



MATCH CUT

Carmen Armiñana y Lía Salinas

ÍNDICE

Si Tarkovsky dice que el cine es un mosaico hecho de tiempo, montar es el arte de crear imágenes a partir de piezas más pequeñas: los planos.

El objeto de este trabajo es comprender los efectos expresivos que podemos obtener con el montaje, en concreto centrándonos en el *match cut*; repasando así las técnicas y convenciones que constituyen el lenguaje cinematográfico. Nos interesa entender qué hace que dos imágenes aparentemente lejanas se unan, qué es necesario para crear orden en el caos y narrar una historia coherente. Esto, al fin y al cabo, es la magia del cine.

Con esta voluntad, nos hemos propuesto una serie de objetivos:

- Ver cómo se consigue la continuidad de planos entre secuencias (*match cut*).
- Descubrir los elementos sonoros y visuales que unen dos secuencias de naturaleza diferente.
- Recoger ejemplos notables de este recurso a lo largo de la historia+.
- Constatar la importancia del montaje en la construcción del relato audiovisual.

Al final del análisis aplicaremos lo estudiado en una secuencia de la película *Chunking Express* de Wong Kar Wai.



Introducción 2

Conceptos Básicos 4-7

Match Cut 8-10

Segmentación 11-13

Análisis 14-15

Conclusión 16-17

Fuentes 17-21

CONCEPTOS BÁSICOS

MONTAJE

El montaje es la unión de los distintos fragmentos que componen una película. Este se compone de 6 elementos: la motivación, la información, la composición, el sonido, el ángulo de cámara y la continuidad¹. Con motivación a lo que nos referimos es a que debe haber una justificación para que se pase de un plano a otro, esta puede ser tanto visual, como el movimiento de un personaje, como sonora, como puede ser el sonido de un timbre, o una combinación de ambas. Con información nos referimos a que cuando cortamos un plano para pasar a otro, este segundo plano debe darnos una información visual que el primero no se nos haya mostrado porque de otro modo no tendría sentido el cambio de plano. En cuanto a composición de plano hacemos referencia al trabajo que debe realizar el montador al ir seleccionando los distintos planos que se han grabado para así elegir los que cuente con una mejor composición. El sonido es otra parte fundamental del montaje, este sirve para crear atmósfera, emociones, para preparar al espectador para la siguiente escena,...

Otro elemento a tener en cuenta en el montaje es el ángulo de la cámara; cuando pasamos de un plano a otro, el segundo plano debe de contar con una angulación distinta del primero, el cambio de ángulo debe oscilar entre 180° - 45°. Por último esta la continuidad; cuando pasamos de un plano a otro debe mantenerse una serie de aspectos para que este corte no se note, estos son: el contenido del plano, el movimiento de los personajes y objetos, la posición y el sonido².

Dentro del montaje podemos diferenciar entre montaje narrativo y montaje expresivo³. El narrativo se basa en la unión de planos en una secuencia lógica que cuenta una historia y que ayudan a que la acción avance. El expresivo lo que busca es crear un efecto directo a través de la yuxtaposición de imágenes, es decir, que sea el propio montaje el que genere sentimientos e ideas. Dentro de estos existen también distintos tipos de montaje:

2 Para más información sobre cómo elaborar montaje de continuidad refiérase a THOMPSON, R. (2001)

3 Esta es la diferenciación que hace MARTIN, M. y FELDMAN M., 2009

Dentro del montaje narrativo nos encontramos con el montaje lineal, donde solo existe una acción que se muestra de forma cronológica a través de distintas secuencias; el no lineal, donde la acción no se muestra en orden cronológico; el montaje convergente, donde se relata distintas acciones simultáneas que acaban confluyendo; el paralelo, donde se muestran distintas acciones que pueden o no ser simultáneas y que no acaban confluyendo; el interno donde la acción se desarrolla en un mismo plano; y el externo donde la acción se desarrolla mediante distintos planos. Dentro del montaje expresivo podemos diferenciar el montaje ideológico donde se aluden a la emociones usando símbolos, gestos...; el montaje creativo donde las secuencias se ordenan como recurso visual sin tener en cuenta la cronología; y el montaje poético donde se busca la creación de una métrica y estética determinada dejando de lado la cronología y la narrativa.

EL PLANO

Para entender el montaje, es esencial conocer el plano. Como la célula en el cuerpo humano, el plano es la unidad mínima de fabricación de la película. Cada plano constituye un bloque de espacio y tiempo nacido del acto creativo de rodar y montar⁴.

El plano percibido corresponde a la unidad de montaje, es decir, al fragmento de película seleccionado y colocado en su lugar durante el montaje⁵.

Cuando pasamos de una unidad a otra, podemos alterar la continuidad del film. Aumont habla de estos cambios bruscos de planos como de "pequeños traumas visuales"⁶, que podemos minimizar a través de diversos recursos que se han establecido a lo largo del tiempo. Si en la mayoría de casos el espectador los percibe como casi transparentes, esto se debe a la adecuación y conocimiento de determinadas leyes perceptivas y visuales aplicadas para generar una continuidad visual. El corte entre planos no debe ser arbitrario: el movimiento y desplazamiento de cámara, la profundidad de campo y otras cuestiones visuales y semánticas deben

4 *Esos fragmentos, esos "bloques de espacio y tiempo", son lo que llamaremos los planos de una película.* SIETY, 2004, 8

5 SIETY, 2004, 13.

6 AUMONT, 1995, 15

formar parte en una meditada relación entre cineasta y el espacio y personajes.

No hay que menospreciar su papel en la fabricación de la película, ya que a través de la yuxtaposición de planos construimos el espacio, generando lo que conocemos como el "espacio compuesto", que se da cuando un espacio que se supone único está en realidad conformado por la superposición de múltiples espacios.

EFFECTOS EXPRESIVOS DEL MONTAJE

Hay una serie de efectos expresivos que podemos conseguir a través del montaje⁷. El montador puede buscar un corte transparente para evitar que el montaje le robe protagonismo a la fluidez de la historia, pero también puede recurrir a cortes brutales si estos complementan la historia. El corte es una cuestión de vital importancia, pues este crea ritmo e intensidad narrativa, además de poner atención en determinados elementos. En el tradicional montaje hollywoodiano o montaje de continuidad, los cortes se hacen invisibles para generar claridad en la historia, pero las nuevas corrientes prueban que los cortes evidentes son una herramienta valiosísima para transmitir la propia historia. De esta manera, podemos contraponer dos tipos opuestos de corte: el jump cut y el match cut.

EFFECTO KULESHOV

A principios de siglo, Kuleshov lleva a cabo una serie de experimentos perceptivos durante un momento decisivo en la formación del lenguaje audiovisual tal y como lo entendemos hoy en día. Es en estos momentos que el cine pasa de ser entendido como una atracción de feria a un medio expresivo con potencial narrativo y poético. Su experimento consiste en la unión de un plano de la cara inexpresiva yuxtapuesto con 3 planos diferentes: el de una mujer atractiva, una niña en un ataúd y un plato de sopa. Según cambie este plano los espectadores dan una lectura a la expresión del rostro, lo que demuestra que la creación de significado se crea en la mente del espectador a partir del montaje. Como diría Russo "el cine es una ficción que se amolda notablemente a nuestros deseos" (Russo, 1998)

7 *So we entertain an idea, or a linked sequence of ideas, and we blink to separate and punctuate that idea from what follows. Similarly—in film—a shot presents us with an idea, or a sequence of ideas, and the cut is a "blink" that separates and punctuates those ideas.*(MUCH, 2001, 35)

1 Podemos encontrar más información sobre el montaje en MORALES, 2009

JUMP CUT

Por un lado, el *jump cut* se basa en la contraposición de dos imágenes muy diferentes con las que el montador crea un salto espacio-temporal evidente. También podemos considerar jump cut cuando dos planos consecutivos solo se diferencian ligeramente en la composición, creando una disonancia cognitiva en el espectador. Este es típico en el montaje de discontinuidad, usado sistemáticamente por las vanguardias y ciertas corrientes del cine actual. Este es un recurso común en el cine de Wong Kar Wai, que analizaremos con más profundidad en el apartado de análisis (pág. 12).

MATCH CUT

El *match cut* yuxtapone deliberadamente dos planos cuya imagen comparte cualidades gráficas y poéticas, a través del movimiento, el sonido, la forma o el simbolismo asociado a estas. Este es un recurso básico en el montaje de continuidad y la cantidad de elementos que pueden crear estas asociaciones es muy extenso: dirección, mirada, ángulo, luz, color, acción... son algunos de los más típicos.⁸

TRANSICIONES

Las películas están formadas por múltiples fragmentos que cuentan con una continuidad lógica y cronológica. No obstante, pueden haber ocasiones en la que esta no es suficiente para que en el encadenado de planos resulte comprensible. Para lograr esa continuidad lógica, temporal y espacial, lo que se hace en las películas es hacer el encadenado de planos a través de transiciones tanto visuales como sonoras⁹. Algunos ejemplos son:

Cambio de plano por corte seco: en esta se sustituye una imagen por otra de forma brusca. Este implica un simple cambio de punto de vista sin que exista un cambio de espacio ni de tiempo y la banda sonora nunca deja de sonar. Un ejemplo de esto lo podemos ver en la conversación del bar de *El silencio de los corderos*.

Cierre o abertura en fundido: este tipo de transición se hace a través de una imagen que se va oscureciendo gradualmente hasta llegar a negro

u otro color para después pasar otra transición gradual donde va apareciendo la siguiente imagen; aunque esta segunda imagen también puede surgir de forma brusca. Marcan cambios de acción y el paso del tiempo por lo que la segunda imagen debe volver a ubicar al espectador en el espacio-tiempo de este nuevo plano. Un ejemplo de esto es *Matrix* cuando Neo se despierta de la simulación, aquí vemos como la imagen pasa gradualmente a negro, después a blanco y, posteriormente, a la siguiente imagen.

Fundido encadenado: en esta transición se superponen el fundido abierto y el cerrado, es decir, existe una superposición en la imagen. Suele marcar un transcurso temporal de una persona o de un objeto haciendo la superposición de dos aspectos temporales de este. Si al hacer esta transición la cámara no cambia su posición ni angulación, los elementos estáticos deben mantener su intensidad durante toda la superposición. Esto lo podemos ver en *Narnia* cuando Lucy cierra la puerta del armario, se va de la habitación y vemos un encadenado en el que pasamos a estar de día a estar de noche.

Barrido: en este tipo de transiciones se pasa de una imagen a otra a través de una panorámica. Esta se hace de forma muy rápida, sobre un sonido neutro y en la pantalla se ve borroso. Esta no se suele utilizar porque queda demasiado superficial. Un ejemplo lo podemos ver en *Ciudadano Kane* cuando este desayuna con su primera esposa, el barrido marca el paso del tiempo y nos va mostrando como se va deteriorando el matrimonio.

Cortina e iris: en cortina la imagen se sustituye haciendo que la segunda se desplace sobre la primera bien de manera lateral bien en forma de abanico. En iris la transición es parecida pero la sustitución se hace en forma de apertura circular que se agranda o que se disminuye. Fue muy usada en el cine mudo, la apertura en iris se usaba para hacer un travelling hacia atrás que ampliase el campo partiendo de un elemento importante y el cierre en iris era un travelling hacia delante que servía para destacar un elemento del plano. Estas transiciones no se usan mucho porque recuerdan al espectador que la pantalla está en una superficie rectangular. Este recurso era típica en las películas mudas y de animación, como *El correcaminos*, cuyos episodios

acababan en un cierre en iris que nos llevaba a centrarnos en el elemento central del plano. Otro ejemplo es la escena del café de *Soñadores* de Bertolucci.

MOVIMIENTO DE CÁMARA Y PERSONAJES

Una de las prioridades y de las características del film es que este consiga registrar el movimiento. Esto se puede lograr a través del propio movimiento del personaje o de una cámara, ambos pueden moverse en distintas direcciones: vertical, horizontal y circular¹⁰. El vertical lo veríamos cuando los personajes hacen una acción de subir o de bajar como al subir escaleras, trepar una cuerda... mientras que en una cámara se daría cuando esta hiciese un movimiento de arriba a abajo y viceversa. El horizontal se corresponde con un actor andando, corriendo... y en cámara este movimiento se produciría a través del desplazamiento de esta al ponerla en un soporte móvil como puede ser una grúa. Por último, el circular se vería cuando un actor gira sobre su propio eje y se compararía a una panorámica en una cámara. Estos tres tipos de mo-

vimientos los podemos ver tanto aislados como en conjunto.

El movimiento también se puede conseguir gracias a medios cinematográficos como la proyección de imágenes que se desplazan detrás de personajes inmóviles o a través de un montaje donde, por ejemplo, se pone un plano de alguien mirando al exterior para pasar a un plano de un coche en marcha. De esta forma conseguiremos que parezca que la persona está en el coche a pesar de que no se esté moviendo.

El movimiento del film se registra mejor capturándolo en distintos segmentos de acción con distinta angulación. Tampoco se nos puede olvidar que cuando capturemos el movimiento es que si lo hacemos a través de distintos planos debemos tener cuidado de que la cámara se encuentre siempre en el mismo lado de la acción en movimiento, si esto no ocurre lo que logremos es hacer un montaje donde un elemento que siempre tendría que ir hacia un lado de repente vaya en dirección contraria lo que provocaría la confusión del espectador.

10 MARTIN, M. y FELDMAN M., 2009



⁸ Para más información sobre el montaje ir a TARÍN, 228, 2011

⁹ La siguiente clasificación ha sido sacada de THOMPSON, 2001



MATCH CUT

Una vez definidos los conceptos básicos, vamos a centrarnos en nuestro verdadero objeto de interés: el *match cut*, es decir, cómo conseguir un montaje donde los planos tengan algún tipo de continuidad. Esto lo podemos conseguir a través de dos tipos de transiciones: las de orden plástico y psicológico.

Dentro de las de orden plástico, se puede obtener el efecto de continuidad por contenido material, estructural y dinámico. Las de contenido material consiguen la continuidad

basando la transición en un elemento homólogo entre ambos planos. Algunos ejemplos son: *El ángel azul*, cuando se hace una transición de una postal de Lola Lola a la cantante de carne y hueso; en *El cuarto mandamiento* cuando a través de una carta pasamos de la manos del autor a las del destinatario; en *Caza trágica*, en la que se establece una relación entre un tren de juguete y un convoy real; y en *Boudu salvado de las aguas*, en el que vemos la estampa de un soldado tocando, escuchamos una trompeta y pasamos a un orfeón municipal. En el último caso el encabalgado de sonido contribuye a la continuidad.

En las de contenido estructural la continuidad en la transición se genera a partir de la semejanza estética en la composición interna de planos. *Señorita Julie* y *Los asesinos están entre nosotros* son claros ejemplos de este tipo de transición; en *Señorita Julie* esta semejanza se consigue al comparar un chorro de vino que sale de un tonel con los aldeanos saliendo de un baile popular, mientras que en *Los asesinos están entre nosotros* esta semejanza se consigue al comparar los giros de una bailarina con los anillos que forma la lluvia al caer en un charco. En las de contenido dinámico la continuidad se genera al hacer transiciones ayudándose de los movimientos de los personajes y de los objetos, para ello se usa los enlaces de movimiento que se basan en conectar los distintos elementos en movimiento de un plano con los de otro en los que los elementos hacen un movimiento similar o igual. Esto lo podemos ver en, por ejemplo, *El arsenal*, donde se consigue esta semejanza comparando los golpes que un hombre le da a su caballo con los golpes que una mujer le da a su hijo, o en *Muerte de un ciclista*, que relaciona el movimiento de una botella al ser arrojada con el movimiento de las piedras que lanzan unos manifestantes y que acaban rompiendo un vidrio. Esta analogía también se puede hacer a través del sonido como vemos en *Los 39 escalones*, en el que pasamos de la imagen de una mujer que encuentra un cadáver y hace el amago de gritar a la de un tren a través del cabalgado del sonido del tren, este se empieza a escuchar cuando la señora empieza a gritar.

Dentro de las de orden psicológico podemos diferenciar entre las que consiguen generar esa continuidad a través del contenido nominal y las que lo logran a través del contenido intelectual. Algo que caracteriza a este tipo de transiciones es que no dependen de la imagen si no de la lógica que el espectador cree a partir de lo que ve. El efecto Kuleshov basa su experimento en este concepto; este pone a un personaje mirando a cámara y después nos muestra la imagen de otro elemento, ante esto el espectador crea una relación espacial y de sentido que no existe en el propio film.

Las que se basan en el contenido nominal crean la continuidad en la transición nombrando en el primer plano en algo que aparecerá en el segundo bien sea un lugar, un individuo, una fecha... Dos ejemplos de este caso se dan en *El cielo es vuestro*, en la que vemos un primer plano en el que el matrimonio protagonista hace referencia a que pondrán un cartel luminoso cuando los negocios les vaya bien y en el siguiente plano vemos el cartel luminoso en el garaje, y en *Goupi, manos sangrientas*, donde en el primer plano se habla de una guillotina y en el segundo vemos una sombra en diagonal que recuerda a su filo. Mientras tanto las de contenido intelectual consiguen la continuidad de

dos modos: a través del pensamiento de un personaje o del pensamiento del espectador. El caso del pensamiento de un personaje lo vemos bien ejemplificado en las películas *El ángel azul* cuando la gobernanta entra en la habitación del profesor y se sorprende al no encontrarlo para descubrir en el siguiente plano que el profesor durmió en otra cama, o *Los desconocidos de la casa*, donde vemos cómo Juliette Faber piensa en su padre después de que una sirvienta lo tratase de alcohólico para después pasar a otro plano donde se nos muestra al padre desplomado ante una botella de vino. En ambos casos vemos cómo se materializan los pensamientos de los personajes. En contraposición a esto, el pensamiento del espectador genera una continuidad influenciada por el propio film. Esto es posible a través de relaciones de causalidad simbólicas y ficticias, por encadenados psicológicos que ayudan a que continúe la acción,... Este último caso de encadenado psicológico lo podemos ver en *Las damas del bosque de Bolonia*, donde en un primer plano se nos muestra a una mujer diciendo que se vengará para después pasar al siguiente plano donde se ve a una bailarina que será el instrumento de venganza.



Esta es la segmentación de los 45 segundos finales de *Con la muerte en los talones*.

SEGMENTACIÓN

1º Plano: es un plano detalle donde a la derecha vemos una bota que pisa una mano que está a la izquierda. Nos encontramos en un espacio exterior. Escuchamos una música extradiegética de tensión.



2º Plano: es un plano detalle donde vemos el suelo, posteriormente lanzan un objeto de metal que provoca un sonido diegético al golpearse contra este. Se sigue escuchando la música extradiegética de tensión.



3º Plano: es un plano medio corto donde se ve a una persona, la posición de la cámara corta ligeramente la cabeza de este individuo. El personaje está situado en la derecha y se acaba cayendo hacia este lado. Se aumenta el volumen de la música extradiegética de tensión.



4º Plano: es un plano general con profundidad de campo donde, a la derecha, vemos a otro hombre cayéndose, siguiendo con el movimiento del plano anterior, y, a la izquierda, vemos como un hombre sujeta a una mujer para que no se caiga por el precipicio. Este hombre está agachado y lo vemos entero mientras que a la mujer solo le vemos de la mitad de espalda para arriba. Se mantiene el sonido extradiegético de



5º Plano: es un gran plano general con gran profundidad de campo donde vemos a un grupo de personas encima de una montaña de piedra. Se disminuye ligeramente la música extradiegética de tensión.



6º Plano: es un plano general donde se muestra al mismo grupo de antes solo que esta vez desde más cerca y desde otro ángulo. El sonido extradiegético se baja para que podamos oír lo que dicen los personajes.





7° Plano: Es un primer plano del hombre que vimos que sujetaba a la mujer en el 4° plano. Este personaje está centrado en la imagen y mira hacia abajo, al sitio donde la mujer estaría colgada. Se continúa la música extradiegética de tensión y el personaje habla.



8° Plano: es un primer plano de la mujer que está colgada del precipicio, es un contraplano del 7° plano. La mujer está situada ligeramente hacia la izquierda y mira hacia arriba, lo que corresponde al señor que la está sujetando o a la unión de sus manos. La música extradiegética de tensión sigue y el personaje habla.



9° Plano: es un primerísimo primer plano del Roger (Cary Grant), la cámara cuenta con el mismo ángulo que en el 7° plano solo que se ha acercado a la cara del hombre. Este se encuentra centrado en la imagen mirando hacia abajo. La música de tensión sigue mientras el personaje habla.



10° Plano: es un primerísimo primer plano de Eve (Eva Marie Saint) colgada del precipicio y es el contraplano del 9° plano. Se mantiene la misma angulación que el 8° plano con la única diferencia de que se ha acercado al rostro de la mujer y de que la Eve está centrada en la imagen. La música extradiegética de tensión se mantiene y la chica habla.



11° Plano: es un primerísimo primer plano de Roger. El ángulo y posición de la cámara es igual al del 9° plano, el hombre sigue estando centrado en el plano y mirando hacia abajo. Continúa la música extradiegética de tensión mientras el personaje habla.



12° Plano: es un primerísimo primer plano de Eve. El ángulo de la cámara es el mismo que en el 10° plano con la única diferencia de que estamos todavía más cerca del rostro de la mujer y que está situada a la izquierda del plano. Se continúa con la música extradiegética de tensión y el personaje habla, además escuchamos fuera de campo a Roger.



13° Plano: es un primerísimo primer plano de Roger que mantiene la misma estructura de imagen que en el 11° plano: personaje centrado, misma angulación y posición de cámara... La música extradiegética de tensión se mantiene y el personaje habla.

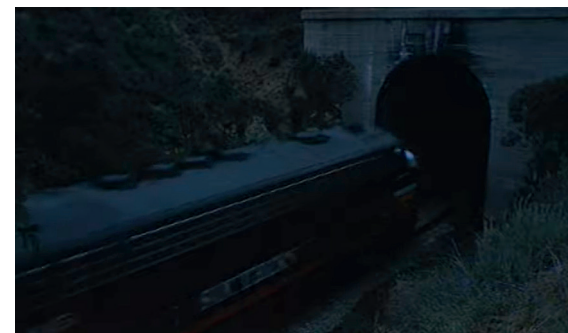


14° Plano: es un primerísimo primer plano de Eve. Tiene la misma estructura que el 12° plano. Vemos como la mujer se eleva al final acercándonos más a su rostro. Continúa la música extradiegética de tensión y escuchamos al personaje masculino hablar fuera de campo.

15° Plano: este plano empieza siendo un primer plano de Roger que mantiene más o menos la estructura del 13° plano, la mayor diferencia es que nos encontramos en otro espacio distinto, en un interior. El hombre, que está ligeramente hacia la izquierda, tira hacia arriba de la mujer lo que continúa con el movimiento del 14° plano; simultáneamente a este movimiento la cámara se va alejando ganando así profundidad de campo. Mientras el hombre lleva la misma ropa que en los planos anteriores podemos ver como la mujer no. Una vez que la mujer acaba de subir se sienta al lado derecho del hombre y se abrazan. Una vez que empiezan a hablar la cámara deja de alejarse dejándonos en un plano entero en el que se les corta los pies a los personajes. Terminamos esta escena con el beso de los personajes que se van acostando hacia la izquierda. En este plano la música extradiegética de tensión hace una transición justo al inicio del plano a una música romántica, esta empieza muy fuerte y se va bajando para dejarles hablar y se vuelve a subir cuando se están besando.



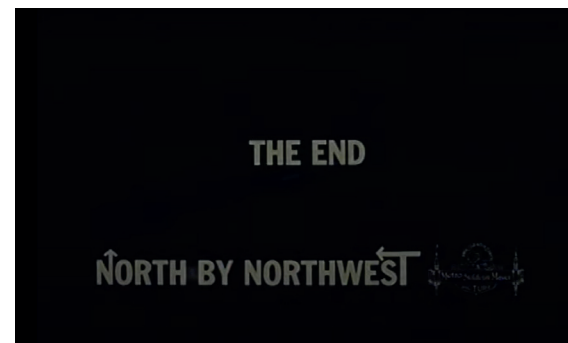
16° Plano: es un plano general donde volvemos a estar en un espacio exterior. En este vemos como un tren se mete en un túnel desplazándose hacia la izquierda, siguiendo el movimiento que hacían los personajes en el 15° plano. Al inicio de este plano escuchamos muy fuerte el sonido extradiegético de un platillo que acompaña a la música extradiegética romántica que sigue sonando alta.



17° Plano: Este plano inicia como acaba el anterior con la diferencia de que en este aparecen unos rótulos que nos marcan el final del film y nos recuerdan el título de la película. Estos rótulos aparecen usando una transición de encadenado. Sigue estando presente la música extradiegética romántica.



18° plano: este plano inicia de la forma en la que acaba el anterior y se va oscureciendo hasta llegar a negro. Esto se consigue a través de la transición de cerrado en fundido. Por otro lado, la música extradiegética no se disminuye, casi al final solo se escuchan unos bombos para después acabar de forma abrupta.



ANÁLISIS

Para aplicar lo explicado en el cuerpo teórico, vamos a analizar un fragmento de la película *Chungking Express*. Su director, Wong Kar Wai, se caracteriza por una constante exploración del tiempo por lo que el montaje es vital, y a través de él se busca subrayar la profundidad emocional de sus tramas.

El fragmento para analizar va del minuto 46:50 al 47:20 del metraje. En él se dan dos transiciones entre secuencias muy diferentes que demuestran muy claramente la gama de efectos que podemos generar con estrategias contrarias de montaje.

Empezaremos en el minuto 46:50. Estamos en el interior del restaurante, vemos una toma grabada en cámara al hombro donde se muestra un primer plano de Faye limpiando. Conforme ella gira la cabeza la cámara se mueve para enfocar al policía al que está mirando. De repente se da un cabalgado del sonido de un avión, y pasamos a un corte muy abrupto que nos desplaza a otra secuencia. El sonido es atronador después de la quietud que hemos presenciado. Esta transición, si bien es anunciada por el breve encabalgado, pretende ser dura, contrastar con el silencio y la melancolía de la escena anterior con la historia que va a ser narrada. A través de un solo corte somos transportados de la solemnidad característica de una ruptura a los principios optimistas de una relación.

La nueva secuencia empieza así con un plano general del exterior de un aeropuerto de noche. Una panorámica horizontal de izquierda a derecha sigue el movimiento de un avión que despegue y se aleja en la noche. Lo primero que se oye es el motor del avión, seguido de una narración extradiegética por parte del policía, que cuenta una aventura amorosa que tuvo con una azafata. La voz en off acaba, dando paso a la canción

What a difference a day makes, que tiene un encabalgado con la siguiente secuencia: un plano detalle de un avión de juguete. Ahora la cámara está libre de ataduras, y sigue el movimiento del brazo que desplaza el juguete del extremo inferior izquierdo de la pantalla al superior derecho. La profundidad de campo es mínima, por lo que el espectador se siente desorientado. Poco a poco vamos ganando profundidad de campo y nos damos cuenta de que el avión de juguete se dirige a la azafata de la que se hablaba en la anterior secuencia. La cámara va alejándose del avión hasta revelar que quien lo sostiene es el policía.

En esta ocasión hemos pasado de una secuencia a otra a través del *match cut*, por lo que la transición nos resulta fluida, cómoda. A pesar de la elipsis espacio-temporal, los dos espacios quedan ligados a través del montaje. Se ha jugado así con una doble analogía: la de contenido material y la de contenido dinámico. Por un lado, el contenido material de las dos secuencias es evidentemente la figura del avión: primero el real en un ambiente exterior y después el juguete en la atmósfera íntima de la habitación. Por el otro, las dos secuencias están unidas por el movimiento del avión. En la primera secuencia el avión se desplaza de abajo a arriba, de izquierda a derecha. En la secuencia siguiente, el avión de juguete empieza en la posición de la pantalla en la que se había quedado el avión real, adoptando ahora un movimiento circular más dinámico, pero continuo. La cámara acompaña el desplazamiento del avión en las dos secuencias, lo que intensifica la continuidad entre las imágenes.

Además de ser una transición muy efectiva por el doble componente simbólico que representa el avión, podemos considerarla un homenaje a otros *match cut* como el que hemos comentado anteriormente en *Caza trágica*.



CONCLUSIÓN

A partir de todo esto podemos constatar la importancia del montaje en el lenguaje audiovisual. El empleo de estas técnicas y convenciones no solo crea fluidez entre imágenes, sino que potencia su contenido simbólico. Toda transición es una oportunidad de transmitir significados, todo corte cuenta en la percepción del conjunto del metraje. Cada director o montador emplea los recursos que se ajusten a su voluntad expresiva y respeta o subvierte las leyes de la continuidad según le convenga.

A lo largo de este trabajo hemos visto diferentes ejemplos de cómo se ha empleado el montaje para crear continuidad a lo largo de la historia del cine y cómo recursos aparentemente contradictorios pueden funcionar según el caso. El *match cut*, por lo tanto, no está solo presente en la obra de directores clásicos como David Lean, sino que es un recurso también aprovechado por directores más experimentales como Wong Kar Wai.

Sólo hay *match cuts* en el cine porque es-

tos implican una relación espacio-temporal que solo existe en este medio. En pintura o literatura se pueden ligar ideas similares, pero nunca de manera tan efectiva, tan inmediata como en el *match cut*. La imagen cinematográfica excede los límites de la imagen real porque puede expresar cosas inalcanzables materialmente. El cine nos permite dar saltos en el tiempo, encontrar puntos de unión entre ideas e imágenes lejanas. Ningún componente del metraje tiene significado por sí mismo porque coexiste en un sistema que los autores de la película se encargan de organizar.

Montar significa reconocer dos imágenes que se unen y la comunicación que hay entre ellas. Cada unión representa una relación diferente con el espacio y el tiempo, que excede a su vez las propias nociones que tenemos de ellos. Cuando hablamos de *match cuts* no sólo hablamos de trucos agradables para la vista: hablamos de cómo pensamos, de cómo percibimos las imágenes y de cómo funciona la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

ARIJON, D., (1988). *Gramática del lenguaje audiovisual*. [2aed.]. Andoain: Escuela de Cine y Vídeo.

AUMONT, J., (1995) *Estética del cine, espacio filmico, montaje, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BARBERENA, M.; JAUNARENA, J. (2017). *El lenguaje audiovisual en la edición*. Madrid: Cuadernos de Cátedra.

CASETTI, F. y CHIO, F. di, (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G., (1984). *La imagen-movimiento : Estudios sobre cine 1*. [1a, 3a ed.]. Barcelona: Paidós.

GÓMEZ TARÍN, F.J., (2011). *Elementos de narrativa audiovisual : expresión y narración*. Santander: Shangrila.

JUAN PAYÁN, M., (2001). *Todo lo que siempre quiso saber sobre el cine y nadie se atrevió a contar*. Madrid: T&B Editores.

MARTIN, M. y FELDMAN, S., (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

MORALES MORANTE, L. F. (2009) *Teorías del montaje: contribución y vigencia en la construcción del espacio y tiempo cinematográfico*. Londres: Question, vol. 1.

MURCH, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing*. Londres: Silman-James Press.

PRÓSPER RIBES, J. (2013) *El sistema de continuidad: montaje y causalidad*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

REISZ, K. y MILLAR, G., (2003). *Técnica del montaje cinematográfico : montaje 2*. Madrid: Plot Ediciones.

SIETY, E., (2004). *El plano : en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.

TARKOVSKY, A. (1989). *Sculpting in time: reflections on the cinema*. Texas: University of Texas Press.

FUENTES CINEMATOGRAFICAS

ARSENAL (EL ARSENAL)

- NACIONALIDAD Y AÑO Unión Soviética, 1929
- PRODUCCIÓN VUFKU
- DIRECTOR Aleksandr Dovzhenko
- GUIONISTA Aleksandr Dovzhenko
- COMPOSITOR MUSICAL Igor Belza
- PRINCIPALES ACTORES Semyon Svashenko, Amvrosi Buchma

DER BLAUE ENGEL (EL ÁNGEL AZUL)

- NACIONALIDAD Y AÑO Alemania, 1930
- PRODUCCIÓN U.F.A
- DIRECTOR Josef von Sternberg
- GUIONISTA Carl Zuckmayer, Karl Vollmuller, Robert Liebmann
- COMPOSITOR MUSICAL Friedrich Hollaender, Robert Liebmann, Franz Waxman
- PRINCIPALES ACTORES Marlene Dietrich, Emil Jannings

BOUDOU SAUVÉ DES EAUX (BOUDOU SALVADO DE LAS AGUAS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Francia, 1932
- PRODUCCIÓN Les Films Haik
- DIRECTOR Jean Renoir
- GUIONISTA Jean Renoir, Albert Valentin
- COMPOSITOR MUSICAL Jean Boulze
- PRINCIPALES ACTORES Michel Simon, Marcelle Hainia

THE 39 STEPS (39 ESCALONES)

- NACIONALIDAD Y AÑO Reino Unido, 1935
- PRODUCCIÓN Gaumont British
- DIRECTOR Alfred Hitchcock
- GUIONISTA Charles Bennett, Ian Hay
- COMPOSITOR MUSICAL Jack Beaver
- PRINCIPALES ACTORES Robert Donat, Madeleine Carroll

GOUPI MAINS ROUGES (GOUPI MANOS SANGRIENTAS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Francia 1943
- PRODUCCIÓN Les Films Minerva
- DIRECTOR Jacques Becker
- GUIONISTA Jacques Becker
- MÚSICA Jean Alfaro
- PRINCIPALES ACTORES: Fernand Ledoux, Georges Rollin.

CITIZEN KANE (CIUDADANO KANE)

- NACIONALIDAD Y AÑO Estados Unidos 1941
- PRODUCCIÓN RKO, Mercury Theatre Productions
- DIRECTOR Orson Welles
- GUIONISTA Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
- MÚSICA Bernard Herrmann
- PRINCIPALES ACTORES: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (LAS DAMAS DEL BOSQUE DE BOLONIA)

- NACIONALIDAD Y AÑO Francia 1945
- PRODUCCIÓN Les Films Raoul Ploquin
- DIRECTOR Robert Bresson
- GUIONISTA Robert Bresson, Jean Cocteau
- MÚSICA Jean-Jacques Grünenwald
- PRINCIPALES ACTORES: Paul Bernard, María Casares, Elina Labourdette, Jean Marchat, Yvette Etiévant

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (EL ASESINO ESTÁ ENTRE NOSOTROS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Francia, Alemania, 1946
- PRODUCCIÓN DEFA
- DIRECTOR Wolfgang Staudte
- GUIONISTA Jean Renoir, Albert Valentin
- COMPOSITOR MUSICAL Ernst Rotters
- PRINCIPALES ACTORES Hildegard Knef, E. Borchert

CACCIA TRÁGICA (CAZA TRÁGICA)

- NACIONALIDAD Y AÑO Italia, 1947
- PRODUCCIÓN Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI)
- DIRECTOR Giuseppe de Santis
- GUIONISTA Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Corrado Álvaro
- COMPOSITOR MUSICAL Giuseppe Rosati
- PRINCIPALES ACTORES Massimo Girotti, Vivi Gioi, Andrea Checchi

FÖKEN JULIE (LA SEÑORITA JULIE)

- NACIONALIDAD Y AÑO Suecia 1951
- PRODUCCIÓN Sandrews
- DIRECTOR Afd Sjöberg
- GUIONISTA Afd Sjöberg
- COMPOSITOR MUSICAL Dag Wirén
- PRINCIPALES ACTORES Anita Björk, Ulf Palme

MUERTE DE UN CICLISTA

- NACIONALIDAD Y AÑO España, 1955
- PRODUCCIÓN Coproducción España-Italia; Trionfalcine.
- DIRECTOR Juan Antonio Bardem
- GUIONISTA Juan Antonio Bardem
- COMPOSITOR MUSICAL Isidro B. Maiztegui
- PRINCIPALES ACTORES Lucía Bosé, Alberto Closas

NORTH BY NORTHWEST (CON LA MUERTE EN LOS TALONES)

- NACIONALIDAD Y AÑO USA 1959
- PRODUCCIÓN Metro-Goldwyn-Mayer
- DIRECTOR Alfred Hitchcock
- GUIONISTA Ernest Lehman
- MÚSICA Bernard Herrmann
- PRINCIPALES ACTORES: Cary Grant, Eva Marie Saint

THE SILENCE OF THE LAMBS (EL SILENCIO DE LOS CORDEROS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Estados Unidos 1991
- PRODUCCIÓN Orion Pictures
- DIRECTOR Jonathan Demme
- GUIONISTA Ted Tally
- MÚSICA Howard Shore
- PRINCIPALES ACTORES: Jodie Foster, Anthony Hopkins

CHUNG HING SAM LAM (CHUNKING EXPRESS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Hong Kong 1994
- PRODUCCIÓN Jet Tone Production
- DIRECTOR Wong Kar-Wai
- GUIONISTA Wong Kar-Wai
- COMPOSITOR MUSICAL Frankie Chan
- PRINCIPALES ACTORES Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiro, Tony Leung Chiu-Wai, Faye Wong

THE MATRIX (MATRIX)

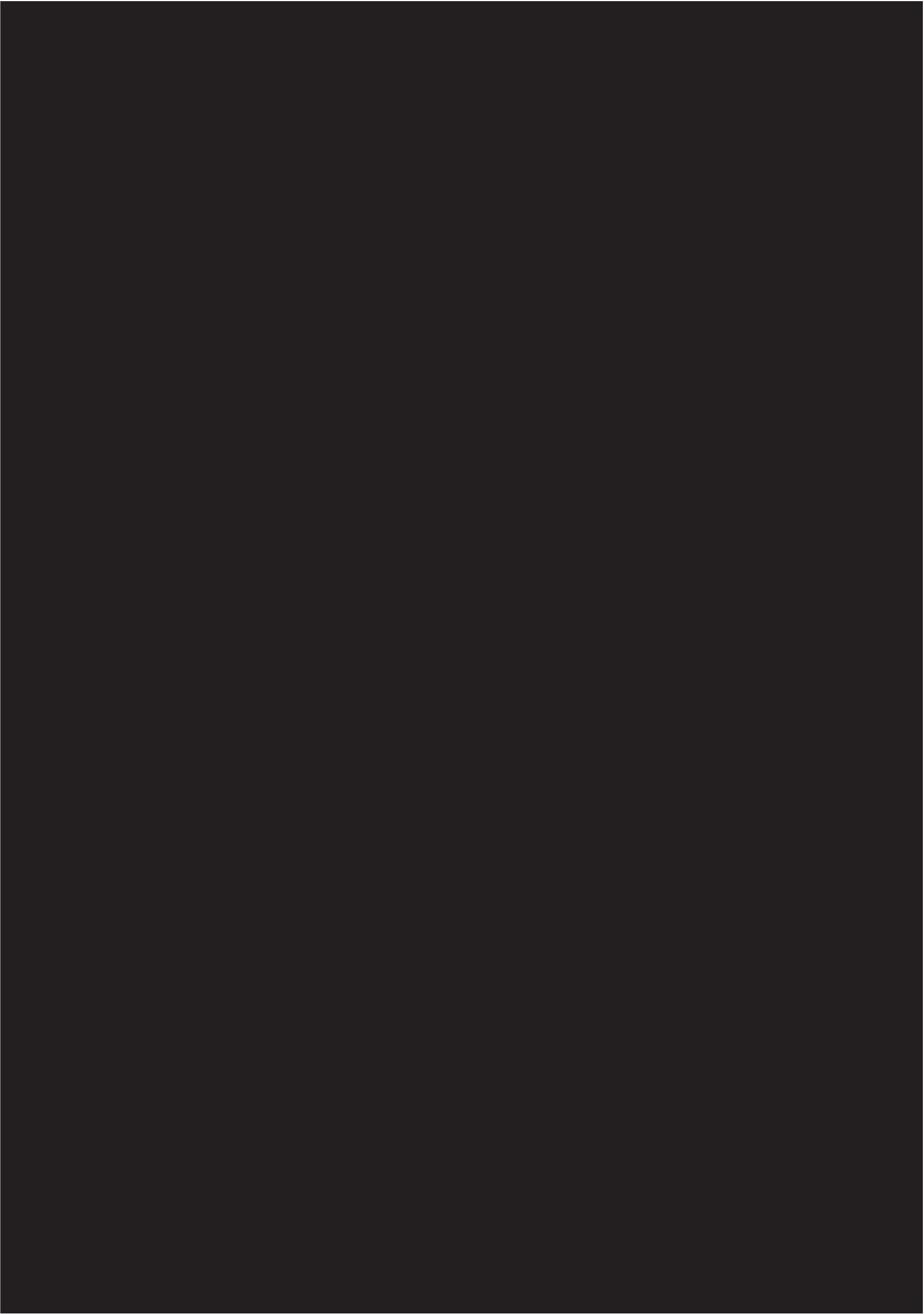
- NACIONALIDAD Y AÑO Estados Unidos 1999
- PRODUCCIÓN Warner Bros., Village Roadshow, Groucho Film Partnership.
- DIRECTOR Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Hermanas Wachowski
- GUIONISTA Lilly Wachowski, Lana Wachowski
- MÚSICA Don Davis
- PRINCIPALES ACTORES:Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss

SOÑADORES (DREAMERS)

- NACIONALIDAD Y AÑO Reino Unido 2003
- PRODUCCIÓN RPC, Peninsula Films
- DIRECTOR Bernardo Bertolucci
- GUIONISTA Gilbert Adair
- MÚSICA Varios
- PRINCIPALES ACTORES: Michael Pitt, Louis Garrel, Eva Green

THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE
(THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE)

- NACIONALIDAD Y AÑO Estados Unidos 2005
- PRODUCCIÓN Walt Disney Pictures, Walden Media
- DIRECTOR Andrew Adamson
- GUIONISTA Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely
- MÚSICA Harry Gregson-Williams
- PRINCIPALES ACTORES:Georgie Henley, William Moseley, Skandar Keynes, Anna Popplewell, Tilda Swinton.



THE END