

SOBRE LA ENSEÑANZA DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO: EL VALOR PEDAGÓGICO DEL MONTAJE-COLLAGE

On film editing and its teaching: the pedagogical value of montage-collage

Irene Bonilla¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6058-7134>

Recibido: 10/02/2025 • Aceptado: 20/03/2025

Cómo citar: Bonilla, I. (2025). Sobre la enseñanza del montaje cinematográfico: el valor pedagógico del montaje-collage. *Ciencia y Educación*, 9(2), 163-171. <https://doi.org/10.22206/ciened.2025.v9i2.3457>

Resumen

Se aborda la singular paradoja de que el montaje cinematográfico, cuyos pioneros introdujeron en el arte del siglo XX el principio de *montage*, ha obviado en su enseñanza eminentemente tecnológica —una suerte de informática aplicada a las artes audiovisuales— el extraordinario potencial creador del mismo (collage, fotomontaje, *montage* literario, *montage* arquitectónico). En el presente artículo, previo a la publicación de una investigación en profundidad en forma de tesis doctoral, se presenta brevemente una serie de prácticas de montaje-collage para estudiantes de cine (y otras artes) donde se trabajan los choques creativos de imágenes y sonidos tanto en un sentido narrativo como en su dimensión más artística, crítica, poética o sencillamente lúdica. Su relación con las nuevas estéticas digitales de la remezcla, el *sampler* y el *mash-up* que hoy reinan en los contenidos que el alumnado consume masivamente en sus teléfonos móviles, ofrecen asimismo un excelente punto de encuentro intergeneracional.

Palabras clave: enseñanza audiovisual, edición, cine, educación artística, industria cinematográfica.

Abstract

This article addresses the singular paradox that film editing, whose pioneers introduced the principle of montage into 20th century art, has continued to ignore through its eminently technological teaching—a kind of computer science applied to the audiovisual—its extraordinary creative potential (collage, photomontage, literary montage, architectural montage). In this presentation, prior to an in-depth PhD thesis on the topic, we briefly present a proposal for montage-collage practices for students of film (and other arts) where the creative clashes of images and sounds are taught in both a narrative sense and in their more artistic, critical, poetic or simply playful dimension. The relationship between montage-collage and the new digital aesthetics of remixing, sampling and mash-up —popular in the stream of content that students consume everyday on their mobile phones— could also provide an excellent intergenerational meeting point.

Keywords: editing, film making, art education, film industry, cultural industry.

¹ Universidad Complutense de Madrid. Email: irenboni@ucm.es



«Obsesionados con la materia en bruto, nos refugiamos del sinsentido reconstruyendo fragmentos dispares de nuestra experiencia vital con el pegamento de la ficción. Como en el efecto Kulechov, pasamos las horas completando rostros neutrales con un significado, contaminándolos con el pasado o el porvenir».

(Angela Vetesse, 2018: 10)

Introducción

Mi experiencia primero como estudiante, luego profesional y por último docente de montaje cinematográfico coincide cronológicamente con el primer cuarto del siglo XXI. Una circunstancia vital que me ha permitido ser partícipe de las transformaciones tecnológicas que han revolucionado esta y otras artes desde un particular puente generacional: el de los que fuimos formados en el oficio artesanal del montaje analógico (moviola, tijeras, cinta adhesiva, empalmadora) por leyendas del cine español como Miguel González-Sinde, Pedro del Rey o Juan Mariné, al tiempo que nos dejábamos seducir por las posibilidades del cine digital y la creatividad efervescente de la era post-internet.

Paradójicamente, si se echa la vista atrás para trazar una comparativa entre la enseñanza del montaje cinematográfico en España desde la tradición analógica hasta hoy, se observará que el único cambio significativo ha sido, de nuevo, tecnológico. Aunque las herramientas que se emplean en el aula son, desde hace ya dos décadas, solo digitales, los contenidos didácticos relativos a la teoría del montaje y su praxis siguen, a nuestro juicio, arraigados a una misma metodología de enfoque profesionalizante, heredera del vínculo de maestro-aprendiz de la enseñanza artística tradicional.

A esta naturaleza eminentemente técnica del oficio de montador se ha sumado, además, la demanda de inserción laboral en las llamadas industrias culturales, creativas y de contenidos; industria y medios que nos dicen que el cine ya no es importante, cuando es tan importante que lo invade todo, ¿o no vivimos nuestros días rodeados de pantallas?

25 años después soy testigo y partícipe de cómo las nuevas generaciones de estudiantes de cine, hoy nativos digitales multipantalla, aprenden a escribir, producir, rodar y montar —siempre en ese orden— prácticas y proyectos eminentemente narrativos (aunque también videoclips, fashion films y otros formatos publicitarios) más o menos libres, complejos o personales, pero indisolublemente aliados con un proceso de trabajo técnico-creativo segmentado en especialidades interdependientes: guion, dirección, fotografía, arte, sonido, montaje, etc. Esta creación colectiva subordinada al resto de especialidades supondrá, en el caso del estudiante de montaje, la herencia del trabajo (y los potenciales errores) de todos los demás departamentos. Como decía Claude Chabrol, serán los últimos invitados a la fiesta y les tocará lavar los platos.

Esta metodología por proyectos, asentada en todas las escuelas de cine españolas², es en sí una réplica o simulación del proceso de trabajo surgido en Hollywood hace más de un siglo por la necesidad de estandarización de productos derivada de aplicar el modo de producción en cadena a la industria del cine. Sin embargo, no es en absoluto la única forma de crear obras cinematográficas; ni tan siquiera la primera, ya que el origen mismo del cine lo hallamos en pioneros singulares que operaban una máquina perfecta, el cinematógrafo, capaz de grabar, proyectar y hacer copias. Curiosa-

² Aún sin haberse publicado un estudio en profundidad que lo avale, podemos encontrar este mismo tipo de aprendizaje eminentemente tecnológico y basado en proyectos en los planes de estudios de la ECAM, ESCAC, ECPV, Escuela Universitaria de Artes TAI, Universal Arts School, Nucine Escuela de Cine de Valencia, Instituto del Cine Madrid, The Core School o Escuela de Cine y Televisión Septima Ars de Madrid, por citar solo algunas de las escuelas de cine españolas en activo.

mente, lo mismo que cualquier teléfono inteligente con conexión a internet.

No es en ningún caso la intención de este artículo, ni de la investigación en la que nos hallamos, tomar por obsoleto ni el oficio tradicional de montador ni sus cimientos pedagógicos, menos cuando yo misma disfruto de su proceso de enseñanza con la misma ilusión que viví su aprendizaje.

Cabe recordar que la metodología imperante en las escuelas de cine es también la definición misma del trabajo en equipo como una combinación de capacidad de integración, comunicación interpersonal, empatía, toma de decisiones y gestión del tiempo, responsabilidad y compromiso, y la llamada *encultured knowledge* (capacidad de aprovechar los conocimientos y habilidades individuales para la potenciación del conocimiento grupal) (Barraycoa y Lasaga, 2010).

En los procesos de preproducción, rodaje y postproducción, estudiantes que en otros contextos quizás no se habrían dirigido la palabra en todo el curso se comunican a través del trabajo creativo para lograr un objetivo común. No es fácil encontrar una experiencia educativa más enriquecedora y satisfactoria que esta.

Sin embargo, sí hemos tomado desde hace años el rumbo, tanto investigador como docente, de marcar objetivos y proyectos de innovación que complementen las carencias de un sistema educativo que, como se verá, tiende a olvidar que el montaje es en sí mismo una fuerza creadora que trasciende la técnica e incluso lo exclusivamente cinematográfico. Un impulso creativo olvidado por la educación o la industria, pero que sí ha sido reivindicado desde el campo del derecho audiovisual y la propiedad intelectual con estudios recientes que denuncian la desprotección del montador en la creación y defienden la potencial atribución autoral

para el y la profesional del montaje en determinadas obras cinematográficas y audiovisuales (García y Moretón, 2024).

En el presente artículo se realiza, en primer lugar, una introducción al problema que conduce a esta investigación: la desconexión entre el principio creador del *montage* y la enseñanza de la teoría y tecnología del montaje en la educación audiovisual y artística contemporánea. A continuación, se fundamenta teóricamente el problema anteriormente planteado a través de autores ya clásicos como Jean Mitry o los llamados padres del *montage* cinematográfico Lev Kuleshov y su discípulo Sergei M. Eisenstein, a los que sumaremos la visión contemporánea del arte y la filosofía (Georges Didi-Huberman) y los estudios fílmicos (Antonio Weinrichter).

En el tercer y último apartado se presenta la hipótesis del valor pedagógico del montaje-collage como herramienta pedagógica innovadora para la enseñanza del montaje cinematográfico, junto a los objetivos y la metodología que han conducido mi investigación en forma de tesis doctoral en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad Complutense de Madrid. Por último, se incluyen también algunos de los resultados más interesantes recogidos hasta el momento.

El montaje se olvidó del *montage*

En una descripción perfectamente válida para un proceso de edición en el cine digital actual, Jean Mitry—quien ha pasado a la historia no solo como uno de sus grandes teóricos, sino como el primer profesor de cine— definía así el montaje en su *Diccionario de Cine*:

«El ensamblaje de los planos de un film, tras haber sido sincronizado con los registros sonoros (diálogos, ruidos, ambiente) y haber seleccionado

después las mejores tomas. Cada plano es limpiado de claquetas, después montado en su lugar en continuidad. El film así obtenido es entonces minuciosamente revisado y afinado para dar a la sucesión de los planos el ritmo conveniente y obtener el montaje definitivo» (Mitry y Falquina, 1970: 78).

Una concepción del montaje como estructura, orden, ritmo, jerarquización; obediente como una cadena..., de montaje. Sin este proceso de sutura, ensamblaje y ordenación de los elementos cinematográficos (imágenes, sonidos, grafismo, color, efectos) se rompería el acto de suspensión de incredulidad para el espectador. Una audiencia que, aún hoy en la era de la fragmentación multipantalla, todavía demanda (o así afirman tanto la industria del cine como las plataformas de servicios OTT) que las obras cinematográficas tengan un flujo siempre narrativo, continuo, con un ritmo genéricamente adecuado para cada emoción y, en la ya célebre paradoja, que el montaje sea bueno porque es invisible.

Resulta natural que esta demanda de transparencia formal e inmersión del espectador del *mainstream* se traslade pues al currículo de la escuela de cine, donde los errores técnico-artísticos que hereda el montaje (falta de ritmo interno, poca variedad de planos, fallos de guion, tomas con interpretaciones pobres, etc.) duplicarán o triplicarán los de un entorno profesional.

Sea como fuere, en la investigación se detecta que esta justificación tecnológica e industrial ha ido mermando progresivamente el conocimiento teórico y artístico del montaje. Con suerte, el alumnado que sí estudia historia del cine se graduará equiparando *montage* con el período soviético (Kuleshov, Eisenstein, Vertov); una época muy concreta del pasado siglo, con un cine radicalmente alejado del canon. El que siga la tendencia creciente de pura especialización técnica, quizás acabe con la

sensación de que su profesión tiene más de informática que de creativa.

Como se verá a continuación, desde la orilla del arte —parafraseando la célebre metáfora de Antonio Weinrichter (2016) de que el cine y el resto de las artes discurren en orillas paralelas de un mismo río— *montage* es mucho más que cine soviético. Así lo definió el propio Jean Mitry (1963) al hablar de un montaje concebido no como técnica de procesos potencialmente creadores al final de una cadena, sino un principio creador en sí mismo:

«Hay un montaje más allá de la técnica cinematográfica, un montaje que no solo tiene poder de creación sino que es un principio creador en sí mismo [...]. Lo que es efectivamente creador es el efecto-montaje, es decir lo que resulta de la asociación, arbitraria o no, de dos imágenes A y B, relacionadas una con otra, pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, ajenos a cada una de ellas» (Mitry, 1963: 354-355, citado en Sánchez-Biosca, 1996: 49).

Montage como principio generador, como forma potencialmente creativa de repensar la realidad y nuestra relación con el pasado, como una extraña alquimia capaz de unir lo que inicialmente estaba desconectado para que surja algo nuevo.

Este principio de *montage* como yuxtaposición de elementos dispares para generar nuevas ideas o significados es, visto en perspectiva y junto a la abstracción y la apropiación, la tercera gran aportación de las vanguardias artísticas del siglo XX junto a la abstracción y la apropiación. La historia del arte nos habla de *montage* literario en Joyce y T.S. Elliot, de los fotomontajes de Hannah Höch y la postfotografía de Joan Fontcuberta, montaje-collages pictóricos y audiovisuales, *montage* en el *sampling* y la remezcla musical y, por supuesto,

la influencia de S.M. Eisenstein en Le Corbusier (Kuch, 2022). A su vez Eisenstein, el llamado padre de la teoría del *montage* entendido como montaje de atracciones, se inspiró primero en el teatro y en la arquitectura para transformar el cine y acercarlo a la orilla del arte.

Quizá por su herencia soviética, en el cine el *montage* es muchas veces una herramienta política, la unión de dos imágenes que no estaban destinadas a encontrarse, como en el recordado montaje del refugiado palestino y el superviviente judío del campo de concentración en *Histoires de Cinema* de Jean-Luc Godard. Sin embargo, Alfred Hitchcock lo empleó con frecuencia en el clasicismo de Hollywood, siendo quizás el ejemplo más célebre el ojo muerto de Janet Leigh en *Psicosis* sobrepresionado con el vacío espectral del sumidero. Qué mejor evidencia de que el cine puede fusionar industria, arte y creatividad que Hitchcock haciendo películas de género mientras creaba imágenes que todavía se estudian décadas después en las facultades de Arte y Filosofía. Y hablamos de fusión también en el sentido literal, ya que lo hizo con una operación técnica de montaje, el fundido encadenado.

El filósofo e historiador Georges Didi-Huberman afirma, sin afán hiperbólico, que este principio creador ha cambiado la forma en que miramos el mundo (los objetos, los eventos, la propia historia) hasta abogar por un verdadero conocimiento por el montaje.

«El sendero real del trabajo de Didi-Huberman aparece dominado por la interrogación del arte en la historia a partir de una teoría de la imagen y el montaje que se extiende sobre objetos de la más diversa factura, desde los bordes inadvertidos de la obra de Fra Angelico a las fotos supervivientes de los campos de la muerte nazis, desde las representaciones de la Pasión entre la Edad Media y el Renacimiento al Atlas Mnemosyne de Aby Warburg » (Ennis, 2008: 1).

Un conocimiento que tiene que ver menos con la técnica y más con los procesos mentales del ser humano, capaz de combinar fragmentos, recuerdos, interpretaciones o experiencias previas que se agolpan como rápidos *montages* e influyen en nuestras acciones, en nuestro inconsciente o en la capacidad para generar nuevas ideas (Nemchenko, 2018).

El *montage* en el aula: el valor pedagógico del montaje-collage

El proceso de enseñanza teórico-conceptual del montaje cinematográfico es una peligrosa carrera de obstáculos lingüísticos. Figuras de la relevancia de Walter Murch, quizás el más célebre profesor de montaje en activo, han dedicado parte de su obra a desentrañar confusiones semánticas y denunciar errores de traducción que siguen hoy presentes tanto en los libros como en las aulas.

Un ejemplo bastante ilustrativo a este respecto sería el de la traducción al inglés del ya clásico manual *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control* del profesor Luis Fernando Morales Morante (2014). Una herramienta clave dentro de la enseñanza de la disciplina, el libro fue lanzado cuatro años más tarde en su edición internacional con el título *Editing and Montage in International Film and Video: Theory and Technique* (2017).

El anteriormente mencionado Antonio Weinrichter, a quien tuve la suerte de tener como profesor en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid) en 2004, ha insistido siempre en la necesidad de clarificar, también en el aula, que existen dos formas igualmente válidas de montaje: la de la técnica de borrado de las huellas de su propio proceso para favorecer el efecto diegético, y la del “montaje exhibicionista”, que celebra la fragmentación de la realidad desde la fase misma de constitución de la obra (Weinrichter, 2008).

Este reto conceptual en lengua española lleva suponiendo también, en su mera oralidad, un motivo de confusión no siempre bien resuelta. ¿En cuántas conferencias, charlas y congresos no se debe todavía emplear la molesta coletilla de “*montage* con *g*” para diferenciarlo del “*montaje* con *j*”?

Más allá del problema fonético, un sencillo estudio revelará que la indeterminación, la polisemia y la complejidad conceptual acompañan al montaje cinematográfico desde su mismo origen etimológico. La palabra española *montaje* es traducción directa del francés, *montage*, a su vez sustantivo derivado de *monter* y del latín *montare*. Se tiene constancia de que se empleó por primera vez en el siglo XVI en el ámbito de la imprenta y la relojería, denotando la acción de ensamblar y unir partes diferentes de un mecanismo para su uso. Hoy esta acción técnica de ensamblar cosas diferentes se puede asociar a fragmentos de celuloide, madera, metal o cualquier otro elemento, incluso virtual. De la imprenta original, hoy convertida en industria editorial, surgirá el otro gran sinónimo de montar (editar), con la consiguiente confusión entre la edición en medios escritos y el *film editing*.

A su vez, la polisemia provoca que en lengua hispana se pueda montar una película, pero también una exposición o dirigir un montaje teatral. Hay montajes peyorativos como quien *monta un pollo* o sufre un montaje fraudulento y es falsamente acusado. Y como recuerda con sorna Juan Martín Prada, todos nosotros, montadoras y no montadores, pretendemos, reflexivamente, *montárnoslo bien*.

Por todo ello, se parte de la recomendación de que la primera presentación teórica del montaje en el aula se haga desde un afán clarificador, tanto a nivel terminológico como conceptual, pudiendo ampliarse y complejizarse luego, por supuesto, todo lo que el plan de estudios lo permita.

Se propone, en primer lugar, emplear el término diferenciador montaje-collage como aglutinador tanto del principio creador de *montage* del arte contemporáneo como de las teorías específicamente cinematográficas de Eisenstein, Mitry y otros. La acepción de “collage” como “obra de cualquier índole que combina elementos de diversa procedencia” (Real Academia Española, s.f., definición 3), no solo solventa el problema lingüístico de *montage* en habla hispana, sino que conecta de nuevo al montaje (y por tanto al cine) con las demás artes.

Este montaje-collage, al menos en la enseñanza cinematográfica y audiovisual, se presentará siempre como complemento y nunca como alternativa al montaje canónico (en el sentido tanto histórico como industrial del término) y por ello debe ser definido siempre en relación a dicho canon.

En ese sentido, se plantea un ejercicio introductorio con el que se han obtenido buenos resultados de comprensión. Comenzaremos por visionar con nuestros/as estudiantes cualquier secuencia de diálogo en plano y contraplano (A + B), la mayor convención formal de todas las épocas y géneros del cine y el audiovisual, pidiéndoles que se fijen en los cortes de montaje dentro la sucesión de fragmentos de los planos intercalados A + B + A + B, etc. Si la secuencia está bien escrita, puesta en escena, interpretada y montada prácticamente no serán conscientes de las marcas del discurso (un todo ilusorio que en realidad está fragmentado). Casi olvidarán que esa secuencia fue una vez montada y se “meterán” en la conversación.

Para abordar el montaje-collage, recurriremos primero a la teoría de Jean Mitry (1963) y su fórmula creativa donde los fragmentos no se suman, sino que chocan para crear algo nuevo: $A \times B = C$. Se le pedirá a cada estudiante que intente representar una idea o emoción (en nuestro caso, la soledad) yuxtaponiendo 2 o más imágenes y/o sonidos de procedencias diversas que no impliquen, por sí

mismos, una representación de dicha soledad. Una práctica de innovación docente que conecta no solo con Mitry, sino con la teoría de los ideogramas de S.M. Eisenstein y su inspiración en los *kanjis* japoneses, donde la forma de representar una emoción como la *pena* surge del choque de dos imágenes autónomas yuxtapuestas, *corazón y cuchillo* (Eisenstein y Taylor, 2019).

A lo largo de estos años se ha observado la singular dificultad del estudiantado para imaginar (literalmente, pensar en imágenes) de forma discontinua, original o, al menos, poco redundante, que en este caso supondría crear o hallar imágenes que no sean solitarias por sí mismas. Sin embargo, siempre habrá quien lo logre; por ejemplo, en el choque que supone la imagen de un bebé en el paritorio yuxtapuesta al vacío espectral del cosmos, y así el principio creador del montaje-collage quedará bien ilustrado. Del mismo modo, y en cualquiera de los casos, habremos activado en sus mentes el principio creador del montaje, independiente de un guion o una visión previa del director.

Si bien esta primera propuesta didáctica nos ayudará a introducir el montaje-collage en el aula, nuestra investigación recoge también los resultados de otra praxis, más ambiciosa y enteramente de creación libre. Se trata del conocido en el arte post-internet como *supercut*, un tipo de montaje-collage creado a partir de la mezcla, yuxtaposición y/o fusión de contenidos audiovisuales hallados en internet con el hilo conductor de una idea, tema, tropo, motivo visual, gesto, acción o palabra común (Tohline, 2021). Es decir, una ampliación de la fórmula creativa trabajada anteriormente, pero incidiendo esta vez menos en lo narrativo y más en las nuevas estéticas digitales de la remezcla, el *sampler* y el *mash-up* (Prada, 2015).

Desde hace diez años, he incluido prácticas de montaje-collage como las aquí mencionadas en el

currículo de diferentes asignaturas de montaje cinematográfico y edición en vídeo de la Escuela Universitaria de Artes TAI, centro adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Una década de experiencia e innovación docente que ha cristalizado en un proyecto de investigación en forma de tesis doctoral que se halla todavía en curso.

Dicha investigación plantea, en su primera parte, un estudio en profundidad de la técnica y el arte del montaje-collage dentro de los modos de representación cinematográfica y en su conexión con otras disciplinas artísticas tales como la fotografía o la música; una revisión histórica y análisis de obra orientado a la creación de un archivo taxonómico con el que clasificar, difundir y revalorizar su potencial en la enseñanza artística. Dada la naturaleza híbrida e interdisciplinar del objeto de estudio, para el archivo y la catalogación de sus variantes se ha recurrido a un método mixto de análisis fílmico en la línea del propuesto por Giménez y Cerdán (2022) para el cine poético, el ensayo fílmico y otras modalidades de la no ficción.

En su segunda parte, bajo la hipótesis de la utilidad pedagógica y humana de incluir proyectos de montaje-collage como complemento a la formación cinematográfica y audiovisual tradicional (o más bien, a sus carencias), se ha aplicado una metodología de análisis eminentemente cualitativa a las prácticas de montaje-collage realizadas por el estudiantado en relación a unas determinadas competencias tanto técnicas como creativas. Se ha complementado asimismo el estudio con un cuestionario mixto en el que el propio alumnado evalúa su propio proceso de aprendizaje a través de una serie de preguntas precodificadas y una pregunta/valoración abierta.

Paso a explicar brevemente algunos de los resultados y conclusiones más interesantes obtenidas hasta el momento en relación al valor pedagógico

de la praxis del montaje-collage en pro de su implementación en el aula.

- Supone un excelente puente de conexión intergeneracional entre el cine y los nuevos lenguajes de internet. La temporalidad del collage es muy parecida a la de los *feeds* de las redes sociales, marcados por la hiperfragmentación, transformación y repetición de contenidos y puntos de vista (Anikina, 2021). Esta conexión actúa como estímulo y motivación para experimentar formalmente con mayor libertad que en el montaje canónico e invisible.
- Facilita la adquisición y/o el perfeccionamiento de operaciones y competencias fundamentales en el aprendizaje del montaje cinematográfico y/o la edición digital, tales como la catalogación, el orden, la selección, la comparación y búsqueda de analogías, el recorte, el reenquadre, la manipulación temporal, el ritmo y la dotación de sentido.
- Fomenta el pensamiento crítico y nos permite un sistema de reflexión sobre la imagen, la narrativa predominante y las consecuencias de la postmodernidad. Por ejemplo, permite a cada futuro/a montador/a, cineasta o artista identificar las referencias, pero también las copias y los clichés, tropos y parodias vacías de resignificación.
- Sirve como autodiagnóstico de sus propias carencias: la documentación y búsqueda de imágenes y sonidos ayuda a identificar y corregir la falta de conocimiento e interés previo en historia del cine y en otras culturas audiovisuales alejadas de Hollywood y el *mainstream* actual.
- Aunque suele predominar lo lúdico al escoger un tema accesible y/o atractivo para cada

alumno/a (baile, coches, humor, *fan culture*), destaca el modo en que una parte importante del estudiantado emplea esta práctica como modo de expresión y catarsis personal, repitiéndose temas como la salud mental, la ansiedad climática o las adicciones.

- Como todo arte y cultura popular en la red, se construye sobre dos grandes conceptos que atraviesan el imaginario social y creativo del siglo XXI: la interactividad y la interacción. En internet, los proyectos de montaje-collage obtendrán un potencial de viralización mucho mayor que otro tipo de formatos de narrativa más tradicional, creaciones que además arrastran el sambenito de *corto de escuela*, un calificativo peyorativo habitual en círculos artísticos y/o profesionales. Sirva como caso de éxito (si medimos el éxito en viralización) el de Sara Preciado, estudiante del Máster en Montaje Cinematográfico de la Escuela TAI (y natural, por cierto, de San Benito), que llegó a ser entrevistada por varios medios por el alcance masivo de su *supercut* (Redacción Barcelona, 2019).

En conclusión, se puede afirmar que el montaje-collage en el aula, además de solventar el triple problema previamente argumentado en torno a la enseñanza del montaje cinematográfico—estancamiento en lo tecnológico, confusión conceptual histórica y menosprecio artístico—abre vías de aprendizaje y creación más libres, críticas, poéticas o, como poco, más lúdicas. Este artículo no podría haberse hecho sin el esfuerzo y la creatividad que tantos y tantas estudiantes plasmaron en sus pequeñas creaciones, verdaderas obras de arte en no pocos casos. Sería magnífico que la industria del cine español se beneficiara también de ello. A mi parecer, el buen momento de la creación novel nos hace vislumbrar para nuestro cine un futuro más interesante, innovador en lo formal, conectado con el presente y sin miedo a lo desconocido.

Referencias

- Anikina, A. (2021). Automating platform spectators: algorithmic montage and affective scroll in Tiktok. *Digital Culture & Society*, 7(2), 119-138.
- Barraycoa, J. y Lasaga, O. (2010). La competencia de trabajo en equipo: más allá del corta y pega. *Vivat Academia*, 65-69. <https://doi.org/10.15178/va.2010.111.65-69>
- Eisenstein, S. y Taylor, R. (2019). *The Eisenstein reader*. Palgrave Macmillan.
- Ennis, J. A. (2008). Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, 323 páginas. *DOAJ (DOAJ: Directory Of Open Access Journals)*. <https://doaj.org/article/b0f8ca28ff7a41dab2c52e8d36cbda51>
- García, E. y Moretón, M. F. (2024). *Los derechos de autor sobre la obra audiovisual: El montador como creador*. Reus.
- Giménez, Á. y Cerdán, V. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación. *Comunicación & métodos*, 4(1), 9-25. <https://doi.org/10.35951/v4i1.151>
- Kuch, U. (2022). Transmission of Knowledge: Eisenstein, Le Corbusier, and Montage as Image Practice in Film and Architecture. *Dimensions. Journal of Architectural Knowledge*, 2(4), 27-43.
- Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- Mitry, J. y Falquina, Á. (1970). *Diccionario del cine*. Plaza & Janes.
- Morales Morante, L. F. (2014). *Montaje audiovisual: Teoría, técnica y métodos de control*. Editorial UOC.
- Morales Morante, L. F. (2017). *Editing and Montage in International Film and Video: Theory and Technique*. Taylor & Francis.
- Nemchenko, L. (2018). Montage as the Meaning-generative Principle of Avant-garde: From Montage in Cinema to Montage in Theatre (Soviet and Post-Soviet Theatre and Cinema). *KnE Social Sciences*, 3(7), 114. <https://doi.org/10.18502/kss.v3i7.2469>
- Prada, J.M. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales (2ª edición actualizada y ampliada)*. Madrid: Editorial AKAL, Colección Arte contemporáneo.
- Real Academia Española. (s.f.). Collage. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de febrero de 2025, de <https://dle.rae.es/collage>
- Redacción Barcelona. (2019, 22 febrero). Todas las referencias a los musicales clásicos que esconde 'La La Land'. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170125/413684226263/referencias-musicales-clasicos-la-la-land.html>
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Tohline, M. (2021). A supercut of supercuts: aesthetics, histories, databases. *Open Screens*, 4(1). <https://doi.org/10.16995/os.45>.
- Vettese, A. (2018). Montage in Contemporary Art. A New Technical Tradition Prompting a Non-Teleological Philosophy of History. In *Montages. Assembling as a Form and Symptoms in Contemporary Arts* (pp. 9-18). ITA.
- Weinrichter, A. (2008). *Remontaje: El principio de apropiación en el documental de compilación y el cine experimental de found footage*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio UAM. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/13059>
- Weinrichter, A. (2016). El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo. *Secuencias Revista de Historia del Cine*, 32. <https://doi.org/10.15366/secuencias2010.32.001>