado contexto histórico.

El NS de la Tabla 1 permite la visualización simultánea tanto de la taxonomía de los distintos aspectos del signo como de las interrelaciones e interdependencias, y de esta manera, habilita poder proyectar, ejecutar y valorar la gran complejidad de saberes teóricos, prácticos y estratégicos que implica el montaje interno. A su vez, y debido a la recursividad del signo peirceano, el lugar correspondiente a la EF de la Tabla 1, nos permitirá construir otro NS –Tabla 2– para establecer con mayor detalle las posibilidades del diseño que luego podrán encarnar en casos concretos.

En el segundo NS (Tabla 2), observamos las dominancias que tienden hacia la *preproducción*, la *producción* o la *posproducción* –como fases lógicas del análisis del producto audiovisual– y donde también podemos plantear que las articulaciones respondan a lo *cuali-cuantitativo* (Guerri, 2020: p. 282) partiendo de lo compositivo, de la oposición o puesta en juego de elementos o bien como despliegue de una estrategia narrativa. De esta manera, y a modo de hipótesis de trabajo que puede habilitarnos a pensar y replantear progresivamente los tipos de montaje interno, partimos de *articulaciones entre planos que están en el campo visual*, algo que suele estar concebido y diseñado en una instancia de preproducción, o al menos anterior a la instancia de la realización misma. Luego, *articulaciones entre elementos que están en campo y fuera de campo*, operaciones ejecutadas durante el rodaje que hace presente la interacción, y que responden a la tensión que se da entre lo ideado en instancias previas con las técnicas y tecnologías específicamente utilizadas en ese momento, que a su vez pueden verse modificadas durante el rodaje.

MONTAJE INTERNO	FORMA Montaje interno como composición	EXISTENCIA Montaje interno como oposición	VALOR Montaje interno como estrategia narrativa
FORMA Elementos en campo La sinécdoque	FF Interacción por profundidad de campo	EF Interacción entre estático dinámico	VF Interacción por contraste de valores
EXISTENCIA Campo y fuera de campo La metonimia	FE Reencuadre Cuadro dentro del cuadro	EE <i>Pan focus</i>	VE Imagen dentro de la imagen
VALOR En campo y de otra escena La metáfora	FV Sobreimpresión Fundido	EV Pantalla dividida entre planos de la misma escena	VV Pantalla dividida entre planos de distintas escenas

Tabla 2: Nonágono semiótico de los tipos posibles –concebibles– en un determinado contexto histórico –Terceridad–, tecnológico –Segundidad– y conceptual –Primeridad–, en tanto desarrollo del aspecto EF de la Tabla 1. Aquí observamos el diseño de un montaje interno cuya dominancia tenderá hacia lo compositivo, la oposición de elementos o bien la estrategia narrativa.

Finalmente, *articulaciones de planos de escenas diferentes*, estableciendo una tensión más compleja, y que se realiza en la instancia de posproducción, relacionando elementos en campo con otros, no ya del fuera de campo de la escena, sino de otra escena de la totalidad, jugando más ampliamente con lo presente y lo ausente.

2. MONTAJE INTERNO: CASOS CONCRETOS

Inevitablemente, en muchas ocasiones nos encontramos ante manifestaciones complejas que plantean más de un caso a la vez ya que todo signo es complejo y presenta siempre todos los aspectos lógicos correspondientes. En la famosa escena de la adopción (Figura 1) de Charles en *Citizen Kane* (Welles, 1941) podemos observar una cuidada composición y co-reografía de movimientos planteada a partir de la *profundidad de campo* –dominancia icónica. A su vez, hay una interacción entre lo *estático* –los adultos dentro de la casa– y lo *dinámico* –Charles jugando en la nieve–, y también *contraste*, dado que nos encontramos ante dicotomías tales como interior/exterior, niñez/adulthood, blanco/gama de grises, frío/calor –dominancia indicial. Asimismo, si pensamos en la ventana como un cuadro, también tenemos aquí un caso de *reencuadre*, en los momentos que el niño se hace visible. En la introducción de esta escena –la lectura de los archivos y el *raccord* plástico entre el blanco de la hoja y la nieve del pasado– ya observábamos una metafórica *sobreimpresión* que conecta los tiempos.



Figura 1. *El ciudadano*. Flashback donde hay varios casos de montaje interno. Puede verse la profundidad de campo, el reencuadre y la oposición de elementos. El niño, simbólicamente, es disputado por los adultos.

Un caso interesante de articulación de campo y fuera de campo lo constituye otro ciudadano (Figura 2), en este caso el del telefilm *Citizen X* (Gerolmo, 1995), donde el uso del doble espejo permite plantear la situación del detective. Dada la supuesta inexistencia de los asesinos seriales en la sociedad soviética, él recibe presiones del poder que, se supone, no interfiere. La paradoja es proyectada por el realizador con un *reflejo* en el cual aparece superpuesto al lugar del interrogado, mientras que la figura fantasmática del militar se ve solo a través del reflejo, ocupando el lugar del inquisidor de lo que está detrás y delante del vidrio.



Figura 2. *Ciudadano X*. Un interesante caso del uso de reflejo, ya que la presencia del jerarca inquisidor –presente de manera metafórica– está entre las dos posiciones del detective, que aparece como investigador e investigado a la vez.



Figura 3. *El cuchillo bajo el agua*. Montaje interno como símbolo del dominio. La mujer se encuentra presente en segundo plano, debajo del triángulo formado por los brazos del hombre poderoso, que la tiene bajo su control.

Un caso extraordinario de uso de la *sobreimpresión* (Figura 4), lo constituye uno de los planos finales de *The Wrong Man* (Hitchcock 1957), donde Manny reza para que se esclarezca el caso antes de ser condenado por crímenes que no cometió. Como si su rezo fuese atendido, el verdadero criminal vuelve a cometer un delito, y por éste, será aprehendido, y Manny, liberado. La sobreimpresión es utilizada aquí como una estrategia narrativa y simbólica, y a su vez, explicativa del parecido entre los dos hombres que hizo que los testigos confundieran a uno con el otro. El criminal comienza un recorrido desde lejos hasta acercarse al objetivo de la cámara, donde los ojos de éste encajan con los de Fonda, demostrando el dominio técnico de Hitchcock y de su montajista, George Tomasini.



Figura 4. *El hombre equivocado*. La sobreimpresión de los rostros explica la tragedia del protagonista, haciendo presente la semejanza entre el criminal y el buen hombre injustamente acusado.

En la serie *Dr. House* (David Shore, 2004-2012) se localizan usos recurrentes de *pan focus*, o paneo por cambio focal. En un episodio, “Thirteen” y su compañero Foreman están discutiendo sobre un caso. Él está en primer plano y ella en tercero —en el medio está Cameron— y el *pan focus* es usado para acentuar la disidencia de opiniones, y cuestiones de alcoba que se filtran en la discusión. Aquí el montaje interno trabaja sobre lo indicial, y sobre los desplazamientos metonímicos.

Brian De Palma (1980, 1998) ha hecho un notable (ab)uso de la pantalla dividida, convirtiéndola en una verdadera estrategia narrativa. En una escena *Vestida para matar* – *Dressed to Kill*– el asesino está escondido en el ascensor: la cámara parece cubrir en dos planos casi todo el espacio, pero justamente lo interesante radica en lo que no llega a mostrar, operando sobre lo ausente y lo simbólico. En *Ojos de serpiente* –*Snake Eyes*–, en la secuencia del seguimiento de Julia a través de las cámaras de seguridad encuentra una curiosa herramienta de construcción del suspenso: por un lado, el vigilador de las cámaras va haciendo un seguimiento de la mujer; pero por otro, el detective Rick Santoro y el militar Dunne –el oculto perpetrador de la operación– también la siguen, pero de manera física. Uno quiere protegerla, y el otro, eliminarla, y esto es tomado por el montaje interno –*split screen* en la propia pantalla del vigilador– para ensayar una original persecución. Por momentos, la dominancia es indicial, metonímica, y en otros, simbólica, metafórica.

3. CONCLUSIONES

Es interesante señalar que, si bien el montaje interno podría haber sido desarrollado en el primer cine, esto no era concebible en las primeras *vistas* de los Hermanos Lumière ya que, probablemente, la tecnología disponible en cuanto a lentes no permitía la profundidad de campo necesaria para realizarlas. Ya en Georges Méliès podemos rastrear algunas operaciones de truca o de composición con capas de imágenes, pero en ese caso, la búsqueda del director no tiende a lograr un montaje interno, sino a la creación de un efecto mágico o de ilusión. Esto no quita lo meritorio de su aproximación, pero entendemos que todavía no estamos ante instancias de diseño de la complejidad que pudo desplegarse más adelante. El montaje interno realizado a través de lo compositivo parece posible solo a la luz de haber atravesado otras instancias de construcción de los planos y del montaje por corte, para volver hacia la imagen desde una nueva perspectiva. Pero también entendemos que el montaje interno permite ir más allá de lo compositivo y trabajar sobre elementos disponibles en la propia tecnología de la cámara como el *pan focus*. O también articulaciones que implican algunas instancias de posproducción, compartiendo prácticas con la *edición*. El NS, en tanto herramienta semiótica, nos ha permitido pensar la multiplicidad de articulaciones cuali-cuantitativas posibles para desarrollar el proyecto-guión, así como sus implicancias teóricas y las proyecciones en las instancias de recepción. Por lo cual estamos, una vez más, ante un signo complejo que debe ser estudiado con mayor profundidad, superando la confusa y acotada consideración que ha recibido.

NOTAS

¹ En la Argentina, hay al menos dos asociaciones que hoy prefieren el nombre de *editor* al de *montajista*: la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales y la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales. Este desplazamiento semántico se debe a la desaparición del fílmico y a la profusión de los formatos digitales.

² Hay obras recientes realizadas en video digital que simulan larguísima secuencia que no

responden al virtuosismo de Brian De Palma, o en la pionera *La soga –Rope–*, de Alfred Hitchcock (1948): hay cortes ocultos y disimulados digitalmente en posproducción.

³. Véase el capítulo sobre el montaje donde los autores desarrollan la idea del *plano* como unidad mínima del montaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., & VERNET, M. (1983). *Estética del cine* (J. Fontcuberta, Trad.). Paidós.
- DE PALMA, B. (1980). *Dressed to kill* [Película]. Orion.
- (1998). *Snake eyes* [Película]. Paramount.
- GUERRI, C. F. (2003). El nonágono semiótico: Un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad. *deSignis*, 4, 157–174.
- (2014 [2016]). *El nonágono semiótico: Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. EUDEBA.
- (2020). The semiotic nonagon: Peirce's categories as design thinking. En T. Jappy (Ed.), *The Bloomsbury companion to contemporary Peircean semiotics* (pp. 277–301; notas, pp. 466–468). Bloomsbury.
- HITCHCOCK, A. (1948). *Rope* [Película]. Warner Bros.
- (1957). *The wrong man* [Película]. Warner Bros.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A. (1984 [1991]). *El mensaje publicitario*. Edicial.
- MARIMÓN, J. (2014). *El montaje cinematográfico: Del guion a la pantalla*. UBe.
- PEIRCE, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles S. Peirce* (Vols. 1–6, C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.; Vols. 7–8, A. W. Burks, Ed.). Harvard University Press. [Citado como CP]
- QUEIROZ, J., & STJERNFELT, F. (2019). Introduction: Peirce's extended theory and classifications of signs. *Semiotica*, 228(1–2). <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0093>
- SÁNCHEZ, R. C. (1970 [2003]). *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*. La Crujía.
- WELLES, O. (1941). *Citizen Kane* [Película]. RKO Pictures.

