

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística
Proyecto de Investigación

Gabriela Garcés Espinosa
Cine y Video

Trabajo de titulación presentado como requisito para la obtención del título de
Licenciada en Cine y Video

Quito, 18 de diciembre de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística

Gabriela Garcés

Calificación:

Nombre del Profesor, Título académico

Arturo Yépez, MFA.

Firma del profesor

Quito, 18 de diciembre de 2015

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Gabriela Garcés Espinosa

Código: 106932

Cédula de Identidad: 1715829444

Lugar y fecha: Quito, diciembre de 2015

RESUMEN

El montaje cinematográfico es la herramienta central para contar historias en el cine. Si hay una cualidad propia del cine que lo vuelve un arte, es el montaje. Mediante el análisis de varios editores importantes se construye una visión propia de lo que significa la edición cinematográfica. Sergei Eisenstein (editor de *El Acorazado Potemkin*) da una base teórica fuerte que sirve para pensar en la transmisión intelectual del mensaje en una película mediante el montaje, al igual que la medición matemática y tonal del ritmo. Walter Murch (editor de *Cold Mountain*) habla sobre los cambios en la atención de la audiencia y su contención de información, cómo el editor cuenta la historia mediante el ritmo. Thelma Schoonmaker (editora de Martin Scorsesse) habla sobre cómo encontrar la esencia de la película desde su material y el instinto del editor. Sally Menke (editora de Quentin Tarantino) da una noción del montaje como vanguardia y de cómo y por qué romper las reglas. Por último, Geof Bartz (editor de *Pumping Iron*) defiende la importancia de la estructura en la edición de cine documental. Las ideas rescatadas de cada autor construyen una visión de la edición como una herramienta versátil que depende de la sensibilidad del editor y la comprensión del carácter narrativo de cada película; debe siempre contribuir a la estética del filme y subordinarse a sus necesidades, construyendo la experiencia del espectador al saber cómo y cuándo afectarlo emocionalmente. Finalmente, las escenas presentadas en anexos, como parte del *Reel* de Montaje, son justificadas desde la teoría analizada en esta investigación.

Palabras Clave: Montaje, Cine, Edición, Reel

ABSTRACT

Editing is the cinema's main tool that allows storytelling in film. If there is an individual attribute of film that permits it to be an art is the *montage*. Throughout an analysis of some important film editors, an individual approach to editing is constructed. Sergei Eisenstein (editor of *Battleship Potemkin*) provides a solid theoretic basis that allows thinking in the intellectual transmission of a message in film through editing, and also the mathematical and tone measurement of rhythm. Walter Murch (editor of *Cold Mountain*) talks about the fluctuations in the audience's attention and their containment of information, also, how the editor tells a story through rhythm. Thelma Schoonmaker (Martin Scorsese's editor) talks about how to find the essence of a movie from its footage and the editor's instinct. Sally Menke (Quentin Tarantino's editor) gives a notion of editing as a vanguard and knowing how and why break the rules. Geof Bartz (editor of *Pumping Iron*) defends the importance of structure in documentary editing. The compiled ideas of each author construct a vision of editing as a versatile tool that depends of the editor's sensibility and its comprehension of the narrative type of each film; editing must always contribute to the film esthetic and be subordinated to its needs, building the audience's experience by knowing how and when to affect them emotionally. Finally, the scenes presented in attachments, as part of an editing reel are justified by the analyzed theory of this investigation.

Key Words: Montage, Film, Editing, Reel.

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción		7
Carácter Artístico del Cine Planteado desde el Montaje.....		7
2. Desarrollo del Tema.....		9
Eisenstein y el Montaje Intelectual.....		9
El Pestañeo de Walter Murch.....		14
El Instinto de Thelma Schoonmaker.....		17
Sally Menke, Rompiendo las Reglas.....		19
Geof Bartz y la Estructura Documental.....		22
3. Propuestas en <i>Reel</i> de Montaje.....		25
Escena de Ficción 1: Tensión Sexual.....		25
Escena de Ficción 2: Enfrentamiento.....		27
Escena Documental: Entretenimiento por Ritmo.....		29
Videoclip de Música: <i>Enough</i> de <i>Arabella</i>		30
4. Conclusiones.....		34
Referencias bibliográficas		36
Anexos: DVD de <i>Reel</i> y Escenas Analizadas.....		40

1. INTRODUCCIÓN

Carácter Artístico Del Cine Planteado Desde El Montaje

Siempre ha existido una fuerte disputa sobre el carácter artístico del cine. Se lo ha llamado el séptimo arte pero no han faltado autores que refuten esta idea. Walter Benjamin habla en su ensayo *La Obra de Arte en la Época de la Reproductividad Técnica* (1936) sobre el aura del arte; esa 'energía' que tienen las obras auténticas y que sólo con ella son completas; uno únicamente puede apreciar una pieza artística completamente al verla en persona. El cine y la fotografía, por su capacidad de reproducción masiva, según Benjamin no tienen aura, lo que les despoja de su carácter artístico. No obstante, es una visión demasiado purista, el arte no puede reducirse a una característica física; si trasciende lo hace por un manejo estético riguroso que se desarrolla a favor del fondo e ideología que el artista busca transmitir. No obstante, la finalidad de las ideas anteriores no es la de establecer un debate sobre la esencia del arte, sino la de defender que el cine sí es un arte por sí mismo. Al cine se lo critica artísticamente partiendo de comparaciones con la escritura literaria, con la estética pictórica o con la composición musical; sin embargo, no es un arte por ninguno de tales recursos sino por su recurso propio: el montaje cinematográfico.

La responsabilidad del montaje cinematográfico es la de generar sentido, de lograr que la historia se cuente y sea transmitida efectivamente al espectador, de capturarlo emocionalmente y que se identifique con los personajes, conectándose con cada una de sus emociones. Es necesario que la generación de sentido se de, en general, por todo el lenguaje cinematográfico: desde el guión, hasta la fotografía, la actuación, la dirección de arte, el diseño sonoro y la musicalización; sin embargo, son la sintaxis y la gramática del cine,

aportadas por el montaje, que permiten la comprensión e internalización del cine por parte del espectador.

El editor debe tener la capacidad de entender lo que realmente sucede en las escenas y potencializar su sentimiento central, aprovechando de los mejores momentos actorales y manteniendo la atención de la audiencia. Es importante notar que para transmitir ese sentimiento el editor debe entenderlo en su totalidad; esa es la verdadera sensibilidad que tiene y mediante la cual logra comprender el ritmo requerido por las secuencias y la película en conjunto.

2. DESARROLLO DEL TEMA

Eisenstein y El Montaje Intelectual

Eisenstein (1898 - 1948) ha sido el teórico de montaje que más estudió intelectualmente la disciplina y escribió mucho material académico. Su cine intentaba persuadir a las masas con las nuevas ideas bolcheviques de la revolución de esa época. Para Eisenstein el cine era la herramienta perfecta para la propaganda política, por lo que la inversión estatal en el medio le permitió su experimentación. Se traducirá su visión para partir de una base teórica sólida.

La genialidad de la teoría de montaje de Eisenstein yace en sus capacidades analíticas, las que le permitieron una profundización exhaustiva de los elementos del montaje. Eisenstein estudió el montaje en sí, no como un fenómeno únicamente cinematográfico sino como una experiencia de la percepción humana. La manera en la que abarcó tan ampliamente el tema le permitió visualizar al cine como un arte mucho más complejo, dotándole de significación intelectual, “ (...) el análisis de su trabajo revela precisa y contrariamente una persistente convicción de que el cine es un arte total y que, por consiguiente, se nutre de diferentes ideologías, filosofías y corrientes de pensamiento.” (Morales, 2009, pág. 1).

Eisenstein comenzó sus estudios de montaje a través del teatro, cuando en 1921 fue contratado como asistente de decoración del Proletkult. En la obra experimentó con la puesta en escena buscando desafiar los parámetros del espacio y el tiempo impuestos por el teatro tradicional. A partir de ese trabajo construye su teoría del *Montaje de Atracción*, escrita en un manifiesto en el año 1923. Es un ensayo corto que describe la importancia de la atracción dentro de la dramaturgia.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. El camino del conocimiento a "través del juego vivo de las pasiones" que es específico del teatro (Murch)(Eisenstein, 1923).

El manifiesto de *Montaje de Atracciones* habla también sobre cómo la tarea de todo teatro utilitario es la de guiar al espectador a la dirección deseada por el autor (Eisenstein, 1923). Aunque conducir a la audiencia parezca una labor obvia y sencilla, esta habilidad es excepcional en todo arte y no es fácil de lograr: el escritor guía mediante el manejo de las palabras y la sintaxis; el artista pictórico mediante la composición, técnica y color; el músico mediante el uso de tono, timbre, ritmo y armonía; es decir que los recursos de cada forma artística se vuelven importantes únicamente cuando son usados a favor de la transmisión de la ideología del artista. Es una idea significativa a reflexionar al pensar en cine debido a que los elementos visuales y sonoros de una película son tantos que su cuidado debe ser mucho mayor; su descuido llevará a un mal entendimiento del mensaje. También se menciona en el ensayo que el método permite una puesta en escena 'activa' en lugar de una 'reproducción' estática que depende únicamente de la comprensión del público; aún así esta participación implique un desorden en la composición dada de la obra (Eisenstein, 1923).

Otro manifiesto importante de Eisenstein es el llamado *Métodos de Montaje*, en el cual diferencia puntualmente cinco técnicas de montaje: métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual. El *Montaje Métrico* consiste singularmente en la aplicación de una fórmula matemática que regula la duración de los fragmentos, como en una construcción musical. La aceleración del corte, es decir, la unificación de fragmentos más cortos, es lo que genera tensión. El contenido interno del plano está subordinado a la duración del mismo. El *Montaje Rítmico*, por su lado, da importancia tanto a la métrica como al contenido interno del plano; el ritmo se genera mediante la duración planeada dentro de cada secuencia. El *Montaje Tonal* se refiere al movimiento dentro del cuadro, sea en acción o por el recorrido del ojo sobre el cuadro. El *Montaje Armónico* es el desarrollo más alto del montaje tonal, elude a una percepción emocional mediante el requerimiento de cada fragmento. Eisenstein defiende que éstos métodos de montaje entrarán siempre en conflictos entre sí, cada uno creciendo orgánicamente del otro (Alsina y Romagera, 1989).

El análisis también menciona la manera en la cual cada método de montaje afecta la percepción humana; el métrico se caracteriza por el MOTIVO-FUERZA debido a que la acción visualizada se exterioriza porque el movimiento se siente igual; el rítmico genera una sensación EMOTIVA-PRIMITIVA, el movimiento sí se percibe aunque más sutilmente porque mediante él se percibe la emoción; el tonal es un método MELÓDICO-EMOTIVO, pues la proximidad emocional pasa a un nivel superior; el método armónico se percibe como 'puro fisiologismo' por demostrar el métrico en su mayor ímpetu, permitiendo transmitir un directa fuerza motriz Eisenstein compara este método armónico con la armonía musical, puesto que las armonías pueden ser oídas acorde al sonido básico y se perciben las

vibraciones como desplazamientos físicos. “De este modo, el tono es un nivel de ritmo.” (Alsina y Romagera, 1989).

Por último, es este manifiesto, Eisenstein describe el *Montaje Intelectual* como un método que yuxtapone armonías, no fisiológicas, sino de influencias intelectuales. El montaje intelectual indaga la percepción partiendo del corazón de las cosas y los fenómenos. Según su análisis el cine intelectual será en un futuro el encargado de resolver “el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales.” (Alsina y Romagera, 1989).

La cualidad gradacional está aquí determinada por el hecho de que no existe diferencia, en principio, entre el movimiento de un hombre que se balancea bajo la influencia de un elemental montaje métrico y el proceso intelectual dentro de éste, pues el proceso intelectual es la agitación misma, pero en el dominio de los centros nerviosos superiores (Alsina y Romagera, 1989).

En otros escritos recopilados en el texto *Hacia una Teoría de Montaje* (2001), Eisenstein hace una acotación muy importante, que el montaje no es en realidad una serie de segmentos, sino más bien la simultaneidad de los mismos, “(...) sus incongruencias de color, iluminación, perfil, escala, movimiento, etc., son las que dan ese sentido de marcha e impulso dinámico que genera el sentido del movimiento, (...)”. Es importante notar que el ‘movimiento’ al cual se refiere Eisenstein no es puramente fisiológico sino también una variación más compleja del fenómeno de movimiento generado por yuxtaposiciones intraconceptuales: metáforas, imágenes o conceptos. “Así, el montaje atraviesa todos los

niveles de la –realización-, empezando por el fenómeno cinematográfico básico a través del –montaje propiamente dicho-, hasta llegar a la composición total de la película entera” (Glenny y Taylor, 2001, pág. 113). Eisenstein abarca un tema relacionado al anterior cuando se refiere a las partes y el todo, defendiendo que los detalles (partes o *pars*) deben ser inteligentemente elegidos a favor del todo (*toto*). “Un detalle correctamente elegido según este criterio permite una enorme economía en medios de expresión.” (Glenny y Taylor, 2001, pág. 238).

La escena más analizada por académicos del montaje ha sido la escena del ataque en la escalera de Odessa de la película *Acorazado Potemkin* (1925) (Véase en Anexo “A”); ha sido reconocida como una obra maestra del montaje por su precisión rítmica y narrativa. La escena muestra un ataque de los cosacos de la revolución zarista hacia una multitud que desciende por las escaleras; con la finalidad de mostrar la brutalidad de tal ejército. Es sorprendente la complejidad del tiempo y espacio que se plantea en la escena, cuenta con 170 planos cortados en menos de siete minutos y su fidelidad al tiempo real potencializa la carga emocional.

La escena es un reflejo perfecto de la teoría de *Montaje de Atracciones*. El manejo preciso del ritmo logra mantener una tensión de movimiento y emocional. La información se presenta siempre guiada, hay un juego constante entre ver el ataque en planos abiertos y en cada plano cerrado presentar un conflicto físico o emocional de los personajes. En este caso, el montaje de acción dotado por el ritmo logra transmitir la brutalidad física del ataque; se puede percibir todo su movimiento pero simultáneamente se cuentan varias historias desde diferentes puntos de vista. Es un montaje de fenómeno colectivo que logra que la audiencia

no sólo presencie informativamente el evento sino que sea parte de él, conectándose con los personajes que representan al pueblo total.

La escena permite un análisis exhaustivo de cada uno de sus cortes; sin embargo, la idea importante a rescatar es la capacidad del montaje de complejizar y hacer evidente la realidad física y emocional del mundo filmico. La sensación del espectador no se asemejaría ni un poco si viera un ataque como ese en un noticiero, y es en tal comparación que se evidencia el rol del cine. El montaje le permite al espectador un manejo múltiple de emociones e ideas abstractas mediante la conexión imprescindible entre la emoción y el ritmo. El ritmo del montaje es la representación de la percepción humana, es algo externo al mundo filmico pero lo único que permite la exteriorización de las emociones de los personajes en su mayor ímpetu.

El Pestaño de Walter Murch

“Un buen editor debe tener un sentido de cómo contar una historia e implica un sentido de ritmo. Es un poco como contar un buen chiste. El chiste puede ser un gran chiste pero si lo cuentas con el ritmo equivocado fracasará.” (Entrevista con Murch, BAFTA Guru, 2013).

Walter Murch (1943), en su libro *In the Blink of an Eye* (2001), asienta su teoría de montaje sobre cuestiones vinculadas con la naturaleza de la atención humana. A diferencia de Eisenstein, su teoría surge menos de su intelecto hacia fuera (espectador), sino más del espectador hacia su intelecto propio. Para Murch todo se trata sobre cómo quieres que tu audiencia se sienta, dado que no recordarán nada más que eso. *La Regla de Seis* es una lista que hace en orden prioritario de los seis puntos a preocuparse al momento de cortar: 1)

Emoción, 2) Historia, 3) Ritmo, 4) Trayectoria del ojo, 5) Plano bidimensional de la pantalla, y 6) Espacio tridimensional de acción. La emoción, la historia y el ritmo están muy conectados; la emoción vale más que todas las cosas en la lista, si la audiencia está lo suficientemente conectada no se dará cuenta de otros errores editoriales como la discontinuidad. El editor debe ser como un mago, direccionando estratégicamente la atención del espectador; debe estar pensando constantemente en qué piensa la audiencia en momentos particulares, dónde estará mirando, en qué quieres que piensen, qué necesitan pensar, qué quieres que sientan (Murch, 2001).

Murch se hace una pregunta muy puntual: ¿Por qué funcionan los cortes? Para responder esta pregunta empieza refiriéndose a la fragmentación de imágenes que percibimos en los sueños, puesto que, aparentemente, nuestra percepción de la realidad es continua. Su interés en la influencia del pestañeo del actor en el corte aparece cuando percibe que, mientras editaba la película *The Conversation* (1974), sus cortes siempre se aproximaban al pestañeo del actor. La coincidencia que percibe toma sentido cuando lee un escrito de John Huston quien menciona que el cine es la forma artística que más se asemeja al proceso del pensamiento. Cita de Huston lo siguiente: “Mira esa lámpara del otro lado del cuarto. Ahora mírame a mí. Mira de vuelta a la lámpara. Ahora mírame a mí otra vez. ¿Viste lo que hiciste? Pestañeaste. Esos son los cortes.” (Huston en Murch, 2001, pág. 60).

Los pestañeos son los que interceptan en la continuidad aparente de nuestras percepciones y se vinculan estrictamente con nuestro estado emocional. El pestañeo se subordina a la importancia que damos a la información que recibimos. En el proceso de cortar diálogos entre personajes Murch acentúa que cuando escuchamos a dos personas hablar no sólo queremos ver a la persona que está hablando, sino también la reacción de la

otra persona mientras escucha. “De esta manera, deberías ser capaz de cortar del que habla al que escucha y viceversa, con los patrones psicológicamente interesantes, complejos y ‘correctos’ que reflejan los tipos de cambios y realizaciones que suceden en la vida real.” (Murch, 2001, pág 67).

El acercamiento psicológico del montaje de Murch no sólo crea la conexión emocional del espectador sino que también refleja las interrelaciones de los personajes muy detalladamente. Por ejemplo, en la escena de *Cold Mountain* (2003) (Véase en Anexo “B”), cuando Ada, la protagonista de la escena conoce a Ruby, la campesina que llega a ayudarla, el ritmo emocional de Ada es increíblemente bien logrado. Ruby es muy elocuente y pasa de tema en tema con mucha rapidez, no piensa antes de hablar y es confusa de entender; mientras que Ada es tímida y pacífica. Cuando Ruby llega a la casa de Ada le sorprende hablándola directamente. En ese momento vemos el susto de Ada y de nuevo el plano de Ruby que le sigue hablando, esto muestra cómo la actitud de Ruby afecta a Ada mientras que Ruby no se deja afectar; aquí el montaje aporta inmensamente en la caracterización de los personajes. Al principio, cuando Ada habla, la escuchamos sobre planos de Ruby, pues Ruby no la está escuchando, está observando la granja y no le presta atención. Una vez que Ruby sube al pórtico y se acerca a Ada sigue hablando sin parar, Ada no tiene la oportunidad de decir nada. Mientras Ruby habla estamos en su plano y en el de Ada, así se transmite la sensación invasiva de Ruby al hablar. El ritmo acelerado del montaje de la conversación refleja la cantidad de pensamientos que pasan por la cabeza de Ada mientras Ruby le habla. Cada plano hace avanzar su confusión y molestia; mientras que Ruby no tiene cambios emocionales significativos. Sin la necesidad de diálogos de Ada, el espectador entiende

perfectamente lo que está sintiendo, simplemente mediante el ritmo de cortes entre ella y Ruby.

La observación del editor es esencial en el montaje de una escena de diálogo entre personajes. Es una observación narrativa del personaje, puramente emocional al igual que del espectador. El editor tiene la responsabilidad de encontrar la esencia emocional de las escenas dentro del guión e intentar transmitirla con exactitud; además puede potencializar esa emoción y dotarla de más detalle, encontrando nuevos *beats* en los personajes al jugar con el material.

El Instinto de Thelma Schoonmaker

Thelma Schoonmaker (1940) es una editora que ha trabajado con Martin Scorsese durante casi toda su carrera. Thelma, a pesar de no haber escrito material académico significativo, ha contribuido con sus pensamientos sobre la edición en múltiples entrevistas. Su acercamiento a la narrativa desde la edición se diferencia en que ella prefiere dejar el guión y concebir la película desde la vida propia que tiene el material.

Yo no leo el guión más de una vez. Lo dejo a un lado porque me gusta ver la película emerger de la pantalla en los diarios, y después, mientras editamos y trabajamos en ella. Sí, la película te dice cómo va a ser y tu tienes que entender eso, y a veces cambiar de parecer sobre lo que estás haciendo con ella (Entrevista con Schoonmaker, DP/30, 2014).

El acercamiento de Thelma es muy distinto al de Eisenstein o Murch, en el sentido de que no se establece en bases exactas; ella habla de la edición como un fenómeno que fluye acorde a su percepción de las necesidades narrativas de la película. Es interesante pensar en lo que puntúa sobre la misma película diciéndote cómo va a ser, pues el proceso del cine es tan complejo en todas sus etapas que es necesario entender que, a pesar de trabajar con la mayor precisión posible, las cosas siempre cambiarán de forma en la sala de edición. La película sí está dotada de una vida propia que no siempre es la misma del guión, en este caso el editor tiene la responsabilidad de concebir la película desde una visión fresca y comprenderla como realmente es, más allá de cómo se pensó en un principio.

Esto podría ser referido también como el 'instinto' del editor, el que vendría a ser la sensibilidad que también se menciona en el análisis de Walter Murch. Es tal sensibilidad la que permite comprender los flujos emocionales de los personajes durante la película; exige que el editor se deje afectar emocionalmente por la escenas y se conecte con los personajes para no dejar pasar los *beats* que los actores generan. Podría pensarse que la afección del editor vendría a ser algo muy personal; sin embargo, es todo lo contrario, el editor debe tener la capacidad de ser dual y pensar como editor mientras trabaja, pero sentirse como espectador cuando visiona el trabajo. El editor es el que más debe pensar como el espectador y estar atento a cómo cada corte le afecta. Se dice que el editor debe concebirse como el espectador que es capaz de cambiar la película.

En una entrevista Thelma habla sobre la película *Goodfellas* (1990) en la que un personaje rompe una copa como parte de la ceremonia de su matrimonio judío. Los cortes de la copa se hicieron de una manera no 'ortodoxa', como ella lo llama, mediante *jump cuts* y juegos de discontinuidad para acentuar la violencia de la ruptura. Son detalles pequeños

que aportan a la sensación con la cual se queda la audiencia, dirigidos para impactarla de otra manera.

A los editores de Hollywood les tiende a gustar un tipo de edición suave, donde todos los golpes están removidos. Pero a veces, a Martin y a mi nos gusta dejar esos golpes porque añaden una cierta realidad a la película. O nos gusta, tal vez, impactar a la audiencia con un corte que no estaban esperando, el cual los refresca y los hace ver algo de una nueva manera, en lugar de dejarlos 'planear' por la película (Schoonmaker, 1993).

Sally Menke, Rompiendo las Reglas

Sally Menke (1953 – 2010) fue una editora que colaboró en casi todas las películas de Quentin Tarantino. Juntos cambiaron muchos paradigmas del cine, insertando nuevas visiones de narrativa e impacto visual. La edición tiene un rol sumamente importante en las películas de Tarantino, en cada una de ellas es usada como una herramienta estética de vanguardia que no se esconde como el montaje de cine clásico; definitivamente crearon su propio género. "Nuestro estilo es imitar, no homenajear, pero todo se trata de re contextualizar el lenguaje del cine para hacerlo fresco dentro del nuevo género. Es increíblemente detallado." (Entrevista con Menke, *The Green Room*, 2010).

Es importante tener en cuenta que el espectador actual está acostumbrado a un lenguaje visual clásico; sí tiene un ritmo de asimilación mucho más rápido que se ha desarrollado a lo largo de los años, pero inclusive así, se ve afectado cuando la edición no es

ortodoxa. La cuestión es ¿cómo saber cuándo cortar así? Para Thelma Schoonmaker este tipo de corte abrillanta las películas y sí los aplica; no obstante, ella está mucho más apegada al lenguaje clásico del cine. Sally Menke, por su lado, trató siempre de buscar nuevas maneras de utilizar el lenguaje. Es algo que corresponde al estilo y tono de cada película pero también tiene que ver con la sensación del mundo fílmico que se busca generar.

Trato de mantener una fuerza de moción. No hago coincidir los cortes, en realidad. Bueno eso es una cosa ridícula de decir, sí lo hago. Pero siempre exploramos cómo podemos impulsar una escena, sin hacer coincidir los cortes. Porque la audiencia esta muy dispuesta a aceptar mucha discontinuidad. (Entrevista con Menke, Editor's Guild Magazine, 2009).

En *Reservoir Dogs* (1992) la primera película de Quentin Tarantino, las escenas se montan completamente en discontinuidad. En una entrevista, Tarantino dice que trata de aplicar al cine las estructuras como lo hace un novelista y no es por alardear su capacidad sino porque piensa que esa historia específica es más prometedora contada de esa manera (Tarantino en Peary, 2013). Esto hace que el montaje signifique mucho más, que se establezca más protagonismo, porque mediante él la historia permite una experiencia inusual para el público. Menke menciona que el público está dispuesto a aceptar la discontinuidad, ese es un factor que supone de mucha observación hacia la percepción de la audiencia por parte del editor para saber qué tan lejos se puede llegar sin que la audiencia se pierda. La experimentación del montaje en discontinuidad comprende para el público un desafío y por ende estará

mucho más atento porque busca unir cabos a medida que las escenas se despliegan. La búsqueda del sentido es una gran herramienta para mantener la atención de la audiencia.

El cine de Tarantino hace mucho énfasis en los detalles formales, lo cual se logra increíblemente mediante el ritmo selecto para cada escena. En una de las escenas finales de *Kill Bill Vol. 2* (2004) (Véase en Anexo "C"), cuando Kiddo finalmente mata a Bill, la velocidad del corte en el enfrentamiento provoca una sensación de precisión absoluta, acompañado de un uso exquisito del sonido en cada movimiento. Sally Menke sabe cómo romper las reglas y lo hace como una búsqueda de sensaciones; es un montaje bastante intencionado. La escena comienza con planos del perfil de ambos personajes desafiándose. Cuando Bill ataca el ritmo se incrementa instantáneamente transmitiendo la velocidad del arte marcial y su precisión. Los cortes son tan rápidos que algunos planos se vuelven casi invisibles pero dan, de igual manera, una percepción de movimiento sorprendente. Menke cruza el eje varias veces, el plano de un cruce dura milisegundos pero impacta en velocidad. A los planos detalle se les da un poco más de tiempo, lo que permite disminuir el ritmo para retomarlo con más poder. La escena tiene un rango dinámico de ritmo muy amplio; comienza lento, se acelera al máximo y, una vez que Kiddo mata a Bill, se hace lento de nuevo. Lo que rescato de máxima importancia es la capacidad del público de asimilar el montaje muy acelerado para conectarse con la acción; sin embargo, lo emocional requiere de más tiempo en cada plano de las miradas de los personajes. En esta escena, Sally lo demuestra con un ritmo excepcional. El espectador puede llegar a ser muy receptivo cuando el uso del montaje tiene una finalidad específica y es consistente.

Hay cosas que tienes que hacer para no confundir a la audiencia, pero asimismo, yo diría que a veces quieres abstraer esas ideas, como cruzar el eje 180. Generalmente quieres estar consiente de eso, que la gente sepa dónde está, pero yo lo cruzo todo el tiempo para impacto. Entonces, siento que si, hay algo, un acercamiento clásico a la edición que tienes en la cabeza, pero ¿lo oigo estrictamente? Absolutamente no. (Entrevista con Menke, *The Green Room*, 2009).

Geof Bartz y la Estructura Documental

La edición de cine documental se subordina también al lenguaje cinematográfico establecido; sin embargo, su labor más compleja es la de construir una línea narrativa que funcione estructuralmente y que transmita un mensaje, rescatando todo lo mejor del material y encontrando los momentos especiales en él.

Geof Bartz (1943) es un editor de documental ganador de dos premios de la Academia. Actualmente es miembro de HBO y entre sus créditos están presentes varias películas documentales de culto, tales como *Pumping Iron* y *Stripper*. Bartz defiende que un editor debe pensar en entretener al momento de editar, a pesar de que la palabra 'entretenimiento' sea mal vista por algunos cineastas. El deber es remover todas las partes aburridas e información redundante; si una escena no te está aportando nada nuevo entonces debe ser eliminada (Bartz en Cunningham, 2014).

Algo esencial al momento de editar cine, en general, es saber cuándo exponer la información. Bartz dice que muchos cineastas se confunden al cortar el principio de las

películas exponiendo a veces demasiada información de contexto, para él es mucho más importante el impacto inicial que una película puede generar en la audiencia.

Lo que quieres intentar hacer es dejar que la historia se despliegue, comienza con algo raro o sorprendente o excéntrico o misterioso. (...) Si es que sí empiezas con una cabeza parlante entonces por lo menos empieza en un punto inusual de la entrevista, que despierte la curiosidad de la audiencia (Bartz en Cunningham, 2014).

Debido a que los editores de documental son, muchas veces, responsables de buscar la línea de la historia entre cantidades enormes de material, Bartz piensa que es muy importante saber cómo la película va a terminar. De esa manera, la edición no se vuelve una 'colección de estampillas', refiriéndose a las escenas, sino que todas las escenas se deben sentir como parte de algo más grande, que vendría a ser la historia. Pensar en una estructura de tres actos es muy práctico, que al final del primer acto el protagonista ya haya expresado un deseo por algo, que en el desarrollo se juegue con la tensión y que en el tercer acto el conflicto se resuelva. A veces se tiene la suerte de poder hacerlo estructuralmente claro, pero cuando no, hay que encontrar los vínculos entre las escenas, los cuales deberían estar direccionados al final de la historia (Bartz en Cunningham, 2014).

El público concibe la película según el orden en el que se expone la información, cada escena afectará la percepción de la siguiente, y la siguiente moldeará también la idea que se tuvo de la anterior. La estructura es la encargada de que el público se conecte con los personajes y se entretenga e interese con lo que está viendo. Siempre es importante pensar

en el espectador como un receptor sumamente sensible a la información visual y sonora; pensar cómo se le quiere afectar y si la información elegida cumple con el objetivo o no.

En el documental, el proceso de edición es más largo, justamente porque los cambios estructurales suelen ser mucho más drásticos que en la ficción. Es por esto que es trascendental mantener un constante visionado del material en bruto a medida que el proceso de edición va avanzando. No basta con seguir las notas del director y el editor que se hacen en los diarios del rodaje y en el primer visionado de material, puesto que las ideas sobre cómo la historia se debe estructurar siempre fluctúan y encuentran nuevas formas. Puede ser que con una idea inicial de montaje, mucho material parecía inservible, pero cuando un editor ya sabe lo que le falta para contar la historia puede encontrarlo en todo ese material que inicialmente descartó.

3. Propuestas en *Reel* de Montaje

Escena de Ficción 1: Tensión Sexual (Véase en Anexo “D”)

La escena presentada trata sobre un profesor que recibe a una alumna en su oficina para que sea su asistente y le ayude con la corrección de exámenes. En el momento en el que la alumna llega el profesor le pide que no cierre la puerta porque tal vez siente atracción por ella pero no quiere que se vea mal. Se saludan y la alumna se sienta mientras él le explica cuáles van a ser sus labores y lo que tiene pendiente para esa semana. Ella asiente y cuando se quita la cartera cruzada que lleva se le desabotona un botón, el profesor no puede disimular mientras intenta recordar lo que iba a decir, ella no se da cuenta por un momento y cuando lo percata se cubre avergonzada. Él se avergüenza más e intenta disimular pasándole los exámenes para que los corrija. Ambos trabajan concentrados por un momento pero no pueden evitar miradas disimuladas. La chica le enseña un error en la hoja de respuestas y no le pasa la hoja para que él se acerque, él se para y mira la hoja, sus manos rozan y él se queda pasmado por un momento, cuando ella le vuelve a preguntar él señala la respuesta correcta y se miran por un momento. Se acercan como si fueran a darse un beso hasta que oyen un ruido y de un susto se separan y vuelven a trabajar.

La propuesta de montaje se basa principalmente en generar tensión sexual mediante las miradas de ambos, sin que necesariamente ocurra ningún contacto físico, acción o diálogo sexual explícito. Al principio se plantea normalidad y punto de vista con un plano general del profesor solo. En un plano medio la alumna llega a la oficina y entra, el profesor

la saluda en el plano general, le pide que no cierre la puerta, hay un momento de incertidumbre de ella por la petición pero la abre y entra. En este momento se plantea ya un contacto visual y se entiende mediante el valor de plano que el profesor está concentrado en lo suyo y que la alumna llega un poco nerviosa.

Ella se ubica en su escritorio en el plano general, con una finalidad únicamente informativa. Cuando se sienta la vemos en un plano medio y le sonrío lista para escuchar. En el plano medio él dice su diálogo con seriedad y al volver a ella se siente que se han puesto de acuerdo. Cuando la alumna se quita la cartera y el profesor se da cuenta de su botón abierto, el montaje se acelera porque el estado emocional del profesor cambia por su incomodidad. Él dice una parte de su diálogo y al ver el botón abierto se queda callado por un momento viéndola, este silencio provoca que el espectador comprenda lo que el profesor está viendo y cómo esto le afecta, además provoca la reacción de ella de mirarse y darse cuenta. Toda esta secuencia se monta con planos cerrados para que la incomodidad y tensión se sienta.

Una vez que la alumna se ha abotonado y el profesor le pasa los exámenes sus manos rozan en un plano cerrado, inmediatamente se corta al plano medio del profesor viéndola, como indicio de que ha decidido terminar con el momento incómodo y reanudar el trabajo. Una mirada más de ella informa que está de acuerdo y ambos empiezan a trabajar de nuevo. Se corta a un plano abierto para liberar tensión y permitir que la escena avance. En los planos medios ambos trabajan, ya se siente más tranquilidad.

El profesor la mira nuevamente con curiosidad, se corta a planos más cerrados en los que se percibe su interés. Mira sus manos, su pecho en *close ups* y se corta nuevamente a su plano bajando la mirada como signo de que no se pudo resistir pero que sabe que está mal.

Ella sí lo regresa a ver eventualmente como muestra de su interés, aunque un poco dudosa todavía.

El profesor sigue trabajando hasta que ella llama su atención por un error en la hoja de respuestas. Cuando cortamos a ella diciendo su diálogo la vemos en un plano medio, pues ninguna intención sexual es evidente todavía, ni para él ni para el público. Él le pregunta cuál es el error en un plano medio, pues tampoco tiene intención sexual, pero cuando ella le insiste en que se acerque se corta a un plano cerrado de ella, el cual evidencia su propósito y el impacto que éste provoca en él. Lo vemos a él levantarse en un plano cerrado porque ya sintió la presión sexual.

Para ubicar en una nueva puesta en escena, se ve la acción de él acercándose en un plano medio abierto, se monta con planos detalles de sus manos rozando que dan la sensación de deseo y finalmente a planos cerrados de sus caras acercándose para un beso. Este momento suspende el tiempo con el montaje, lo hace más largo para sentir lo que está a punto de pasar. La tensión se rompe con el ruido de alguien pasando por un pasillo y el corte al plano abierto, pues ambos se salen del momento inmediatamente al oír el ruido. Se reubican y la tensión se libera.

Escena de Ficción 2: Enfrentamiento (Véase en Anexo “E”)

La escena va sobre una chica que lee un fragmento erótico de un libro a sus amigas en el colegio. Las amigas le molestan por su nuevo novio pero ella lo niega. Una de las amigas le enfrenta porque dice que es muy niña y que sabe que no ha tenido relaciones sexuales. Le

dice que ella y la otra chica ya lo han hecho y que es hora de que ella lo haga también. La protagonista se siente atacada y responde a su amiga pero ella está demasiado sobre ella. La otra amiga interfiere para que no se sigan peleando. El agobio provoca que la protagonista se vaya enojada, además porque es su cumpleaños y ninguna se acordó.

La propuesta de montaje buscó generar tensión en el enfrentamiento de las chicas, montando los diálogos de la amiga que ataca a la protagonista en casi todos los planos. De esa manera se siente su fuerza y la manera en la que todo lo que dice afecta a la protagonista. Así también se incrementa su emoción interna y frustración, hasta que al final los planos se abren para liberar tensión y la protagonista se va. El ritmo inicial fluye con un tempo más suave, cada plano tiene una duración parecida hasta el momento en el que la amiga enfrenta a la protagonista. Desde ahí el ritmo se acelera, cada diálogo de la amiga acorta la duración del plano siguiente.

El trabajo en la escena fue difícil porque el diálogo original era mucho más extenso, por lo cual las actrices cambiaban su orden y se equivocaban constantemente. El diálogo tuvo que ser reestructurado porque de haberse puesto completo ya era tedioso y confuso. Con los cortes de la protagonista se fue fragmentando la información de la amiga que le ataca, descartando momentos que no aportaban a la narrativa. Además, la escena tenía problemas de cobertura, puesto que no había un plano de la amiga que intenta evitar que se peleen. Fue necesario hacer *crop* del plano general para encuadrar a las dos amigas solamente, y que en ese plano se sienta el beat de la chica que no estaba cubierta.

La edición de esta escena contribuyó en comprender cómo el material puede ser manipulado para generar momentos que no estaban escritos en el guión pero que funcionan y aportan a la emoción del personaje y de la audiencia.

Escena Documental: Entretenimiento por Ritmo (Véase en Anexo “F”)

La escena documental presentada es una pieza tipo reportaje de la cobertura de un concierto de la banda Monsieur Periné de la plataforma de difusión *Radio Cocoa*. Antes de que la banda toque, se presentan tres bandas diferentes: *Lolabúm*, *Da Pawn* y *Swing Original Monks*. El video dura cuatro minutos y medio consta de cuatro segmentos, uno de cada banda, conformados por entrevistas con el público y material del *performance* de cada banda.

La propuesta de montaje del video consistió en generar una pieza entretenida y rítmica, pensando en un target adolescente. Tiene también un carácter promocional de las bandas, por lo que busca presentarlas de una manera muy llamativa. Era importante también ser consistente con la estética que maneja la plataforma de difusión y traducir lo que el montaje que utilizan busca transmitir, es decir, comprender el tono propio del canal.

El video empieza con el saludo de los reporteros entre *jump cuts*, característica propia de *Radio Cocoa*, sigue con entrevistas del público sobre la primera banda y después corta con un pedazo pequeño de la tocada en el escenario. El mismo orden se repite con las 3 bandas siguientes. El ritmo de las entrevistas tiene *beats* cortos, es decir que cada corte relata solamente una idea del entrevistado. En la selección del material se buscó los momentos más entretenidos de las entrevistas, donde los entrevistados decían algo chistoso o importante sobre la banda y se fueron alternando de una manera muy dinámica.

El reportaje tiene un carácter del videoclip por su conexión con la música, juega también con subir y bajar el nivel de la canción de fondo que siempre está tocando. También utiliza recursos como la aceleración de tiempo, para caracterizar la energía de los reporteros

y del concierto; hace que el ritmo varíe y entretenga. Además, el montaje de los segmentos de las bandas tocando se hace acorde a la música.

En esta pieza mi trabajo como editora sí incluyó la búsqueda de la línea narrativa. Los reporteros ya son personajes que ayudan a guiar la audiencia pero había la posibilidad de hacer como un collage de imágenes de todo el concierto, u ordenarlo cronológicamente. Opte por la cronología debido a que el video buscaba promocionar a las bandas, así cada una iba a tener su momento *highlight*. Había mucho material de entrevistas y no mucho de las tocadas, por lo que la selección de entrevistas si fue exhaustiva, se descartó bastante material que funcionaba también pero había que encontrar la manera más corta de hacerlo.

El target de Radio Cocoa es la juventud de entre 17 y 24 años de la ciudad de Quito, principalmente. Es un nicho pequeño pero comprende con características específicas y lo importante era buscar cómo a este público le gusta asimilar la información. Lo importante es el ritmo y el humor, factores que me guiaron durante todo el proceso. Al final todo se debía sentir como parte de un solo proyecto, lo cual se logró bien por la estructura establecida.

Videoclip de Música: *Enough* de *Arabella* (Véase en Anexo "G")

El videoclip de la canción *Enough* trata sobre una chica que se encuentra en un cuarto deprimida, sus pensamientos la atormentan. Se para hacia un espejo y en el momento en el que se mira nos transportamos a otro lugar, un cuarto vacío donde camina una niña. Regresamos a la chica quien se sigue mirando al espejo y a la mesa que está bajo él. Cuando el coro de la canción estalla, ella bota todas las cosas de la mesa violentamente, hasta que

termina, se apoya y se mira fijamente. La chica empieza a correr por los corredores de la casa, entrando a varios cuartos y dándose cuenta de que no puede encontrar una salida. El baile de la niña sucede en una línea narrativa diferente, no se conecta en tiempo y espacio. Finalmente abre una puerta y se encuentra con pura vegetación, siente miedo de salir pero lo hace. Llega a un bosque, está perdida y asustada, se queda inmóvil por un momento mientras decide hacia dónde va a ir. Empieza a correr con desesperación hasta que finalmente logra salir a una laguna. Siente alivio y ve caminar a la niña por ahí, se miran.

El videoclip de música buscó tener un valor estético en cada uno de sus momentos. El montaje consistió en generar un ritmo en *crescendo* como lo hace la canción, cada momento musical incrementa su tensión al máximo y después la libera con una 'transición musical'. La idea fue traducir la composición de la canción al montaje, de una manera muy rítmica y transmitiendo siempre la sensación de frustración que siente al protagonista al estar atrapada en esa casa.

El videoclip se cortó con las bases del ritmo planteado por Eisenstein. En la primera escena el ritmo comienza muy lento, pues quería apreciar el valor tonal (refiriéndome a Eisenstein) de cada plano, hacer durar el recorrido del ojo por el plano el mayor tiempo posible. A partir de los *close-ups* de la cara la secuencia se edita con un montaje rítmico, debido a que si se aprecia el movimiento interno del plano pero dentro de una estructura rítmica más corta. Este ritmo se mantiene hasta que el personaje empieza a lanzar las cosas de la mesa, pues el ritmo se acelera con un carácter métrico, la importancia de los planos se subordina a su duración, a excepción de los planos en los que se ven los objetos romperse, pues ahí se juega un poco con el ritmo tonal. Una vez que la tensión de la canción y el montaje se libera, el montaje vuelve a ser tonal en el plano de la chica corriendo por el

corredor, pues permite apreciar el movimiento lentamente. Los planos del baile de la niña continúan siendo más rítmicos.

La secuencia en la que la chica intenta abrir la puerta se monta en dos momentos paralelos. Su acercamiento a la ventana es previo al de la puerta, pero para incrementar el suspenso de qué va a pasar, se muestran en paralelo; el ritmo emocional de ambos es parecido, hasta que el fracaso de abrir la puerta se intensifica por mostrar la mirada del personaje de una manera tonal.

El ritmo se acelera con un plano corto del baile de la niña en velocidad aumentada. El montaje empieza a jugar de una manera diferente cuando la chica entra al cuarto de llantas, pues primero se guía por el *beat* de la batería y se alterna con el *beat* de la voz y la guitarra. El ritmo no exacto de los *beats* acentúa la confusión del personaje al entrar a ese lugar y sentirse acorralada. Se juega también con entrar y salir de planos abiertos a planos cerrados para mantener presente la extrañeza del lugar y la exploración del mismo.

Al finalizar esta escena entra un solo de teclado, en el que el ritmo musical se vuelve más acelerado; sin embargo, la propuesta de edición varía al no sólo acoplarse a la composición con un ritmo métrico sino con el carácter tonal de la imagen de un Dolly in entrando con el personaje de espaldas hacia una ventana. Al momento en el que esta imagen aparece el espectador ya sabe lo que el personaje va a hacer: abrir la ventana, pero la ansiedad por ver ese momento es la que dota de ritmo al montaje emocional que siente el espectador. La imagen se corta con planos de la niña cuyo ritmo duplica al del plano de la ventana. Es decir, el primer corte de la ventana tiene 4 tempos, el primer corte de la niña tiene 2, el que sigue de la ventana tiene 2 tempos, el de la niña 1, el siguiente tiene un

medio de tempo, el de la niña un cuarto, hasta la apertura de la ventana que regresa a dos tempos. Es un juego métrico y también tonal.

Cuando en la canción hay una ruptura rítmica, vemos el momento en el que la chica encuentra la salida; los cortes son muy exactos con el ritmo de la canción para acentuar que es un momento crucial en la narrativa, la decisión y el miedo de salir por esa puerta. Una vez que la chica sale el ritmo se acelera a su máximo, pues es el clímax de la canción. Los cortes buscan agitar al espectador de la misma manera en la que la chica se agita. Cuando corre se juega con la velocidad de los planos en una búsqueda de ritmo y de conexión con la acción. A partir de este momento la canción no desciende en ritmo pero el montaje poco a poco sí ya que la canción termina pronto y hay que llegar al beat final del personaje en un ritmo más lento. La chica sale del bosque y sabemos que algo cambió, se conecta su mirada con el plano de la laguna y la niña caminando. El video termina con la mirada de la niña sin regresar a la mirada de la chica, así se crea la sensación de que la historia continúa.

4. Conclusiones

El montaje cinematográfico es la herramienta clave del cine, el generador de lenguaje que permite que éste sea un arte. Es el arte de la narrativa cinematográfica que necesita y se nutre increíblemente con la edición. El montaje no es solamente cinematográfico, debe ser concebido como un fenómeno de la realidad humana que es capaz de traducirse mediante el arte; la forma artística que más se asemeja a esta percepción de la realidad humana es en definitiva el montaje cinematográfico. Al comprenderlo como un fenómeno el editor puede observar cómo percibimos la realidad y así recrearla para generar respuestas específicas en la audiencia; saber cómo contar las cosas.

El montaje genera efectos en el público que pueden ser medidos meticulosamente, como lo hace Eisenstein. El ritmo que se crea es lo que afecta consciente e inconscientemente al espectador. Sus dotes externos e internos son capaces de construir secuencias rítmicas complejas, que funcionen con los flujos emocionales de la película. Como plantea Murch, el ritmo tiene que ver con la manera en la que asimilamos la información en nuestro pensamiento, es importante pensar en esa asimilación al momento de comprender los *beats* centrales de las escenas.

La complejidad de la edición yace en la imposibilidad de ser enseñada. El editor debe generar, mediante experiencia, su propio instinto y trabajar partiendo de él. El instinto tiene mucho que ver con una cuestión difícil de describir sobre nuestra naturaleza humana: el proceso del pensamiento y la emoción. Thelma Schoonmaker tiene una visión muy versátil sobre lo que es la edición, habla de ella como un fenómeno que debe ser moldeado hasta encontrar su forma real. A pesar de que cada uno tiene una manera propia de pensar y

sentir, el instinto es el capaz de hacerlo universal. Además el editor comprende los rangos de atención que el público delibera, así puede trabajar con ellos y mantener una tensión constante.

El espectador está acostumbrado a un lenguaje cinematográfico 'ortodoxo'; sin embargo, está muy dispuesto a aceptar nuevas formas. Sally Menke muestra cómo la experimentación con el ritmo, la velocidad, la continuidad y la tensión generan en la audiencia nociones diferentes de la realidad y del cine. Las vanguardias funcionan porque nuestros procesos de pensamiento son sumamente versátiles, sólo es necesario mantener al espectador ubicado en el espacio, hasta cierto punto, y más allá de eso se puede manipular su atención. La edición documental, por su lado, juega un gran rol estructural. Su responsabilidad yace principalmente en la consolidación de líneas narrativas que funcionan y guíen a la audiencia de la manera más dinámica posible.

El trabajo de edición en las piezas del *Reel* presentado buscan adecuarse a cada género, acentuando los objetivos de cada uno. Las escenas de ficción generan tensión entre personajes mediante el ritmo de miradas y corte. La secuencia documental tiene un ritmo dinámico que permite la conexión del espectador propio del target, buscando una línea narrativa que acentúe el humor y la propuesta musical. El *Reel* en conjunto demuestra una versatilidad en el trabajo del montaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alsina, H; Romaguera, J. (1989). *Textos y Manifiestos del Cine. S.M. Eisenstein:*

Métodos de Montaje. Madrid: Cátedra.

Cunningham, M. (2014). *The Art of the Documentary: Fifteen Conversations with*

Leading Directors, Cinematographers, Editors and Producers. Estados Unidos: New

Riders, 2nda Edición.

Cita traducida por mí:

“What you want to try to do is let the story unfold, start with something weird or surprising or wacky or misterious. (...) If you do start with a talking head then at least start at a really unusual point in the interview, to arause the audience’s curiosity.”

(Bartz en Cunningham)

Glenny, M; Taylor, R. (2001) *S.M. Eisenstein. Hacia una Teoría de Montaje.*

Vol 1. Buenos Aires: Paidós Comunicación 115.

Gubern, R. (1923). *Reflexiones de un Cineasta: S.M. Eisenstein: Montaje de*

Atracciones (1923). Barcelona, 1990 (2a edición), pp.217-220.

Menke, S. (2009, julio 13). An Interview with Sally Menke by Garret Glichrist. Editor’s

Guild Magazine. Extraído el 12 de diciembre de 2015 de:

<http://orangecow.org/articles/sallymenke.html>

Citas traducida por mí:

“I try to keep a strength of motion. I don't do match cuts really. That's a ridiculous thing to say- I do. But we always explore how we can propel a scene, and that's including dialogue, without doing match cuts. Because the audience is really willing to accept a lot of discontinuity.” (Menke, **Cutting For Quentin**

“Our style is to mimic, not homenaje, but it’s all about recontextualizing the film language to make it fresh within the new genre. It’s incredibly detailed.”

Menke, S. (2010, octubre 27). The Greenroom - Editor Sally Menke Interview. Canal M2 Entertainment. Extraído el 9 de diciembre de 2015 de:

https://www.youtube.com/watch?v=isTfDnnbB_4

Cita Traducida por mí:

“There are things that you have to do to not confuse an audience, you know, but in that same breath I would say that sometimes you want to abstract those ideas, you know, like the idea of crossing the 180. I mean, generally you kind of want to be aware of that, that people know where they are, but I cross it all the time for impact. So, I don’t feel, yes, there’s something, a classical approach to editing that you have in the back of your head, but so I hear to it strictly? Absolutely not.” (Entrevista con Menke, *The Green Room*, 2009).

Morales, L. (2009). *Serguei Eisenstein: Montaje de Atracciones o Atracciones para el Montaje*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-España.

Extraído de: http://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/106227/trafon_a2009.pdf el 2 de diciembre de 2015.

Murch, W. (2001). *In The Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. New York: Viking Press, 2nda Edición.

Citas traducidas por mí:

“Look at that lamp across the room. Now look at me. Look back at that lamp. Now look at me again. Do you see what you did? You blinked. Those are cuts.” (pág. 60).

“In this way, you should be able to cut from the speaker to the listener and viceversa in psychologically interesting, complex and ‘correct’ patterns that reflect the kinds of shifts of attention and realization that go on in real life.” (pág. 67).

Murch, W. (2013, septiembre 20). Bafta GURU: Walter Murch On Editing.. Extraído el

9 de diciembre del 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=WcBpXLNmS3Q>

Cita traducida por mí:

“A good editor must have some sense of how to tell a story and that involves a sense of rythm. It’s a Little bit like telling a good joke. The joke could be a great joke but if you tell it with the wrong rythm it falls flat.” (Entrevista con Murch, BAFTA Guru, 2013)

Schoonmaker, T. (2014, enero 9). DP/30: Thelma Schoonmaker Cut The Wolf of Wall.

Extraído el 9 de diciembre 2015 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=KIKRcV4kHgz>

Cita traducida por mí:

“I don’t read the script but once, if I can. I put it away because I like to see the film emerge on the screen in dailies, and then, as were editing and working on it. Oh yeah, film tells you what it’s going to be like and you have to understand that, and sometimes change your mind about what you’re doing with it.”

Schoonmaker, T. (1993). Eyes on Cinema. Thelma Schoonmaker Talks Scorsese,

Editing & Bad Cuts in Rare 17-Minute 1993 Interview. Extraído el 9 de diciembre

de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=K6hCKyJruJo>

Cita Traducida por mí:

“Hollywood editors tend to like a slick type of editing where all the bumps are removed. But sometimes Marti and I like to keep in those bumps because they add a certain greediness to the films, a certain reality. Or we like maybe to shock the audience with a cut they’re not expecting which will refresh them and make them look at something in a new way instead of letting them glide to the film.”

Peary, G. (2013). *Quentin Tarantino : Interviews, Revised and Updated*. Jackson:

University Press of Mississippi. Extraído el 9 de diciembre de:

<http://site.ebrary.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/lib/bibUSFQ/reader.action?docID=10789>

[478](#)

Riley, J. (2011, octubre 29). Sally Menke: Film Editor Whose Cutting Style Was a

Crucial Element in the Work of Quentin Tarantino. Independent Newspaper.

Extraído el 9 de diciembre de 2015 de:

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/sally-menke-film-editor-whose-cutting-style-was-a-crucial-element-in-the-work-of-quentin-tarantino-2100864.html>

ANEXOS

Todos los anexos son de tipo audiovisual, por lo que están grabados en el DVD adjunto y etiquetados en el menú con los mismos nombres descritos a continuación.

- Anexo A: Escena del Acorazado Potemkin de Eisenstein, las escaleras de Odessa.
- Anexo B: Escena de Cold Mountain, Ada conoce a Ruby.
- Anexo C: Escena de Kill Bill Vol 2., Kiddo mata a Bill.
- Anexo D: Escena de Reel de Montaje, Tensión Sexual.
- Anexo E: Escena de Reel de Montaje, Enfrentamiento.
- Anexo F: Escena de Reel de Montaje, Documental.
- Anexo G: Escena de Reel de Montaje, Videoclip de Música.