

**ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE “ALMA DE VIOLÍN” A PARTIR DEL
CONCEPTO DEL RITMO EN EL MONTAJE, Y LA MÚSICA COMO
DISPOSITIVO NARRATIVO Y DRAMÁTICO DEL FILM.**

JUAN PABLO FLORIÁN CHACÓN

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PROGRAMA CINE Y COMUNICACIÓN DIGITAL
SANTIAGO DE CALI
2014**

**ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE “ALMA DE VIOLÍN” A PARTIR DEL
CONCEPTO DEL RITMO EN EL MONTAJE, Y LA MÚSICA COMO
DISPOSITIVO NARRATIVO Y DRAMÁTICO DEL FILM.**

JUAN PABLO FLORIÁN CHACÓN

**Proyecto de grado para optar por el título de
Profesional de Cine y Comunicación Digital**

**Director
MAURICIO VERGARA HURTADO
Comunicador Social**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PROGRAMA CINE Y COMUNICACIÓN DIGITAL
SANTIAGO DE CALI
2014**

Nota de aceptación:

Aprobado por el Comité de Grado en cumplimiento de los requisitos exigidos por la Universidad Autónoma de Occidente para optar al título de Profesional de Cine y Comunicación Digital

Juan Manuel Acuña Guzmán

Jurado

Claudia Patricia Rojas Arbeláez

Jurado

Santiago de Cali, 3 de Octubre de 2014

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada gracias a mis padres, Benedicto Florián y Miryam Patricia Chacón, que siempre me han apoyado en toda decisión tomada a lo largo de este proceso de formación académica y espiritual, y a quienes debo este triunfo profesional.

A mi director de trabajo Mauricio Vergara Hurtado, que siempre tuvo la disposición para ayudarme a resolver dudas, para guiarme a ser el profesional esperado y egresado de la Universidad Autónoma de Occidente.

También, le agradezco a todos mis compañeros y amigos que me apoyaron en el proceso, brindándome su fortaleza para seguir adelante, en especial a Alfredo Van-Arcken y Antonio José Valdés.

CONTENIDO

	Pág.
GLOSARIO	8
RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	10
1.ANTECEDENTES	12
2.PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	14
2.1. PLANTIAMIENTO DEL PROBLEMA	14
2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	14
3.JUSTIFICACIÓN	15
4.OBJETIVOS	16
4.1.OBJETIVO GENERAL	16
4.2.OBJETIVOS ESPECIFICOS	16
5.MARCOTEÓRICO	17
5.1.EL MONTAJE	17
5.2.EL TIEMPO	19
5.2.1.Montaje Interno. Es aquel que realiza la asociación entre las imágenes en la propia toma sin recurrir a la edición.	20
5.2.2.Montaje Externo. Es aquel que recurre a la edición o unión física de diferente toma o partes de estas.	20
5.3.LA LLEGADA DEL CINE SONORO	21
5.4.EL RITMO	22
5.5.LA MÚSICA	24
5.6.EL CORTE IDEAL	25

6.METODOLOGÍA	27
6.1.ENFOQUE INVESTIGATIVO	27
6.2.DESCRIPCIÓN CORTOMETRAJE “ALMA DE VIOLÍN”	28
6.3.INSTRUMENTOS	29
7.PROCEDIMIENTO	30
7.1.STORY BOARD	30
7.2.RODAJE	35
7.3.MONTAJE	38
7.3.1.Segundo Corte: la relación de la banda icónica (imagen) con la banda sonora teniendo en cuenta la música como dispositivo narrativo y dramático del film.	44
7.3.2.Tercer corte: El sentido narratológico:	47
8.RECURSOS Y PRESUPUESTO	48
9.CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFIA	52
ANEXOS	54

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ilustración planos 7, 8,9 y 10	31
Figura 2. Ilustración plano 15	32
Figura 3. Ilustración plano 14	32
Figura 4. Ilustración plano 44	33
Figura 5. Ilustración plano 45	33
Figura 6. Ilustración plano 47	33
Figura 7. Ilustración plano 48	33
Figura 8. Ilustración planos 65 y 66	34
Figura 9. Ilustración plano 14 Violinista	35
Figura 10. Ilustración plano 15 Rodaje	35
Figura 11. Ilustración plano 15C Rodaje	36
Figura 12. Ilustración plano 42B	37
Figura 13. Ilustración plano 42B rodaje	37

GLOSARIO

Con el objetivo de aclarar el significado de los términos más utilizados dentro de esta investigación, se ha realizado un pequeño glosario con definiciones pertinentes para cada uno.

PLANO: parte de una película rodada en una sola toma.

RITMO: orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. Pero en este caso, ritmo será interpretado como el movimiento interno de un plano (personajes y objetos) y el ritmo externo entre ellos (paso de uno a otro).

VEROSIMILITUD: Tener apariencia de verdadero. Este concepto se entenderá en este trabajo de grado como la posibilidad de credibilidad del movimiento interno del plano en relación con la música.

YUXTAPOSICIÓN: Poner algo junto a otra cosa o inmediata a ella. Pero para este caso, se entenderá como la interposición de planos o fotogramas seguidos secuencialmente para generar sensaciones que el espectador no olvidará.

TEMPO: velocidad a la que se ejecuta una composición musical, o el ritmo de alguna cosa. Para este caso en especial, este término se usará con el primer propósito, el cuál es definir la velocidad de las obras interpretadas por los actores del filme.¹

¹ Real Academia Española: Diccionario. Madrid, 2014 [consultado 02 de Mayo de 2014]. Disponible en Internet: <http://www.rae.es/>.

RESUMEN

Esta investigación se basa en una puesta en escena a través de la cual se experimenta la implementación de algunas de las teorías más importantes del montaje cinematográfico, intentando solventar los problemas narrativos y de continuidad que este posee.

A lo largo de su desarrollo, se indaga y profundiza en herramientas teóricas de montaje, específicamente aquellas que apuntan hacia una intención dramática, partiendo del concepto de ritmo y estructura narrativa, aterrizada y aplicada al cortometraje “Alma de Violín”, escrito y dirigido por Lina Ramírez, en Santiago de Cali, el mes de Octubre de 2012, y que se encontraba en proceso de montaje y pos-producción por el autor del presente trabajo de grado Juan Pablo Florián.

Por otro lado, la música juega un papel importante en la investigación, ya que se intenta narrar y reforzar la narrativa del cortometraje a través de ella, sin deformar la imagen ni esclerotizarla por los altibajos sonoros, dando como resultado un juego sonoro y narrativo que refuerza la intención dramática del cortometraje antes mencionado.

En conclusión, para esta investigación, es indispensable un conocimiento básico en la edición, además de comprender la música como un dispositivo narrativo y no de ambientación.

Palabras Claves: Montaje, Música, Edición, Intención Dramática, Ritmo

INTRODUCCIÓN

Para entender el montaje como tal, debemos hacer alusión a un rompecabezas, donde se tienen piezas de imágenes que cuentan algo y están hechas en diferentes tamaños y formas. Es responsabilidad del montajista, ensamblar aquellas piezas, que en este caso son planos, para que den forma a lo que será la ilustración final del rompecabezas, sin pasar por alto el sentido y la intención dramática que tiene cada pieza dentro de lo que será la estructuración de la película.

Mauricio Vergara, distinguido montajista colombiano, radicado en Cali, define el montaje como “organizar, ensamblar piezas de imagen y sonido para organizar un universo. Se construye un sistema que funcione, y un sistema para definirse como tal está hecho de diferentes partes. Entonces uno juega con muchas piezas de sonidos e imágenes a las que se les tienen que dar las proporciones, el espacio, el tiempo, el tamaño suficiente, el volumen, la perspectiva, el plano, el término, la profundidad justa para que todo esto encaje. Así cada una de esas piezas termina construyendo un sistema que es la película. Y el sistema tiene que funcionar precisamente porque todas esas piezas están en el lugar donde deben estar.”²

Entonces el montaje puede ser el descubrimiento de la forma cómo se ensamblan esas piezas, para lograr así un sistema vital y efectivo en torno a términos dramáticos y narrativos.

Además, dentro del cine, existen muchos roles importantes para la construcción de un filme, pero es a través del montaje donde se reconstruye y se le da forma a lo que ya fue edificado o construido en el rodaje. De él dependen aspectos como el ritmo visual y la generación de emociones deseadas o no deseadas en el espectador.

Muy virtuoso pero poco elogiado suele ser el trabajo del editor, quien es el encargado de organizar un filme. Desde el comienzo del cine mudo se observó cómo teóricos experimentales del cine tales como “Serguéi Eisenstein”, “Lev Kulechov” y “Vsévolod Pudovkin” jugaron con la rítmica visual de los planos, partiendo de principios básicos de la música. Pero fue hasta después de unos años que se consolidaron teorías del montaje aplicadas a la yuxtaposición de

² HURTADO VERGARA, Mauricio. Entrevista realizada en Febrero de 2013 en Santiago de Cali-Colombia. Entrevistador: Juan Pablo Florián Chacón. Pág 2

imágenes de acuerdo a un ritmo visual y una intención dramática. En algunos casos acogiendo el concepto de encuadre como intención dramática en primera instancia, para así derivar en la organización adecuada de los mismos.

La presente investigación se basa en una puesta en escena a través de la cual se experimenta la implementación de algunas de las teorías más importantes del montaje cinematográfico. Con ello se busca arrojar resultados que den cuerpo a teorías fascinantes y conceptos que hasta el día de hoy se aplican en todos los filmes. Por lo tanto, uno de los propósitos de este trabajo es brindar tanto a montajistas, directores y fotógrafos las herramientas teóricas de montaje, específicamente aquellas que apuntan hacia una intención dramática, partiendo del concepto de ritmo y estructura narrativa, aterrizada y aplicada al cortometraje “Alma de Violín”, escrito y dirigido por Lina Ramírez, en Santiago de Cali, el mes de Octubre de 2012, y que actualmente se encuentra en proceso de montaje y pos-producción por el autor del presente trabajo de grado Juan Pablo Florián.

1. ANTECEDENTES

Para este proyecto de investigación y análisis se recogen otras experiencias de trabajos que se han llevado a cabo sobre el montaje cinematográfico.

Al ser un tema poco tratado en Colombia, sólo se toma como antecedente nacional el único trabajo encontrado, realizado en la Universidad Nacional de Colombia, en el año 1994, llamada “Montaje Cinematográfico”³ por Remberk Galeano Murcia donde se hace un análisis de las teorías del montaje cinematográfico clásicas, implementándolas al análisis de películas del momento.

En el ámbito internacional, en varios países de Suramérica se han realizado interesantes trabajos investigativos sobre el montaje, entre ellos se destaca Gian Piero CIAMMARICONE (2007) quien realizó una tesis en la ciudad de Caracas, Venezuela, en la Universidad Católica Andrés Bello durante año 2007.

En su investigación “TEORIA DEL MONTAJE”⁴: lenguaje musical en el lenguaje cinematográfico” abarca diversos aspectos del montaje, como Montaje – Ritmo (Interno, Externo) desde su investigación. Abordando el desarrollo de una teoría del montaje que cumpla con los postulados o premisas de la teoría musical del compás.

Mediante la investigación documental sobre la teoría del compás y la teoría del montaje, logra describir una serie de posibilidades musicales adaptadas al montaje audiovisual, así como la dinámica y relación que existe entre el ritmo visual y el montaje con intenciones dramáticas. Por tanto, es uno de los referentes con más peso en esta investigación, ya que como se ha mencionado antes, comprende la música como dispositivo narrativo y dramático del film.

Otra tesis encontrada y que vale la pena tener en cuenta en esta investigación, es la de Leticia Berrizbeitia Añez, quien realizó una investigación llamada “Análisis del cortometraje La Jetée de Chris Marker, a partir del concepto Imagen –

³ GALEANO MURCIA, Remberk. Montaje Cinematográfico. Tesis de Grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, año 1994.

⁴ CIAMMARICONE, Gian Piero. Teoría del Montaje. Tesis de Grado. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, año 2007.

Movimiento de “deleuze”⁵, en la Universidad Católica Andrés Bello durante el año 2008.

En su análisis, además de explicar el concepto imagen – movimiento, lo aplica al cortometraje de Chris Marker, teniendo en cuenta los conceptos desarrollados en la investigación.

⁵ BERRIZBEITIA AÑEZ, Leticia. Análisis del cortometraje La Jetée de Chris Marker, a partir del concepto Imagen – Movimiento de deleuze. Investigación. Universidad Católica Andrés Bello Caracas, año 2007.

2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En muchas ocasiones el montaje se considera como una fase terminal de un largo proceso de producción que se asume como lineal. A medida que se sumerge más en él, se encuentra el montaje como un nuevo proceso inherente al cine e indispensable, ya que es ahí donde surgen nuevas posibilidades narrativas, jugando con la linealidad, generando emociones que logran un impacto en el público.

2.1. PLANTIAMIENTO DEL PROBLEMA

Es imprescindible para esta investigación hacer un análisis investigativo para entender el ritmo como armonía dentro del cuadro (plano), y de un cuadro a otro; qué relación sostiene la banda sonora con la banda icónica (imagen), a fin de generar sentido narratológico, simbólico y de significación en el montaje de una obra cinematográfica.

2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

También, es importante establecer cómo dependiendo del tipo de relación que se lleve entre estos dos elementos, puede variar la intención dramática o perder el sentido dramaturgico de los mismos. Por tanto, se aplicarán los resultados obtenidos a un cortometraje rodado recientemente dentro del programa académico Cine y Comunicación digital, llamado "Alma de Violín", donde el autor del presente trabajo de grado cumple el rol de Fotógrafo y Montajista. He aquí el porqué de la escogencia del tema.

3. JUSTIFICACIÓN

El marco general de la presente investigación gira en torno a inquietudes personales sobre el papel del montaje y la música en la narrativa y ritmo de una obra cinematográfica. A lo largo de mi formación académica, he comprendido el papel fundamental del montaje y la música como sentido narratológico, simbólico y de significación en una obra cinematográfica. Pero fue hace poco, gracias a la profundización en el campo fotográfico, que pude comprender cómo desde la pre-producción se hace alusión al montaje tanto en términos conceptuales como formales.

Al desglosar una oración del guion literario en planos, no sólo se está transcribiendo el formato: se están re-organizando las palabras en una unidad mínima de significación visual (el plano); y al decidir las cantidades y tamaños de esas unidades con las que se van a narrar la oración, estamos montando.

Así mismo, al pasar por la producción y llegar a la pos-producción, existen diversas maneras de reforzar la narrativa y la intención dramática. Una de ellas es la música, que gracias a su facilidad para generar emociones y evolucionar sentimentalmente, puede ser utilizada como un dispositivo para narrar o reforzar la intención dramática, dependiendo de lo que se quiera generar.

Pero además de ello, la posterior fase de edición permite manipular el material, tanto en su dimensión visual como auditiva, con el fin de generar emociones y narrar de manera eficaz, logrando así un impacto con el público.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar el concepto de montaje cinematográfico a partir de la deconstrucción de una experiencia de producción concreta.

4.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

Realizar un diagnóstico de las decisiones tomadas para la puesta en escena del cortometraje "Alma de violín".

Caracterizar los resultados obtenidos, de acuerdo a las teorías de montaje más relevantes.

Diseñar una propuesta de edición teniendo en cuenta los resultados obtenidos durante la investigación.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. EL MONTAJE

François Niney afirma: “El cine se convierte en lenguaje al descubrir que no se trata solamente del movimiento en el plano (cuadros vivientes de los primeros tiempos), sino del movimiento entre los planos y de su conjugación.”⁶

Es ese orden, ese movimiento, es el que se denominará montaje. El cine se separa del teatro en el momento en el que la cámara toma vida, opta por un desplazamiento que permite ir más allá del punto de vista único del teatro, y es que es gracias a esta acción que lo que era el plano indivisible del teatro, ahora toma un lugar, una acción, con diferente tamaño y composición.

Por ello es importante resaltar que el montaje cinematográfico nace de la necesidad de organización de contenido para narrar, generar emociones y darles sentido. Esa organización ya está pre-establecida por el fotógrafo desde el momento de decidir la angulación determinada en escena para retratar lo sucedido.

Béla Balázs puntualiza:

El término técnico de Schintt se ha incorporado al idioma alemán. El término francés “Montage”, que significa composición, es más expresivo que Schnitt o su equivalente en inglés Cutting. Se trata realmente de una especie de composición. Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en un instrumento de producción.⁷ (Béla Balázs, 1978; Cp. Romaguera y Thevenet, 1993, p. 371.)

⁶ NINEY, François. La prueba de lo real en la pantalla. Universidad Autónoma de México, año 2009. Página 65.

⁷ BALÁZS, Béla. Año 1978; Óp. Romaguera y Thevenet, año 1993. Página 371.

Por montaje se entiende organización, composición. Se habla de composición cuando se ordenan las piezas o bloques de tiempo para crear una armonía y ritmo narrativo.

Más allá de esto, al dividir lo que era indivisible, se generaba un orden de montaje o proyección de esas unidades con fines narrativos variables de acuerdo al plano que le antecede. “A partir de entonces el cine conocería las formas de montaje que nacen por una necesidad estética y significativa, ya que desde el momento en el que se introdujo una historia ante la cámara, se le dio la oportunidad de penetrar en la escena, en la intimidad de los personajes a través de varios tiros o puntos de vista, y por el lado de la edición se dio la introducción de las nociones de suspenso, retrasos o simultaneidad en el tiempo del relato.⁸”

Entonces entenderemos, como lo afirma Francois Niney, que el montaje surge claramente como una respuesta a la necesidad de hacer relato y la edición hace posible la narración por medio de la producción imaginaria de una sucesión, de una duración, pero sobre todo por medio de la integración de un fuera de campo que se convierte en la trama, a veces invisible, a partir de y en la cual se edita el relato⁹.

Esta trama no siempre será entendida de la misma forma, ya que los seres humanos tienen distintas formas de ver el mundo, y así mismo de percibirlo; “las cosas que percibimos son, por tanto, tales como las percibimos porque es nuestra percepción la que las hace como son. Fuera de nuestra percepción esas cosas no existen como tales, pero sí la trama que les sirve de apoyo.¹⁰”

Jean Mitry afirma: “En el plano del film el sentido no radica en las imágenes sino en sus relaciones entre sí. El cambio de una parte transforma el conjunto, le presta otro sentido.¹¹”

A partir de esto, el cine puede ser entendido desde diferentes puntos de vista, siempre limitados y enmarcados por nuestro nivel sensorial, ya que “Lo real percibido es la forma de nuestra percepción, que está determinada, es decir

⁸ NINEY, François. La prueba de lo real en la pantalla. Universidad Autónoma de México, año 2009. Pág. 88.

⁹ Ibid.

¹⁰ MITRY, Jean. Estética y Psicología del Cine 2 Las Formas. siglo XXI editores. Año 1978. Página 227.

¹¹ Ibid. Pág. 236.

enmarcada y limitada, por nuestro nivel sensorial. Percibir es construir un mundo; tener conciencia de él, es dar este mundo como objeto.¹²

“En un sentido restringido, el montaje consiste sólo en unir fragmentos de película”. Pero el cine presenta también un micromontaje dentro de los planos, un montaje propiamente dicho en la unión de fragmentos y composición de encuadres y un macromontaje en la unión de escenas y partes de una película completa¹³.

Cada plano, dependiendo de cómo se componga posee líneas, y es gracias al montaje que pueden repetirse formas y contornos mediante una serie de planos que puedan desarrollarse en diversos modelos gráficos que pueden funcionar como líneas al pasar de un plano a otro.

5.2. EL TIEMPO

“Tan esencial es el tiempo para el hombre que vamos al cine para tener una experiencia de orden temporal.”¹⁴

Y es que el tiempo en todas sus definiciones se asocia al cambio y no al estado, por lo tanto está claro que el cine es una cuestión de tiempo y es por eso que el director Andrei Tarkovski afirma que la imagen es cinematográfica si vive en el tiempo y si el tiempo vive en ella desde el primer plano rodado. Es por ello que él considera que el ritmo no debe ser construido mediante el montaje, sino que debe surgir en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano, por tanto el montaje es un trabajo manual, como la escultura, pero lo que se modela no es arcilla sino el flujo temporal de los planos.

La yuxtaposición de diversos planos y sus cortes genera un movimiento que requiere tanto de un ritmo interno como externo en toda la extensión de la escena, y este a su vez produce un tiempo que puede ser manipulable a nuestro antojo.

¹² Ibíd. Pág. 229

¹³ BORDWELL, David. El cine de Eisenstein. Teoría y Práctica. México: Paidós ibérica, año 1999. Pág. 215.

¹⁴ AUMONT, Jacques. Las teorías de los cineastas. México: Paidós ibérica. Pág. 37.

Según Tarkovski: “El tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y vivo, pero sin singularizarlo, particularizarlo, en exceso; debe mantener una vertiente general, y remitir tanto al mundo como al acontecimiento descrito. La tarea del cineasta es constituir una imagen del tiempo partiendo de un registro no marcado: el cineasta es ese artista que sabe, de forma contradictoria, abstenerse de intervenir en el acontecimiento filmado y su temporalidad y a la vez dar forma al tiempo fílmico.¹⁵”

Jean Epstein también asume que el cine¹⁶ es una máquina de modelar el tiempo, modelar más que esculpir. Invierte las prioridades ya que no hay que pensar en el tiempo en términos espaciales, sino a la inversa. Para él el cine es una herramienta teórica y un instrumento para decir la verdad sobre el tiempo.

Además Epstein nos da una nueva definición del tiempo¹⁷, inimaginable hasta entonces. Habla de lo Continuo en cuanto a la manera como el cine nos mostró una transformación subjetiva de una discontinuidad más verdadera; luego, en lo Discontinuo una interpretación arbitraria de una continuidad primordial.

Entendiendo toda esta noción de tiempo, se entiende que todo director debe conocer y plantear el tiempo de su obra audiovisual desde la pre-producción. Si un director tiene claro el tiempo fílmico de su obra desde el inicio, en el montaje no tendrá problemas dándole forma.

Fernández Diez y Abadía (1999) distinguen:

5.2.1. Montaje Interno. Es aquel que realiza la asociación entre las imágenes en la propia toma sin recurrir a la edición.

5.2.2. Montaje Externo. Es aquel que recurre a la edición o unión física de diferente toma o partes de estas¹⁸.

L. Kuleshov (1964), en “tratado de la realización cinematográfica”, concerniente al movimiento interno manifiesta:

¹⁵ Ibíd. Pág. 39.

¹⁶ Ibíd. Pág. 44.

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Ibíd. Pág. 182.

“De todas maneras recuérdese que es casi imposible reducir o variar las dimensiones de tomas en que estén filmados los trabajos continuos de un actor, sin alterar su continuidad. Ello sucede porque esas tomas tienen ya un ritmo, que es el de la acción que desarrollan. En cada toma de la película ya montada existe una relación entre una toma, la que le antecede y la que sigue, por la presencia de los elementos contenidos en su acción: a ellos los denominamos elementos del montaje interno: el trabajo de los actores en un cuadro es el montaje interno de ese cuadro. También los desplazamientos de la cámara”¹⁹ (panorámicas, travellings, etc.) integran ese montaje interno.

Partiendo de esto, se puede inferir como montaje la organización y composición de estos planos, que se entrelazan entre sí para formar un ritmo narrativo, como una nota musical en una gran partitura, donde el montajista es el intérprete que intercede para entrelazar y acentuar cada nota, dependiendo de su tonalidad (actuación) y su duración, para así generar una emoción deseada.

5.3. LA LLEGADA DEL CINE SONORO

“La llegada del cine sonoro inauguró un importante debate acerca de los méritos relativos del cine sonoro respecto al mundo. En los estados unidos Gilbert Seldes denunció al cine sonoro como regresión a los modos teatrales.”²⁰

En un principio, todos se mostraban ajenos al cine sonoro, ya que como lo menciona el autor, temían que el sonido sincrónico destruyese la cultura del montaje y con ello la verdadera base de la autonomía del cine como forma artística.

Rudolf Arheim sostenía que el sonido desmerece la belleza visual. La imagen se vuelve tangible y tridimensional en el momento en el que se emite un sonido real en el film. También, demandaba que el cine sonoro socavaba el naturalismo superficial de la imagen fílmica. Pero el cine que ya poseía capacidades de expresividad artística, daba una nueva posibilidad de comprender el mundo real; y “aunque en un principio se lamentase de que el cine sonoro hubiese afectado a la expresividad de la interpretación cinematográfica, muchos de sus críticos se convirtieron en analistas del sonido en el cine, formulando sugestivos comentarios sobre la dramaturgia del sonido, las posibilidades dramáticas del silencio y la

¹⁹ KULESHOV, Lev. Tratado de la Realización Cinematográfica. Ediciones ICAIC, año 1964. Pág.270.

²⁰ STAM, Robert. Teorías del Cine: Introducción. Ediciones Paidós Ibérica, año 2001. Pág.77.

intimidad del sonido que nos hace percibir sonidos que normalmente quedan sofocados por el omnipresente bullicio de la vida cotidiana.²¹”

Todo esto permite concluir cómo el cine sonoro evolucionó no únicamente la manera de hacer cine sino la experiencia sensorial y perceptiva del espectador. Gracias a las nuevas técnicas visuales y sonoras logramos transmitir sensaciones cargadas de mucha más fuerza narrativa y emocional y construir nuevos universos mediante el uso de herramientas sonoras que, combinadas con imágenes, ganan una mayor verosimilitud y expresión.

5.4. EL RITMO

El ritmo, dice Gisèle Brelet: “no puede ser dado; es siempre el fruto de una actividad que lo crea y se refleja en él, una duración a un tiempo inteligible y vivida. Sin embargo, sí resulta evidente que el ritmo es el producto de una actividad perceptiva que agrupa las duraciones según formas distintas o asimilables entre sí. En otros términos, el ritmo es correlativo a una organización de las cosas y por tanto a la actividad perceptiva que de ella se sigue, y a una actividad motriz que se refleja en ella porque es vivida.²²”

Según el autor, la periodicidad es el carácter más evidente del ritmo, pero no lo constituye. Puede haber ritmo sin retornos periódicos y sin relaciones rigurosamente proporcionales. Pero entonces el ritmo deberá ser entendido en su sentido más general, el de un trascurso del tiempo según una sucesión de duraciones alternadas y relativas entre sí. “Es el orden del movimiento.²³”

Podemos visualizar claramente este concepto al momento de analizar cualquier film actual. Notamos que todas las secuencias están organizadas de una manera particular en torno a la intención dramática, y a su vez, esta organización posee un ritmo postulado de acuerdo también a la atmosfera espacial planteada, por lo que ese orden puede tener atemporalidades y variaciones consientes.

Por tanto, un plano cinematográfico no puede ser entendido como una nota musical o una silaba, ya que su duración es mucho más inteligible que perceptible,

²¹ BALÁZ, Béla. El Film: Evolución y Esencia de un Arte Nuevo. Año 1972. Pág. 210.

²² MITRY, Jean. Estética y Psicología del Cine 2 Las Formas. siglo XXI editores. Año 1978. Pág. 197.

²³ Ibíd.

es decir, una duración relativa exactamente percibida, tanto más cuanto que el contenido de estos planos influye, sobre la impresión de duración que producen. Además, las notas y las silabas son casi instantáneas, y un plano cinematográfico por más corto que sea debe tener una duración necesaria para percibir su contenido.

“El valor coactivo de la imagen hace que el ritmo se subordine por necesidad a la cosa vista, y la actitud del que percibe carece de influencia o casi sobre la sensibilidad temporal. De ahí resulta que en cine se trata mucho menos de una estructura rítmica que de una estructura ritmada²⁴.”

Dicho esto, el autor contextualiza que el ritmo cinematográfico es consecuencia entonces de un orden necesario y no de una estructura organizadora que ostentaría la primacía sobre lo que organiza. Deducción lógica a mi parecer ya que el montaje como tal, no “organiza” secuencias completamente al azar, sino que cada plano, cada movimiento, viene anticipado de otro, por lo que desde un principio viene organizada y ritmada de algún modo.

Entonces, el paso constante de un plano a otro determina una especie de balanceo semejante al movimiento pendular. La diversidad de las relaciones de duración o de intensidad de los planos sucesivos crea modulaciones variadas; por tanto el ritmo entonces se desvanece en un desarrollo temporal cuyas cadencias están únicamente regidas por las transformaciones espaciales.

A veces, el ritmo puede adoptar la apariencia del ritmo musical, obedeciendo a estructuras análogas como fuga, andante o crescendo.

Por otro lado Sergei Eisenstein afirma que “El cine presenta también un micromontaje dentro de los planos, un montaje propiamente dicho, en la unión de fragmentos y composición de encuadres, y un macromontaje, en la unión de escenas y partes de una película completa. El montaje no tiene ya los ecos del ensamblaje de máquinas de los constructivistas. Ahora es el proceso por el que varias líneas, sin perder su individualidad, interaccionan dinámicamente para crear una unidad orgánica.”²⁵

²⁴ *Ibíd.* Pág. 200.

²⁵ BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein. Teoría y Práctica.* México: Paidós ibérica, año 1999. Pág.215

A partir de ahí, se concibe el ritmo visual también como cada línea que se forma y sigue un movimiento temático, y cada plano contiene una o más líneas. Gracias al montaje, pueden repetirse formas y contornos mediante una serie de planos, o pueden desarrollarse en diversos modelos gráficos. Esto es lo que se conoce como *montaje polifónico*.

5.5. LA MÚSICA

Desde un principio se intentó equilibrar la imagen y la música, se intentó dar *ritmo*. “En los tiempos del mudo la música era indispensable. No se trataba solo de acompañar un movimiento dramático sino, además, según la expresión de Jean Epstein, de librar al espectador del terrible peso del silencio²⁶”.

Entonces, por su carácter irreal, el cine mudo era incapaz de lograr que el espectador experimentase un sentimiento real de duración. Hacía falta una medida capaz de justificar el ritmo y las cadencias. Por tanto la orquesta del cine, como lo menciona el autor, no está destinada a ser escuchada sino a crear un ambiente que deberá, al acunarnos, hundirnos en el subconsciente y hacernos olvidar de los ruidos de la sala.

Y no es que la música sea inútil, es que su papel es otro muy distinto. No tiene por qué comentar la imagen, o parafrasear la expresión visual, o sostener su ritmo (excepto en algunos casos). La música tiene el mismo papel del texto, no será nunca ni explicación ni acompañamiento, es un elemento de significación, porque al igual que un buen diálogo no debe tener ningún sentido, ninguna lógica dialéctica separada de las imágenes, ya que son estas las que precisamente se lo dan.

“El contrapunto, (termino importante para toda la cinematografía) es una forma que no se refiere sino a estructuras específicamente musicales. Se trata de dos melodías que se desarrollan paralelamente, de tal forma que su semejanza exige la atención del oyente hacia la progresión simultánea de las diferentes voces y no hacia la calidad de los acordes o del os instantes armónicos.²⁷”

Pero, no se trata en ningún caso de relación de sentido, un director debe pedir a la música no comentar la acción, en el lenguaje músico-cinematográfico “no le

²⁶ *Ibíd.* Pág.135

²⁷ *Ibíd.* Pág. 138.

pedimos al compositor que nos explique las imágenes sino que les añada una resonancia de naturaleza específicamente desemejante. No le pedimos que sea “expresiva” y que añada su sentimiento al de los personajes o al del realizador, sino que sea “decorativa” y una su propio arabesco al que nos propone la pantalla²⁸.”.

Y es que la música no acompaña al film, se integra a él. Ya que como Baudrier lo menciona, la música se deforma al pretender seguir a la imagen y la imagen se esclerotiza o se mecaniza cuando se somete a la música. Lo esencial, por tanto consiste en lograr que gracias a la música, la realidad temporal interior se vierta sobre el mundo exterior.

Para Eisenstein, el problema de integrar el sonido en la obra orgánica es la cuestión de la sincronización, ya que se oponía fielmente a la sincronización fiel y conforme de imagen y sonido.

“cada plano tiene un acento, un cambio de luz, movimiento de figuras, un gesto, todo aquello que rompa la inercia de la imagen. Así mismo, la música que acompaña tendrá un tipo de acento.²⁹”

Él y otros teóricos, optaban por encontrar un elemento o principio coordinador que permitiera que los dos modos sensoriales vayan en paralelo (imagen – música). Y es Eisenstein quien encuentra ese principio en el movimiento. El movimiento en una gama de manifestación, será pues, la base de su mismo montaje vertical.

Este método es utilizado en muchas películas actuales, y su efecto queda reflejado claramente porque a veces, es la música la que nos evoca la acentuación, la emoción, y otras veces es la expresión o la acentuación visual, que predomina y nos transmite la emoción.

5.6. EL CORTE IDEAL

Walter Murch en “Un parpadeo” puntualiza: “un corte ideal para mí, es el que satisface los siguientes seis criterios: 1) está en acuerdo con la emoción del

²⁸ *Ibíd.* Pág.139.

²⁹ BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein. Teoría y Práctica.* México: Paidós ibérica, año 1999. Pág. 218.

momento; 2) hace avanzar la historia; 3) ocurre en un momento que es rítmicamente interesante y “correcto”; 4) reconoce lo que se podría llamar la “línea de la mirada”, es decir, lo concerniente con la situación y el desplazamiento del punto de interés de la mirada del espectador dentro del cuadro; 5) respeta la “geometría” –la gramática de las tres dimensiones transpuestas por la fotografía a dos (las cuestiones del eje de acción, etc.) y 6) respeta la continuidad tridimensional del espacio real (a donde las personas están dentro del cuadro y sus posiciones relativas entre sí). La emoción es lo que se debe intentar conservar a toda costa. Si encuentra que tiene que sacrificar alguna de esas seis cosas para hacer un corte, sacrifique subiendo, ítem por ítem, desde abajo.³⁰”

Se puede evidenciar fácilmente que la intención narrativa es lo que predomina en el montaje, siguiendo la teoría de Walter Murch se puede llegar a prescindir de algunos de los 5 puntos mencionados anteriormente para lograr así la emoción deseada. Esto debido a que “lo que el público recuerda finalmente no es la edición, no es el trabajo de cámara, no son las actuaciones, incluso ni siquiera la historia, sino como ellos se sintieron”³¹.

³⁰ MURCH, Walter. En un parpadeo. Capítulo la regla de seis. Año 1995. Pág. 12.

³¹ *Ibíd.*

6. METODOLOGÍA

6.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO

Al ser un trabajo de investigación descriptivo, se organizará en un aspecto teórico que abarcará los conceptos del montaje para ilustrar el objetivo que se ha mencionado anteriormente y un aspecto práctico que consistirá en el análisis de la obra fílmica en relación a los resultados de la investigación.

Esta investigación a fin de alcanzar sus objetivos, se centrará en el análisis de todo el proceso de producción del cortometraje “Alma de Violín”. Además se centrará tanto en la forma narrativa del film a indagar, como sobre lo narrado en él. Esto sin pasar por alto la intencionalidad dramática de cada fragmento en específico.

También, para hacer de esta una tarea posible, se utilizará la herramienta analítica de la segmentación en cada fase de producción del corto, desglosando cada etapa como una unidad de estudio; hasta llegar a la parte de pos-producción o montaje, donde se dividirá el objeto de estudio en dependiendo de los diferentes procesos que se aborden.

En primer lugar, se partirá del Storyboard para analizar e identificar si existía una noción de ritmo y tiempo desde la pre-producción. Después, se observará el “corte 1”, que fue un corte realizado con una primera propuesta de montaje, analizando e identificando si el ritmo planteado en la pre-producción se mantuvo en el rodaje y si la primera intervención del montaje generaba un ritmo e intencionalidad diferente.

Para esto, se realizará el diagnostico de las decisiones tomadas en la puesta en escena, en cuanto a plano pensado, plano rodado, y plano final, identificando los distintos factores que interfirieron en el proceso, y si el ritmo se mantuvo o no.

Por último, luego de identificar el estado del corto, se plantearan posibles soluciones si se encuentran problemas narrativos, basándose en las teorías de montaje antes pautadas en el marco teórico.

6.2. DESCRIPCIÓN CORTOMETRAJE “ALMA DE VIOLÍN”

Alma de Violín, es un cortometraje que se rodó en Octubre de 2012, fue escrito y dirigido por Lina Ramírez, estudiante de Cine y Comunicación Digital en la Universidad Autónoma de Occidente, compañera del autor del presente trabajo de grado.

Es un cortometraje que cuenta la historia de Mateo, un estudiante de música que aspira llegar a ser el mejor violinista del país. En su proceso de formación, se encuentra con Patricio, un excelente violinista y maestro que ha construido su carrera robando el talento de cada uno de sus estudiantes. Este misterioso hombre está convencido de que asesinando a estos jóvenes puede obtener el talento que cada uno posee. Perfeccionando cada vez más su profesión, encuentra en Mateo su faltante para llegar a ser el mejor intérprete del país.

Su rodaje tuvo ciertas modificaciones en cuanto a las locaciones y actores, además de algunos problemas de logística, sin embargo así logro ser finalizado con satisfacción.

La primera parte de la edición tuvo graves problemas, ya que el audio registrado de 5 escenas se perdió totalmente, complicando así el montaje y forzando al montajista a tener intervenciones en el doblaje y restauración del material perdido.

Luego de solventar estos problemas, en el montaje se hizo una primera exploración para construir esa narrativa de suspenso que plantea el corto, intentando manejar una narrativa tradicional aristotélica, respetando la forma narrativa de la obra, así como la música en momentos diegéticos y extra-diegéticos.

El montaje paralelo y rítmico fue una aparente respuesta para dar sentido y dramaturgia a los momentos fuertes de la obra, como el asesinato del estudiante a manos de su mentor. Dando a entender a través de yuxtaposición de imágenes el nuevo ímpetu del maestro al adquirir una nueva alma, una nueva expresión.

Todo esto, dio por resultado un primer corte, el cual va a ser objeto de estudio en esta investigación.

6.3. INSTRUMENTOS

Los instrumentos o recursos que soportan esta investigación son las teorías del montaje cinematográfico pautadas anteriormente, el análisis a partir de los insumos de producción del corto y el corto mismo en sus diferentes etapas, y también la entrevista del montajista Mauricio Vergara, quien afortunadamente cumple la función de ser el director de este proyecto.

La metodología de trabajo fue de análisis, planteamiento de teorías o formas de montaje y aplicación a la estructura de la obra, repensando posibilidades narrativas que favorezcan la dramaturgia del film.

Al pasar del papel a la práctica, fue necesario crear nuevas secuencias de edición en el software utilizado, ya cada vez se iban presentando nuevas posibilidades dramáticas y juegos de montaje, que obligaban a dar marcha atrás o interponer nuevas herramientas visuales y sonoras.

7. PROCEDIMIENTO





7.1. STORY BOARD

Como etapa inicial, se inició partiendo del Story Board creado para este cortometraje, teniendo en cuenta el micromontaje y macromontaje de la teoría del ritmo de Sergei Eisenstein, donde afirma que: “se concibe el ritmo visual también como cada línea que se forma y sigue un movimiento temático, y cada plano contiene una o más líneas. Gracias al montaje, pueden repetirse formas y contornos mediante una serie de planos, o pueden desarrollarse en diversos modelos gráficos.”

Entonces, se encontró a posteriori que las líneas verticales primaban en la mayoría de los planos. Con vertical me refiero a que en la mayoría de los planos, los personajes siempre están de pie, formando dos líneas verticales. Además, entre la sucesión de plano y plano parecen repetirse los contornos gracias a la posición de los personajes en el cuadro.

Un buen ejemplo serían los planos 7, 8, 9 y 10, donde la posición de los personajes y el Atril, forman 3 líneas verticales que, en el juego de plano contra plano, parecen intercalarse una sobre otra, siempre en un juego de 3:2:3:1 (3 líneas en el primero, 2 en el segundo, 3 en el tercero y 1 en el 4). Anexo planos para una mayor claridad.

Figura 1. Ilustración planos 7, 8,9 y 10

Nº.	PLANO	DESCRIPCIÓN	STORY BOARD
	PA Entro Fernando. Fernando coge las partituras	F: Qué hace el maestro? F: Ufff este pelabó está volando. Paganini?	
8	P.H Over shoulder de Mateo	F: Te vengo a invitar a un concierto...	
9	P.H Over shoulder de Mateo	H: Qué creo que estoy haciendo? Hermano' tengo que estudiar	
10	FP Flyer del concierto	F: Caminé y vernos al Maestro Duarte que se presenta en el auditorio. Miro...	

Entonces, se podría decir que el ritmo que predomina la obra en esta etapa es un ritmo vertical, en el cual cada plano le antecede al otro y el movimiento interno del cuadro (personajes) posee un tiempo apaciguado, con acciones marcadas y acentuaciones en los movimientos.

Por otro lado, en su planimetría, es una obra fraccionada en muchos planos que favorecen la intención dramática y dan verosimilitud a la acción que se está desarrollando en el filme. Por ejemplo, los planos del maestro violinista son siempre cerrados y encuadrados de tal manera que se evoca la grandeza y el ímpetu al tocar la obra, tal y como se observa en las figuras:

Figura 2. Ilustración plano 15

Nº	PLANO	DESCRIPCIÓN	STORY BOARD
15	Habitac. toca aglomeramiento violin P.P. manos de Patricio 15 B ✓ 15 C		

Figura 3. Ilustración plano 14

P.M. Actuando in Patricio recibe sus datos lentamente, fijando su mirada a Mateo Sacar Otro Plano Más		
--	--	--

Además, debido a que el actor no era músico, se recurrió a un doble interprete que tocara en el set, por lo que había otro parámetro más para componer los cuadros, la *Verosimilitud*.

Para identificar el tiempo, se identificaron las acciones y el movimiento de los planos como lo menciona anteriormente Andrei Tarkovsky en su afirmación sobre el tiempo, encontrándose que aunque no parecía haber una noción de tiempo planteada en el Storyboard, las acciones que se iban a desarrollar dentro del plano demandaban tiempo, por lo que los planos podrían llegar a ser largos y contemplativos.

Por ejemplo, la escena 9 cuenta cómo Mateo va por primera vez a la casa de Patricio. Una vez allí el estudiante observa detenidamente la casa, y los cuadros de los alumnos de Patricio, para después ser sorprendido por este, quien le dice que empiece a tocar la obra que interpretó en su pasada audición.

Figura 4. Ilustración plano 44



Figura 5. Ilustración plano 45

NO.	PLANO	DESCRIPCIÓN	STORY BOARD
45	P.6. como puedo en el estado mental llega al punto, observo los roles	Maestro	Maestro

Figura 6. Ilustración plano 47



Figura 7. Ilustración plano 48



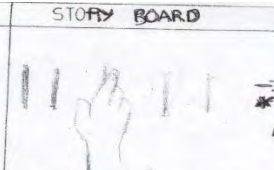

Aquí, el guión plantea acciones precisas, que demandan tiempo. Como por ejemplo cuando el estudiante observa detenidamente, y cuando el maestro le dice

que empiece a tocar. El estudiante coloca su estuche en una mesa, saca el violín, lo ensambla, se lo acomoda y empieza a interpretar la obra.

Estas mismas acciones evocan un tiempo lento, contemplativo, y aunque la escena esta fraccionada en muchos planos, cada plano respeta esta noción del tiempo, y están en función de contemplar o resaltar acciones.

Por otro lado, se hizo alusión a un montaje clásico, debido al contexto de la obra, donde los personajes son músicos clásicos y su entorno suele ser cuadrado, con muchas líneas verticales y horizontales, como los pentagramas, instrumentos, cubículos de ensayo y presentaciones de pie. Se recurrió al montaje alternado simple, el juego de plano contra plano permaneció durante todo el cortometraje acompañado de algunos planos utilizados sólo en momentos esenciales, como cuando el maestro saca un alma de violín afilada con la que mata estudiantes, y así mismo guarda otra alma en su estante; tal y como se observa en la figura 8.

Figura 8. Ilustración planos 65 y 66

NO.	PLANO	DESCRIPCIÓN	STORY BOARD
65	P.P. Mano cortando el alma Insertos	amb.	
66	P.P. Abe bit Eyecatching Mano, la cabeza y la Inserto	amb.	

7.2. RODAJE

Gracias a mi experiencia como Director de Fotografía, puedo decir que en casi todo el rodaje, la composición de los planos estuvo muy apegada al Storyboard ya planteado. Sólo hubo algunos casos en donde la planimetría varió constantemente debido al tiempo vivido del plano y al cambio inesperado de locación, lo que hizo replantear tanto la noción de ritmo y tiempo de cada plano como su encuadre. Uno de estos casos fue “El concierto de Patricio”.

En primer lugar, en el Storyboard se planteaban únicamente dos planos medios para cubrir la interpretación de Patricio (plano 14 y plano 15), anexo los planos para una mayor comprensión.

Figura 9. Ilustración plano 14 Violinista



Figura 10. Ilustración plano 15 Rodaje

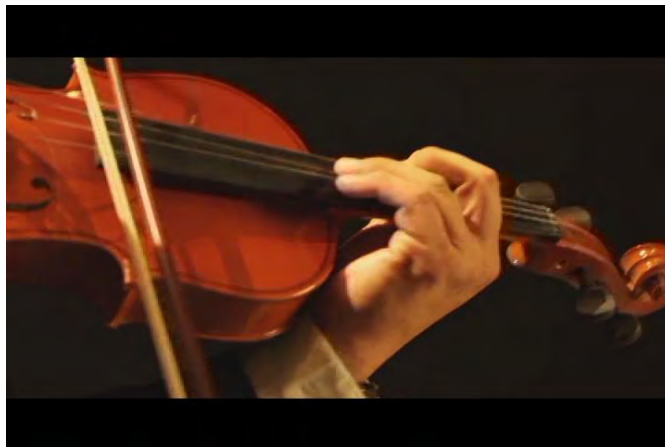


Este primer plano, se planteó como un *medio* con un *travelling in* muy sutil (figura 1), que resaltara lo majestuoso e impetuoso del maestro al tocar, haciendo énfasis en como cerraba sus ojos para sentir más aquella melodía que interpreta. Pero, no se tuvo en cuenta el tiempo del plano, ya que al ser una obra de aproximadamente 1 minuto y 45 segundos, se debió tener en cuenta el tiempo de estos momentos, para que no fuesen uno tras otro, sin una progresión en la emoción y el sentido.

Por otro lado, el plano 15 (figura 2) estaba destinado para el doble intérprete de la obra, y al momento de rodarlo, tanto la directora como yo nos dimos cuenta que debíamos pensar en al menos dos planos más, debido a que sentíamos que el ritmo visual planteado desde el Storyboard en un solo plano, no nos iba a dar la fuerza narrativa necesaria para mostrar la agilidad de los movimientos virtuosos por parte del violinista. Por tanto, se planteó la posibilidad de rodar otros planos más para reforzar aquella intención. En la figura 9 se nota claramente como la directora los anotó en el Storyboard.

El resultado fueron 2 planos adicionales estructurados en función de la intención dramática, conscientes de que el tiempo de acción de los planos iba en crescendo, cada vez evolucionando de acuerdo al ritmo de la obra.

Figura 11. Ilustración plano 15C Rodaje



Fuente: Material rodaje “Alma de Violín”.

Aunque el encuadre no varió mucho, en ambos planos se puede evidenciar que los parámetros para ser encuadrados estuvieron en función de resaltar los ágiles movimientos de las manos y las punzadas contundentes del violín; Y, aunque son un poco similares en cuanto a encuadre y tiempo (ya que realizan una misma acción), poseen un ritmo sonoro y visual diferente, ya que ambos poseen un ritmo visual horizontal, pero uno destaca los golpes de arco por encima del movimiento de las manos, y el otro privilegia la agilidad de las manos por encima de los golpes de arco.

Otro ejemplo que vale la pena resaltar, es el de la escena 8, que inicialmente fue planteado como un *travelling in*, con los objetos (personajes) de espaldas hacia el sujeto (cámara), en un recorrido donde el personaje secundario se encuentra con Mateo y le manifiesta su desconfianza por Patricio.

Figura 12. Ilustración plano 42B

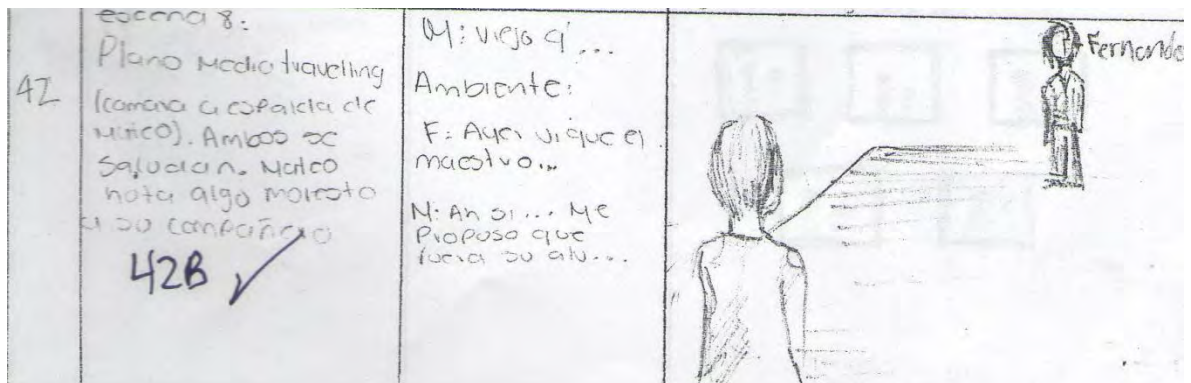
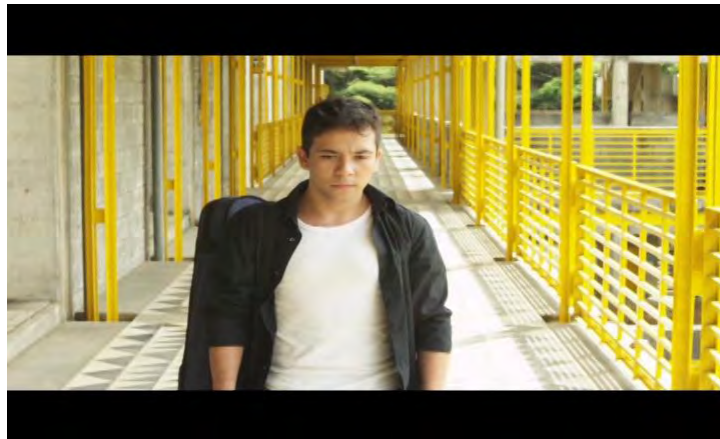


Figura 13. Ilustración plano 42B rodaje



Fuente: Material rodaje “Alma de Violín”.

Al momento de ser rodado, me di cuenta que las líneas horizontales de la locación (Pasillo FAI, Universidad del Valle), aportaban una perspectiva muy interesante que, mediante el movimiento de *travelling*, daba una sensación de profundidad y calma en el recorrido. Por tanto decidí hacerlo del modo contrario, no en un *travelling in* sino en un *travelling back*, con el seguimiento de los personajes,

dándome cuenta de que de esa manera se reforzaba aún más la actuación, ya que en el plano pensado en el Storyboard, se perdía en gran parte la actuación, porque no se evidenciaban bien los rostros de los personajes.

Habiendo identificado la transformación de algunos de los planos y su movimiento en el interior, se puede afirmar que el ritmo predominante en la obra continuó siendo vertical a pesar de los inconvenientes surgidos en el rodaje; con excepción de una o dos escenas, donde los elementos y personajes a veces plasmaban unas composiciones horizontales (planos 15B y 15C mencionados anteriormente) ligadas a la intención dramática y la verosimilitud.

7.3. MONTAJE

Inicialmente, como montajista del proyecto partí de un corte 0, el cual no es más que organizar cada plano rodado aferrándome fielmente al guión. Béla Balázs puntualiza: “Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en un instrumento de producción.”

A diferencia de la afirmación de Béla Balázs, en este corte 0 se ordenaron los planos en una sucesión aferrada al guion literario, observando si la historia había cambiado en algún aspecto.

El resultado fue un corte de aproximadamente 22 minutos, donde, de acuerdo a la noción de tiempo encontrada en el rodaje, unos planos poseían un tiempo vivido contemplativo, pero otros por el contrario, poseían un tiempo y ritmo mucho más acelerados, por lo que se convertía en algo casi denso y sin un sentido rítmico y temporal.

Esto se puede ver claramente evidenciado en la escena 3 (secuencia del minuto 1:39 a 2:25), denominada como el concierto de Patricio. Esta escena tuvo problemas en cuanto a producción, y en rodaje surgieron dos planos más para reforzar la expresión del intérprete violinista (plano 15B y 15C).

Con estos 2 planos, se optó por hacer un montaje rítmico y sincronizado con la música, donde la música era la que llevaba a la imagen, definía su corte y su progresión. Además, el principal motivo de corte y unión de planos era la

verosimilitud, ya que desde un principio se plantearon estos tipos de planos para reforzar el tiempo del plano y su ritmo.

Esto no pareció ser un problema durante la primera sucesión de planos, pero a medida que la melodía avanzaba, empecé a notar que tanto el tempo del actor al tocar el violín, como el del doble interprete era diferente, ya que el actor al no ser músico llevaba un tempo en los golpes de arco diferente al que llevaba el doble, y este a su vez llevó un ritmo y tempo diferente al del músico interprete de la obra.

A partir de ahí comenzó a identificarse un claro desfase o desincronización entre imagen y la música, lo que me obligó a pensar alguna solución al problema. Después de intentar varias sincronías a la fuerza, y cortes abruptos, opté por acelerar un poco tanto los planos del doble como los planos del actor, modificando "Clip Speed Duration" en adobe Premiere cs6, aproximadamente en un 110%. Esto a fin de encontrar una armonía entre movimiento y música. El resultado fue satisfactorio, ya que se logró un equilibrio cinético entre el movimiento interno del cuadro y la música, que era lo primordial en ese momento.

Aunque el resultado fue satisfactorio, surgió un problema aún mayor, ya que la escena además de resaltar el ímpetu y talento del violinista, tenía un sentido dramático, debido a que cuenta como Mateo y Patricio tienen su primer encuentro gracias a que Patricio lo descubre tratando de imitar sus movimientos. Hablo de un problema debido a que como lo mencioné antes, no se tuvo en cuenta el tiempo vivido del plano, de acuerdo a la melodía que lo acompañaba.

Por tanto, las acciones precisas fueron realizadas sin tener en cuenta la progresión de la música, y en el montaje era necesario que estos momentos tuvieran un lapso entre los mismos, para así tener un buen desarrollo dramático. Por ello, se recurrió a hacer un juego rítmico entre todos los planos de la escena, repitiendo algunos momentos, pero sin encontrarse muy seguidos (minuto 1:49 y 1:55). Lo que permitió que se fuese mostrando paulatinamente la intención de la escena y cerrar el ciclo de la obra.

Para este corte, las escenas 10, 11, 12, 13, 14, y 15 fueron montadas linealmente. Anexo las escenas aquí para una mayor claridad:

Fragmento extraído del guion "Alma de Violín".

11) INTERIOR/CASA PATRICIO/DIA

Pasado los días Mateo se encuentra en la casa de su maestro, esperándolo decide empezar a ensayar lo que estudio la noche anterior. Patricio entra y lo observa, a sus espaldas detalla al joven y con un gesto de rabia cierra sus puños.

PATRICIO (rabioso)

¿Decidió tocar mi obra? Bueno... la obra que estoy interpretando

MATEO

Si maestro he estado ensañando la obra, para ver si la podía tocar

Patricio enojado se queda observándolo. Mateo nuevamente empieza a tocar, patricio grita preguntándole

PATRICIO (rabioso)

Como hace eso

Mateo sorprendido por el grito no le responde nada, Patricio nuevamente le pregunta

MATEO

¿Hacer qué? Ahora que hice de malo

PATRICIO

No muchacho... Es que usted tiene una técnica buena y me gustaría saber quién se la enseñó

(CONTINÚA)

MATEO

A mí nadie me enseñó... yo solo aprendí a tocar

Patricio se queda observando a su estudiante durante un tiempo. Ambos deciden tomar un descanso saliendo del estudio.

12) INTERIOR/PASILLO CASA PATRICIO/DIA

Mateo empieza a recorrer la amplia casa del maestro, mientras patricio en la cocina se encuentra sirviendo un café. Recorriendo el pasillo encuentra una pared llena de palos de unos 5cm puestos y nombrados de diferentes maneras. Extrañado por lo que sus ojos estaban viendo decide preguntar

MATEO

Maestro... ¿estas son todas las almas de los violines que usted ha tocado en toda su carrera?

PATRICIO

Si todas esas son las almas de mis violines más preciados

MATEO

Qué raro que alguien colecciona estos palos

Patricio sale de la cocina y le entrega al estudiante la taza de café

PATRICIO

Muchacho usted más que nadie sabe la importancia que genera ese "palito" en un violín.

MATEO

Claro sin eso no sonarían las cuerdas, pero me parece raro que alguien colecciona almas.

Patricio lo observa

MATEO

Aquí falta una ¿Dónde la tiene?

(CONTINÚA)

PATRICIO

Ah lo que pasa es que es la que tiene mi violín

Mateo detalla un espacio en blanco extrañado se queda mirando fijamente y se retira del pasillo.

13) INTERIOR/CUARTO PATRICIO/NOCHE

Patricio entra a su cuarto de reblujos en el que encuentra el alma de un violín manchada de sangre, cuidadosamente introduce el alma manchada a su instrumento. Empieza a tocar una parte del concierto de brahms, en su rostro comienza a brotar una sonrisa, su expresión corporal empieza a cambiar. De repente se acuerda de la técnica de su estudiante y en un intento de imitación se da cuenta que su estudiante es mejor que él. Lleno de rabia e impotencia tira todo al suelo.

14) INTERIOR/CORREDOR CASA PATRICIO/NOCHE

Patricio con sus manos mojadas cuelga el alma que estaba manchada. Abre un bife que se encuentra al lado de este templo y encuentra un alma, la observa por un segundo y la saca guardándola en uno de sus bolsillos.

15) INTERIOR/CASA PATRICIO/DIA

Mateo se encuentra hablando con su maestro sobre el concierto que dará en la noche en el teatro. En eso él lo interrumpe diciéndole

PATRICIO

Bueno a lo que vino... toque nuevamente el concierto de
Brahms

Mateo cierra sus ojos y frunce el ceño, empieza a tocar la primera parte. Patricio observa los movimientos de sus manos sin que este se dé cuenta. En eso lo para y le arrebató el violín. Patricio intenta tocar pero no puede. Mateo se ríe de él.

MATEO

Maestro... permítame le muestro una manera efectiva

Mateo coge el violín, Patricio lo observa con profunda rabia.

MATEO

Es mejor que lo haga así... queda mucho mejor (mateo toca el violín)

Patricio coge nuevamente el violín intentado imitar a Mateo, el joven se ríe inocentemente... Patricio un poco rabioso le entrega su violín pidiéndole que toque el momento crucial de la obra. Mateo le da la espalda, pone su violín en el cuello, lentamente empieza a tocar frunciendo nuevamente su ceño, Patricio en sus manos esconde una de sus tantas almas. En el "éxtasis" de la obra se acerca lentamente al estudiante. Aprieta el alma que tiene en su mano y se la entierra sin ninguna compasión en la yugular. Mateo trata de detenerlo pero la inimaginable fuerza del maestro lo termina asesinando. Patricio saca el alma de la yugular y un río de sangre empieza a envolver al maestro. Patricio amarra un gran trapo alrededor del cuello del joven, dejándolo tirado en el suelo. Patricio observa con cara de satisfacción a su estudiante.

Lo que generó fue una sucesión de planos, donde el tiempo vivido se volvía denso y demasiado contemplativo, contrastando con el tiempo que llevaban las otras escenas, que, aunque era un poco contemplativas, iban en crescendo, acelerándose a medida que avanzaba la escena, buscando generar suspenso.

Al ser unas escenas de tiempo largo, era difícil generar el suspenso planteado en ellas, y no había manera de intervenir haciendo cortes o algún juego narrativo, ya que fueron rodadas en un solo plano secuencia.

Además, había un problema de continuidad entre las escenas, ya que fueron rodadas en una misma locación, y no se tuvo en cuenta el pasar del tiempo en la historia, es decir, que de una escena a otra hay varios días y el material rodado daba la sensación de ocurrir en el mismo día. Por tanto, la escena 12 fue montada anticipando la escena 11, tratando de solventar este problema y otro de Script, donde en la escena 12, donde el personaje principal "Mateo" posee una camisa blanca, y al pasar de escena posee una azul.

El resultado fue poco satisfactorio en cuanto al problema de Script, pero confortable con la dramaturgia, ya que le daba sentido a las 2 escenas, uniéndolas como si fuesen una sola (Minuto: 14:04 a 14:56).

Por otro lado, para la escena 15, el gran final, se recurrió a un montaje paralelo con la primera escena del corto que contiene los créditos, donde el personaje coloca un estuche de violín sobre una mesa, lo abre y le saca el alma al violín con una herramienta especial.

El resultado de esta primera intervención lo denominaré como un primer corte. Fue una secuencia donde se montó la imagen en función de seguir a la música, obedeciendo los altibajos y haciendo un montaje rítmico sincronizado completamente por el ritmo y la dinámica musical. Narrativamente hablando, no se logró dar ese suspenso y sorpresa que se planteaba en el guión al momento del asesinato, ya que la imagen se sometió a los cambios de la música, y, en vez de tener una fuerza narrativa mayor, se deformó al pretender seguir a la música, como Baudrier lo menciona: “la música se deforma al pretender seguir a la imagen y la imagen se esclerotiza o se mecaniza cuando se somete a la música.”³²

7.3.1. Segundo Corte: la relación de la banda icónica (imagen) con la banda sonora teniendo en cuenta la música como dispositivo narrativo y dramático del film. Después de revisiones y replanteamientos narrativos, surgieron varias posibilidades para resolver la historia de manera congruente y dramática, siempre acorde a la emoción que se quería expresar.

En primer lugar, se planteó hacer un montaje paralelo entre la escena 13 y 14, que giraba sobre la escena 15 como escena principal de la acción. El resultado fue poco satisfactorio, debido a que surgieron interrogantes como encontrar una manera de conectar esta nueva secuencia con la escena anterior (12), y cómo intensificar la expresión del odio y la envidia del maestro hacia su estudiante, ya que dramáticamente hacía falta más emoción y sorpresa en el asesinato.

Entendiendo lo que afirma Jean Mitry se comprendió que la música, podría intensificar el suspenso deseado, ya que la melodía poseía una tonalidad menor, lo que la hacía fría y tensionante.

³² Jean Mitry; Estética y Psicología del cine 2. Las Formas, Siglo Veintiuno de España editores; p, 143.

Entonces, se optó por ampliar la línea narrativa del montaje paralelo, recogiendo y poniendo en contraste las escenas 11, 12, 13, y 14 con el fin de intensificar el suspenso y la sorpresa a la hora del asesinato.

Además, la obra musical que interpreta Patricio sería la base narrativa de la acción, gracias a su ritmo en crescendo y su melodía fría y tensionante mencionada anteriormente.

Esto conllevó otros inconvenientes, pero que gracias a un arduo trabajo de análisis y experimentación fueron resueltos satisfactoriamente.

El primero de ellos fue “¿Cómo conectar las escenas narrativamente, la escena base debe ser la 15?”, esta primera pregunta surgió debido a que no se encontraba una manera de entrelazar las escenas entre sí, pero se entendió que la escena 15 debía ser el centro de todo porque es la escena donde se desentraña el deseo consciente e inconsciente del maestro; donde logra su cometido y donde se resuelve todo el corto.

Entendiendo esta nueva noción, empecé a preocuparme por el ritmo de las escenas, ya que en primer lugar, intentaba mostrar el odio del maestro por el estudiante, y opté por interponer planos de otros momentos específicos de las escenas 11, 12, 13, y 14, y el resultado fue satisfactorio porque se daba alusión a toda la envidia y rabia que este sentía por su estudiante.

Después de una pequeña visualización, me di cuenta de que olvidaba por completo el factor más relevante del corto, las almas de los violines. Y es que la historia del corto gira en torno a este pequeño palito que sostiene las cuerdas para darle sonoridad al instrumento, haciendo alegoría al ímpetu y devoción del ser por su instrumento musical.

Al ser el elemento crucial del corto, decidí empezar con las almas para después partir al odio. Por tanto, en el momento en el que el estudiante empieza a tocar la obra, tenemos una yuxtaposición hacia un primer plano de las almas de los violines, y la voz del estudiante diciendo: “maestro, ¿estas son todas las almas de los violines que usted ha tocado?”.

En este punto, empecé a darme cuenta de que a través de un juego visual y sonoro se estaba generando el suspenso e inquietud que desde un principio se

buscaba. Ya que, tal y como lo afirma Jean Mitry: “la música del film no es ni explicación ni acompañamiento: es un *elemento de significación* y nada más, pero de ahí saca toda su fuerza una vez referida a otros elementos: imágenes, ruidos o palabras”³³. Y para este caso, la música estaba empezando a sacar toda su fuerza gracias a esos textos o diálogos que se estaban empezando a interponer.

Así continué, interponiendo diálogos que destacaran la importancia de las almas en el violín, para luego culminar con el odio y envidia que siente el maestro por su estudiante. En este último punto se hizo énfasis en dos diálogos, los cuales eran el centro de la escena 11, donde el Maestro afirma con un tono de voz desafiante y molesto “¿Decidió tocar mi obra?” y “lo que pasa es que usted tiene una buena técnica, y me gustaría saber quién se la enseñó”, dando a entender que su frustración aumentó considerablemente al notar que el estudiante interpretaba mucho mejor la pieza.

En la imagen, el ritmo de corte se estructuró en un crescendo, ya que al igual que la música, la emoción iba creciendo poco a poco, dosificando la fuerza de la acción en cada plano. Para esto, se yuxtapusieron momentos importantes del corto, como cuando por ejemplo lo observa tocar por primera vez en la clase, hasta terminar con una secuencia muy bien estructura en montaje paralelo, con un juego sonoro donde se logró un equilibrio o contrapunto con la música, y el ritmo de los golpes de arco verticales con las almas se mantuvo, haciendo una correspondencia hacia el final de este ciclo pero comienzo de uno nuevo para el maestro.

Al lograr una buena estructuración narrativa y un contra punto sonoro, pude entender que la verosimilitud no es un problema cuando el plano tiene una carga dramática, ya que los planos del maestro tocando en la habitación, fueron montados en función de expresar un sentimiento, y no en función de ser verosímiles en su movimiento relacionado a la música. Como lo afirma Walter Murch: “La emoción es lo que se debe intentar conservar a toda costa. Lo que el público recuerda finalmente no es la edición, no es el trabajo de cámara, no son las actuaciones, incluso ni siquiera la historia, sino como ellos se sintieron.”³⁴

³³ MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine 2 Las Formas*. siglo XXI editores. Año 1978. Pág. 135.

³⁴ MURCH, Walter. *En un parpadeo*. Capítulo la regla de seis. Año 1995. Pág.12.

7.3.2. Tercer corte: El sentido narratológico: Posteriormente, hice varias visualizaciones con personas ajenas al corto, para así comprobar que mi teoría era acertada. Pero lo que me encontré, fue que más de la mitad de las personas que visualizaron el corto, no lograban entenderlo con totalidad. Y es que al centrarme por completo en la corrección de los problemas de las escenas (continuidad, Script, y racord), Olvidé por completo que por más problemas que tuviesen las escenas, su sentido e intención es lo que importa, tal y como lo afirma Walter Murch anteriormente.

La respuesta de la gente y mis tutores, me hizo darme cuenta de que todo se estaba dando demasiado rápido, como un golpe abrupto en pantalla, debido a que se resumían 5 escenas en un solo juego narratológico de 1 minuto y medio, y no alcanzaba a entenderse por completo de qué se trataba la historia, ni cuál era la verdadera intención del maestro.

A partir de aquí surgió un nuevo planteamiento, que quizás, no se aleja mucho de lo que fue el primer corte, ya que si se visualiza nuevamente, el primer corte tiene un sentido dramático y permite que la historia avance paulatinamente, dando a entender que el maestro de violín esconde algo más para su estudiante. Por tanto, después de la escena 10, (minuto 11:41) pasamos a la escena 12, seguida de la 13 y 14. Esto debido a que la escena 11 por más que se intentó arreglar su “lip-Sync” o doblaje, no se encontró la manera de corregirlo, lo que llevo a prescindir de esta escena por el momento.

Aunque se prescindió de la escena 11, en la escena 14 (minuto 12:40), se ve cómo el maestro cambia de alma a su violín, y cuando interpreta su obra, recuerda que Mateo, su estudiante, la interpreta de una manera sensacional (escena 11), lo que conlleva a que pierda el control de sí mismo y explote en ira. Utilizando así la escena 11, como un refuerzo para la 14, a manera de “flashback” o vuelta al pasado, sin necesidad de que la escena 11 tuviese solucionados todos sus problemas técnicos.

Una vez estructuradas todas las escenas, el cortometraje tiene mayor consistencia y sentido dramático con respecto a los planteamientos pasados, ya que la historia avanza paulatinamente y es el juego del montaje paralelo y el contra punto sonoro que intensifica el drama que se quiere generar cuando el maestro decide matar a su alumno.

Por tanto, se asume desde el rol del montaje, que esta es la propuesta final de edición, gracias a los resultados obtenidos anteriormente en la investigación

8. RECURSOS Y PRESUPUESTO

Por la naturaleza de la presente monografía los recursos humanos, físicos y económicos no exigen un alto presupuesto. En este sentido, en materia de infraestructura técnica se cuenta con la disponibilidad de los equipos y las herramientas necesarias, además se cuenta con los equipos de la universidad para asesorías personalizadas.

En materia económica, los recursos requeridos son fundamentalmente fotocopias de los fundamentos conceptuales y teóricos a trabajar.

9. CONCLUSIONES

En todas las etapas de producción se hace alusión al montaje, pero a medida que se pasa de una a otra, puede variar la forma como se tenía estructurado por diversos factores externos de producción y narrativa. En el cortometraje “Alma de Violín”, tanto el fotógrafo como el director son conscientes de que al cambiar un plano en rodaje, deben pensar en el ritmo visual y el tiempo vivido del plano con el que se venía trabajando, ya que están ampliando las posibilidades narrativas. Por tanto, siempre estuvo presente el concepto de montaje, desde el inicio en su storyboard, hasta la puesta escena, aplicándose cambios siendo conscientes de lo que antecede y va a suceder con la dramaturgia.

Con respecto a las decisiones tomadas para la puesta en escena de este cortometraje, creo que se tomaron siendo conscientes de lo que antecede y va a suceder con la dramaturgia, analizando meticulosamente como se afectaba el ritmo visual de las escenas, siempre en pro del sentido narratológico. Un buen ejemplo es en el rodaje de la escena 3, donde tanto la directora como el director de fotografía, notaron que el ritmo visual de la escena en un solo plano, no iba a generar la fuerza narrativa deseada, generando que se hicieran 2 planos adicionales estructurados en función de la intención dramática, conscientes de que el tiempo de acción de los planos iba en crescendo, cada vez evolucionando de acuerdo al ritmo de la obra, afectando así lo que ya se había planeado en la pre-producción pero generando un resultado positivo para el film.

Habiendo identificado la transformación de algunos de los planos y su movimiento en el interior, se puede afirmar que el ritmo predominante en la obra continuó siendo vertical a pesar de los inconvenientes surgidos en el rodaje; con excepción de una o dos escenas, donde los elementos y personajes a veces plasmaban unas composiciones horizontales (planos 15B y 15C mencionados anteriormente) ligadas a la intención dramática y la verosimilitud.

Por otro lado, aunque las decisiones tomadas en la puesta en escena tuvieron buenos resultados, surgió un problema notorio si se compara con la teoría del ritmo interno de Tarkosvki, ya que el tiempo vivido del plano fue modificado completamente por la mano del montajista para poder darle verosimilitud a sus movimientos con respecto a los planos anteriores. Entonces se habla de un problema de tiempo vivido del plano: “El tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y vivo, pero sin singularizarlo, particularizarlo, en exceso; debe mantener una vertiente general, y remitir tanto al mundo como al acontecimiento descrito. La tarea del cineasta es constituir una imagen del tiempo partiendo de un registro no marcado: el cineasta es ese artista que sabe, de forma contradictoria,

abstenerse de intervenir en el acontecimiento filmado y su temporalidad y a la vez dar forma al tiempo fílmico.” AUMONT, Jacques. Las teorías de los cineastas. México: Paidós ibérica. Pagina37. Encontramos que los planos obtenidos, fueron manipulados casi que un 90% por el montajista, en cuestiones de tiempo y ritmo.

Después de un segundo corte generado a partir del análisis paulatino de ambas bandas, se logró establecer un equilibrio cinético entre ellas, donde aplicando el concepto de contra punto visual – sonoro, se generó una melodía visual y sonora que se desarrolló paralelamente, culminando con un juego de altibajos sonoros y visuales que reforzaban la intención dramática y generaban un impacto mayor en el espectador.

Entendiendo el tiempo visual y tiempo musical, en cada obra cinematografía con dispositivos musicales se debe anticipar ambos tiempos con el fin de evitar desincronizaciones y desfases armónicos, como sucedió en el cortometraje “alma de violín”. Ya que la directora desde un inicio debió tener en cuenta el tiempo del intérprete, con el tiempo del doble y finalmente el tiempo del actor sin conocimientos musicales.

Para enriquecer la forma cinematográfica, la música posee un amplio lenguaje que puede aportar varios recursos significativos para una buena construcción del discurso audiovisual.

Para todo montajista, debe ser clave identificar el Tiempo y el Ritmo del filme, ya que sólo así podrá modelar el tiempo del relato, ayudando a la intención dramática, pero también respetando el desarrollo del movimiento narrativo de las escenas.

En general, al encontrarse con obras audiovisuales donde la música cumple una función narrativa, la verosimilitud no es un problema cuando el plano tiene una carga dramática. Por tanto, el montajista debe identificar qué momentos deben prevalecer acorde a la intención dramática y qué tan alto debe ser el valor verosímil de los mismos en función de una emoción.

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos para esta investigación, la propuesta de edición planteada para el cortometraje “Alma de Violín” consistió en el juego del montaje paralelo y el contra punto sonoro para intensificar el drama que se quiere generar en la historia, sin dejar de lado el montaje tradicional aristotélico, en base al desarrollo formal de la historia.

Creo que se generaron buenos resultados, gracias al concepto del montaje del “contrapunto”, el cual fue descubierto por Serguéi Eisenstein, intentando encontrar un equilibrio entre la imagen y la música. Y que fue pertinente para este cortometraje en el momento en el que la imagen por sí sola no alcanzaba un alto grado de tensión, obligando a buscar nuevas herramientas visuales y sonoras para lograrlo, encontrando en el contrapunto sonoro la respuesta indicada para ello.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. Libro las teorías de los cineastas. Paidós España, México, Buenos aires.

BALÁZ, Béla. Libro Romaguera y Thevenet. Año 1993.

BERRIZBEITIA AÑEZ, Leticia. Análisis del cortometraje La Jetée de Chris Marker, a partir del concepto Imagen – Movimiento de deleuze. Investigación. Universidad Católica Andrés bello Caracas, año 2007.

BORDWELL, David. Libro El cine de Eisenstein, Teoría y Práctica. Paidós Barcelona, Buenos Aires.

CIAMMARICONE, Gian Piero. Tesis de grado “teoría del montaje”. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas Venezuela, Año 2007.

FERNANDEZ, Federico; MARTINEZ, José. Libro Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Editores Paidós. Año 1999.

KULESHOV, Lev. Libro tratado de la realización cinematográfica. Año 1964.

MITRY, Jean; Libro Estética y Psicología del cine 2. Las Formas. Siglo XXI editores. Año 1978.

MURCIA GALEANO, Remberk. Tesis de grado Montaje Cinematográfico. Universidad Nacional de Bogotá. Año 1994.

MURCH, Walter. Libro En un parpadeo. Capitulo: la regla de seis. Año 1995.

NINEY, François. Investigación La prueba de lo real en la pantalla. Universidad Nacional Autónoma de México. Año 2009.

STAM, Robert. Libro Teorías del cine, Una introducción. Paidós España, Mexico, Buenos Aires.

ANEXOS

Anexo A. Guión Alma de Violín.

1) INTERIOR/CUARTO OSCURO /NOCHE

El estuche de un violín desgastado es puesto bruscamente en una mesa rectangular y larga la cual es iluminada solamente por una lámpara de color amarillo. Lentamente es abierto el estuche. De fondo escuchamos Partita 2 Giga de Johan Sebastián Bach. El hermoso instrumento es sacado del interior del estuche, mientras alguien pone encima de la mesa herramientas de trabajo. Una pinza especial de cuatro aberturas es introducida en la parte delantera del instrumento, con fuerza se abre la tapa del violín, sacando del interior de este un pequeño palo de 5cm de largo. Esta misteriosa persona lo observa por un momento mientras retira lo que queda del violín al suelo.

2) INTERIOR/CUBÍCULO DE ESTUDIO/DÍA

Mateo (20 años) joven músico, se encuentra estudiando la Partita 2 Giga de Johan Sebastián Bach para su audición. Rápidamente mueve sus dedos de un lado a otro sin parar. Observando fuertemente las líneas del pentagrama intenta no fallar en cada pulsación de las notas. En el momento crucial de la obra, Fernando (22 años) lo interrumpe tocando la ventanilla del cubículo. Extraído de la concentración con un gesto de desaprobación, mira a su amigo y con una seña le hace seguir...

FERCHO

Que hace el maestro...

Mateo retorciendo los ojos

FERCHO

Uff este pelao está volando... ¿Bach?... vea pues (irónico)

Mateo lo mira sin decir nada

FERCHO

Te vengo a invitar a un concierto de un maestro que toca del putas...

MATEO

¿Qué crees que estoy haciendo?... hermano tengo que estudiar

FERCHO

Caminá y vemos al maestro Duarte que se presenta en el auditorio
mira...

Fercho le muestra la publicidad del concierto de violín que se dará en la noche, Mateo lo observa sin darle importancia.

MATEO

No no voy a ir y ya no me insistás... estás perdiendo tu tiempo...
déjame sigo estudiando

FERCHO

¿No que necesita inspiración?

Mateo lo ignora y mira sus partituras, mientras coge nuevamente su violín

FERCHO

Que más inspiración que ver a ese man en vivo tocar. Camine no se
haga el rogado

Mateo con un gesto de desaprobación mueve su cabeza negando una vez más la invitación.

3) INTERIOR/AUDITORIO/NOCHE

En el auditorio Mateo observa los ágiles movimientos que realiza el maestro Patricio Duarte. Sin decir ni una palabra se descreta de la maravillosa interpretación de este personaje. Patricio con sus ojos cerrados tocando y entregándose a esta pieza, decide abrir los ojos y dirigirlos al estudiante. Ambos se miran fijamente, Mateo intenta imitar disimuladamente los movimientos que hace el maestro. Se termina la obra y todos los espectadores se levantan a aplaudirlo

FERCHO

Ese man si es el propio para tocar violín o ¿no?

Mateo simplemente se levanta y ni siquiera se percata de aplaudir. Su expresión demuestra lo descregado que estaba.

4) INTERIOR/LOBBY AUDITORIO/NOCHE

Ambos jóvenes salen del auditorio. Mateo no comenta nada sobre el espectáculo en el que estuvo presente. Fercho ve a lo lejos al maestro Patricio Duarte (33 años) y sin preguntar toma a del brazo a su amigo Mateo.

FERCHO

Maestro que gran concierto..
Patricio mira a los dos estudiantes

FERCHO

Mi nombre es Fernando y él es mi compañero Mateo, somos grandes admiradores suyos

Fercho mira a su compañero esperando un respaldo en lo que dice. Mientras Patricio mira con disimulo al joven Mateo.

 FERCHO

 Mi amigo es un gran violinista a él le encantaría que lo fuera a ver en una audición que tiene mañana.

Patricio mira a Mateo, este disgustado sale del auditorio.

 FERCHO

 Mire esta es la dirección, de verdad que a él le encantaría... esperamos verlo por allá... hasta luego maestro

Fercho sale corriendo tratando de alcanzar a su compañero. Patricio a lo lejos observa como los dos jóvenes discuten, observando detenidamente a Mateo.

5) INTERIOR/ESCENARIO AUDITORIO 2/DIA

Mateo está en el escenario preparado para dar su audición. En la primera silla de enfrente están sus jurados, en el resto del lugar unos cuantos espectadores y su amigo Fernando observándolo desde lejos. Mateo empieza afinar su instrumento. Fernando ve como el maestro Patricio entra al lugar y saluda a los jurados sentándose al lado de estos. Mateo termina de afinar su violín, en eso ve al maestro sentado en primera fila observándolo, impresionado empieza a tocar su obra (Partita 2 Giga). Un gesto en particular llama la atención de Patricio, la ágil manera de tocar del joven y su expresión corporal muestra el gran talento que el maestro tiene enfrente. Al terminar, unos cuantos aplausos en el auditorio despidieron al estudiante. Mateo hizo una venia para sus jurados y con disimulo miro a Patricio. Bajo del escenario y se dirigió a las afueras del auditorio.

6) EXTERIOR/AUDITORIO 2/DIA

Mateo enciende un cigarro conmocionado por lo que presento en la audición. A lo lejos escucha su nombre

 PATRICIO

 ¿Tiene algo que hacer ahora?

 MATEO

 ¿Por qué?

 PATRICIO

Necesito hablar con usted de algo que le va a interesar

A lo lejos está Fernando espiando la conversación de estos dos personajes. Observa lo raro que se comporta el maestro Patricio con Mateo. Extrañado Fernando se aleja del lugar.

7) INTERIOR/RESTAURANTE/NOCHE

Patricio empieza a observar las manos y el rostro de este estudiante mientras come. Mateo al sentir su fuerte mirada se extraña

MATEO
¿Qué pasa?

PATRICIO
¿Por qué? ... ah no lo que pasa es que me estaba acordando de como
toco hoy en la audición

Mateo sigue comiendo

PATRICIO
La verdad joven lo invite porque quiero ser sincero con usted.
Mateo para de comer y se queda mirando al maestro.

PATRICIO
He tenido muchos estudiantes en mi poder... y todos con un talento
especial...

Un silencio invade la conversación

PATRICIO
Por lo que vi hoy me gustaría ser su tutor

MATEO
Y que le hace pensar que necesito un tutor

PATRICIO
Todos por muy excelentes músicos que seamos, necesitamos una
ayuda... yo podría ser esa ayuda para usted

MATEO
Pues la verdad... me sorprende que un maestro de su clase me busque
a mi

PATRICIO
En usted veo un diamante en bruto... hay mucho talento por afinar
Patricio sonríe

PATRICIO

Tómelo como un regalo o un favor.
Mateo dudando lo mira.

PATRICIO
Mire (le entrega una tarjeta) ahí están mis datos.

Patricio se levanta de la mesa y deja plata encima de esta, con una seña se despide de Mateo

PATRICIO
Lo espero

Mateo atento se queda observando.

8) EXTERIOR/FACULTAD/DIA

Mateo se encuentra con su amigo Fercho. Ambos se saludan, pero Mateo nota algo molesto a Fercho

MATEO
Viejo que le pasa

Fercho no le responde, ambos siguen caminando.

FERCHO
Ayer vi que el maestro se te acerco para hablar de algo con vos

MATEO
Ah sí... me propuso... que fuera su alumno... dice que ve mucho talento en mí

Fernando se detiene y se queda mirando a su compañero, después de un momento sigue su trayecto

MATEO
¿Qué pasa?

FERCHO
No nada, solo que... no se... ese man es como raro

Mateo no le para bolas, empieza a caminar más rápido y desde lejos le grita.

MATEO
Viejo... La envidia es una declaración de inferioridad.

Fercho un poco molesto le hace una seña con el dedo, ambos se ríen.

9) INTERIOR/CASA PATRICIO/NOCHE

Mateo espera en el estudio mientras llega su maestro. Empieza recorrer el estudio, en eso observa diferentes fotos de los alumnos del maestro Patricio puestas en un gran armario. Mateo atento mira cada una de las fotos tratando de reconocer algún estudiante pero no reconoce a ninguno. Patricio se le acerca a su espalda y lo llama. Mateo se voltea preguntándole

MATEO

¿Estos son todos los estudiantes suyos?

Patricio asienta con su cabeza

MATEO

Vaya... sí que ha tenido bastantes maestro

PATRICIO

Si y todos han sido estupendos... cada uno con un talento diferente

Mateo observa a su maestro mientras este mira las fotografías. Patricio acomoda a su alumno para empezar las clases. Mateo saca del estuche su instrumento, lo limpia y cuidadosamente lo pone en su cuello. Patricio sentado en un sillón lo observa y detalla cada uno de sus movimientos. Mateo empieza a tocar una parte de la Partita 2 Giga, Patricio cierra los ojos para escuchar la melodía. Patricio con un gesto detiene a su alumno

PATRICIO

Está sintiendo lo que está tocando

Mateo se queda extrañado

PATRICIO

Usted no puede tocar por tocar... uno tiene que sentir lo que está tocando

Patricio se levanta dirigiéndose hacia el estudiante

MATEO

Yo siempre siento lo que toco maestro

PATRICIO

No le creo

Ambos se quedan en silencio

PATRICIO

Mire joven uno en la vida como músico tiene que aprender a ser sensible tiene que entender la música. Si no entiende la música no puede transmitir nada.

Mateo extrañado lo observa

PATRICIO

Usted puede tener muy buena técnica... pero la música se siente... sino usted está perdiendo su tiempo

Un silencio recorre el estudio

PATRICIO

Usted me vio tocar... yo transmito, yo siento lo que estoy tocando. Una de las grandes obras de Bach la estaré presentado otra vez en dos semanas y créame que nadie la ha podido interpretar como yo.

Mateo se queda observando atento a su maestro

10) INTERIOR/CASA MATEO/NOCHE

Mateo en su cuarto confundido por lo que su maestro le dijo ese día decide empezar a tocar una y otra vez la obra de Bach. En su atril pone las partituras y comienza a tocar. Siendo tarde y con sus dedos adoloridos decide detenerse. Se tira a su cama mirando el techo tocando imaginariamente esa obra a la perfección.

11) INTERIOR/CASA PATRICIO/DIA

Pasado los días Mateo se encuentra en la casa de su maestro, esperándolo decide empezar a ensayar lo que estudio la noche anterior. Patricio entra y lo observa, a sus espaldas detalla al joven y con un gesto de rabia cierra sus puños.

PATRICIO (rabioso)

¿Decidió tocar mi obra? Bueno... la obra que estoy interpretando

MATEO

Si maestro he estado ensañando la obra, para ver si la podía tocar

Patricio enojado se queda observándolo. Mateo nuevamente empieza a tocar, patricio grita preguntándole

PATRICIO (rabioso)

Como hace eso

Mateo sorprendido por el grito no le responde nada, Patricio nuevamente le pregunta

MATEO

¿Hacer qué? Ahora que hice de malo

PATRICIO

No muchacho... Es que usted tiene una técnica buena y me gustaría saber quién se la enseñó

MATEO

A mí nadie me enseñó... yo solo aprendí a tocar

Patricio se queda observando a su estudiante durante un tiempo. Ambos deciden tomar un descanso saliendo del estudio.

12) INTERIOR/PASILLO CASA PATRICIO/DIA

Mateo empieza a recorrer la amplia casa del maestro, mientras patricio en la cocina se encuentra sirviendo un café. Recorriendo el pasillo encuentra una pared llena de palos de unos 5cm puestos y nombrados de diferentes maneras. Extrañado por lo que sus ojos estaban viendo decide preguntar

MATEO

Maestro... ¿estas son todas las almas de los violines que usted ha tocado en toda su carrera?

PATRICIO

Si todas esas son las almas de mis violines más preciados

MATEO

Qué raro que alguien colecciona esto

Patricio sale de la cocina y le entrega al estudiante la taza de café

PATRICIO

Muchacho usted más que nadie sabe la importancia que genera ese pequeño palo en un violín.

MATEO

Claro sin eso no sonarían las cuerdas, pero me parece raro que alguien colecciona almas.

Patricio lo observa

MATEO

Aquí falta una ¿Dónde la tiene?

PATRICIO

Ah lo que pasa es que es la que tiene mi violín

Mateo detalla un espacio en blanco extrañado se queda mirando fijamente y se retira del pasillo.

13) INTERIOR/CUARTO PATRICIO/NOCHE

Patricio entra a su cuarto de reblujos en el que encuentra el alma de un violín manchada de sangre, cuidadosamente introduce el alma manchada a su instrumento. Empieza a tocar una parte de la partita 3 de Bach, en su rostro comienza a brotar una sonrisa, su expresión corporal empieza a cambiar. De repente se acuerda de la técnica de su estudiante y en un intento de imitación se da cuenta que su estudiante es mejor que él. Lleno de rabia e impotencia tira todo al suelo.

14) INTERIOR/CORREDOR CASA PATRICIO/NOCHE

Patricio con sus manos mojadas cuelga el alma que estaba manchada. Abre un bife que se encuentra al lado de este templo y encuentra un alma, la observa por un segundo y la saca guardándola en uno de sus bolsillos.

15) INTERIOR/CASA PATRICIO/DIA

Mateo se encuentra hablando con su maestro sobre el concierto que dará en la noche en el teatro. En eso él lo interrumpe diciéndole

PATRICIO

Bueno a lo que vino... toque nuevamente la Partita 3

Mateo cierra sus ojos y frunce el ceño, empieza a tocar la primera parte. Patricio observa los movimientos de sus manos sin que este se dé cuenta. En eso lo para y le arrebató el violín. Patricio intenta tocar pero no puede. Mateo se ríe de él.

MATEO

Maestro... permítame le muestro una manera efectiva

Mateo coge el violín, Patricio lo observa con profunda rabia.

MATEO

Es mejor que lo haga así... queda mucho mejor (mateo toca el violín)

Patricio coge nuevamente el violín intentado imitar a Mateo, el joven se ríe inocentemente... Patricio un poco rabioso le entrega su violín pidiéndole que toque el momento crucial de la obra. Mateo le da la espalda, pone su violín en el cuello, lentamente empieza a tocar frunciendo nuevamente su ceño, Patricio en sus manos esconde una de sus tantas almas. En el "éxtasis" de la obra se acerca lentamente al estudiante. Aprieta el alma que tiene en su mano y se la entierra sin ninguna compasión en la yugular. Mateo trata de detenerlo pero la inimaginable fuerza del maestro lo termina asesinando. Patricio saca el alma de la yugular y un río de sangre empieza a envolver al maestro. Patricio amarra un gran trapo alrededor del cuello del joven, dejándolo tirado en el suelo. Patricio observa con cara de satisfacción a su estudiante.

16) INTERIOR/AUDITORIO 1/NOCHE

Patricio se encuentra en el escenario interpretando esta maravillosa obra la Partita III en E menor mientras tanto Juliana (20), lo observa desde lejos maravillada por su magnífica interpretación. En el auditorio Juliana observa los ágiles movimientos que realiza el maestro Patricio Duarte. Sin decir ni una palabra se descreta de la maravillosa interpretación de este personaje. Patricio con sus ojos cerrados tocando y entregándose a esta pieza, decide abrir los ojos y dirigirlos a la estudiante. Ambos se miran fijamente, Juliana intenta imitar disimuladamente los movimientos que hace el maestro.

Anexo B. Entrevista con el montajista Mauricio Vergara Hurtado

Juan ¿Por qué escogiste el Montaje?

Bueno, yo no escogí el montaje, digamos que más bien fui escogido porque yo realmente era realizador y me dedicaba a eso cada vez menos porque no me queda tiempo, porque hoy en día soy montajista y docente montador, entonces no queda tiempo para hacer lo que uno quiere hacer, pero yo empecé realmente realizando; y realizando documentales y trabajos para televisión cultural. Algunas puestas en escena también para televisión, eran como clips para programación cultural juvenil. Hice muchos clips para pégate al parche.

Entonces yo empecé a entender cuando empecé a realizar que de todas maneras en la sala de edición se jugaban muchas cosas y que participar en la edición me ayudaba a aclarar cosas para la realización por eso es que me intereso adentrarme en el mundo del montaje, de la edición. También porque era como que en la sala de edición decía: “ahhh, claro hubiera hecho esto, o a veces los editores me decían: “uy hubieses hecho esto y esto y te hubiera quedado más bacano” y yo decía como “ve, claro!”. Entonces como que fue una escuela, la sala de edición fue como una escuela donde aprendí a realizar entonces por eso me empezó a interesar pero siempre desde el foco de la realización, no para dedicarme a montaje pero luego un momento en el que yo quería hacer cosas y a veces los editores no comprendían lo que yo quería lograr, entonces por eso me dio por empezar a coger las maquinas, untarme de saber cómo funcionaban y eso para poder plasmar ideas que tenía en la cabeza y que no tenía seguramente yo la capacidad de comunicarlas yo claramente, o a veces también podía ser que no me las entendían cuando trataba de explicarme.

Cuando lo cogí me puse a loquear mucho, porque a la gente le da mucho miedo experimentar, a veces, sobre todo en mi generación, hoy en día yo creo que la cosa es diferente. Hoy en día el llamado es más bien a “experimente experimente experimente” pero sin mucha conciencia, esa época era “conciencia conciencia conciencia” pero sin mucha experimentación. Entonces todo mundo estaba muy formateado con que eso no se puede, la regla lo dice. Se sabían muy bien las reglas pero no se atrevían a violarlas, entonces a mí me dio por tratar de violar las reglas a veces pero conscientemente, para tratar de crear ciertos efectos o cosas que quería lograr. Al hacerlo me empezó a funcionar y la gente le empezó a gustar y otros realizadores me empezaron a llamar para que les ayudara en el montaje de sus películas y así fue lo que me convirtió en montajista.

Juan ¿Cómo define usted el montaje?

Bueno, definir el montaje es como difícil pues de hecho compartimos juntos una cátedra de un semestre donde uno trata de definir el montaje en un semestre 3 horas semanales, entonces pues definirlo así como brevemente siempre es un problema porque puede quedarse uno corto y puede ser juzgado desde la definición que uno de.

Pero trato de hacer el ejercicio para no dejarte con la pregunta abierta. El montaje consiste en organizar, ensamblar como piezas, de imagen y sonido para organizar un universo. Se construye como un sistema, y que este funcione. Pero un sistema para definirse como tal esta hecho de diferentes partecitas, entonces uno juega con muchas partecitas de sonidos, imágenes y tienen que darle las proporciones, el espacio el tiempo, el tamaño digamos suficiente, el volumen la perspectiva el plano el termino la profundidad justa para que todo esto encaje, cada una de esas piezas y terminen construyendo un sistema que es como la película. Y El sistema tiene que funcionar precisamente porque todas esas piezas están en el lugar donde deben estar.

Entonces el montaje es el lugar donde se descubre como todas esas piezas se ensamblan para construir como un sistema eficiente y efectivo en términos dramáticos y narrativos.

Juan ¿Cuáles fueron tus primeros ejercicios en los que descubriste el montaje?

Mis primeros ejercicios fueron haciendo programas de televisión cultural y claro era como que: ¡uy se puede hacer eso! Se puede hacer stop motion o se puede hacer como una película de Chaplin entonces hacíamos cosas como emulando otras entonces esos eran los primeros ejercicios.

Ahora realmente para ser justo, mis primeros ejercicios de montaje fueron en comunicación en la universidad del valle, con Antonio dorado, Oscar campo con Luis Hernández, con ellos uno también exploraba obviamente pero siento que cuando salí a trabajar fue cuando me di cuenta como de la inmensidad de ese universo.

Juan: Claro, igualmente partiste bajo unos referentes, ¿qué referentes tenías o tienes, de montajistas o realizadores?

Por eso te digo, esos referentes vienen como del trabajo con los profesores, del trabajo mismo con ellos, porque por ejemplo Antonio dorado en esa época tenía muchos documentales y el también exploraba el “croma - key”, cosas y juegos con el sonido, entonces también eso lo va contaminando a uno. Los documentales de Óscar campo también como el de “El Ángel del Pantano” pues hay mucha experimentación en esta serie; y lo que le muestran ellos a uno.

A ver, que cosas me impactaron a mi como referentes, “vil bayola” lo conocí a través de Oscar Campo estudiando comunicación, Andrei Tarkovsky que lo descubrí yo por recomendación de Luis Hernandez y por ejemplo fue con Andrei Tarkovsky que yo más entendí en qué consistía el montaje, específicamente con la película, “EL espejo”. Ahí viendo esa película yo dije “uff claro”. Aunque que pues “claro” tampoco fue como clarísimo pero si entendí que el montaje jugaba un papel muy importante en la narración de una película.

Juan: Entonces basándonos en eso, ¿Crees que el montaje es un asunto conceptual o de experimentación?

Las dos cosas. Es conceptual en cuanto a que uno no puede experimentar sino tiene conceptos en la cabeza, lo que te decía ahorita; yo trate de romper ciertas reglas pero consciente de las reglas que estaba rompiendo. Yo pienso que es diferente a uno romperlas y no ser consciente porque uno no sabe ni siquiera cómo llegó ahí. Entonces a regla al menos te da un camino de exploración. Al menos sabes: “ha estoy haciendo esto” en contra de esta regla y esto es un camino, y si te da resultado entonces aprendes y puedes decir: #claro esto resulto por esto y esto”, y te puedes dar una explicación.

Si no, le pegas como cuando uno es pequeño y hace un gol de “chanfle” pero tratas de volverlo a hacer y como no eres consciente de cómo lo lograste entonces no lo logras hacer nuevamente sino que fue un “chanfle”. De hecho un “chanfle” siempre lo nota todo el mundo, como que “ughh mucha arepa como metiste este gol” porque claro no hubo una destreza ni un entrenamiento consiente del cuerpo, sino que se ve que fue que “ugh le pego mal y fue gol”, entonces yo supongo que como lo mismo. Me parece que es experimentación, pero sobre una base conceptual.

Juan: ¿Diferencias el concepto de Montajista al de Editor?

Si, yo lo diferencio, lo diferencio y junto con otra gente aquí, pocos en Cali y en Colombia, he tratado como de crear una especie de campaña de diferenciar esos dos. Porque en un momento era como indistinto. Siempre eso es un problema porque es un problema de palabras, es un problema de lenguaje, por ejemplo en E.E.U.U. El editor es el mismo montajista, allá no hay una palabra para montaje pero fueron los franceses los que por ejemplo hablan de “Montage”, pero también los rusos lo nombran de otra manera. De hecho hay un texto muy interesante que es una conversación entre Jean Luc Godard y “Phelichean” en donde hablan de simplemente de cómo se nombra al montajista en diferentes países. Pero se ponen en esa discusión precisamente para dar cuenta de que el cómo se nombra es la conciencia que se tiene del oficio en cada uno de esos países según su industria. Así como el lugar también que se le pone dentro del trabajo creativo para una película, es decir, el valor creativo que tiene o que se le reconoce a la hora de hacer una película. Entonces hay ciertos lugares donde se reconoce más, y otros menos.

La verdad es que a mi también con respecto a eso me han preguntado: “pero vos sos como otro director, desde el montaje”, entonces yo digo que conceptualmente uno podría decir si, pero también no porque uno está restringido por lo que el director te da. Entonces uno no es libre para jugar en el montaje sino que uno está restringido siempre a lo que el director te dio. Si te dio 3 cosas pues con eso jugas, si te dio 10 mil cosas malas pues con 10 mil cosas malas jugas, igual uno no puede hacer milagros en la sala de montaje.

Entonces si pienso que el director si sigue siendo el director que uno no es un 2 ni un 3 director, que uno es eso un montajista pero que si hay un valor creativo muy fuerte, un aporte creativo que se contribuye a una película es muy fuerte porque finalmente ahí se termina de jugar la narrativa de la película y por lo tanto también el drama, la emoción de la película. Si funciona o no emocionalmente la película.

Juan: ¿Qué relación encuentra entre el encuadre de un plano y el montaje general de la película?

Pues muchísimo...

Juan: Es decir, dentro de esa pregunta podría hacerte otra que es si ¿Cree usted que los encuadres pre establecidos pueden determinar una forma de montaje?

Si, claro eso es definitivo. Es decir, la unidad mínima de significación en el audiovisual y pues en general y específicamente en el cine, es el plano. Ahora, no se puede hacer la comparación con el lenguaje verbal, porque la unidad mínima de significación en el lenguaje es la palabra, pero la palabra dice una cosa pero un plano dice muchas cosas. Entre más grande es el plano más cosas dice, entre más general. Si uno hace un Close Up de un ojo pues bueno, es un ojo. Pero de todas maneras uno podría preguntarse muchas cosas sobre ese ojo, si es un ojo de hombre o de mujer, pero si te lo dice. En cambio la palabra ojo dice ojo y para decir ojo de mujer tengo que utilizar tres palabras, en cambio un plano ya te muestra un Close Up de un ojo y puedes intuir al menos que es el ojo de un hombre, una mujer, que es el ojo de una mujer joven, vieja, negra o blanca. Te da mucha información un close up que una palabra no te da. Entonces esa es la complejidad digamos del plano.

Y claro! La escalada de plano de hecho es tan importante que es como una de las cosas que más estudia Eisenstein en su teoría general del montaje precisamente. Es uno de los autores más obsesivos con el montaje tanto en términos creativos digamos como director, pero también como teórico. Y es precisamente decir, bueno cuando hablamos de montaje de qué estamos hablando, cuántos elementos son, de qué tenemos que tener conciencia. Él trabaja mucho lo que él nombra la composición simple. Y la composición simple tiene que ver con eso, con el encuadre, tiene que ver con el cómo yo compongo, porque montaje es composición también, es lo que quiero decir. Como cuando uno habla de composición en música, una composición es ya la pieza compuesta y también está hecha de diferentes partesitas, notas, melodías, ritmo, diferentes instrumentos, de todas maneras de muchos elementos, entonces eso es una composición, precisamente, se compone se organiza el universo sonoro para crear una pieza musical. Eso pasa también con el cine solamente que hay una composición simple que es la del plano y una composición digamos, general que es la del montaje. Lo que normalmente llamamos montaje. Pero es otro tipo de composición.

Entonces también podríamos hacer a la inversa, hay un montaje general y un montaje específico en el plano. Entonces la luz, como están ubicados los elementos dentro del cuadro, los pesos de los objetos en el cuadro, las tensiones en el cuadro, los ángulos en el cuadro, las diagonales, los colores, entonces hay digamos, todos unos elementos que son significantes, que significan dentro del plano y eso te restringe las posibilidades también de cortar, pegar y combinar cosas.

Juan: Entonces ¿es la misma relación Puesta en Escena – montaje?

También, claro. Por ejemplo en chocó, para poner un ejemplo específico, chocó es una película de Johnny y después me di cuenta cuando hablé con él (porque yo primero trabajo y luego hablo con los directores) que yo deje planos largos porque sentía que era una película de respirar planos. Pero había ciertas secuencias que él había desglosado mucho pero aunque me daba muchas posibilidades yo trataba de eliminarlas todas y tratar de resumirlo en un solo plano. Si podía.

Entonces una vez yo hable con el y le dije: “mirá Johnny, tengo una experiencia muy rara con tu material porque hay escenas que las solucionaste en un plano general, y hay otras en las que hiciste plano contra plano, primer plano, osea muchos planos”. Entonces no sé cuál es la puesta estética tuya. Él me confesó y me dijo “mirá mi puesta realmente era hacerlo en planos generales, pero como era mi opera prima y estaba trabajando con un DF que no era su opera prima, Pablo Perez”. Entonces pablo le empezó a crear inseguridades porque pablo le decía: “vení, cubrite con un primer plano, cubrite con un plano contra plano de todas maneras”. Y le insistía mucho en eso y pues Johnny empezó como a dudar de sus decisiones y empezó a hacer como ese tipo de concesiones, muy insinuado por el DF.

Pero ahí está, yo le dije que si era una película de planos generales, en eso como que me conecte con Johnny y entonces trataba de eliminar cuando habían todas esas posibilidades. En vez de utilizarlas las eliminaba, si se podía. Porque el problema de un PG es que tiene que estar muy bien hecho, porque es la coordinación de la cámara, de los actores, entradas y salidas. Entonces siempre son difíciles de hacer, los planos secuencia son muy complejos porque fácilmente se pueden caer por mala actuación, por mala dirección por mal encuadre. Pero para volver al inicio de la pregunta, definitivamente si, la composición de un cuadro define en una gran medida el tijeretazo en el montaje.

Debería definirlo si el editor o montajista sabe escuchar el material porque hay montajistas que no, intervienen pero no escuchan lo que hay allí.

Juan: ¿tienes algún tipo de montaje con el cual e identificas y aplicas generalmente?

Para mí la fase más importante en la sala de edición es la primera fase que es visualizar...

Juan: ah! Bueno de una vez hablemos ¿cómo es tu dinámica de trabajo normalmente?

Normalmente no existe, siempre un proyecto te pone como diferentes formas de trabajo, pero la más común la que me ha tocado es que yo llego al proyecto y ya hay como un primer corte hecho por los directores. Eso me parece chévere y en la medida que eso pueda seguir pasando yo lo propiciaría, que haya un primer corte hecho por el director y un asistente de edición, o si el director edita pues el mismo para que él de una vez mate como la gana de ver la película que cree que tiene en la cabeza.

Y cuando digo que cree es porque a todos nos pasa, todos creemos que tenemos algo muy claro en la cabeza pero cuando se empieza a materializar empezamos a darnos cuenta que no era tan claro entonces terminan apareciendo cosas que uno ni siquiera se va a dar cuenta o no había considerado importantes y pueden ser más importante o igual de importantes de lo que uno tenía consiente u otras cosas que uno quería lograr no se logran del todo.

Entonces ese momento para mí es muy importante en ese proceso; y es que el director pueda “matar la gana”, es una manera como muy soez de decirlo, pero para decirlo de una manera más precisa es como que haga una mutación y sepa que ya ha pasado, se ha transformado el proceso, estamos en otro momento del proceso en donde ya no es la película que quiere sino la película que hay, y que haga conciencia de eso.

La mejor manera de hacer conciencia es que él haga un corte tomando sus decisiones, solamente sus decisiones, que no tenga que discutir con nadie, que nadie lo contraríe, sino que pueda verla.

Juan: pues yo creo que eso en parte te da como más trabajo, es decir, que no te limita tanto porque ya tienes cierto corte con ciertos parámetros que él te dio, entonces ahí ya entras como montajista y no está ese momento en el trabajo conjunto que “esto no, esto sí”...

Claro! Uno empieza a discutir, si uno arranca en Flat entonces empieza la discusión de “no pone esto, no a mí no me parece” entonces es muy aburridor y uno pierde mucho tiempo discutiendo. Y lo que yo trato de hacer es que en ese momento existan las menores posibilidades de discusión, de conflicto. Es una manera de minimizar el conflicto.

Y una vez mata la gana, y es lo que comúnmente me ha pasado, me entrega la película, y me la entrega como entregándome un hijo. Entonces yo lo que arranco a hacer es visualizar el material, no leo el guion, por lo mismo, porque yo ya no me estoy enfrentando con una idea de película, sino con una película grabada. Porque en el guion literario la película está interpretada en palabras, y la palabra todo lo puede. Por decirlo así.

En cambio cuando yo me enfrento con las imágenes ya no es la idea de una película sino que son las imágenes que me hablan. Entonces yo empiezo a visualizar el material, trato de conocer lo menos posible de la película pero eso es casi imposible porque siempre el director cuando se encuentra con uno en la primera cita le cuenta a uno la película, sus intenciones, sus motivaciones y es inevitable y pues sería muy irrespetuoso callarlo.

Entonces yo lo escucho tratando de no poner mucha atención tampoco, realmente trato, por ejemplo no tomo notas de lo que está diciendo, simplemente escucho y me quedo con algunas cosas, otras trato de olvidarlas y luego empiezo a visualizar el material; eso me toma el mayor tiempo porque es como mirar y descubrir la película que hay allí a partir de los rushes.

Me fijo en el tono de la actuación, en el tipo de planos, me fijo en la historia obviamente, trato de descifrar la historia pero a la vez qué tono tiene la película, tanto por la actuación como por el tipo de planos que se hicieron, el tono de iluminación y en tercera instancia la iluminación con la escenografía.

Después de eso hago un mapa de la película, para mí, es decir, lo que yo creo que hay ahí. Después escribo un guion pero no para entregar sino para mí y lo que hago es un esquema de la película. Ubico los momentos más fuertes y empiezo a construir un mapa con papelitos. Por ejemplo: el momento en que chocó va a comprar por primera vez el pastel, entonces ese es un momento importante en la película pero también está el momento en el que descubre que su hijo se escapa del colegio a la mina. Cuando ya los tengo todos identificados los empiezo como a poner en un orden y a ver las relaciones que tienen todos esos momentos para tratar de que me dé una idea, un mapa del orden en el que va la película pero las relaciones que pueden generarse con otros momentos de la película. Para así también tratar de construir esos caminos de relaciones al espectador, creando ecos, relaciones, de pronto insertar un flash back o algo así pero siempre esos elementos o estrategias de flash back es la última posibilidad para mí. Si es necesario obviamente se pone.

Entonces empiezo a hacer ese mapa y cuando ya tengo el mapa, en ese momento siento que ya tengo cogida la película, que la tengo apropiada y obviamente todas esas imágenes las tengo en la cabeza, es decir, cuando lo que hay en ese papel yo sé qué imágenes son; ya las tengo en la cabeza y no tengo que ir al computador a verlas para recordarlas. Entonces yo hago ese trabajo muy juicioso y lo miro muchas veces, veo las imágenes y las clasifico, las catalogo para podérmelas aprender muy adentro de mí, tenerlas en la cabeza. He inclusive poder irme a tomarme un café y seguir pensando en ello, poder estar en un centro comercial el fin de semana y seguir pensando en ello. Cuando ya siento que tengo cogida la película, y digo, claro! esta película arranca por aquí y sigue por acá, y termina con esta imagen; cuando ya lo tengo así es que empiezo a trabajar.

Ahora, esto no siempre pasa, siendo honesto eso es como un ideal que no siempre pasa y que mayoritariamente nunca pasa, es decir, uno a veces tiene más claro el final. Pero tengo que tener algo claro, o es el final o es el medio, pero si tener una macroestructura más o menos visualizada y al menos una secuencia clara que me llame la atención para poder trabajar por allí, aunque realmente yo siempre empiezo por el inicio, editando, pero para poder empezar por el inicio tengo que tener claro al menos el final. Entonces tengo como muy claro el inicio y el final, los empiezo a elaborar y a partir de ahí comenzó a tratar de trenzar lo demás. Hago pruebas obviamente, veo qué está funcionando, luego paro, vuelvo y miro, vuelvo y veo el esquema, cambio cosas, descubro cosas mientras estoy editando, como la transformación de los personajes, entonces vuelvo otra vez, escribo arreglo cosas, en fin.

Por lo tanto más que poner , más que quitar, más que querer poner algo de mí en la película, realmente yo pienso que la función del montaje es tratar de entender qué hay allí en la película, que había en la cabeza del director pero a través de esas imágenes, y qué hay en esa película. También qué había en la cabeza de ese actor cuándo estaba actuando eso y qué había en la cabeza del Director de Fotografía. Cómo tratar de interpretar todas esas cosas que ya están ahí unidas para tratar de aprovecharlas y potenciarlas lo qué más uno pueda.

Hay gente que mata las películas en el montaje en vez de potenciarla. Y me pasa con los primeros cortes que yo después comparo cortes con el tiempo y digo “uff juepucha aquí estaban desaprovechando esto que era un tesoro”, pero eso es por la incapacidad de ver e investigar y de tener como una postura o una actitud abierta digamos, de tratar de entender la película, más que de ponerle cosas de uno. Mayoritariamente la gente cree que lo creativo es poner cosas de uno, entonces “No es que a mí me gusta así” y no, si uno trabaja así, pienso que va perdiendo porque trabajar así es impedirse, no darse el chance de ver lo bueno que hay ahí y sacarle el mayor provecho.

Juan: Ahorita hablabas de que no leías el guion, entonces ¿qué piensas de la relación Guión – Montaje?

Yo pienso que el guion literario, para mí sirve hasta la producción, pero después de eso, ese guión muere ahí, a mí me gusta mucho la frase de Walter Murch: “una película, tres vidas, tres muertes” y es: primero nace en la cabeza del guionista y muere en el papel luego ese papel es revivido por la actuación en la puesta en escena pero muere en el celuloide cuando queda atrapado. Luego ese celuloide revive en la sala de edición con las combinaciones pero muere en el copión final. Yo le agregaría una cuarta vida y es cuando ese copión revive en la imaginación y los ojos de los espectadores y ahí ya llega como a su punto final. Entonces siguiendo esa lógica mejor dicho, uno pensaría que el guión hasta la interpretación, hasta la puesta en escena es muy útil, después ya no más. De hecho ahí se crean son los nuevos documentos, en la grabación, que son los reportes de sonido, de cámara, que sirven para la parte de post producción pero el guion literario no. El guion literario muere en la puesta en escena porque se ha convertido en puesta en escena, y a mí me sirve como material de trabajo la puesta en escena, no el guion literario.

Juan: Y nunca te ha sucedido que no te llega un primer corte sino que solamente pietajes ¿Cómo haces ahí?

Es igual, siempre parto de los rushes, inclusive en el primer corte porque muchas veces por ejemplo recibo el primer corte pero todo el proyecto está mal construido, mal administrado digamos en términos técnicos, entonces me toca empezar a organizarlo desde cero, Organizar carpetas, por escenas. Entonces casi que siempre me toca empezar casi que de cero y por eso te digo, el primer corte no tanto para mí sino para el director, para que el mate la gana, pero yo empiezo de cero porque de hecho yo no parto de la referencia del primer corte; pues si hay algún lugar que me sirve para partir del primer corte es para darme cuenta de que hay cosas que simplemente no funcionan, pero por lo general y no por un afán de intervenir le doy la vuelta a la película. La película cambia muchísimo y ese primer corte es un como un susurro.

Juan: ¿En qué momento crees que debe acoplarse la construcción sonora y la musicalización en el montaje?

Eso yo creo que depende del director y el montajista. Hasta ahora yo no he tenido la experiencia de trabajar con un director que me diga: “esta escena fue pensada con esta música, desde que se escribió o se dirigió, no, no me ha pasado, pero sé que eso existe en el mundo. Entonces por eso digo que puede ser posible. Pero

aquí a mí me llegan y nunca me hablan de música, no me ha tocado un director que tenga digamos especialmente un acercamiento con la música.

Me llega como por decir algo “Muda” la película y a mí me toca empezar a trabajar también en eso. Ahora, ya en la sala de montaje; realmente mi postura con la música desde muy temprano cuando empecé a editar fue como dejémosla de último, Para mí. ¿Por qué? Porque hubo una época en la que yo editaba primero con la música pero me di cuenta que entonces no editaba las imágenes como por ellas mismas, por lo que ellas decían sino que las editaba para la música. Como que mi punto de referencia era la música, entonces la música terminaba como mandando oponiendo las reglas de juego y entonces un día me molestó eso y dije: “No, yo no quiero que la música me ponga las reglas de juego” yo quiero tener la libertad, pero también la libertad de que la imagen por si misma sea la que diga exactamente cuándo es el momento de corte. Cuando una imagen debe pasar de un lugar a otro.

Creo que así también respeto más al director que si pongo de directora a la música, Yo prefiero, editar todo y más bien en el silencio siento: “uy, claro, aquí” y me suena, yo digo: “Uff aquí como que suena una música” y después también trato de explicarme por qué esa música debería estar allí. Primero la siento obviamente y después trato de explicarme, “claro esta música tiene una función acá por esto y esto” y eso termina de convencerme si debe ir música o no.

Juan: ¿crees que este nuevo lenguaje audiovisual de Erick Gandini y Atmo parte de la música o de la narrativa a la música?

Sí, estoy seguro que parten del concepto a la música porque ves que es muy coherente la música y la forma de edición con los temas que utilizan y en los momentos en que la utilizan. Entonces claro tiene mucho sentido porque crean asociaciones por ejemplo los openings de sus películas siempre crean unas asociaciones entre los elementos más importantes de la película y son muy narrativos. Pero entonces esta cosa del loop y todo eso me parece que no solamente es una estética en ese caso sino que tiene una función narrativa y por la temática de sus películas cumple una función digamos importante, no solamente para adornarla sino que termina integrándose en la lógica conceptual misma de la película.

Juan: Cuente anécdotas de planos que no pegan y como lo resolvió en montaje

Yo pienso que en la sala de montaje uno termina sacrificando muchas cosas y hay planos que el mismo director se tomó mucho tiempo en hacer y que uno le dice “mirá este plano no funciona”, pero claro para el director es muy duro desprenderse de cosas que le han costado mucho tiempo, mucho dinero. Entonces a veces el director dice “no, déjalo” por simple capricho entre comillas y por simple dolor de no poder soltar el plano y otras veces el director dice sí, eso no funciona para la narrativa, pero son muy difíciles esos momentos realmente.

Además porque uno tiene que estar muy seguro de lo que está diciendo como montajista, uno mismo antes tiene que estar muy seguro de haber probado todo lo que se pueda para incluirlo. Inclusive a veces yo sé que no va a funcionar pero aunque sé que no va a funcionar lo hago para que el director lo vea y vea que no funciona. Uno diría que eso es tiempo perdido, pero no, no es tiempo perdido porque tiempo perdido sería empezar a discutir sobre nada, “No eso no va a funcionar por esto y esto y blablablá”, mientras pasan las horas y resulta que te demoraste tres horas discutiendo pero te hubieras demorado media hora haciéndolo, viéndolo y en una hora se hubiese llegado a un acuerdo, va o no va. Entonces lo mejor es, si sentís que el director tiende a que eso va, hacerlo, demostrarlo con hechos, y tomar una decisión. Si el “man” dice “¡No no no eso si queda!” A bueno, pero uno sabe que eso no funciona y ya está. Igual el director es el que tiene la última palabra, y el productor.

Juan: Por último: ¿estás de acuerdo con lo que habla Andrei Bazin sobre que el significado de una escena se halla más en la organización del os planos, es decir, estilo de montaje, que en el contenido objetivo de estos?

No yo pienso que están como las dos cosas juntas. Si tienes buenos planos pero no le haces justicia a esos planos en la sala de montaje, te tiras todo el conjunto y viceversa, si tienes muy malos planos pues es muy poco lo que puedes hacer. Eso para mí es si o sí. Pero también en el ideal, la verdad es que muchas veces en una misma película uno juega con momentos muy buenos con planos muy bien desarrollados y otros muy malos, y pues toca con eso. Si sé que uno en la sala de edición puede enmascarar cosas, como emborronar problemas para que la cosa fluya, pero de todas maneras uno está forzando el material.