

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje

Aurelio del Portillo García
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

A

nalizamos el discurso audiovisual, y más concretamente el de los textos cinematográficos, desde el punto de vista de la articulación interna y externa de elementos morfológicos y de significado a nivel intelectual y emocional que puedan incidir en una posible arquitectura rítmica del texto basada en duraciones, densidades, proporciones temporales y reiteraciones. Desde la concepción de las ideas con las que se construye el guión, hasta la sucesión de decisiones de realización en la producción y postproducción de la película, se desarrolla el diseño de un equilibrio más o menos intencionado entre los muy diversos signos con los que se expresa el discurso en diferentes niveles cognitivos. Podemos someter a medida cronométrica los movimientos y transformaciones de imagen y sonido para analizar las relaciones de carácter aritmético que se producen entre ellas. Pero con ello sólo abarcamos una pequeña parte del tejido cinematográfico. Muchos otros fenómenos de significado se producen en el interior de la narración, provocando estímulos sensoriales que a su vez desencadenan ideas y emociones en el espectador a partir de las intenciones expresivas del autor o autores del texto. Podemos así observar la reiteración de símbolos, personajes, expresiones verbales, formas visuales, formas sonoras, etcétera, y crear con ellas un esquema del texto en el que se hagan más visibles esas estructuras rítmicas. Pero para hacerlo debemos establecer previamente las bases teóricas en las que ese trabajo de análisis formal puede apoyarse.

MECÁNICA DEL DISCURSO AUDIOVISUAL

Tomemos como punto de apoyo inicial una de las acepciones que la Real Academia Española otorga a la palabra '*mecánica*': "Aparato o resorte interior que da movimiento a un ingenio o artefacto". Nuestro ingenio o artefacto es el discurso audiovisual que cobra vida, movimiento y significado con la articulación de los elementos o piezas con los que está construido. Debemos aclarar entonces que no podremos aplicar en este caso otro de los significados atribuidos también por la RAE a lo '*mecánico*': "Dicho de un oficio o de una obra: Que exige más habilidad manual que intelectual". Bien es cierto que el oficio del montador audiovisual requiere ciertas destrezas ante la máquina, sean las ya considerables como antiguas moviolas, las consolas de edición de vídeo o los actuales sistemas de software. Pero esta mecánica se construye con integraciones formales extraordinariamente complejas que surgen precisamente de los 'mecanismos' de nuestra mente, de nuestra percepción y del conjunto de conceptos y emociones que a partir de ella se desarrollan. Ya lo afirmó con claridad el maestro Eisenstein: "Para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarlos a nosotros mismos" (Eisenstein, 1942: 54).

Veamos pues cuáles y cómo son las piezas con las que organizamos los resortes de este ingenio. Es evidente que no puede haber una actuación independiente de los diferentes elementos narrativos y morfológicos sino una integración real y eficaz como corresponde a estímulos que se producen simultáneamente o, al menos, en la percepción de conjunto de un mismo discurso textual. Esto supone una mutua dependencia, influencia y determinación, tanto si actúan como elementos activos, pasivos o interactivos: Los elementos activos son aquellos que marcan una referencia o influencia sobre los que consideramos pasivos. Los interactivos se condicionan o influyen recíprocamente. Podemos aplicar esta clasificación tanto a niveles de significado, connotación y activación de resortes conceptuales o emocionales como en la propia estructura métrica y rítmica del discurso. Como ejemplo podemos observar cómo la aparición en la banda sonora de un tema o frase relacionado por reiteración como '*leit-motiv*' con un personaje o idea condiciona la lectura de la escena en su conjunto. Esa frase musical es en este caso un elemento activo y podrán ser valorados como pasivos los demás elementos narrativos que han sido modificados por aquél. En aspectos rítmicos más formales observemos cómo un movimiento repetitivo que se alterna en paralelo con otras acciones, por ejemplo unos pasos en plano corto, sirven como pulso audiovisual que marca la lectura de otros movimientos que resultarán más rápidos o más lentos, más o menos ordenados, pero, en todo caso, condicionados por la implacable regularidad de aquéllos. Los pasos son activos y los movimientos que se someten a su pulso de metrónomo audiovisual son pasivos. Cuando la influencia es equilibrada, alternada o recíproca, lo que ocurre en la mayoría de las situaciones, podemos considerarlos como un complejo fenómeno de interacción de los elementos formales del discurso.

Sobre esta base apoyamos el concepto de montaje como la articulación en sus dimensiones secuencial y simultánea, es decir, melódica y armónica, de todos los elementos visuales y sonoros que constituyen la estructura de un texto audiovisual. Muchos de ellos ya han sido previamente organizados y superpuestos en el rodaje, pero aún así necesitan retoques de orden y precisión para cobrar su verdadera potencia expresiva. Esta maquinaria, como podremos fácilmente constatar, tiene una interesante y reveladora analogía con los mecanismos y recursos expresivos de la música. De ahí que consideremos el ritmo como el marco o escenario en el que explicar, desplegar, el denso universo interior del montaje audiovisual.

MÉTRICA Y RÍTMICA

Estos conceptos no sólo no son sinónimos sino que además constituyen dos visiones muy diferentes y de distinto rango en la ordenación de elementos espaciales y temporales. De hecho "la métrica forma parte de la rítmica" (Gili Gaya, 1993: 25). El ritmo es mucho más complejo e incluye movimientos que no pueden someterse a la disciplina de los números, propios de la actividad 'tipo hemisferio izquierdo' del cerebro humano (Rojo Sierra, 1984). Podemos poner como ejemplo el oleaje del mar, de indudable ritmo e imposible medida. Decía Émile Jacques-Dalcroze que "la naturaleza, eternamente en movimiento, vibra a la vez con medida y sin medida" y que "el compás compete a la reflexión y el ritmo a la intuición" (Jacques-Dalcroze, 1915: 75 y 1919: 164 en Bachmann, 1984). Además el valor de lo que pueda ser de alguna manera apresado en medidas concretas es puramente cultural y parece enfatizarse con mayor importancia en occidente que en oriente. No en vano los pitagóricos quisieron ver en los números una representación de todo lo creado, del cosmos y de su representación en las artes. Les atribuyeron un carácter sagrado, pero no pudieron apresar en ellos nada más que algún tipo de manifestaciones, evidentemente mágicas y fascinantes, pero no generalizables: la música de las esferas, algunas formas de la naturaleza, las proporciones del cuerpo humano, etcétera. Seguramente habrá pautas que podrían usarse para convertir en regularidad matemática cualquier fenómeno natural y, con mayor facilidad, cualquier representación realizada por el ser humano. Pero sería limitar las riquísimas posibilidades que permite y abarca el concepto 'ritmo'. Sería un error, al igual que lo es confundir ritmo con velocidad. El ritmo puede considerarse como una relación entre las características y comportamientos de los elementos o fragmentos de un conjunto sometida a ciertas proporciones y reiteraciones que crean en su totalidad un aspecto unitario, armonioso, un discurso fluido. Se da en el espacio y en el tiempo, pero alcanza más allá de las dimensiones métricas. Poco podrán hacer pues las líneas de tiempo ('time-line') y los parámetros numéricos de los actuales software de edición y montaje audiovisual para sustituir la percepción e intuición creativa de las personas que los usan. Las proporciones rítmicas de un texto se sienten e intuyen más que se piensan, pero queremos basar en su posible estructura una reflexión y valoración funcional, estética y narrativa de ese oficio.

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Para explicar la multiplicidad de elementos y valores implicados en el montaje audiovisual en el marco del ritmo, tal y como nos hemos propuesto, nos tenemos que referir necesariamente a orden, duración, reiteración y proporciones. Relaciones, en suma, entre diferentes factores, presencias, ausencias, vacíos y silencios, acciones, movimientos y transformaciones. También entre densidades e intensidades que cobran valor en referencias cercanas que permiten a quien percibe establecer comparaciones, un más o un menos en un antes o un después en el que localizar sensaciones acentuadas, intensificadas, como ocurre con las partes fuertes del compás en música o con los acentos en el lenguaje sobre los que se apoyan los textos poéticos.

Hay un procesamiento centralizado de operaciones cerebrales que parten de estímulos producidos en distintos órganos sensoriales, entre ellas las relativas a la experiencia del tiempo, de la duración, y también a los agrupamientos, de importancia fundamental para que pueda darse la experiencia rítmica a partir de esa experiencia del tiempo que tiene su origen en el propio proceso del pensamiento humano (Ksrihnamurti y Böhm, 1980; Rojo Sierra, 1984; Pöppel, 1988;

Martín, 1997). Esta organización mental de los estímulos, de las formas y de sus connotaciones y significados es la arquitectura real del marco espacio-temporal en el que se explica la realidad aparente y por lo tanto el escenario recreado de toda representación. Los elementos morfológicos del lenguaje audiovisual tienen su origen y finalidad en esta estructura de mecanismos que configura la capacidad humana de interpretar lo que ve y oye, lo que percibe, atribuirle un significado y reaccionar a ello.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Vamos a considerar los objetos visuales y sonoros que constituyen la formación de estructuras métricas y rítmicas en los distintos niveles y significados del tejido narrativo sin descuidar sus diferentes aspectos indicativos, temáticos, simbólicos, ideológicos y emocionales. Todos ellos pueden crear un fluido de 'tiempo narrativo' o de 'tiempo congelado', como se expresa en términos de composición musical refiriéndose a las tensiones que exigen resolución, que avanzan hacia un punto de fuga temporal, o a las estructuras modales o atonales en las que el tiempo parece haberse detenido. Éstos son los materiales de obra para la construcción o montaje de un texto audiovisual sobre los que apoyamos nuestra metodología de análisis:

Ritmo del espacio visual: Aclaremos de entrada que estamos valorando como objetos materiales categorías imaginarias, pero ésta es precisamente la característica fundamental de esa sustancia de fronteras poco definidas entre lo real y lo irreal con la que construimos las representaciones audiovisuales, como se ha dicho en múltiples ocasiones: "El espacio no tiene ninguna realidad absoluta; es una convención demarcatoria, que depende de las condiciones perceptivas de la imagen y del sonido, a la vez que de las condiciones conceptuales del espectador. Lo que importa es saber que todas las estructuras del espacio son imaginarias" (García Jiménez, 1996: 369). Hecha esta salvedad hemos de atender a cuatro proporciones diferentes, pero íntimamente relacionadas: La ordenación del espacio visual como proporciones entre los distintos componentes u objetos con relación a la totalidad del encuadre; la ordenación de los objetos de composición del encuadre en relación con cada uno de los demás objetos; la ordenación del movimiento o transformación de aspectos visuales con respecto a los tamaños proporcionales entre los objetos en movimiento y el espacio global del encuadre; la ordenación del movimiento de distintos objetos visuales en su interrelación.

Es evidente que no tiene la misma fuerza el giro de una mano al abrir una puerta en plano general que en plano detalle. Tampoco se percibirá de la misma manera un movimiento aislado, solitario en el encuadre, que una simultaneidad de movimientos. No creará la misma sensación de velocidad o intensidad un giro de la cabeza en primer plano que en planos abiertos. No se tarda lo mismo en leer en su totalidad un plano 'corto' que un plano 'largo', y obsérvese la curiosa polisemia espacial y temporal que tienen estos términos que señalamos, tan habituales en el argot profesional. Tanto por su valor en duración como en intensidad los elementos cobrarán un significado diferente según el tratamiento espacial que se le ha otorgado al situar la cámara y elegir el encuadre. Pero también estarán condicionados por la relación de valores entre los distintos planos articulados en el montaje. En condiciones normales parece que un primerísimo plano requiere menor duración en pantalla que un plano tres cuartos, pero de la modificación intencionada de esta normalidad, al acortar o alargar esas duraciones, surge un nuevo elemento expresivo que permite incidir sobre la tensión de la lectura, sobre la atención del espectador. También en música

ca existe el 'rubato', que 'roba' tiempo al pulso natural del compás, y otras alteraciones que aceleran o retardan el movimiento de los sonidos con respecto a la regularidad del discurso musical. Ese pulso o compás en los textos audiovisuales resulta muy problemático porque no puede someterse a ningún metrónomo, pero apuntamos aquí la relación íntima que guardan las duraciones y las intensidades sobre las que se construye la estructura rítmica del texto con las dimensiones y proporciones espaciales de los encuadres y de los elementos visuales que en su interior se ordenan. Hemos de valorar la incidencia del espacio visual en la creación de atmósferas o ámbitos estéticos y emotivos siempre dentro de las características propias del lenguaje cinematográfico, que no son las mismas, ni siquiera de la misma sustancia, que las que conciernen a la percepción visual de nuestra vida cotidiana. La narración audiovisual hace una interpretación del espacio, no una mera descripción. Al situar en él objetos o elementos narrativos les da un significado nuevo, un valor retórico. Como afirma el profesor García Jiménez "el espacio circundante interviene en la narrativa audiovisual a modo de comentario visual" (García Jiménez, 1996: 350), creando de esta manera un ámbito en el que las evoluciones de la acción y las transformaciones interiores de los personajes, que también hemos de valorar como 'movimiento', se relacionan con esa conjunción de datos visuales que por analogía en la representación solemos llamar espacio.

Otra característica peculiar del espacio visual en la cinematografía es que se puede construir, y de hecho se construye, con fragmentos de puntos de vista y movimientos de cámara que, al ser estructurados por el montaje, permiten la apariencia de una unidad espacial, y también temporal, que no procede de lo que llamamos 'realidad' sino del propio discurso cinematográfico. En palabras de Rudolph Arnheim, "el espacio no lo vemos, lo pensamos", afirmación relacionada con el concepto gestaltista de integración de fragmentos y elementos perceptivos en formas (Arnheim, 1954). Esto es mucho más concreto en el caso del valor que cobran en un texto audiovisual los elementos espaciales dentro y fuera de cuadro con los que el lector-espectador construye una habitación, una persecución, un barrio o un encuentro sumando imágenes parciales procedentes de diferentes puntos de vista o emplazamientos de la cámara.

El hecho y concepto de 'fluir' está en el origen mismo del ritmo, incluso en su etimología (García Calvo, 1975). La fluidez de esa construcción artificial de un espacio, como estamos observando, depende de la facilidad o naturalidad con la que se relacionen los fragmentos. Hay un proceso de aprendizaje en todo esto, una evolución de la mente a partir de la percepción e integración de estímulos en relación con un lenguaje como ocurre con todas las representaciones. Sobre estos códigos aprendidos se generan progresivamente estructuras y expresiones más complejas. Es aquí donde el lenguaje de los encuadres, de sus composiciones interiores y de su articulación exterior en el montaje cobra ricas y múltiples posibilidades. La proporción es uno de los valores que integra este proceso, y donde hay proporciones podemos hablar de ritmo, tanto entre elementos estáticos como en sus procesos de cambio que, de forma genérica, llamamos movimiento. Podemos integrar en todo ello valores propios del espacio y del tiempo que se nos presentan repetidamente como inseparables. De nuevo en palabras de Jesús García Jiménez (1996: 369), "el cine ha hecho de la duración una dimensión del espacio". Así los cortes de plano, claros golpes o percusiones audiovisuales, están sometidos a esa relación de duraciones e intensidades que procede tanto de su construcción interior como de su integración en el conjunto. Y no sólo a nivel formal como representación de un espacio y de un tiempo. También los signos, los símbolos, las ideas y las emociones cobran así presencia activa añadiendo a la escritura y lectura del texto la profundidad y multiplicidad que conforma sus complejas dimensiones afectivas, intelectuales y culturales.

Ritmo de las palabras: Un análisis de todas las estructuras rítmicas que componen un texto cinematográfico debe considerar también las unidades con las que construimos y damos forma a la expresión hablada: duración de sílabas, acentuación, intervalos de silencio, entonación, etcétera, de la misma manera que se podría hacer sobre un poema recitado. De hecho podemos afirmar que el ritmo en el lenguaje es inevitable, que forma parte de su propia naturaleza: "Me pongo a discurrir del ritmo en el lenguaje, y así como no puedo discurrir de ritmo o de otra cosa sin algún lenguaje, así no puedo hablar ni decir nada sin algún ritmo" (García Calvo, 1975: 307).

Observamos la frase hablada como un elemento con movimiento propio, un estímulo de la atención y de la actividad intelectual, y un detonante de movimientos cognitivos y emocionales que, como ya hemos comentado, constituyen dimensiones más profundas del texto en su escritura y lectura. En el montaje se calibran, más o menos conscientemente, todas las influencias que ejercen los distintos elementos entre sí. En el caso de la banda de diálogos la voz de los actores es un factor rítmico de enorme protagonismo: "El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos, y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz" (Lapesa, 1981: 59-60). Es obvio que la acción del lenguaje hablado va más allá de sus aspectos formales o sonoros y puede impulsar otros niveles interiores de influencia en el lector-espectador, por lo que, según lo que se esté diciendo y cómo se esté diciendo, habrá una valoración en la realización de las imágenes y en su ensamblaje posterior. Queremos decir que las palabras influyen también sin duda en el montaje a través de su acción semántica, pero es mucho más obvia la acción directa de la prosodia en la articulación del discurso audiovisual. Al igual que los movimientos visuales los movimientos del habla pueden ejercer una gran influencia en las decisiones sobre la duración de los planos y en las relaciones de conjunto resultantes. Se pueden utilizar puntos, pausas, acentos, velocidades, entonaciones, y otras variantes del lenguaje hablado como referencia para marcar cortes de plano de manera parecida al apoyo del montaje en los movimientos visuales de la imagen, y viceversa, tanto para enfatizar lo que podríamos llamar 'acordes audiovisuales' como para facilitar el fluido del discurso, marcar pulsos o reiteraciones regulares o crear contratiempos y polirritmias. Es decir, para formar y enriquecer la estructura rítmica del texto.

Ritmo de la música: Tanto las palabras como la música son por su propia naturaleza un fenómeno puramente rítmico, como ocurre en general con todas las 'artes del tiempo'. En ellas ya está estructurado un discurso que se apoya directamente en valores métricos y rítmicos. En el caso de la música, además, otros muchos elementos constituyen su tejido sonoro y el inmenso campo de abstracciones, expresiones y significados que de él emana. Resulta de una extraordinaria complejidad por lo tanto someter la banda sonora de un texto audiovisual a un análisis exhaustivo en cuanto a sus componentes, ideas melódicas, movimiento armónico, unidades rítmicas y forma musical. Sin embargo podemos comprobar que hay una influencia muy importante de la música en cualquier posible arquitectura de creación y construcción del audiovisual, tanto en sus relaciones métricas y rítmicas, como en la manera de decir y percibir el texto desde un punto de vista intelectual y emocional. Observamos algunos factores fundamentales: La propia presencia de las frases musicales en el texto, con sus características sonoras peculiares enfatizando estética y emocionalmente determinadas situaciones o fragmentos, y que podemos considerar como estímulos de la atención o modificación circunstancial de la actitud y percepción del espectador en la lectura. Esto supone también una transformación o 'movimiento'; Influencia del pulso, del

compás, y de la propia estructura de la música como un *tempo* de referencia de indudable fuerza y protagonismo: Las repeticiones de temas musicales, a modo de símbolo o *leit motiv*, que servirán en el texto como evocación y nexo entre momentos diferentes de la narración que contengan alguna sustancia común, factor rítmico esencial como reiteración.

Insistimos en la importancia de la atención, conducta o disposición del espectador ante este proceso como llamada de atención ante "...ciertas propiedades del estímulo que afectan a la conducta del sistema sólo durante el tiempo en que esté presente la energía o durante lapsos cortos después de eso. Esto quiere decir que algunas características de la energía están modificando la conducta en forma directa. Estas características se denominan aspectos informativos de la energía" (Forgus, 1979). Consideramos la música como un recurso de expresión que subraya el texto. Mientras esté presente habremos de considerar modificado el ámbito de la lectura por su capacidad para crear anclajes emotivos y estéticos en las situaciones a las que acompaña, además de la propia relación de adecuación que pueden suponer los valores formales de la música. Para comprobar esto basta con escuchar alternativamente el prelude de la Suite inglesa nº 2 de Bach y la Danza de los caballeros de 'Romeo y Julieta' de Prokofiev mientras contemplamos la 'Tempestad en el mar' de Turner. Mucho más claro resulta cuando se trata de relacionar movimientos simultáneos visuales y sonoros.

Ritmo de los efectos y ambiente: En las bandas sonoras donde se incluyen efectos y sonidos de ambiente vemos cómo con ellos se realizan dos acciones directas fundamentales: hacen más verosímil la representación al aumentar sus rasgos de analogía o iconicidad y enriquecen la atmósfera del texto. En estos dos aspectos podríamos encontrar muy diferentes tipos de movimientos y, por lo que atañe al tema que nos ocupa, muy distintas también maneras de valorarlos. Es obvio que no actúan de la misma manera un sonido de lluvia que el de los cascos de un caballo sobre el suelo.

Ocurre con estos elementos del texto audiovisual algo común a los demás: tienen una duración determinada y, mientras duran, están estimulando al espectador como un dato más de 'energía informativa'. El nivel de atención estimamos que será, en líneas generales, menor. Por ello podemos referirnos a estos sonidos como 'fondos'. Es interesante observar que esa nomenclatura coincide con la diferencia que establecen los psicólogos de la percepción entre forma y fondo, diferenciando con ello también el nivel de atención o de esfuerzo que exigen en el sujeto de la percepción (Arnheim, 1954). Sin embargo podemos considerar en muchos casos que la construcción de las bandas de ambientes tiene una funcionalidad semejante a la de la música, en cuanto a la creación de atmósferas y ámbitos emotivos, aunque sin la regulación musical.

Debemos observar también aquellos sonidos que puedan ejercer un marcado pulso métrico: los pasos, golpes de martillo, etcétera. En muchos casos esa reiteración coincide con la del estímulo visual (los pies de la persona que camina o corre, por ejemplo), produciéndose un mayor énfasis en su presencia. Es en estos casos cuando parece importante valorar su actividad como valores métricos o rítmicos. En ellos hay movimiento y transformación como estructuras melódicas o armónicas audiovisuales y "dondequiera que haya vida habrá acción; dondequiera que haya acción habrá movimiento; dondequiera que haya movimiento habrá tempo y dondequiera que haya tempo habrá ritmo" (Stanislavsky, 1936: 231).

EL MONTAJE: ARTICULACIÓN RÍTMICA AUDIOVISUAL

Sabemos por experiencia que realizamos la puesta en escena y la planificación anticipando el montaje y que montamos relejendo esa anticipación en el material en bruto que se nos presenta organizado con anterioridad. Es en este momento cuando ha de ser tomada de nuevo en cuenta la estructura rítmica que ha sido intuida y realizada en el guión y en el rodaje como 'pre-montajes' que ahora deben cobrar forma definitiva como texto para ser percibidos. Porque, como decía Mitry, "el ritmo no es perceptible como tal sino en tanto que es dominado por la conciencia" (Mitry, 1963: 341).

En el montaje daremos a los diferentes elementos del discurso un desarrollo secuencial armónico, fluido. Cobrará el texto continuidad, ritmo, en el sentido en el que "el ritmo es esa propiedad de una continuidad de acontecimientos en el tiempo, que produce en el espíritu que la capta una impresión de proporción entre las duraciones de los acontecimientos o de los grupos de acontecimientos de que se compone la continuidad" (Sonnenschein, 1925).

Según hemos planteado anteriormente vemos como necesaria la distinción entre métrica y rítmica, pero, al realizarla, ya estamos incluyendo en ese segundo término, en el ritmo, todos los demás ingredientes del discurso. Hay multitud de textos teóricos y de aplicación práctica que han ido aproximando una imposible acotación definitiva del tema. Podemos destacar, además de los ya citados, algunas interesantes recopilaciones de diferentes enfoques y aportaciones teóricas (Sánchez-Biosca, 1996) y (Fernández, 1997), y algunos clásicos de referencia (Reisz, 1953) y (Sánchez, 1970). Sin la pretensión de agotar un objeto de estudio tan complejo, nos referimos aquí a la función del montaje como recreación o invención de un espacio y tiempo imaginarios en las dimensiones narrativas del discurso audiovisual. Porque "la narrativa es una forma inteligente de modelizar el mundo para comprenderlo. Sabe cómo se comporta el espacio y el tiempo más allá de sus leyes físicas, por eso los convierte en construcciones imaginarias para representar lo real o para inventar lo posible" (García, 1998). Ya nos hemos referido a los condicionantes que relacionan la mente humana con el espacio y el tiempo y sus posibles representaciones. También la armonización de los elementos con los que se construye esa hipnosis o engaño a partir de un texto audiovisual. En esto trabaja y actúa el montaje. "El montaje no sólo sirve para articular diferentes puntos de vista ópticos del espacio, sino también para construir la temporalidad de la narración cinematográfica" (Gubern, 1987: 312).

El ritmo audiovisual es el resultado de la organización de elementos morfológicos concretos de luz y sonido en un espacio y un tiempo creados técnicamente y proyectados sobre una pantalla, integrando en este sortilegio elementos perceptibles en un discurso de múltiples profundidades en el que también interviene la experiencia acumulada del sujeto que percibe, piensa y siente más allá de la posible proporción aritmética entre las dimensiones de los elementos de construcción del texto. El montaje puede y debe lograr fluido y proporción, armonía en las relaciones. Desarrolla potencias estéticas y expresivas mientras se intenta en el artificio una aparente naturalidad ilusoria sobre la que se apoyan los contenidos del discurso. El montaje es la factoría donde cobra forma el ritmo audiovisual que integra y unifica la multiplicidad de fragmentos que reconstruyen las imágenes y los sonidos de una representación. Su oficio y maestría consiste en crear las conexiones adecuadas entre las líneas físicas y psíquicas con las que el texto se expresa para que la fascinación que mantiene al espectador hipnotizado por el juego de movimientos le facilite también alcanzar los adecuados niveles de comprensión y consiguiente vivencia intelectual y emocional.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolph: *Art and visual perception - A psychology of the creative eye*; THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley, 1954; Edición en español: *Arte y percepción visual*; ALIANZA, Madrid, 1979.

EISENSTEIN, Sergei: *The film sense* (1942); Edición en español: *El sentido del cine*; SIGLO XXI, México, 1974.

EISENSTEIN, Sergei M.: "Métodos de montaje" (Moscú-Londres, 1929) en *The film form* (1949); Edición en español: *La forma del cine*, SIGLO XXI, México, 1986.

FORGUS, R.: *Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*; TRILLAS, México, 1979.

GARCÍA CALVO, Agustín: "Rítmica" en *Hablando de lo que habla*; LUCINA, Zamora, 1989. (Reedición del libro *Del ritmo del lenguaje*; LA GAYA CIENCIA, 1975).

GARCÍA GARCÍA, Francisco: "Realidad virtual y mundos posibles" en PABLOS PONS, Juan de y JIMÉNEZ SEGURA, Jesús (coord.): *Nuevas tecnologías. Comunicación audiovisual y educación*; CEDECS, Barcelona, 1998.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*; CÁTEDRA, Barcelona, 1996.

GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo* (recopilación de distintos trabajos referentes al ritmo realizados por el académico entre 1926 y 1956); ISTMO, Madrid, 1993.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta*, GUSTAVO GILI, Barcelona, 1987.

KRISHNAMURTI, Jiddu y BOHM, David: *The ending of time*; KRISHNAMURTI FOUNDATION, Brockwood park, Bramdean, Hampshire (England), 1980; Edición en español: *Más allá del tiempo*; KAIROS, Barcelona, 1996.

LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*; CÁTEDRA, Madrid, 1981.

MARTÍN, Consuelo: "Pensamiento, percepción y conciencia" en *La vida como inspiración*; OBELISCO, Barcelona, 1997.

MITRY, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma: 1.- Les structures, 2.- Les formes*; EDITIONS UNIVERSITAIRES, París, 1963; Edición en español: *Estética y psicología del cine: 1.- Las estructuras, 2.- Las formas*; SIGLO XXI, Madrid - México D.F., 1978.

PÖPPEL, Ernst: *Grenzen des Bewusstseins*; Stuttgart, 1988; Edición en español: *Los límites de la conciencia: realidad y percepción humana*; CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona, 1993.

REISZ, Karel: *The technique of film editing*, FOCAL PRESS, Londres, 1953; Edición en español: *Técnica del montaje cinematográfico*, TAURUS, Madrid, 1960.

ROJO SIERRA, M.: *La asimetría cerebral y la experiencia psicológica y patológica del tiempo*; GREGORI, Valencia, 1984.

SÁNCHEZ, Rafael C.: *Montaje cinematográfico, arte del movimiento*; Universidad Católica de Chile, POMAI-RE, Santiago de Chile, 1970.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*; PAIDÓS, Barcelona, 1996.

SONNENSCHNEIN, A.: *What is rhythm?*; B.BLACKWELL, Oxford, 1925.

STANISLAVSKY, Constantin: *Building a character*, THEATRE ARTS BOOKS, Nueva York, 1936; Edición en español: *La construcción del personaje*; ALIANZA, Madrid, 1975.