

EL TIEMPO NARRATIVO DEL MONTAJE INTERNO

Mario Rajas

Universidad Rey Juan Carlos

Javier Sierra

Universidad Abat Oliba CEU

Resumen

En el proceso de postproducción se configura de forma definitiva el texto audiovisual. Desde la teoría narratológica se ha analizado profusamente el montaje externo, la puesta en serie de diversas unidades tipo plano, como fase fundamental de dicho proceso a la hora de construir un discurso con imágenes y sonidos. Sin embargo, no se ha estudiado en igual medida el montaje interno, el que se produce dentro de los estrictos márgenes del plano, bien en rodaje por medio de la puesta en escena y la puesta en imagen, bien en postproducción empleando técnicas de composición digital. En este artículo se confronta la unidad denominada plano-secuencia, paradigma de la continuidad o no fragmentación, con los principales conceptos, características, procedimientos y funciones del tiempo narrativo frecuentemente atribuidos en exclusiva al montaje externo. El plano-secuencia no sólo representa un modelo enunciativo diferente a la puesta en serie convencional, sino que resulta una opción discursiva que permite desarrollar nuevas soluciones textuales al tratar los distintos conformantes del tiempo del relato.

Palabras clave

Montaje, Narrativa, Plano-secuencia, Continuidad, Discurso, Tiempo

Abstract

The audiovisual text is definitively created during the postproduction process. In this article the technique called sequence-shot, paradigm of the internal editing, is confronted with the principal concepts, characteristics, procedures and functions of the narrative time frequently attributed exclusively to the external editing. The sequence-shot turns out to be a discursive option that allows to develop new textual solutions about the different conformantes of the narrative time.

Key words

Editing, Narrative, Sequence-shot, Continuity, Discourse, Time

1. Introducción

Su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa, y en cuanto tal, su condición de libre [...] Lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas¹.

Para estudiar el tiempo narrativo constituido por recursos enunciativos de montaje interno, en primer lugar, tras plantear los objetivos específicos y la metodología empleada en esta investigación, se define conceptualmente el plano-secuencia como unidad estructural de relación entre historia y discurso que conforma un modo de realización en continuidad y se establece una tipología de la no fragmentación según

¹ García Jiménez, Jesús: *Narrativa Audiovisual*, 1996, pág. 72.

criterios formales; seguidamente, se aplica un modelo de análisis textual a aspectos específicos del tiempo narrativo desde la perspectiva constructiva señalada; por último, tras extraer y evaluar las debidas conclusiones, se esbozan líneas futuras de creación de textos audiovisuales para la búsqueda e implementación de nuevas soluciones técnico-expresivas de montaje interno.

2. Objetivos

El objetivo general de esta investigación es estudiar el montaje interno, a través de su figura discursiva más relevante, el plano-secuencia, en relación al tiempo narrativo. Este trabajo no se presenta como una mera enumeración de las características preponderantes del tiempo de la continuidad o no fragmentación, sino como un análisis de las constantes, pero también de las rupturas, que el montaje interno introduce en estructuras y funciones temporales apriorísticamente vinculadas al montaje externo, como, por ejemplo, la confrontación entre tiempo de la historia y tiempo del discurso que da lugar a recursos como la elipsis.

Este planteamiento general se materializa en dos objetivos específicos: por un lado, conocer las posibilidades sincrónicas de una poética del plano-secuencia aplicada a la constante temporal del relato audiovisual, es decir, elaborar un catálogo de posibilidades u opciones discursivas en continuidad de las que dispone el realizador para configurar el tiempo narrativo; y, por otro, comparar el montaje interno con el externo a la hora de desarrollar el parámetro temporal en estructuras secuenciales. A saber, valorar y reivindicar diversas fórmulas de no fragmentación para incorporar soluciones textuales que erróneamente se atribuyen en exclusiva a la puesta en serie

convencional, obviando otras opciones creativas que amplían de forma significativa la construcción narrativa en cine o televisión.

3. Metodología

Para cumplir los objetivos enumerados, y una vez definidos los conceptos teóricos que van a manejarse como marco terminológico en esta investigación, el análisis textual se presenta como la metodología más indicada para abordar el objeto de estudio. El corpus de análisis, en ese sentido, lo establece la propia unidad estudiada, el plano-secuencia, y el número de muestras y la selección de las mismas se estipula siguiendo los criterios implícitos a los objetivos trazados: a saber, si se pretende analizar las similitudes y, sobre todo, las diferencias del montaje interno respecto al externo en cuanto a la materialización del tiempo narrativo, los ejemplos incorporados al corpus de la investigación deben responder, cuantitativa y cualitativamente, a ese diseño general. Se han seleccionado, de este modo, 20 ejemplos fílmicos –por considerarse el cine como el medio más significativo históricamente en el empleo del plano-secuencia– agrupados en 2 grandes bloques: por un lado, las características del tiempo del discurso de los planos-secuencia, atendiendo a su duración –extendida o mínima–; y, por otro, señalando las articulaciones entre tiempo de la historia y tiempo del discurso, con la disposición simultánea de diversos marcos temporales en el contenido o la elipsis en continuidad:

Nº	Película	Tiempo	Análisis
A.01	Nueve vidas (Nine Lives, 2004) Rodrigo García	00:12:36 / 00:26:36 [14:00]	Duración extendida
A.02	Armonías de Werckmeister (Werckmeister Harmóniák, 2000) Béla Tarr	00:01:09 / 00:10:45 [09:36]	Duración extendida
A.03	Todo va bien (Tout va bien, 1972) Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin	01:19:00 / 01:28:32 [09:32]	Duración extendida
A.04	Gertrud (1964) Carl T. Dreyer	00:59:42 / 01:09:13 [09:31]	Duración extendida
A.05	Sacrificio (Offret, 1986) Andrei Tarkovski	00:05:26 / 00:14:29 [09:03]	Duración extendida
A.06	Ninotchka (1939) Ernst Lubitsch	01:45:16 / 01:45:30 [00:14]	Duración mínima
A.07	Tirad sobre el pianista (Tirez sur le pianiste, 1960) François Truffaut	00:24:29 / 00:24:47 [00:18]	Duración mínima
A.08	Amélie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) Jean-Pierre Jeunet	00:11:57 / 00:12:16 [00:19]	Duración mínima
A.09	El club de la lucha (Fight Club, 1999) David Fincher	00:04:50 / 00:05:10 [00:20]	Duración mínima
A.10	Hampa dorada (Little Caesar, 1930) Mervyn LeRoy	00:00:46 / 00:01:07 [00:21]	Duración mínima
B.11	Esa pareja feliz (1951) Luis García Berlanga / Juan Antonio Bardem	00:40:52 / 00:41:26 [00:34]	Unión divergencia temporal
B.12	Días de eclipse (Dni zatmeniya, 1988) Alexander Sokurov	00:37:17 / 00:42:15 [04:58]	Unión divergencia temporal
B.13	La mirada de Ulises (To viemna tou Odyssea, 1995) Theo Angelopoulos	00:57:01 / 01:07:14 [10:13]	Unión divergencia temporal
B.14	Desde el infierno (From Hell, 2001) Albert / Allen Hughes	00:20:30 / 00:21:41 [01:11]	Unión divergencia temporal
B.15	Moulin Rouge (2001) Baz Luhrmann	01:06:38 / 01:07:17 [00:39]	Unión divergencia temporal
B.16	La vida en rosa (Edith Piaf) (La Môme (La Vie en Rose), 2007) Olivier Dahan	01:42:19 / 01:46:33 [04:14]	Unión divergencia temporal
B.17	Nostalgia (Nostalghia, 1983) Andrei Tarkovski	02:02:21 / 02:05:16 [02:55]	Unión divergencia temporal
B.18	La edad de la inocencia (The Age of Innocence, 1993) Martin Scorsese	01:56:43 / 01:59:39 [02:56]	Unión divergencia temporal
B.19	La eternidad y un día (Mia aioniotita kai mia mera, 1998) Theo Angelopoulos	01:58:27 / 02:05:53 [07:26]	Unión divergencia temporal
B.20	Ciudad de dios (Cidade de deus, 2002) Fernando Meirelles	00:35:39 / 00:38:08 [02:29]	Unión divergencia temporal

4. Plano–secuencia: paradigma del montaje interno

Narrar en estricta continuidad o fragmentar el relato en distintas unidades es una de las disyuntivas fundamentales del proceso de realización audiovisual. En el análisis específico del plano–secuencia y el tiempo narrativo, esta dicotomía nuclear queda significativamente de manifiesto, en cuanto uno de los parámetros o constantes básicas de este paradigma del montaje interno es su duración –por exceso, pero también por defecto– y la estrecha vinculación que establece entre un contenido narrativo y una expresión que lo vehicula.

El plano–secuencia se define como *"unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido"*². Es decir, que partiendo de los conceptos básicos de plano, como unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal, comprendida entre dos cortes, que posee significación completa, y de secuencia, como unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados, el plano–secuencia configura una técnica o modo de enunciación que se fundamenta en la igualdad entre la secuencia como contenido representado y el plano como discurso formal que lo delimita en el tiempo. Por lo tanto, como manifestación ejemplar de la continuidad, el plano–secuencia engloba el conjunto de posibilidades enunciativas del montaje interno, de puesta en escena y puesta en imágenes –incluyendo en ambos apartados la composición digital en postproducción– dentro de un mismo plano. Se trata, por consiguiente, de una unidad específica, concreta, que incluye la totalidad de

² Rajas, Mario: *La poética del plano–secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, 2009, pág. 128.

códigos de dirección cinematográfica operativamente manejables en dicho ámbito de construcción interna.

Lo fundamental del concepto de plano-secuencia es la relación, conexión o vínculo indisoluble del plano -compuesto por un encuadre y una duración- y la secuencia narrativa -integrada por personajes, acciones, espacios y, en el caso que nos ocupa, tiempos- comprendida ininterrumpidamente en sus límites, por lo tanto, sin la concurrencia de montaje externo. A partir de esa unión estructural, la naturaleza del tiempo narrativo y su materialización en imágenes y sonidos se ve afectada por el plano-secuencia como modo específico de enunciación.

5. Características narrativas del plano-secuencia

El plano-secuencia resulta, como objeto, una estructura eminentemente narrativa. Su propia naturaleza como unidad se fundamenta en articular un contenido, una historia -cuyo paradigma de segmentación en el texto audiovisual es la secuencia- y un discurso -con el plano como límite formal-, por lo que resulta evidente, según su propia ontología, que este factor enunciativo narratológico detente una posición privilegiada frente a otras ramas de la poética o la construcción audiovisual. Si bien la narrativa -específicamente su componente temporal- en relación al montaje externo ha sido ampliamente tratada, véase Bal (1985), Chatman (1991), García Jiménez (1994, 1996), Peña Timón (2001) o García García (2006), no puede decirse lo mismo de los discursos en continuidad fundamentados en el montaje interno.

La naturaleza esencialmente narrativa del plano-secuencia, parte, por consiguiente, de una serie de estrategias enunciativas netamente definidas: por un lado, la idea de sustentar, suscribir, remarcar, por medio de un discurso no fragmentado, un contenido específico. De este modo, por ejemplo, en la puesta en

imagen o tratamiento técnico-expresivo de cámara, se entiende la técnica del reencuadramiento o seguimiento de la acción en el relato clásico o Modo de Representación Institucional: transparente, de vocación eminentemente narrativa en sentido de disimular la intervención enunciativa en un universo de la ficción que pretendidamente se crea o genera a sí mismo. En las estructuras secuenciales tipo *gag* o *sketch* cómico, la unión de los dos elementos básicos del chiste o del truco³, el que lo provoca y el que lo recibe, detenta esta función de integración narrativa, al situar al espectador en el justo medio de esa relación. Se puede decir que el plano-secuencia – en su dosificación o retardo de la conclusión humorística o chiste, o en el contraste simultáneo de dos elementos– se convierte en el fundamento constructivo mismo de la comicidad de dichos *gags* o *sketchs*.

De igual manera, en despliegues secuenciales que pretenden la experiencia del sobresalto o susto perceptivo inmediato del espectador, como en las películas de género de terror, la continuidad permite demorar –al dilatar y reorientar– la expectativa del público para introducir un elemento visual o auditivamente inesperado que provoque dicha reacción.

A medio camino entre este planteamiento integral de potenciación o subrayado de un contenido por medio de un discurso coherente y la opción diametralmente opuesta, de contradicción narrativa, que se verá seguidamente, el plano-secuencia, como sistema narrativo cerrado o replegado sobre sí mismo, posibilita un distanciamiento o diferenciación de secuencias del relato con el film en su conjunto, a la vez que dicho alejamiento dota de unidad narrativa interna a la propia estructura: la permutación temporal de una analepsis / *Flash-Back* o una prolepsis / *Flash-Forward*, son

³ De forma semejante, el truco entendido como habilidad o destreza -en la prestidigitación o magia, por ejemplo- requiere de la continuidad: por su carácter de actuación completa, virtuosa -como en la interpretación actoral- y por la menor manipulación que supone en relación con la fragmentación o articulación de distintos planos.

manifestaciones enunciativas de esta idea de estructura que se justifica internamente por su distancia técnico-expresiva con el resto de la película, especialmente en el apartado que nos ocupa, el tiempo.

Por otro lado, y, posiblemente, aun más interesante en términos enunciativos, se produce la opción o solución narrativa contraria: la confrontación u oposición entre los constituyentes del contenido y los elementos formales del discurso. A propósito de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983) se introduce esta consideración,

Como en el largo plano del estallido histórico de Eugenia, una combinación de gestos sexualmente provocativos y observaciones despectivas. En este plano es como si Eugenia protestara no sólo contra la cansada indiferencia del héroe, sino en cierto modo también contra la tranquila indiferencia del largo plano mismo que no se deja inquietar por su estallido⁴.

Hay que detenerse, por consiguiente, en esta tercera opción enunciativa. En efecto, no es en la suscripción o ilustración de un contenido dado dónde se encuentra el factor narrativo más relevante de la enunciación en continuidad, sino paradójicamente, en la situación antitética que supone que una estructura de unión, de continuidad, de relación directa entre dos componentes sirva para enfrentarlos, para disociarlos, para dividirlos. Este hecho resalta el "caos" interno o unidad no causal de constituyentes narrativos cuya relación formal –a priori, aparentemente imposible– se establece a partir de soluciones discursivas en continuidad.

⁴ Žižek, Slavoj: *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, 2006, pág. 129.

En un primer nivel material o técnico-expresivo, pero no el conceptualmente más relevante, "[...] *Paradoja, en tanto en cuanto en el nivel del «continente» se destaca la continuidad de la toma, mientras que en el nivel de los contenidos son relevantes los distintos tamaños dependientes de la toma móvil de vistas*⁵, y en un segundo, más de carácter semántico, más estructuralmente profundo como unidad, se puede hablar de paradoja –o antítesis u oxímoron– por la divergencia de relaciones entre significado y significante en el discurso textual.

De cualquiera de los cuatro componentes de la historia narrativa, el espacio, el tiempo, el personaje o la acción, se encuentran ejemplos de esta utilización de la no fragmentación para oponer dichos constituyentes al discurso que, en teoría, debía servir para desarrollarlos, nunca para ponerlos en entredicho. Así, como veremos, se pueden enumerar una serie de líneas de confrontación, por un lado, entre los elementos de la historia entre sí y, por otro, entre los elementos de la historia con su discurso correspondiente respecto al tiempo.

6. El tiempo del plano-secuencia

*La policromía del tiempo narrativo presenta una gran variedad. Esa complejidad temporal nace en primer lugar por la simultaneidad, sincronía o anacronía entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado. Los tiempos del relato, el tiempo de la narración audiovisual: tiempo de la escritura y tiempo de la lectura, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Estos son los temas esenciales en la configuración de la estructura temporal de la narrativa audiovisual*⁶.

⁵ Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, 2002, pág. 97.

⁶ García García, Francisco: *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, 2006, pág. 115.

Las complejas manifestaciones discursivas del tiempo son sin duda, uno de los puntos de análisis y creación más destacados de la continuidad. Por un lado, en el ámbito formal, dilatando, extendiendo la duración del plano al no fragmentar, seleccionar o discriminar los momentos irrelevantes en el desarrollo del mismo o bien – característica ésta históricamente menos analizada– sintetizando varias acciones narrativas en pocos segundos. Es decir, el plano–secuencia despliega o comprime durativamente el plano, alejándose de los tiempos estandarizados de un flujo de unidades de montaje externo; por otro, en el ámbito de la relación con la historia narrada, uniendo tiempos distintos, resumiendo, contrayendo –incluso en su manifestación más extrema, la elipsis– generando en una determinada duración ininterrumpida (TDiscurso), un periodo dilatado de contenido (THistoria). Como se verá más adelante, el director Theo Angelopoulos, por ejemplo, es tendente a este tipo de construcciones imposibles. En planos–secuencia de minutos, resume décadas de tiempo del contenido. Esta contradicción narrativa de utilizar el recurso enunciativo, en principio, más alejado o menos preparado discursivamente para materializar el contenido temporal elidido al que va asociado, provoca, sin embargo, una serie de estímulos, de connotaciones, de reflexiones, de hallazgos estéticos o conceptuales, que convierten estas piezas en auténticas muestras de creatividad, entendida ésta como la búsqueda de nuevas soluciones constructivas. Por último, también es posible integrar, simultáneamente, dos tiempos distintos en un mismo momento –el tiempo psicológico y el real, el pasado y el presente, etc.– con distintas intenciones. Andrei Tarkovski era un especialista en esta sorprendente ruptura de la percepción temporal convencional,

acorde con los planteamientos conceptuales de su teoría del tiempo fílmico –esculpido–

Por lo tanto, a la hora de analizar el tiempo narrativo del montaje interno, hay que atender a dos características fundamentales: la duración y la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

6.1. Duración

La duración ha sido, históricamente, el parámetro discursivo más vinculado con la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, hasta el punto de ser considerado el fundamental o, incluso, el único. Este fenómeno se ha producido porque, efectivamente, la duración, además de resultar lo más llamativo, a nivel formal, de las unidades en continuidad o no fragmentadas, se encuentra integrada como factor material inherente a cada uno de los restantes elementos –por ejemplo, la configuración del tempo o ritmo secuencial, el encadenamiento de acciones dramáticas, etc.–.

Por un lado, la duración en el plano–secuencia permite su despliegue discursivo, compuesto o complejo, de acciones, personajes o espacios. Es decir, posibilita sostener un desarrollo secuencial dilatado en el tiempo, por medio de una unidad de discurso como el plano: *"El tiempo transcurre en un plano–secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo."*⁷. La habilidad de la estructura en continuidad prolongada para presentar, en un solo lapso de tiempo no fragmentado, un patrón complejo de eventos que se encaminan hacia un objetivo narrativo determinado, hace de la duración de la

⁷ Amo, Antonio del: *Estética del montaje*, 1972, pág. 97.

toma / plano un factor determinante. Por otro lado, la duración en la toma larga –como otra técnica incluida en el montaje interno– es parte consustancial de la propia definición, que se formula por la extensión temporal de dicha unidad de proceso de rodaje.

Resulta válido, por lo tanto, considerar la duración como el parámetro básico, la sustancia esencial, de la continuidad o no fragmentación. Los planos–secuencia, y más aún las tomas largas, que prácticamente se fundamentan sólo en este aspecto temporal, suelen comentarse o analizarse a partir de su duración, de los minutos y segundos que abarcan o permanecen en pantalla como dichas estructuras durativas.

Ahora bien, en primer lugar, hay que constatar que no es posible hablar de duraciones en términos absolutos. Aunque siempre ocupan más metraje que un flujo de planos articulados por montaje externo, hay planos–secuencia que sólo duran 10-20 segundos, mientras que otros –si se omiten los planos–película, como manifestaciones textuales más prolongadas– superan o se aproximan a los 10 minutos, como los ejemplos A.01 a A.05. El tiempo responde a las necesidades enunciativas de la secuencia, y no puede, por lo tanto, erigirse como el único parámetro a analizar de las estructuras en continuidad, ni mucho menos definir un formato cuya naturaleza es una relación entre unidades de segmentación de contenido–discurso, no entre duraciones. De este modo, se han seleccionado cinco ejemplos muy dispares en cuanto a su configuración visual: profundidad de campo, travelling tipo *dolly*, *Steadicam*, etc.

Por otro lado, resulta evidente que la duración ha funcionado como motivo de superación creativa por parte de los directores o montadores: conseguir el plano–secuencia más ininterrumpidamente largo ha sido una de las metas más anheladas de los enunciadores de la continuidad. Pero no sólo, y es aquí donde apenas se ha profundizado, ha sido esta la razón última: se olvida frecuentemente que a mayor

duración, es de prever mayor complejidad en la puesta en escena y en la puesta en imágenes. Los enunciadores, de este modo, resumen sus inquietudes discursivas, su mirada personal, en su vertiente más material, la duración del fragmento de película, pero en relación al contenido-discurso: "*La relación entre duración y contenido es un potente instrumento de condicionamiento y dinamización de la mirada.*"⁸

En definitiva, la duración, de capital importancia en el estatuto mismo de la toma larga, y en la configuración material del plano-secuencia, resulta el parámetro consustancial o esencial, por definición, de la enunciación fílmica en continuidad, pero, exclusivamente, ejerciendo la función de límite formal, siendo el discurso poético de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie, dentro de esas coordenadas temporales, el verdadero valor de las estructuras no fragmentadas. Es decir, la duración de un plano-secuencia es relevante porque lo que contiene su discurso lo es, no porque se agoten en ese marco temporal básico las cualidades intrínsecas de la continuidad. Quedarse a un nivel superficial, analizando o valorando los textos exclusivamente por su duración, provoca un grave error metodológico que no conduce a conclusiones relevantes que puedan extrapolarse al montaje interno en su conjunto.

En primer lugar, el plano-secuencia resulta, por las características expuestas más arriba, una desviación de una supuesta duración estándar de la unidad plano, que, con todas las salvedades de escala, intencionalidad y función que la práctica fílmica puede incluir, no supera la franja aproximada de los 5-10"; en segundo término, destaca la disparidad de duraciones de los ejemplos analizados en el corpus en relación a las variables discursivas restantes. No puede establecerse una correspondencia directa entre duración y otros tipos de características técnico-expresivas, salvo la complejidad aumentada que supone la mayor dilatación temporal de estas y, por lo tanto, el mayor

⁸ Siety, Emmanuel: *El plano. En el origen del cine*, 2004, pág. 43.

despliegue de recursos de puesta en escena y puesta en imágenes; en tercer lugar, destaca la existencia de planos-secuencia y tomas largas de corta duración en relación a los demás ejemplos del corpus (A.06 a A.10).

Estos breves fragmentos demuestran la enorme flexibilidad durativa de la continuidad en cuanto a sus múltiples intencionalidades enunciativas y discursivas. Bien porque cubran secuencias de corta duración, bien porque se trate de configuraciones técnico-expresivas muy determinadas por un aspecto concreto –un movimiento de cámara, la unión de dos elementos de puesta en escena, etc.– estas breves duraciones, respecto a las restantes muestras del corpus, demuestran que los extensos discursos temporales de minutos que se asocian al plano-secuencia no son exclusivos y que, por lo tanto, hay que reconsiderar las características y funciones de estos breves –en relación siempre a la no fragmentación– ejemplos seleccionados. Es decir, se abre un nuevo campo de experimentación discursiva en torno al plano-secuencia: no sólo alcanzar la mayor duración posible, sino conseguir, de la misma manera, la duración más exigua, dentro del modo general del montaje interno. Si en el primer supuesto es el plano, como unidad de discurso, el que pretende prolongarse indefinidamente en el tiempo, en el segundo es la secuencia, como unidad, básicamente, de contenido, la que intenta desarrollarse en la menor duración posible.

Por otro lado, descontando los planos-película de vídeo digital como extremos durativos, representando *El arca rusa* (Russkiy kovcheg, Alexander Sokurov, 2002) con 96' y *Timecode* (Mike Figgis, 2000) con 93', dos ejemplos paradigmáticos, el plano-secuencia de extensa duración ha estado históricamente constreñido por las limitaciones del metraje de chasis de cámara (10'-11', aproximadamente), por lo que hasta la implantación del cine digital el discurso temporal se encontraba formalmente limitado.

Se pueden extraer dos conclusiones de este hecho: primero, que los sujetos de la enunciación no han planteado sus construcciones en continuidad pensando en una duración determinada, sino en un contenido que debe expandirse durativamente sin sobrepasar ese límite analógico estándar, y, segundo, que no se han aprovechado las capacidades que los medios avanzados analógicos –es imaginable un chasis con mayor capacidad de metraje– y, sobre todo, los digitales, pueden aportar a la duración de los planos–secuencia en forma de estructuras de 15, 20 o 30’.

En definitiva, hay que considerar la relevancia del eje analítico durativo en dos sentidos: el más evidente, el de la duración extensa del plano, pero también el menos apreciable, el de la duración ínfima de algunas secuencias. En las dos direcciones se ofrecen importantes manifestaciones de planos–secuencia.

Por último, recordemos la vertiente pragmática de la duración en la experiencia receptiva del espectador, *"La duración de una toma sólo puede medirse sobre el celuloide. Sobre la pantalla, sólo podemos medir el tiempo de proyección, cuya longitud o brevedad es únicamente una cuestión del ritmo visual. El ritmo interior de una imagen es independiente del número de metros y de segundos"*⁹ o que *"Cuanto más alejado esté el escenario de la escena introducida, mayor será la sensación de tiempo transcurrido. Aunque duren lo mismo"*¹⁰, es decir, que existe una heterogénea serie de factores que provocan una percepción distinta de la duración. Esto es lo que produce que algunos ejemplos de los enumerados parezcan desplegar duraciones distintas a las que cronométricamente pueden observarse, generalmente simulando permanecer en pantalla más tiempo del objetivamente medible. Especialmente evidente es en los ejemplos A.04 y A.05.

⁹ Balázs, Béla: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, 1978, pág. 96.

¹⁰ Balázs, Béla: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, 1978, pág. 90.

6.2. Elipsis y convergencia temporal

Por eso incluso no es suficiente decir que el plano-secuencia interioriza el montaje en el rodaje; plantea, al contrario, problemas específicos de montaje¹¹.

La elipsis, la omisión o supresión temporal de elementos de la historia inscritos en el discurso (TD=0), es decir la eliminación durativa en pantalla de algo que sucede a nivel del tiempo real del contenido, es uno de los parámetros negados históricamente a un supuesto catálogo formal de la enunciación en continuidad.

La elipsis implica la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa. Las elipsis pueden ser definidas e indefinidas. Las primeras (en función de su duración mínima) no son percibidas como tales por el espectador, conservándose, así, una apariencia de identidad temporal entre el tiempo del relato y el de la historia¹².

Tanto la elipsis mecánica, aquella que se realiza entre plano y plano, a veces de unos pocos fotogramas, con fines técnicos de montaje externo, como la narrativa, aquella que elide parte del contenido y del discurso, se han considerado fórmulas o figuras retóricas propias de las puesta en serie: "El lugar privilegiado para la elipsis lo hallamos a través del montaje, es precisamente en la sucesión de los planos, en su

¹¹ Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 2003, pág. 49.

¹² Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, 2002, págs. 189-190.

*engarce, donde se producen pequeñas y grandes «quiebras temporales»*¹³. Efectivamente, parece que, si en una solución de contracción temporal como la elipsis, donde el Tiempo de la Historia prosigue –medurado o no, si se conoce o no, o si es relevante o no la amplitud exacta de la misma– mientras el Tiempo del Discurso no lo hace ($TD = 0$), es decir, donde se pone en juego la disociación de los dos tiempos, no tiene cabida una estructura enunciativa como el plano–secuencia donde se reproduce, teóricamente, el ejemplo más evidente de escena ininterrumpida, en la cual $TH = TD$.

Sin embargo, hay que pensar en recursos como la ralentización o aceleración para generar variaciones en el Tiempo de la Historia a través de mecanismos discursivos. A saber, aunque el plano–secuencia, por definición, esté muy vinculado al respeto absoluto o la equivalencia total cronométrica de los dos tiempos –el del contenido secuencial y el del plano que lo integra–, esto no implica que no puedan establecerse distintas relaciones entre ambos tiempos.

Respecto a la elipsis, ya se ha adelantado, en varios ejemplos traídos a colación en el anterior bloque analítico, que, paradójicamente, puede estar inscrita en la continuidad, realizada por medios discursivos tanto analógicos como digitales: partiendo de B.12 y B.14, dos manifestaciones claras de compresión temporal, al registrar en un mismo espacio un resumen extremo ($TD < TH$) de unos acontecimientos, en B.11 y en B.15 se reproduce un más señalado sentido elíptico, logrando dos estructuras de gran belleza en cuanto a la contradicción de base que supone omitir un Tiempo del Discurso mientras, paradójicamente, se está mostrando esa misma historia en discurso continuo. En estos dos ejemplos enunciativos similares, las parejas se encuentran en un sitio y por medio de un desplazamiento de cámara –analógico, en el primero, lo que lleva a pensar en el truco diegético, o virtual, en el segundo, lo que

¹³ Gómez Tarín, Francisco Javier: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, 2006, pág. 191.

lleva a recabar en la forma de componerlo en postproducción– aparecen en otro. En estricto discurso ininterrumpido, por lo tanto, se ha producido una elipsis. No sólo, de este modo, se puede elidir o suprimir historia en continuidad, sino que además, desde una perspectiva poética o constructiva, las posibilidades de este tipo de estructuras antitéticas o paradójicas resultan incuestionablemente más sugestivas y creativas, suponiendo expresivamente un aliciente comunicativo y artístico. El ejemplo más destacado resulta B.13, sintetizando, en poco más de 10', un gran abanico de años de tiempo de contenido, utilizando el motivo visual del baile de fin de año como canalizador discursivo de las distintas elipsis de los acontecimientos no mostrados en pantalla.

Por último, como se ha adelantado anteriormente, suscribiendo la idea fundamental de que el montaje interno tipo plano–secuencia no sólo posibilita apresar un tiempo del relato e ilustrarlo ininterrumpidamente, sino que permite articular relaciones más complejas entre los distintos tiempos narrados, se encuentran los ejemplos B.16 a B.20. En ellos –especialmente evidente en B.19, una de las más bellas composiciones temporales de Angelopoulos– convergen tiempos diferentes –físicos, oníricos, imposibles– en una única unidad, por lo que destaca la relación –de complementariedad, de oposición– que se establece entre dichos tiempos y no de cada unidad temporal por separado, como sucedería en un montaje externo de tipo paralelo, por ejemplo. Se trata, por lo tanto, de un montaje interno como integración de una experiencia de recepción del tiempo que busca aglutinar distintas emociones o pensamientos en una construcción formal donde pasado y presente, deseo y realidad, se funden para generar un discurso que va más allá de la mera exposición durativa de una historia. Siguiendo la fórmula de simultaneidad $TD = TH1 + TH2\dots$, por ejemplo de B.16 o de B.17, el espectador asimila las divergentes concepciones de tiempo atendiendo a esa contradicción de base que supone unir sincrónicamente el devenir

diacrónico, mental o físico, del tiempo narrado. En definitiva, el montaje interno permite desarrollar aspectos temporales que configurados con montaje externo convencional adquieren otro significado relacional completamente distinto.

7. Conclusiones

En el apartado de objetivos se apuntaba que analizar el montaje interno en relación al tiempo narrativo no se presentaba exclusivamente como una enumeración de las características preponderantes del tiempo de la continuidad o no fragmentación – principalmente la duración– sino como un estudio de las diferencias o rupturas que incorporaba respecto de la puesta en serie convencional. En este sentido, las posibilidades sincrónicas de una poética del plano–secuencia se erigen en fórmulas perfectamente válidas y significativas, frente a las opciones más extendidas de montaje externo, a la hora de crear nuevas estructuras de articulación del parámetro temporal de los relatos audiovisuales, por un lado, llevando al extremo la creatividad – la búsqueda de nuevas soluciones a problemas o situaciones dadas– inherente a modos de enunciación como el plano–secuencia, y, por otro, transformando el propio concepto y aplicación del tiempo en el texto audiovisual, al incorporar fórmulas que revientan narrativamente los fundamentos tradicionales del tiempo narrativo –orden, duración y frecuencia– vinculados, teóricamente, al montaje externo de distintas unidades.

El campo de experimentación que presentan las tecnologías digitales de composición digital vienen a subrayar estas posibilidades constructivas del plano–secuencia como paradigma del montaje interno. Sin constricciones formales, que limiten la duración o la integración de elementos diferentes en un mismo plano, el tiempo audiovisual –uno de los grandes frentes discursivos abiertos por el relato

postmoderno– se convierte, potencialmente, en un recurso abierto a la imaginación y la innovación, más allá de su función estrictamente narrativa, en sentido lineal o secuencial.

8. Bibliografía

AMO, ANTONIO DEL (1972): *Estética del montaje*, MAG, Madrid.

BAL, MIEKE (1998): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

BALÁZS, BÉLA (1978): *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona (T.O.: *Der Film Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Viena, 1949 /1972).

CARMONA, RAMÓN (2002): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.

CHATMAN, SEYMOUR: (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid (T.O.: *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, 1978).

DELEUZE, GILLES (2003): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'image-mouvement. Cinéma I*, Les Éditions de Minuit, París, 1983).

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO (COORD.) (2006): *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Laberinto, Madrid.

GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1994): *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid.

GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1996): *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2006): *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de*

campo en el texto fílmico, Ediciones de la Filmoteca, Valencia.

PEÑA TIMÓN, VICENTE (2001): *Narración audiovisual. Investigaciones*, Laberinto, Madrid.

RAJAS, MARIO (2009): *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, SP Complutense, Madrid.

SIETY, EMMANUEL (2004): *El plano. En el origen del cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Le plan*, Cahiers du cinéma, París, 2001).

ŽIŽEK, SLAVOJ (2006): *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona (T.O.: *Lacrimae rerum*, Éditions Amsterdam, París, 2005).