

# EL MONTAJE OBSTINADO

## CONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA A PARTIR DEL MONTAJE

THE STUBBORN MONTAGE  
CONSTRUCTION OF A MEMORY FROM MONTAGE

JULIETA COLOMA

[julieta8coloma@gmail.com](mailto:julieta8coloma@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

La exploración en el cortometraje *Las flores permanentes* (2021) consta de una búsqueda de ciertas posibilidades, operaciones y vínculos, en y entre montaje y memoria, para repensarlos en tanto dispositivos. Este artículo analiza y reflexiona sobre su proceso, realizado a partir del trabajo con lo discontinuo, la construcción y reconstrucción de imágenes y una estructura irresuelta. Una sensación de memoria que se manifiesta a través del montaje.

### Palabras clave

Montaje; memoria; vacío; cine ensayo

### Abstract

The exploration in the short film *Perennial Flowers* (2021) consists of a search for certain possibilities, operations and links, in and between montage and memory, to rethink them as devices. This article analyzes and reflects on its process, carried out through work with the discontinuous, the construction and reconstruction of images and an unresolved structure. A sense of memory that manifests itself through the montage.

### Keywords

Montage; memory; empty; film essay

Recibido: 18/04/2022 | Aceptado: 03/05/2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

«El río es una vacuidad  
un vacío de la imagen  
A veces una frase»  
Marguerite Duras (1984)

Como quien revuelve un primer cajón desbordado de cosas, removí mis cuadernos, estantes, cajas, discos y carpetas de pc —mi archivo—. Me encontré con objetos conservados, quizás como promesas frente al paso del tiempo, y una inquietud constante que se desprendía de todos aquellos soportes: nunca percibimos un recuerdo dos veces de la misma manera.

Mi trabajo de graduación en Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes – Universidad Nacional de La Plata (UNLP), *Las flores permanentes* (2021), propone recuperar esa experiencia impalpable propia del montaje y de la memoria, reflexionando sobre ciertas posibilidades, lógicas y vínculos en y entre tales conceptos. Se buscó generar una sensación de memoria dada por el montaje, donde se explora la percepción temporal y se evidencia la discontinuidad de las imágenes y los sonidos para construir con ello una poética: material de archivo, filmaciones actuales e imágenes procesadas mediante un viejo escáner; orígenes y universos heterogéneos como parte de una misma trama. En esto, la memoria es trabajada de manera oblicua, como lo indecible de la historia: está en un espesor.

Así como ante un *film* jamás se tiene el menor saber previo de lo que será la próxima imagen (Aumont, 2020), los recuerdos también aparecen de forma laberíntica y azarosa. El pasado no tiene un sentido fijo, tampoco lo tienen las imágenes: ambos adquieren aquello que el presente necesita. El montaje, como la memoria, son dispositivos de (re) construcción, capaces tanto de unir como de separar.

A partir de esta idea se planteó una estructura irresuelta en el cortometraje, puesto que no procura el progreso que respondería a un tipo de representación clásica y lineal. Desde el montaje no se determinan relaciones estrictas o específicas entre las imágenes y los sonidos sino que se propone una apertura en cuanto a las posibilidades de lectura, otorgando más libertad a la imagen, como a lx espectadorx.

La idea de memoria se trabajó a partir de dos operaciones que atraviesan y conforman la obra: la supresión y retención de *frames* y la reconstrucción de imágenes, evidenciando la voluntad en las rupturas imagen-sonido / espacio-tiempo y el trabajo con la figura de lo discontinuo. Las insistencias e intermitencias que propone el montaje reconfiguran constantemente la manera de percibir aquello que presenta, el paisaje, el presente y el pasado.

Asimismo, las marcas de identidad de cada medio, dadas por su propia materialidad, terminan por recordarnos la temporalidad de las máquinas de imágenes (Dubois, 2001).

Un tríptico de imágenes heterogéneas: las de archivo de video recuperadas de las carpetas de mi computadora —el correr del río, las nubes, ventanas y flores—; un personaje que camina en un paisaje de campo y el archivo de objetos, recobrado de las cajas, procedente/procesado mediante un escáner. Secuencias que se pliegan unas sobre otras, en torno a la representación ausente de memoria.

### **Pliegues en el montaje**

Un personaje camina por un campo, lo vemos de espaldas. Atraviesa claros y arbustos, conoce el camino, pero su movimiento es cuidadoso. La imagen es etérea y la cámara lo acompaña de cerca —aunque no hay certezas de que él lo note—. Sin embargo, este caminar es interrumpido con cada corte de montaje, los cuales niegan su avance y lo colocan caprichosamente en distintos puntos. Intermitencia o errancia que no genera en lx espectadorx un interés por saber hacia dónde va o para qué, sino que, poco a poco, va tomando aspecto de una inevitable presencia sin puntos de referencia precisos. Esta caminata se desvía con la aparición de los distintos tipos de imágenes de archivo, como si se le cruzaran por delante del camino.

En el des-pliegue de cada secuencia, interrumpida y constante a la vez, se insinúa una ausencia; un ir y venir o desdibujamiento de bordes entre el adentro y el afuera del personaje, de los planos, del espacio y del tiempo.

Este desdibujamiento también se da en el trabajo sonoro: un sonido que no responde propiamente al del cantar de los pájaros es asociado a ello para más adelante convertirse, por ejemplo, en el sonido del barrido del escáner. El sonido de un río fluyendo se rompe, se quiebra y funde en otra imagen, convirtiéndose en otra cosa. La ambigüedad modifica la organización presente-pasado, oscilando entre lo maquínico y lo natural.

Los sonidos son fragmentados, equívocos, repetidos y resignificados. Al no determinarse férreamente con las imágenes se multiplican los sentidos y se altera la lectura habitual entre las dimensiones de lo visible y lo audible: los sonidos están desarraigados de las imágenes, ya no hay una única unión posible.

La voz *over*, por su parte, se establece como un efecto de corporeidad, construyendo el carácter en presente con lx espectadorx. Un botón le da *play*. Su textura la coloca ajena a las imágenes, pero su tono, íntimo y cercano, nos devela secretos y experiencias como frases que hubiesen estado guardadas en la misma caja que los objetos del escáner —quizás así lo fue—. Frases sueltas que se suspenden de una línea a la otra y ahuecan el tiempo, pronunciando el efecto de vacío: se separan al punto de casi olvidar de qué se estaba hablando, como si las imágenes la dispersaran, y de pronto, algo —a veces un sonido, un movimiento, o incluso las propias imágenes— la hace retomar el hilo. Esta operación no facilita la lectura del *film* para lx espectadorx, sino que, en cierto punto, la dificulta y obstaculiza, le exige poner de sí.

No deja de ser un elemento que cose el audiovisual y posibilita la apertura a nuevos significados, un ir y venir con las imágenes y el tiempo que conduce a lugares inciertos de la imagen. Invita a quien está mirando a buscar sus propias *imágenes del paraíso*.<sup>1</sup> Así, el acto de la palabra se convierte en imagen.

El cine logra la ilusión de movimiento al volver imperceptible la separación entre determinados *frames* por segundo; y es ahí donde trabaja esta obra, en esos vacíos, en esos negros, en esas pausas invisibles; algunos *frames* se suprimen mientras otros se detienen alargando su duración. La discontinuidad busca ser evidente. Se fracciona el tiempo, se lo interrumpe, generando un movimiento que resulta tosco, roto, susceptible de ser leído como error. Como si el plano se plegara sobre sí mismo a su interior, tensionando, una vez más, el adentro y el afuera. Estos cortes-acontecimiento rompen no sólo la linealidad, sino también la ilusión de ver continuidad en lo discontinuo, poniendo en juego el espacio y el tiempo, así como la representación misma.

### **Postales del presente**

En los pliegues de ese andar del personaje, irrumpen imágenes de escáner con objetos/promesas recuperados; son notas, flores, pequeños juguetes. Imágenes con un espacio incierto, generadas a través de una máquina por la cual el tiempo entra y sale: las cosas son hechas, deshechas, rehechas.

Este medio propone una dimensión íntima de las imágenes. Si según Alexandre Astruc (1948), la obra debería representar una especie de *paisaje interior*, en *Las flores permanentes* me gusta llamarles postales, de mi infancia y de mi presente. Puramente formales, estas imágenes vienen a ser fragmentos de otro tipo de orden, uno que rechaza la representación figurativa, como el encuentro fortuito entre un anillo y unas hojas de cilantro sobre el cristal de un escáner<sup>2</sup> [Figura 1]. Aparecen, en un principio, sin ser claras para el espectador, como una presencia perturbadora y diferente (Sobchak, 2011), que «viene a recordarnos esa temporalidad extrahumana» (Hertz & Parikka, 2012, p. 9).

1 Remite a una de las frases presentes en la obra: «...Como, sin saberlo, llevamos en algún lugar profundo imágenes del paraíso» (Coloma, 2021, 03m42s).

2 Juego con la frase célebre surrealista «El encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas», atribuida al Conde de Lautréamont.

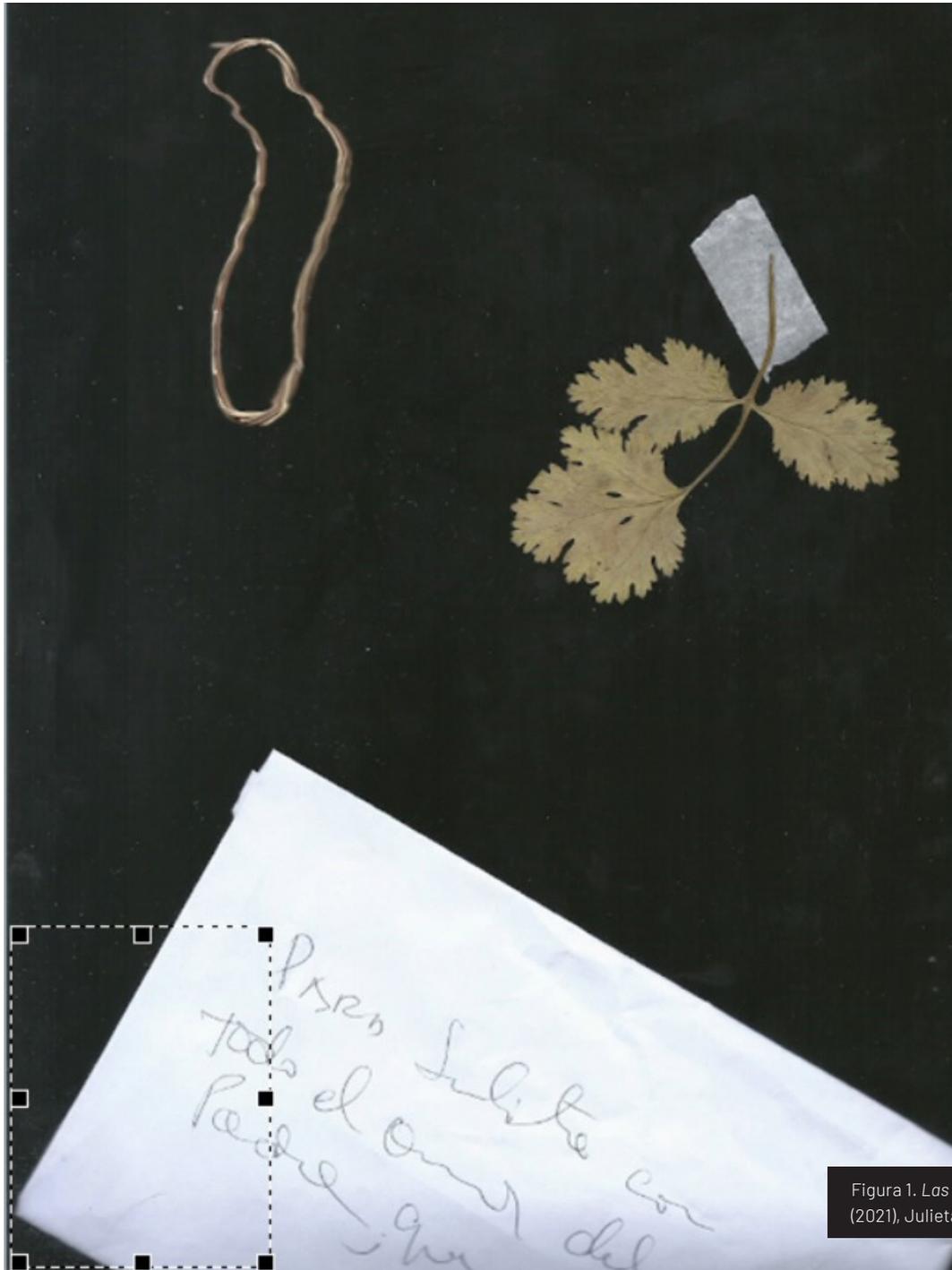


Figura 1. *Las flores permanentes* (2021), Julieta Coloma.

Dichas postales se configuran a partir de grabaciones de pantalla de los distintos escaneos-composiciones. Un pleno gris se abre a la imagen que se genera lenta y pesadamente, como si aquello que escanea -estos objetos cargados de tiempo sobre el cristal- estuviese cayendo

de a bloques por el borde superior del cuadro. Muchas veces, estas postales cuentan con intervenciones que consisten en generar desplazamientos durante el barrido del escáner: se generan distintos tipos de deformación interna en la imagen -como cierta idea de gravedad afectada, derretimiento o fundición-, pero su resultado final es totalmente impredecible. Tal intervención agrega una dimensión temporal a la imagen fija que tradicionalmente produce el dispositivo. Este accionar opera no sólo sobre las imágenes, sino también sobre sus sentidos, al establecerse una relación física. Son caracoles, libros, objetos donde se posa el tiempo que altero, derrito, desfiguro, en un intento de evidenciar su discontinuidad.

El barrido devela poco a poco cómo se traduce la materialidad física de los objetos a la materialidad digital. Temporalidad de la cual me apropio. No sólo son alterados los objetos que componen tales imágenes, sino también la forma y el tiempo en el que ellas tardan en emerger de esta pantalla gris.

Estas imágenes se relacionan con la inmaterialidad, como agujeros negros que absorben el relato. Son fragmentos autónomos, cargados de una densidad que contiene todo un mundo en su interior, pero lo suficientemente despegados como para asociarlos entre sí de diferentes maneras en cada aparición. Estas variaciones, con forma de ecos (Amiel, 2005), modifican su vínculo y significado junto con las demás. Aparecen y mutan, ignorando, pareciera, el transcurso de la historia, dando la posibilidad de volver hacia atrás, de evocar el recuerdo.

Podría decirse que frente a la inestabilidad de las cosas, del tiempo y de las imágenes, Chris Marker encuentra en su largometraje *Sans Soleil* (1983, 39m53s) una solución: «si las imágenes del presente no cambian, cambiemos las imágenes del pasado». La propuesta del escáner funciona como un medio que no sólo explora y trae el pasado, sino también como pregunta desde el cine a los medios, sus soportes, trayectorias e identidad. Si el medio es un archivo, como plantean Garnet Hertz y Jussi Parikka (2012) retomando a Michel Foucault, este dispositivo contemporáneo, pero de obsolescencia programada, da cuenta de «la memoria en sus estratos: no solo la memoria humana, sino también la propia de las cosas, de los objetos, de sus circuitos» (2012, p. 1). Construyo las imágenes de archivo, en un gesto de re-mediar con el montaje.

Manipulando el tiempo, su flujo, bordes y figuras, busco sacar de la imagen otro sentido que el literal y que comience a ser algo más (o algo menos) que una imagen (Weinrichter, 2007), para usarla, mirarla y poder reflexionar y operar sobre ella; ponerme a su lado, integrando palabra e imagen desde el montaje, que se hace forma del discurso.

### **Conclusiones o la memoria palpitada por el montaje**

El cortometraje se remonta en la mente de lx espectadorx. Así como en la memoria, en *Las flores permanentes* se hacen visibles imágenes que no están ahí necesariamente. Imágenes que se evocan, unen y construyen bajo lógicas tan singulares como, en algún punto, azarosas.

En este tipo de montaje —más cercano al *collage*—, las imágenes son a la vez insertadas y expulsadas del flujo de montaje/pensamiento<sup>3</sup>. No es que un tipo de secuencia, en su aparición, interrumpa a la otra sino que se hace presente la posibilidad de entenderlas como momentos que van componiendo al cortometraje, sin necesidad de una explicación causal, hiladas a su vez por la voz *over* que habla desde un afuera casi absoluto.

La continuidad siempre está presente en la mente, dice Jacques Aumont (2020), pero no en la materia. Se rompe, desde el montaje, la idea de linealidad como progreso, para plantear una linealidad que desvía la continuidad. Entre las secuencias se traza una línea invisible que bordea y configura la representación ausente de la memoria, creando una banda de Moebius: esa torsión en el tiempo que une dos acontecimientos, donde el derecho y el revés se continúan el uno con el otro. Es un borde que, sin ser cruzado, conduce y hace reaparecer el otro lado de la banda, borde entre imagen y lenguaje, entre presente y pasado. Las secuencias de esta banda —cada una a su vez remitiendo a su propia esfera de significados— reflejan y exponen su interior, haciendo resonar al pasado como una experiencia que juega con la percepción temporal: abren a la memoria otros lugares y sentimientos «que vuelen a palpitar» (Amiel, 2005, p. 127).

A través de gestos y objetos con surgimientos aleatorios a lo largo de la estructura, de reordenaciones impredecibles, esta obra emplea estrategias que se encuentran en las coordenadas del ensayo audiovisual, categoría sin dudas escurridiza y difícil de definir.

En principio, se corre de la posición afirmativa y determinante de las cosas para promover la reflexión (Galuppo, 2018); se caracteriza por un tipo de montaje expresivo (Weinrichter, 2007) y el uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo (Scherer en Weinrichter, 2007), así como inventa, cada vez, su propia forma (Weinrichter, 2007). Una categoría polimorfa, líquida, que debe buscar su estructura, ya que sólo le valdrá así.

La asincronía espacio-tiempo, las rupturas entre planos, los espacios de la voz *over* y los vínculos y reminiscencias de nuevos lazos que genera la obra, requieren de la memoria e imaginación de lx espectadorx. Estas operaciones trabajan una a una y enlazadas sobre la cuestión de la presencia, pero no como el resultado de ir *rellenando ausencias* (Sobchack, 2011) sino porque, justamente, las exhibe y trabaja sobre ellas. Son imágenes y sonidos que, en lugar de estar ubicados donde molesten menos, organizan la trama: cualquier cambio durante el proceso de montaje, rompía las proporciones y equilibrio del cortometraje, que implicaba su reconstrucción prácticamente total.

*Las flores permanentes* no busca ninguna plenitud o totalidad. El montaje muestra sus brechas, sus operaciones y bordea, con su insistencia -repeticiones, resignificaciones y desvíos-, el espesor de aquello que no se está nombrando.

3 Montaje en el cual la sucesión de planos no responde a un orden realista, sino demostrativo. Los planos no elaboran una continuidad, sino más bien una serie de sobresaltos (Amiel, 2005).

## Referencias

Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Abada.

Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo [El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo]. *L'Écran français [La pantalla francesa]*, 144(30), 588.

Aumont, J. (2020). *El montaje: la única invención del cine*. La Marca.

Beaujour, J. y Mascolo, J. (Directores). (1984). *La caverne noire* [La caverna negra] [Documental].

Coloma, J. (2021). *Las flores permanentes* [Cortometraje]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Dubois, P. (2001). Máquinas de imagen: una cuestión de línea general. En *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Galuppo, G. (2018). *El cine como promesa*. Sans Soleil.

Hertz, J. y Jussi, P. (2012). Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method. *Leonardo* 45(5), 424-430. Traducción al castellano: Lic. Germán Celestino y Monti. [https://ia801005.us.archive.org/19/items/45.5.hertzParikkaZombieMedia/45.5.hertz\\_parikka\\_Zombie\\_Media.pdf](https://ia801005.us.archive.org/19/items/45.5.hertzParikkaZombieMedia/45.5.hertz_parikka_Zombie_Media.pdf)

Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Sin sol] [Película]. Argos Films.

Sobchack, V. (2011). Afterword: Media Archaeology and Representing the Past [Epílogo: Arqueología de los medios y representación del pasado]. En E. Huhtamo y J. Parikka (Eds), *Media Archaeology* [Arqueología de los medios] (pp. 323-334). Universidad de California.

Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana.