

OSCAR A MEJOR MONTAJE 2021
RITMO, ORDEN, CORTES Y NARRADOR

Por: Camila Garabito y Sofía Pulido

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo
para optar al grado académico de Licenciada en Artes Dramáticas Audiovisuales

PROFESORA GUÍA:
Gloria Antonella Estévez Baeza

12 de septiembre, 2022

Santiago de Chile

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. OBJETIVOS DE LA TESIS	8
II. METODOLOGÍA	9
MARCO TEÓRICO	10
I. MONTAJE	10
I.I Definición de Montaje	10
I.II Breve historia del Montaje Cinematográfico:	
De Louis y Auguste Lumière a D. W. Griffith	12
I.III Breve historia del Montaje Cinematográfico: Teóricos Rusos	13
I.IV Estructuras y tipos de Montaje según teóricos rusos	16
I.V Otros tipos de Montaje	18
I.VI Elementos básicos utilizados en montaje	19
I.VII Ritmo	22
I.VIII Orden Narrativo	25
I.IX Montaje Clásico y Contemporáneo	26
II. LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS: PREMIOS ÓSCAR	30
II.I La Academia	30
II.II Breve Historia de los Premios Óscar	31
II.III Premio a Mejor Montaje	32
II.IV Importancia de los Premios Óscar en la Industria Cinematográfica	33
DESARROLLO	34
PROMISING YOUNG WOMAN	35
I.I Introducción	35
I.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)	35
I.III Análisis	38
NOMADLAND	49
II.I Introducción	49
II.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)	50
II.III Análisis	54
SOUND OF METAL	63
III.I Introducción	63
III.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)	64
III.III Análisis	67
THE TRIAL OF THE CHICAGO 7	77
IV.I Introducción	77
IV.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)	77
IV.III Análisis	81
THE FATHER	89
V.I Introducción	89
V.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.; IMDb, s.f.)	90
V.III Análisis	93

<i>CONCLUSIONES</i>	101
<i>FILMOGRAFÍA</i>	107
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	107

INTRODUCCIÓN

El arte cinematográfico se construye a partir de diferentes departamentos que trabajan en conjunto para crear una obra audiovisual, uno de dicho proceso es el montaje, área de vital importancia en la realización de una película, pues es aquella en que se termina de definir la estructura de la historia que se busca transmitir al espectador.

A lo largo de los años, el cine ha evolucionado gracias al apresurado avance tecnológico, que hace pensar que todo está cambiando constantemente. Si bien esto último puede estar en lo cierto, creemos que, en cuanto al montaje podría existir una tendencia que responde a patrones previamente establecidos. Por lo mismo, consideramos de suma importancia, investigar acerca de la manera en que se está desarrollando hoy en día el arte del montaje cinematográfico.

Con dicho objetivo centraremos nuestra investigación y análisis en las cinco películas nominadas a Mejor Montaje por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas en el año 2021. Aunque esta investigación podría extenderse más allá de dicha organización, consideramos que esta cumple un rol determinante dentro de la industria cinematográfica, influyendo en el desarrollo de las películas de todo el mundo, lo cual se profundizará en el marco teórico.

Lo mencionado anteriormente tiene directa relación con la historia del cine, por lo mismo, respecto al inicio de la industria cinematográfica se puede mencionar que la producción estadounidense empezó a trasladarse hacia Los Ángeles en 1908 debido a que Thomas Edison, inventor, científico y empresario, en conjunto con sus socios, mediante la Motion Picture Patents Company, intentaron monopolizar las patentes de la industria cinematográfica, de tal modo que, aquellos que no pagaban la licencia de sus películas, se veían limitados en la producción, distribución y exhibición de las mismas, pasando a ser consideradas ilegales (S. Siegel y B. Siegel, 2004).

Desde 1917, gran parte de los estudios se situaban en Hollywood, dando renombre a las obras cinematográficas producidas en este lugar, siendo calificadas como profesionales, opulentas y emocionantes. De esta manera, se consolidó la nueva ubicación de la industria al sur de California, en donde la luz natural y la variedad de locaciones facilitaba la producción cinematográfica (S. Siegel y B. Siegel, 2004).

Además, después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la industria cinematográfica se situó como la tercera más importante de Estados Unidos, después de los automóviles y las conservas. Incluso compañías como Pathé y Fox comenzaron a ser cotizadas en la Bolsa (Gubern, 1969).

En 1927, se funda la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que afirman su intención de promover a la industria cinematográfica mediante una premiación anual para reconocer a los profesionales del área (The Academy, s.f). En un principio, dicho reconocimiento fue solamente para actores, película, director, guion, diseño de producción y dirección de fotografía, sin embargo, eso ha cambiado con el pasar de los años, sumando nuevas categorías; dentro de ellas se encuentra desde 1934, el Premio a Mejor Montaje.

Los Premios Óscar tienen una gran relevancia a nivel mundial por varias razones. En primer lugar, se establecen como los galardones más longevos en la historia del cine al haberse celebrado durante 93 años. Asimismo, son considerados prestigiosos debido a la evaluación entre pares por la que se rige, utilizando un sistema democrático para las elecciones de nominados y ganadores, para lo cual votan alrededor de 9000 personas. En este proceso, los profesionales de cada área votan por la categoría en la que se especializan, a excepción del Óscar a Mejor Película. De esta forma, resulta de suma importancia que, para efectos de este análisis, son los montajistas quienes votan y nominan las películas que consideran dignas de ganar el Premio a Mejor Montaje. En una primera instancia, los votantes mencionados anteriormente, eligen cinco filmes para realizar una preselección y al recabar un listado final de candidatos, cada miembro de la Academia tiene permitido votar en todas las categorías, resultando ganador aquella que consigue más votos (Gallegos, 2021).

Por otro lado, y en lo referente al reconocimiento del montaje, existen muy pocos festivales u organizaciones de cine que otorguen un premio dedicado a la edición. Considerando los festivales de cine clase A, es decir, “aquellos que forman parte de la categoría Competitive Feature Film Festivals que establece la Federación Internacional de Asociaciones de Productores, la FIAPF” (Martin, 2017), el Festival de Cine de San Sebastián es el único que otorga el premio y, aun así, este no forma parte de la competencia oficial (Festival de San Sebastián, s.f).

Por otro lado, los Óscar tienen un gran alcance internacional; “[Las ceremonias de premiación] han sido reconocidas, a lo largo de las décadas, como los abuelos de todas las entregas de premios y regularmente reciben índices de audiencia extremadamente altos” (S.Siegel y B. Siegel, 2004, p. 3).

El Óscar a Mejor Montaje busca dar a conocer cuál de las películas nominadas presenta una mejor edición cinematográfica según los parámetros de la Academia y, a lo largo de los años, se ha podido ver que esta categoría y sus nominados están vinculados con los ganadores del Óscar a Mejor Película. La selección de la premiación en el año 2021 se realizó mediante una votación como cada año, en la cual participaron los profesionales que se vinculan al área del montaje (Gallegos, 2021), resultando nominadas las siguientes películas: *Sound of Metal*, *The Father*, *Nomadland*, *Promising Young Woman* y *The Trial of the Chicago Seven*. Finalmente, el primer filme mencionado fue el ganador del galardón. Consideramos relevantes estas obras audiovisuales ya que al parecer presentan una diversidad de tipos de montaje, lo cual, puede estar relacionado a la variedad de temáticas y la forma en que fueron trabajadas.

Si bien existe el reconocimiento a mejor montaje, este elemento corresponde a lo que varios denominan *el área invisible del cine*, ya que muchas veces se aspira a que pase desapercibido dentro de las obras cinematográficas. No obstante, parece haber una problemática al no dimensionar el poder del montaje, siendo que es un momento vital de *reescritura de guion* en donde la película cobra el sentido que se esperaba lograr en un principio.

Considerando lo previamente expuesto y la importancia que tiene la Academia al momento de definir los parámetros de calidad que son aceptados por la industria cinematográfica (Konigsberg, 2004), valdría la pena preguntarse ¿qué tipo de montaje es reconocido por la Academia en las películas nominadas a Mejor Montaje en los Premios Óscar 2021?

Se podría pensar que, en los Premios Oscar, al ser realizados por una organización estadounidense, se tiende a premiar a aquellas películas que encajan con la industria cinematográfica de dicho país, por lo tanto, planteamos que el tipo de montaje que sería reconocido es aquel que se estructura en base a un ritmo externo dinámico con un orden narrativo lineal, cuyo corte es invisible y con un narrador testigo y omnipresente, características establecidas por los Modos de Representación del Cine Clásico o Institucional Hollywoodense y que podría tener directa relación con el cine que convoca grandes masas.

Si bien, los primeros experimentos con el montaje cinematográfico se remontan a las primeras décadas del cine, los que dieron inicio a una larga cadena de evolución en el arte de la edición, pareciera ser que la investigación sobre el montaje se ha quedado estancada en las mismas técnicas o estructuras creadas por los teóricos rusos en los inicios del cine para armar una narración (Sánchez, 1970), pese a los avances tecnológicos.

Lo expuesto en el párrafo anterior, no excluye la posibilidad de que se puedan incluir elementos del cine contemporáneo dentro de las estructuras basadas en lo clásico, pero aun así, pareciera ser que el montaje ligado a este cine sigue siendo el más predominante.

Frente a esto, Konigsberg (2004), catedrático de cine, menciona que:

En gran medida, la mayoría de las películas contemporáneas siguen el estilo invisible en el montaje, excepto cuando se quiere conseguir efectos determinados. No obstante, este otro tipo de montaje también parece invisible porque nos hemos acostumbrado lo suficiente a estas técnicas para no ser conscientes de que están siendo utilizadas siquiera. (pp. 332-333)

En cuanto a los Premios Óscar a Mejor Montaje, la información es más escasa, pues la mayoría de las fuentes hablan de la relación que se puede encontrar entre los nominados a esta categoría con aquellos que son seleccionados a Mejor Película. Asimismo, se ha mencionado superficialmente en páginas web extraoficiales, cuáles podrían ser algunos de los criterios que sirven para realizar una selección, dentro de los cuales se mencionan el ritmo, la dificultad técnica, la manera de presentar los planos y acciones y la singularidad de la obra.

Es debido a esto que consideramos de suma importancia realizar un análisis profundo en cuanto a la temática planteada, pues la información recolectada serviría para todo aquel que tenga interés en esta área cinematográfica y sobre todo para quienes buscan desarrollarse como montajistas, siendo este nuestro caso personal. De esta forma, podremos definir la tendencia que existe actualmente en el montaje de las películas que son nominadas para ganar un Premio Oscar, en donde se define qué obras cumplen con lo que debiera ser la realización cinematográfica hoy en día bajo los estándares de calidad establecida por la Academia.

Personalmente, este tópico nos resulta muy interesante porque buscamos desarrollarnos como montajistas profesionales, para lo cual debemos tener un vasto conocimiento tanto de la historia del montaje como de las técnicas que en la actualidad son utilizadas para estructurar las películas que llegan a ser nominadas para un reconocimiento mundial. Además, consideramos que desarrollar esta investigación servirá para todos aquellos que se interesen por el montaje cinematográfico industrial.

I. OBJETIVOS DE LA TESIS

a. General:

- i. Reconocer las similitudes y diferencias de montaje en las películas nominadas a los Premios Óscar 2021.

b. Secundarios:

- i. Conocer el funcionamiento e influencia de la Academia y los Premios Óscar.
- ii. Profundizar en el área del montaje y sus características fundamentales con acercamiento conceptual a ritmo y orden narrativo.
- iii. Analizar las estructuras más comunes del montaje contemporáneo.
- iv. Analizar las 5 películas nominadas en el 2021, reconociendo las características que presentan en relación con el orden narrativo y ritmo.

II. METODOLOGÍA

Para cumplir nuestro objetivo, lo primero que haremos es definir el objeto de estudio, es decir, el montaje, como también algunos conceptos claves como *ritmo* y *orden narrativo*, y las estructuras del montaje contemporáneo y clásico, en base a la bibliografía, para contextualizar al lector. Después, nos referiremos a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y los Premios Oscar, reconociendo su importancia en la industria.

A continuación, buscaremos información relacionada con el contexto de las películas nominadas: *Sound of Metal*, *The Father*, *Nomadland*, *Promising Young Woman* y *The Trial of the Chicago 7*; también sobre los montajistas de dichas obras y lo que han comentado acerca de ellas. Asimismo, expondremos comentarios de montajistas, externos al proyecto, acerca de las nominaciones.

A partir de las definiciones estudiadas en el proceso anterior, analizaremos las películas nominadas al Óscar a Mejor Montaje 2021, debido a que, como mencionamos anteriormente, dichas obras presentan diversos tipos de montajes y temáticas que a nuestro parecer son dignas de analizar. Primero, se estudiarán individualmente y luego, mediante la creación de una matriz, se realizará una comparación de las cinco obras cinematográficas, centrándonos en el ritmo, el orden narrativo, los tipos de corte y el narrador. De esta manera, podremos reconocer qué aspectos se repiten dentro de las películas, lo cual nos dará una visión general de las características que permiten que el montaje de un *film* sea nominado dentro de su categoría en los Premios de la Academia.

Finalmente, con la información obtenida, definiremos si nuestra hipótesis sobre la priorización de un montaje cinematográfico con características acogidas por el cine estadounidense es correcta o no, formulando conclusiones y posibles interrogantes que surgieron durante la investigación.

MARCO TEÓRICO

I. MONTAJE

I.I Definición de Montaje

A lo largo de la historia, cineastas y profesionales han intentado definir el montaje, su importancia y función dentro de una obra cinematográfica. A continuación, presentaremos algunas de dichas definiciones que nos sirven para entender el concepto al cual nos referiremos a lo largo de nuestro análisis.

Por un lado, Roger Manvell (1964), primer director de la Academia Británica de Cine, menciona que “el montaje es el arte de integrar el film pegando las tiras de celuloide toma por toma” (p. 26), lo cual se complementa con la idea de Marcel Martin (2002), crítico e historiador de cine, quien señala que el montaje se basa en “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (p.144). De forma similar, Kuleshov (1988, como se citó en Morales, 2014, p. 25), pionero del cine soviético, la definió como “Técnica de composición mediante la cual el material cinematográfico (tomas, cortes, escenas) es ensamblado para obtener un todo armonioso y expresivo”.

Por otro lado, desde un punto de vista teórico, Walter Murch (2021), montajista cinematográfico, indica que “(...) la conciencia predominante de todo montador es

que, ya sea uniendo o cortando, estamos construyendo algo: tratando de encontrar el punto de equilibrio óptimo entre contenido y duración, historia y emoción, densidad y claridad” (p. 22). Asimismo, concluye que: “(...) el montaje es estructura, color, dinámicas, manipulación del tiempo, todas esas cosas...” (p. 36).

Rafael Sánchez (1970), realizador cinematográfico, por su parte define Montaje como:

Un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica: como la necesidad o exigencia del espectáculo filmico de estar fraccionado en planos o tomas (shots). Es, por lo tanto, un término estético que lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual. De este modo, desde el momento en que comienza a concebir un film en la mente de un cinematografista; y desde el momento en que él redacta el guion técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el montaje de ese film. (p.56)

Por último, Jacques Aumont (1995, como se citó en Morales, 2013), teórico y crítico de cine señala que:

El montaje en un filme (y por lo general en el cine) es ante todo un trabajo técnico, organizado como una profesión, y es que en el curso de algunos decenios de existencia ha establecido y progresivamente fijado ciertos procedimientos y ciertos tipos de actividad (...) Se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el film. (p.25)

Para efectos de esta investigación y, a partir de lo señalado por los autores, consideraremos el montaje como arte, técnica y proceso último de creación, en donde las imágenes y el sonido son seleccionados y ordenados de tal manera que los elementos narrativos y expresivos componen una unidad rítmica, obteniendo como resultado una obra cinematográfica que opera como un todo orgánico.

Si bien, varios autores han realizado una diferenciación entre *montaje* y *edición*, a lo largo de nuestro análisis estos conceptos son utilizados como sinónimos, sin hacer distinciones entre uno y otro.

I.II Breve historia del Montaje Cinematográfico: De Louis y Auguste Lumière a D. W. Griffith

A partir del año 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière proyectaron varias de sus obras frente a diferentes públicos, dando inicio al *cine* (Kemp, 2011). Estas eran películas de muy corta duración en donde situaban su invento, el cinematógrafo, en un lugar fijo para capturar un momento de la realidad. Debido a que las herramientas de dicha época no permitían producir filmes de mayor duración, se comienza a realizar la técnica de pegar celuloideos que fueron grabados en distintos momentos para construir una obra más extensa (Del Barrio, 2018). Posteriormente, Morales (2013) menciona que:

Llegará entonces Méliès para descubrir el montaje y de manera totalmente impensada. Cuando hacía una de sus filmaciones, decide retomar el registro de la cámara -siempre en posición estática-, sin percatarse de que un objeto había cambiado de ubicación. Al revisarlo se topó con una gran sorpresa, solo un elemento cambiaba en la imagen mientras los restantes continuaban exactamente en la misma posición. Parecía como si de pronto desaparecía de la escena. Este fue el descubrimiento del trucaje por acción del montaje. (p. 35)

De manera paralela, Alice Guy-Blaché, iniciaba su productiva carrera (posteriormente invisibilizada) como cineasta y productora cinematográfica. Fue la primera mujer en comenzar a filmar con el cinematógrafo, artefacto en donde vio posibilidades que otros ignoraban (Mullor, 2018). Asimismo, fue pionera en las películas de ficción, efectos especiales y montaje, por ejemplo, en el año 1902 realiza el cortometraje *Sage-femme de première classe*, obra en que realiza un corte para pasar de un espacio a otro, siendo muestra de que elementos del montaje comenzaban a hacerse presentes de manera más consciente.

Posteriormente, Edwin S. Porter, pionero cinematográfico, estrena la película *The Great Train Robbery* (1903), donde trabajó con una serie de elementos innovadores para la época como lo fue la grabación en exterior, los movimientos de cámara y el montaje paralelo. Este último también está presente en *Life of an American Fireman*, película que se estrena en el mismo año, donde se alternan las imágenes de dos espacios diferentes en los que se insertan primeros planos, con el objetivo de provocar la sensación de dinamismo y tensión en aumento (Morales, 2013). El estilo que expone Porter sería perfeccionado en las siguientes décadas por otros cineastas reconocidos, como lo son Charlie Chaplin, Mack Sennett y D. W. Griffith (Kemp, 2011).

El último cineasta mencionado, estrena en 1925 el filme *The Birth of a Nation*, donde se demuestra que hay un crecimiento en el lenguaje cinematográfico, convirtiéndose en una gramática en que se retrata la vida de dos familias alejadas en la guerra a través de un montaje paralelo o alterno (Kemp, 2011). Asimismo, en su película *Intolerance* (1916) reafirma que ha perfeccionado el estilo que Porter había propuesto previamente. De esta forma, “la dosificación informativa comienza a utilizarse por primera vez en estas películas como una variable de directa incidencia en la activación emocional” (Morales, 2013, p. 38) del espectador, transformándose en la base sobre la cual la escuela soviética de montaje desarrolla sus teorías.

I.III Breve historia del Montaje Cinematográfico: Teóricos Rusos

Mientras Griffith dominaba el arte del montaje alterno, los directores rusos intentaron explotar las posibilidades expresivas del cine (Reisz, 1987). Por un lado, Kuleshov consideraba el montaje como la fuerza básica del cine, capaz de fragmentar y reconstruir el material filmado. Dentro de sus experimentos, el más conocido es el *efecto Kuleshov*, el cual consistió en la muestra de una misma toma de un actor intercalado con un plano de una sopa, una niña y un ataúd. Respecto al resultado, se afirma que (Morales, 2013):

Radica la capacidad de condicionar la respuesta emocional del espectador y no en el contenido interior de la imagen (...) se trata de un impacto perceptivo o un significado de las correlaciones sobre la base del conocimiento previo, al *background* del espectador, una vivencia que le permite al individuo establecer nexos significativos de correlaciones entre los objetos observados. (pp. 41-42)

Por su parte, Pudovkin reflexiona en relación con cómo las unidades mínimas (por ejemplo, una escena), pueden adquirir múltiples significados dependiendo del contexto en que son insertas. En este sentido, las posibilidades dadas por las combinaciones son extensas, pero todas deben alinearse para armar el discurso que busca expresar la obra cinematográfica. Para realizar aquello, utiliza cuatro métodos o divisiones al momento de editar: montaje de las escenas, de los episodios, de los actos y del guion (Morales, 2013).

Por lo tanto, Pudovkin crea un filme orgánico en el que se intensifican los sentimientos por la manera en que estas se le van presentando al espectador, es decir, “la relación entre los planos es, pues, nada más que de idea o emoción (...)” (Reisz, 1987, p. 32). Asimismo, buscaba obtener un ensamblaje perfecto entre los fragmentos de la película, priorizando la continuidad presente. Los métodos que utilizaba para cumplir sus objetivos eran: el montaje por contraste, por paralelismo, por similitud, por sincronismo y por tema recurrente, también denominado, *Leitmotiv*; los que serán definidos en el punto I.VI.

Mientras tanto, Vertov plantea la idea del *cine ojo*, el cual se expresa en cinco líneas específicas de correlación. Estas son (Vertov, 1974, como se citó en Morales, 2014): la correlación de planos, de los ángulos de toma, de los movimientos en el interior de las imágenes, de las luces y sombras, y de las velocidades del rodaje. De esta forma, la correlación presente define la manera en que se articula la historia y la extensión de cada fragmento. Por lo demás, Vertov buscaba captar la realidad de improvisado, sin actores profesionales ni grandes sets preparados. Su objetivo principal era captar la espontaneidad que caracteriza a la vida. (Morales, 2013)

Por último, para Eisenstein hubo tres hitos que fueron decisivos en su concepción del montaje y de los cuales surgirían sus teorías. El primero de ellos corresponde al teatro Proletkult, en donde se ponen (Morales, 2013):

(...) a prueba los parámetros del espacio y del tiempo en la escena teatral convencional, mediante una puesta en escena hipernaturalista. Acciones fuera del escenario para hacer interactuar a los actores con el público y acercarlos más a la realidad sensorial de la representación". (p.50)

Esta teoría escénica la pondría a prueba en el cine, en donde el espectador es sometido a una serie de estímulos sensoriales y psicológicos con la finalidad de provocar un choque emotivo (Lara, 2017).

El segundo hito tiene relación con el momento en que entra en contacto con la cultura japonesa y el teatro Kabuki, en donde aprende sobre la escritura jeroglífica, lo cual fue decisivo para su teorización acerca del montaje, puesto que de ahí surge la idea de que la yuxtaposición de dos conceptos crea un tercer concepto distinto, es decir, $a + b = c$. En este sentido, el montaje es concebido como choque de dos o más planos de los cuales surge la auténtica continuidad cinematográfica (Reisz, 1987) y un nuevo concepto abstracto en el espectador, transformándose en el punto de partida del *cine intelectual* (Lara, 2017).

En su tercer hito, Eisenstein profundiza en el aspecto creativo del cine, es decir, en la estética y retórica del arte. Su evolución en este ámbito también tiene relación con la llegada del cine sonoro y el color, pues se avanza hacia lo audiovisual como tal, con lo cual nace una nueva forma de concepción del montaje. De esta manera, el montajista propone su teoría del montaje vertical, priorizando la relación entre imagen y sonido, en la que ambos determinan la manera en que actuará el otro, utilizando el movimiento como guía principal para desarrollar la edición (Morales, 2013).

Entonces, se podría decir que hay dos formas de expresión que los teóricos rusos desarrollaron en sus carreras de montajistas. Por un lado, hay una corriente en la que se prioriza el avance de la narrativa, mientras que la otra se inclina por

mantener una continuidad mediante el ensamblaje físico de las partes que componen la obra cinematográfica (Morales, 2013).

I.IV Estructuras y tipos de Montaje según teóricos rusos

Una de las divisiones más utilizadas para clasificar el arte del montaje cinematográfico es por su tipo de procedimiento. Según lo indica Morales (2009, p.138) este puede ser expresivo, con la función comunicativa de generar “ideas y significados asociados a conceptos. Una impresión nueva, independiente del propio contenido de las imágenes para construir una asociación mental” o narrativo, que tiene por objetivo la narración secuencial de las acciones.

También, Morales (2009) menciona que este último procedimiento se expresa en cuatro modalidades:

- a. Lineal: siguiendo el orden cronológico de las imágenes.
- b. Invertido: comenzando por el final de la historia y finalizando en su inicio narrativo.
- c. Paralelo: varias acciones desarrollándose simultáneamente de manera independiente.
- d. Alternado: como su nombre lo indica, alterna dos acciones unidas por la temporalidad.

Por otro lado, Pudovkin (1929) propone otros cinco métodos de montaje:

- a. Por contraste: corresponde a la comparación de dos planos con distintas temáticas.
- b. Por paralelismo: dos acciones diferentes se desarrollan en un mismo tiempo, alternándose, sin tener una relación aparente.

- c. Por similitud o simbolismo: en donde se introduce un concepto abstracto en la conciencia del espectador por la relación simbólica de los planos.
- d. Por sincronismo: dos acciones diferentes se desarrollan en un mismo tiempo, relacionándose entre sí.
- e. Por tema recurrente: también denominado *leitmotiv*. Consiste en la repetición de un elemento de montaje a lo largo de toda la película, creando una estructura en base a ello.

Asimismo, Eisenstein (1958, como se citó en Alsina, 1989) teorizó cinco categorías formales de montaje, de las cuales dos encajan en el procedimiento expresivo mencionado anteriormente. Estos son:

- a. Montaje métrico: basado en el empalme de fragmentos con una misma longitud, al igual que un compás de música.
- b. Montaje rítmico: en donde el corte está determinado por el contenido y movimiento interno de la imagen.

Mientras que las otras tres categorías son:

- c. Montaje tonal: en donde “el movimiento es percibido en un sentido más amplio y (...) abarca todas las influencias afectivas del fragmento de montaje”.
- d. Montaje armónico: que “es orgánicamente el desarrollo más elevado a lo largo de la línea del montaje tonal (...), resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento y la armonía (...) adquiriendo un grado de intensificación por su directa fuerza motriz”.
- e. Montaje de atracciones o intelectual: en el que se prioriza que el espectador pase por un proceso sensorial y/o psicológico que conducen a una conclusión

ideológica. Esto se resume, como se mencionó anteriormente, en la fórmula: $a + b = c$.

De esta última categoría se dice que resolverá el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales, construyendo una forma completamente nueva de cinematografía.

I.V Otros tipos de Montaje

Si bien los teóricos rusos establecieron una base sobre los tipos de montaje, hay otros autores que proponen otras alternativas que vale la pena mencionar:

Morales (2013) cita las ideas de Jean Mitry, teórico, crítico y cineasta, sobre el montaje narrativo, mencionando que su función principal es “asegurar la continuidad de la acción, precisamente mediante la invisibilidad del corte” (p. 69) Cabe destacar que esta categoría es representativa del modelo de representación institucional, el que consideramos que sigue predominando en la industria.

Asimismo, Martin (2002) menciona que dicho montaje tiene como objetivo desarrollar una serie de acciones y que “a veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el *film* como una totalidad significativa” (p. 69).

Por su parte, Konigsberg (2004) define varios tipos de montaje, dentro de los cuales destacamos 5 categorías:

- a. Montaje acelerado: se define como aquel en que el ritmo externo¹, es decir de los cortes, aumenta progresivamente, por lo que cada plano subsiguiente es de menor duración que el anterior. Esto se produce

¹ Definido más adelante en la sección de *Ritmo*.

mientras se exponen distintos puntos de vista o acciones diversas que se relacionan entre sí.

- b. Montaje dinámico: muchas veces este tipo de edición parece abrupta debido a la yuxtaposición de los planos individuales, no obstante, estos forman parte de un solo contexto, aunque no sean, necesariamente, de una misma escena, formando un conjunto que crea una situación dramática, estimulando la tensión en el espectador.
- c. Montaje elíptico: es un tipo de montaje en que faltan algunas partes de las acciones, sin incluir transiciones visuales. Suele utilizar *jump cuts*² para “saltar” de una acción a otra o entre diferentes espacios.
- d. Montaje invisible: corresponde a un montaje en donde el corte³ pasa desapercibido por parte del espectador. Este tipo de edición está asociado con Hollywood debido a que se utilizó durante el sistema de estudios. A través de esta técnica, el tiempo y espacio se logra condensar y, por lo mismo, el espectador es prácticamente inconsciente del cambio de escena.
- e. Montaje de continuidad: se establece como una edición sencilla, lógica y fluida, pues maneja el tiempo-espacio de manera coherente y lineal, utilizando cortes de continuidad, sin saltos abruptos.

I.VI Elementos básicos utilizados en montaje

A lo largo de la historia del montaje se han desarrollado diferentes elementos que han modificado y mejorado este arte, siendo las herramientas que permiten articular los relatos de manera cinematográfica. Los recursos mencionados a

² Definido en *Elementos básicos utilizados en montaje*.

³ Definido en *Elementos básicos utilizados en montaje*.

continuación son objeto de estudio durante el desarrollo del análisis, por lo que es de suma importancia definirlos:

- a. Corte: es un tipo de transición en que hay un cambio instantáneo entre una toma y otra. Existen, a su vez, varios tipos de cortes:
 - i. Jump Cut: Es un salto abrupto de la acción de una escena, a través de la eliminación de fotogramas continuos (S. Siegel y B. Siegel, 2004).
 - ii. Match Cut: Corte de una escena a otra a través de un objeto y/o personajes de forma similar en tamaño y posición (Brown, 2012).
 - iii. Corte por contenido: Se utiliza para añadir más información de la escena o de la acción que transcurre a través del corte a distintos planos (Brown, 2012).
 - iv. Corte en acción: Realizado con la finalidad de mantener la continuidad de la acción entre tomas (Brown, 2012).
 - v. Corte por punto de vista: Desde el plano del personaje hacia una toma del objeto/lugar/personaje que estaba observando (Brown, 2012).
 - vi. Corte conceptual: Similar al match cut, pero mediante la similitud o evolución de un concepto (Brown, 2012).
 - vii. Corte elíptico: Es cuando entre dos planos existe una cantidad considerable de tiempo, pero se resume el movimiento (Brown, 2012).
 - viii. Corte directo: Cambio inmediato de un plano a otro sin ninguna transición óptica como un fundido o un encadenado (Konigsberg, 2004).
- b. Disolvencia: Corresponde al cambio gradual a través de una superposición de dos tomas, desde el final de una hasta el inicio de la siguiente.

- c. Fundido: Se divide en dos categorías, *fade in* y *fade out*. Esta transición se usa para marcar cambios significativos en el desarrollo del espacio y/o tiempo de acciones que se presentan de forma consecutiva (Morales, 2013).
- d. Fundido encadenado: Se utiliza para integrar visualmente dos tomas diferentes, es decir que, mientras una imagen se desvanece la siguiente va tomando forma por sobre la anterior, llegando un punto en que ambas imágenes son superpuestas (Morales, 2013).
- e. *Overlapping*: Es una transición sonora que puede ser de anticipación o retraso entre dos tomas o escenas diferentes. El *overlapping* de anticipación es aquel en que el sonido de la escena siguiente aparece mientras aún observamos la toma anterior, mientras que el de retraso presenta una anticipación de la imagen respecto al sonido (Morales, 2013).
- f. Títulos: “Cualesquiera palabras que aparezcan en la pantalla no como parte de la imagen sino como un medio de transmitir información al público” (Konigsberg, 2004, p. 547).
- g. Continuidad: “Consistencia lógica de la historia, el diálogo y la imagen para que presente la apariencia de la realidad” (Bowen, 2009, p. 66) Estas se subdividen por:
- Contenido: Las acciones realizadas en una toma deben coincidir en el siguiente plano luego del corte.
 - Posición: Los personajes u objetos ocupan un espacio en la pantalla que se debe mantener entre planos y ser coherente a medida que se muevan.
 - Movimiento: La continuación de los movimientos de los personajes debe preservarse entre los planos.

- Sonido: Cada espacio tiene su propio sonido que se deberá conservar de un plano a otro. (Bowen, 2009; Brown, 2012).

Con relación a este último recurso, Sánchez (1970) realiza una subdivisión importante a mencionar:

Continuidad Real: Responde a la cronología de la realidad en donde se prioriza la preservación del espacio y tiempo de manera lógica.

Continuidad-fílmica: es aquella que realiza saltos en el tiempo y en espacio si es necesario, a través de los cortes.

Continuidad temática: sigue una lógica en el discurso visual a través de las ideas.

Además de los elementos ya mencionados, existen el ritmo y el orden narrativo, los cuales serán desarrollados en una sección individual con mayor profundidad debido a la importancia que tienen para el desarrollo del análisis.

I.VII Ritmo

En búsqueda de definir lo que es el ritmo, Pudovkin (1956, como se citó en Alsina, 1989) menciona que se trata de “la ley que determina la duración o la brevedad de los trozos de película a montar” (p.367). Mientras que Konigsberg (2004) lo define como:

Sentido general del movimiento de una película, en el que se repite un patrón compuesto por ciertos elementos (...) que otorga a la obra movimiento y coherencia, imponiendo un orden artístico al movimiento en el interior de la imagen y a la sucesión de las imágenes. (p. 478)

Por su parte, Martin (2002) considera que el ritmo surge de:

La sucesión de los planos según sus relaciones de extensión (que para el espectador es una impresión de duración determinada a la vez por la longitud real de la toma y su contenido dramático, más o menos interesante) y de tamaño (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuanto más cercano sea el plano de la toma). (p. 157)

En ese sentido, el ritmo “es una cuestión de distribución métrica y plástica” (Martin, 2002, p. 157), y desde un punto de vista cinematográfico es “la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface” (Martin, 2002. p.161).

Con lo establecido anteriormente, se puede hacer la distinción de dos categorías: el ritmo interno y el ritmo externo. Para definirlos nos basamos en las palabras de dos autores, Konigsberg y Sánchez, cuyas ideas se complementan, obteniendo una definición precisa para efectos de esta investigación.

El ritmo interno según Konigsberg (2004) es el:

Fluir o movimiento de una escena o secuencia determinada en una película, creado por factores tales como la longitud de los planos, la frecuencia de los cortes entre ellos, los ángulos de cámara, la composición de los planos individuales, la interacción entre las composiciones dentro de una serie de planos y el movimiento de la acción dentro de un plano concreto y de una serie de planos. A este ritmo también contribuye el tempo del diálogo, la música y el sonido de fondo. (p. 479)

Esto, se logra mediante “la repetición de un patrón de elementos visuales que pasan ante la cámara o que la cámara descubre a medida que se mueve, o mediante la repetición de los movimientos de cámara” (Konigsberg, 2004, p. 478)

Por su parte, Sánchez (1970) hace una diferenciación dentro de la categoría de ritmo interno, dividiendo entre el *ritmo de los movimientos dramáticos* y el *ritmo de los movimientos visuales*. El primero se refiere a toda acción que los personajes realizan dentro del escenario que se muestra en el plano, por lo tanto, el movimiento

se da debido a las acciones de los personajes, sus desplazamientos dentro del cuadro y sus diálogos, resultando en un progreso psicológico. Mientras que, con el segundo, explica que la velocidad del movimiento de las acciones o de la cámara al desplazarse, es lo que le otorga el ritmo interno a la imagen.

Por su parte, el ritmo externo según Konigsberg (2004) corresponde a la:

Sensación de movimiento de una obra, su fluir y su desarrollo lineal de un plano a otro, de una escena a otra y de una secuencia a otra. Este tipo de sentido del ritmo dependerá de la duración predominante de los planos, las escenas y las secuencias individuales y del estilo de montaje predominante, ya sea invisible, dinámico o elíptico. También son importantes el movimiento de cámara (si los planos se extienden mediante una cámara móvil y si hay muchas panorámicas o travellings) y el ritmo general de la interpretación. (p. 479)

Asimismo, Sánchez (1970) lo define como un ritmo que es determinado exclusivamente por el montajista al momento de editar, el cual se mide desde la longitud de cada toma y surge desde el corte entre ellas.

Konigsberg (2004) añade también una subcategoría dentro del ritmo externo, donde define dos tipos de montaje, uno rápido o dinámico⁴ y otro lento. El primero es aquel en donde los cortes son veloces, produciendo una emoción específica dependiendo del contexto en que se realicen. A diferencia del montaje lento, en donde la duración de los planos es mayor.

En su libro, Murch (2021) expresa muy bien la importancia del ritmo al decir que “una de las responsabilidades principales del montador, que es establecer un ritmo interesante y coherente de emoción y pensamiento -en las escalas más pequeñas y en las más grandes- que permita al público confiar, entregarse a la película” (p.75).

⁴ Ritmo al que nos referimos en la hipótesis.

I.VIII Orden Narrativo

Casetti (1991), teórico de cine y televisión, define el orden como “el esquema de disposición de los acontecimientos en el flujo temporal, sus relaciones de sucesión” (p.152). Posterior a ello hace la distinción de cuatro tipos de temporalidad que son expuestos a continuación:

- a. El tiempo circular: es aquel en que los sucesos se ordenan de manera tal que el final resulte igual al inicio.
- b. El tiempo cíclico: se determina por un orden en que los acontecimientos del final son análogos a los del inicio, pero no siendo idénticos.
- c. El tiempo lineal: los acontecimientos son ordenados de tal forma que el final siempre es distinto al inicio. Existen dos figuraciones temporales dentro de esta categoría.
 - i. Vectorial: en donde la acción transcurre en un orden homogéneo y continuo, el cual puede ser *progresivo* (si está orientada hacia adelante, siguiendo el transcurso natural de los sucesos) o *inverso* (si la acción está en reversa)
 - ii. No vectorial: el orden es dishomogéneo, rompiendo la continuidad. Esto se realiza a través de *flashbacks* (saltos de corta duración al pasado) o *flashforward* (saltos de corta duración hacia el futuro)
- d. El tiempo anacrónico: posee un orden que es “pervertido”, pues no tiene una relación cronológica definida. Más que un orden, podría definirse como un *desorden*.

Otros elementos temporales que aportan a la narrativa desde el montaje son:

- a. La elipsis: es cuando, a partir de un corte duro, se pasa de un contexto espacio temporal a otro completamente diferente. Funciona desde la discontinuidad de los hechos (Cassetti, 1991).
- b. El racconto: se produce un quiebre en la narración en donde se vuelve al pasado de la historia de forma prolongada para obtener detalles de esta (Cubero, 2017).
- c. La premonición: es cuando se da un “salto” de larga duración hacia el futuro, para luego retomar el presente de la historia (Cubero, 2017).

I.IX Montaje Clásico y Contemporáneo

Teniendo en cuenta las definiciones mencionadas anteriormente, las cuales sirven para desarrollar el análisis, es importante comprender la diferencia entre el montaje clásico, establecido en nuestra hipótesis, y el montaje contemporáneo, ya que corresponde a la matriz a la que son sometidas las películas nominadas.

El montaje clásico está relacionado con un término que fue previamente mencionado: el montaje invisible, el que corresponde a una edición en donde el corte debe pasar desapercibido por el espectador, sin darse cuenta del cambio entre una escena y otra. Asimismo, es capaz de condensar el espacio y el tiempo (Konigsberg, 2004). Una técnica recurrente que se utiliza con este propósito es el corte en movimiento, es decir, aquel en que la acción comienza en un plano y tiene su fin en el siguiente, siendo cortado a la mitad para dar continuidad a dicho movimiento.

Asimismo, se le considera como un montaje causal, lo que significa que se rige por la idea de que a toda causa le corresponde un efecto único y necesario, por lo tanto, el significado de la imagen se establece con relación a las demás en base a un orden sucesivo de una narración unitaria (Zavala, s.f). En este sentido, el espacio y tiempo son subordinados a la causalidad, teniendo como objetivo crear un universo en el que el espectador pueda confiarse y disfrutar de una ficción convincente (Rubio, 2006). Además, las acciones y reacciones de los personajes son trabajados de tal

manera que se transmite la causalidad, la cual suele restringirse a ser guiada por el punto de vista de un solo personaje (Bordwell et al. 1997).

Bordwell et al. (1997), mencionan que la narración es articulada manteniendo un presente definido, evitando trasladarse al pasado o al futuro en cualquier momento. Por lo tanto, el espectador puede tener una integración temporal en la que logra “fusionar la percepción del presente, la memoria del pasado y las expectativas del futuro” (p. 47).

De igual manera, Bordwell et al. (1997) mencionan que, para poder utilizar flashbacks, estos se deben trabajar como narrador omnisciente, sin ser parte del punto de vista del personaje, pues esto permite la integración previamente aludida. Mientras que, el flashforward está prácticamente prohibido, ya que “haría que la omnisciencia y la supresividad de narración” (p. 46) resulten evidentes. Por lo mismo, “la película clásica suele mostrar los sucesos de la historia en un orden de 1-2-3” (p. 46), es decir, linealmente.

Así, denominan al cine clásico como un *cine de montaje*, en donde las estrategias utilizadas deben producir una continuidad temporal. Tal como se ha mencionado anteriormente, la continuidad de movimiento, en este sentido, cobra gran importancia, ya que “los montadores saben que, si enlazan la acción de un modo incorrecto, el público podría confundirse con respecto a la progresión temporal” (Bordwell et al., 1997, p.50).

Igualmente, el sonido y la música tienen una función comunicativa que ayudan a la continuidad previamente mencionada. Por un lado, según Bordwell et al. (1997), el sonido diegético “creó una duración perceptual concreta que podía ayudar al montaje a crear una continuidad temporal sin lagunas” (p. 51). Mientras que la música no diegética y de acompañamiento, unen los planos y permiten transiciones ópticas suaves, presentándose en pos del espectador. (Bordwell et al., 1997)

De esta forma, el cine clásico hace uso de un montaje acelerado, preparando al espectador para esperar algunos resultados alternativos, lo cual finalmente se interpreta de manera general debido a la rapidez con la que las imágenes son

expuestas ante el público. Esto no significa que dicho montaje alcanzará una velocidad extrema, sino que se utiliza en ciertos momentos específicos basándose en la emocionalidad de las secuencias. También trabaja con un montaje paralelo, con lo cual “sigue la pista a la causa y el efecto personales, crea plazos y evita que la narración se restrinja al único punto de vista de un personaje” (Bordwell et al., 1997, p. 53). Sin embargo, mencionan que es poco probable que utilice el montaje paralelo no simultáneo, es decir, sin relación temporal entre las imágenes, pues mediante este se resaltarían las relaciones lógicas en vez de la causa y la cronología. Los autores concluyen que, “puesto que no vemos brechas, nunca nos hacemos preguntas sobre la narración y, por tanto, nunca nos planteamos su origen” (Bordwell et al., 1987, p. 36).

En cuanto a la narración, Celis (2008) menciona que el modo de representación clásico se establece sobre dos pilares: el narrador testigo invisible y el relato clásico. Sobre lo mismo añade que el rasgo más característico del cine clásico es:

La construcción de un testigo invisible y omnipresente, un observador imaginario e ideal que no solo permite entregar la información necesaria para la construcción del relato por parte del espectador, sino que, además, es capaz de ocultarse a sí mismo generando el efecto de su propia invisibilidad.

Por su parte, Aumont (2014) menciona que el montaje contemporáneo ha sido afectado por el fenómeno de la libertad, lo que se ve reflejado en que la edición parece distanciarse de las narrativas maestras, dando espacio para que surjan nuevas formas de contar historias. También menciona que hoy en día el montaje se basa “en un verdadero sistema de control, suponen un verdadero bombardeo sensorial, utilizando cortes más rápidos, variaciones inesperadas de la escala de los planos y cambios de punto de vista que no obedecen a ninguna regla identificable” (p. 38). Complementariamente, Bordwell (2004) comenta que “la edición rápida obliga al espectador a reunir fragmentos aislados de información e introduce un ritmo inexorable” (p. 21), forzando al público a no distraerse de la imagen pues se puede perder narrativamente.

Sin embargo, Aumont (2014) también considera que el montaje parece inclinarse hacia el otro extremo, en donde se prolifera el plano largo y la escasez de cortes. De todas formas, cualquiera sea el extremo presente en la edición, se genera una vacilación en las certezas del sentido, impensada en el cine clásico.

A nivel narrativo, Azpurgua (2018), menciona que el montaje contemporáneo suele trabajarse desde la fragmentación, un desorden temporal y una pérdida del control de la perspectiva espacio-temporal. Esto lo complementa Moral (2010), Licenciado en Periodismo y con un Máster en Crítica Cinematográfica, quien asegura que hay una tendencia a la edición no lineal, lo cual apela a un espectador más activo a la hora de interpretar lo visionado. Asimismo, Dipaola (2011), Doctor en Ciencias Sociales, menciona que la contemporaneidad cinematográfica tomó un giro subjetivo que se evidencia en las obras de cine de los últimos años y que posee como centro el “Yo” que expresa la experiencia íntima y sentimental del ser humano. Si bien, él se refiere a cómo las imágenes pueden expresar la subjetividad, se puede deducir que esto también es llevado a la narrativa de la película.

Considerando lo previamente expuesto, a continuación, se muestra un cuadro comparativo entre el montaje clásico y contemporáneo, con la finalidad de compactar la información a utilizar en el análisis cinematográfico.

	MONTAJE CLÁSICO	MONTAJE CONTEMPORÁNEO
Ritmo	Acelerado	Extremadamente acelerado (encadenación de planos menor o igual a 1 seg) o extremadamente lento (secuencias de más de 2 minutos)
Orden Narrativo	Causal-lineal	No lineal
Finalidad del corte	Invisible en base a la continuidad	Advertido por el espectador
Tipo de Narrador	Narrador testigo y omnipresente	Narrador subjetivo

II. LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS: PREMIOS ÓSCAR

II.I La Academia

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas es una organización que tiene como objetivo principal la preservación del arte cinematográfico mediante el reconocimiento y defensa de la excelencia del cine (The Academy, s.f).

Además, representa un lugar común de cooperación entre los artistas del medio, donde se fomenta el progreso y educación de la cultura, como también los métodos y herramientas cinematográficas.

La Academia está compuesta por profesionales que trabajan en la industria cinematográfica cuyas películas son estrenadas en el cine. Para ser considerado miembro se debe ser invitado, lo cual conlleva un proceso previo en el que dos personas pertenecientes a la institución deben patrocinar al cineasta, quien luego es evaluado por la Junta de Gobernadores de la Academia para recibir dicha invitación (The Academy, s.f).

El evento más renombrado y prestigioso de esta organización es la ceremonia anual de los Premios Óscar, instancia en que se reconoce, según Konigsberg (2004), “a los mejores frutos interpretativos y cinematográficos que se han producido en el transcurso de cada año, así como a los avances técnicos y a los logros de una vida profesional dedicada al cine” (p.437).

Como se mencionó anteriormente, dichos Premios son los más longevos en la historia del cine, teniendo un significado motivacional y simbólico, al ser visibles, prestigiosos, competitivos y al estar al alcance de gran parte de la población mundial (Levy, 2012).

II.II Breve Historia de los Premios Óscar

En 1927, Louis B. Mayer, productor de cine, ex presidente de la MGM, fundador de la Louis B. Mayer Pictures y creador del sistema de estrellas de Hollywood, dio la iniciativa para la creación de un grupo organizado en el que se fomentase el arte cinematográfico. Para ello, reunió a 35 profesionales de las distintas ramas de la industria que fundaron la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, eligiendo a Douglas Fairbanks, un destacado realizador del cine mudo, como primer presidente (Mouesca y Orellana, 1998, p. 118).

En el mismo año, se estrenaba *El cantor de jazz*, primera película con sonido sincronizado que abrió un abanico de nuevas posibilidades creativas y tecnológicas en el cine como lo son la continuidad narrativa, elipsis y contrapuntos sonoros, la extensión del espacio de acción y el silencio. No obstante, también produjo un retroceso en el lenguaje cinematográfico al minimizar la edición, priorizar los diálogos y, con ello, perder la función móvil de la cámara debido a los pesados aparatos que debían permanecer inmóviles para la grabación del sonido. De todas formas, desde 1929 en Hollywood produce en su mayoría filmes sonoros (Kemp, 2011, p. 79).

Mouesca (1998), académica, escritora e historiadora de cine, menciona que “[en] 1928 (...) se otorgan por primera vez los premios de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas a la mejor película y a los mejores intérpretes y técnicos. La estatuilla que se otorga a los ganadores (...) fue bautizada con el nombre de Óscar” (p. 120).

En el año 2021, la ceremonia se llevó a cabo en la estación terminal ferroviaria Union Station. Las categorías actuales son: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Guion Original, Mejor Diseño de Producción, Mejor Fotografía, Mejor Guion Adaptado, Mejor Sonido, Mejor Cortometraje Animado, Mejor Cortometraje de Ficción, Mejor Banda Sonora Original, Mejor Canción Original, Mejor Actor de Reparto, Mejor Actriz de Reparto, Mejores Efectos Visuales, Mejor Cortometraje Documental, Mejor Largometraje Documental, Mejor Diseño de Vestuario, Mejor Largometraje Internacional, Mejor Maquillaje y Peinado, Mejor Largometraje Animado, Mejor Edición de Sonido y Mejor Montaje.

II.III Premio a Mejor Montaje

El Premio a Mejor Montaje se entregó por primera vez el año 1934, resultando ganadora la película *Eskimol*, dirigida por W. S. Van Dyke y editada por Conrad A. Nervig.

Esta categoría busca dar reconocimiento a la manera en que se articulan las películas mediante el montaje, siendo de suma importancia en el momento de realizar una obra audiovisual debido a su capacidad de estructurar y contar la historia de la mejor forma posible. Se estipula que algunos de los elementos que determinan la nominación son la elección de tomas, el ritmo y el orden narrativo de la película (Bobadilla, 2020). Cabe destacar nuevamente que el Premio a Mejor Montaje es votado en primera instancia por los profesionales de dicha área.

Asimismo, se habla de posibles tendencias que se pueden manifestar en esta premiación. Por ejemplo, se ha llegado a mencionar que hay tres características del montaje que predominan dentro de los posibles ganadores del galardón. Estas son el uso de un ritmo de cortes rápido, realizar cortes de alternación entre distintos puntos de vista y el uso de cortes entre diferentes momentos en el tiempo (Renée, 2017).

Del mismo modo, una de las tendencias que se ha hecho más notoria a lo largo de los años, siendo muy dialogada en los medios, es la relación que se ha dado entre las películas nominadas a Mejor Montaje y el *film* ganador a Mejor Película (Ojano, 2021). Realizando una comparación entre nominados y ganadores, nos podemos dar cuenta que el 88% de las películas fueron nominadas a ambas categorías. Por su parte, un 38% fueron ganadoras tanto en Mejor Montaje como Mejor Película. Ejemplo de esto son *The Sound of Music* (1965), dirigida por Robert Wise y editada por William Reynolds, y *Argo* (2012) dirigida por Ben Affleck y editada por William Goldenberg.

Según el montajista estadounidense tres veces nominado al Oscar en su categoría, Jay Cassidy (2013), este fenómeno se explica de la siguiente manera:

Si los cinéfilos se conmueven con la historia y la emoción de la película, probablemente esté bien editada (...) Es por eso que los premios de edición tienden a seguir a los premios a la mejor película, y por una buena razón. (...) Si la película funciona como una pieza, piensas en ella como una sola cosa. Si una película no funciona, a menudo te quedas pensando, esa fue una escena interesante, o ese fue un momento interesante, pero te quedas un poco con ganas de un sentimiento emocional completo. (párr. 9).

II.IV Importancia de los Premios Óscar en la Industria Cinematográfica

En sus inicios, los Premios no se consideraban como un evento importante dentro de la sociedad y el espectáculo, debido a que los ganadores eran revelados previo a la noche de premiación. Para solucionar aquello, se recurrió a la idea del suspenso, por lo que a partir de dicho momento éstos se mantendrían en secreto y el galardón sería una sorpresa para el público y los nominados. De esta manera, la prensa prestó más atención a los Oscar y se convirtió en un evento que actualmente tiene una audiencia de millones de televidentes (Rodríguez, 2005, pp. 56-58).

Como resultado de lo expuesto en el párrafo anterior, los Premios otorgados por la Academia tomaron un valor significativo dentro de la industria cinematográfica, ya que quienes lo obtienen ven un aumento en el ingreso de taquilla y una ventaja para negociar salarios en próximos proyectos (Rodríguez, 2005, pp. 56-58). Ejemplo de ello es *Green Book* (2018), película que una semana después de haber ganado el Oscar a Mejor Película, aumentó sus ingresos en un 121,4%, lo que permitió que se produjeran 1.388 copias más debido al galardón (Aller, 2019).

Por otro lado, existe un cambio significativo en las carreras de los profesionales que son nominados y premiados. Ejemplo de ello es Tom Cross, montajista cinematográfico, quien después de ganar el Oscar a Mejor Montaje con *Whiplash* (2014), obtuvo mayores oportunidades en la industria, pudiendo participar en películas como *Joy* (2015), *La La Land* (2016) y *The Greatest Showman* (2017).

Asimismo, Nasi (2019), productor y presidente de la Academia de Cine de Chile, menciona en una entrevista en la Revista Séptimo Arte que:

Lo interesante es que las Academias no son gremiales, es decir, es el único organismo que reúne a todos los profesionales del cine: guionistas, directores, productores, actores, vestuaristas, maquilladores, postproductores, editores de fotografía, músicos. Esto hace que la Academia sea tan transversal como legítima. Entonces, se convierte en un motor de cambio para la industria cinematográfica de cualquier país. (párr. 9).

DESARROLLO

Considerando lo mencionado anteriormente, procederemos a analizar cinco casos de estudios con la finalidad de comprobar nuestra hipótesis inicial, teniendo en cuenta que esta propone que el tipo de montaje reconocido por la Academia es aquel que se estructura en base a un ritmo externo dinámico, un orden narrativo lineal, cuyo corte es invisible y con un narrador testigo y omnipresente. Las películas de análisis son *Promising Young Woman* (2020) de Emerald Fennell, *Nomadland* (2020) de Chloé Zhao, *Sound of Metal* (2020) de Darius Marder, *The Trial of the Chicago 7* (2020) de Aaron Sorkin y, por último, *The Father* (2020) de Florian Zeller. Cabe recordar la matriz que guía nuestro análisis a continuación.

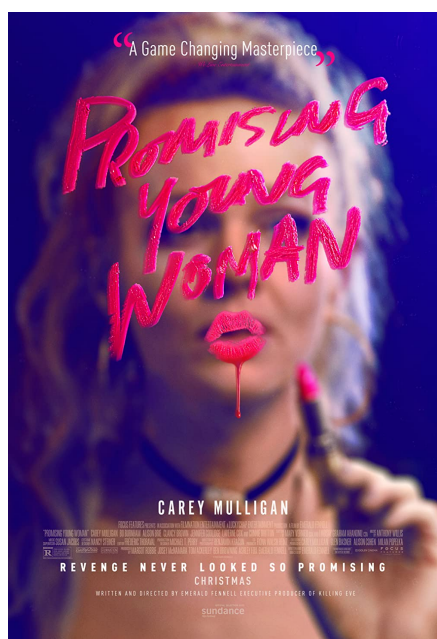
	MONTAJE CLÁSICO	MONTAJE CONTEMPORÁNEO
Ritmo	Acelerado	Extremadamente acelerado (encadenación de planos menor o igual a 1 seg) o extremadamente lento (secuencias de más de 2 minutos)
Orden Narrativo	Causal-lineal	No lineal
Finalidad del corte	Invisible en base a la continuidad	Advertido por el espectador
Tipo de Narrador	Narrador Testigo	Narrador Subjetivo

I. PROMISING YOUNG WOMAN

I.I Introducción

La primera película por analizar corresponde a la ganadora al Óscar a Mejor Guion Original 2021, *Promising Young Woman*, escrita y dirigida por Emerald Fennell y editada por Frédéric Thoraval. Esta obra, tal como la directora lo menciona, no tiene un género completamente definido ya que juega con varios tonos a lo largo del largometraje (Fennell, 2021). Por lo mismo, nos parece interesante iniciar el análisis con un filme con tales características para poner a prueba la matriz y definir qué tipo de montaje utiliza para manejar los distintos géneros cinematográficos.

I.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)



Año: 2020.

País: Reino Unido.

Director: Emerald Fennell.

Guionista: Emerald Fennell.

Productoras: FilmNation Entertainment, LuckyChap Entertainment Tom Ackerley, Glenn Basner, Ben Browning, Alison Cohen, Emerald Fennell, Ashley Fox, Fiona Walsh Heinz, Josey McNamara, Carey Mulligan, Milan Popelka, Margot Robbie.

Montajista: Frédéric Thoraval.

Premios:

- Premios Oscar: Mejor Guion original. 5 nominaciones.

- Globos de Oro: 4 nominaciones, incluyendo Mejor Película Drama y Director.
- Premios BAFTA: Mejor *Film* Británico y Guion Original. 6 nominaciones.
- National Board of Review (NBR): Top 10, Mejor Actriz (Mulligan).
- Critics Choice Awards: Mejor Actriz (Mulligan) y Guion Original. 6 nominaciones.
- Premios Independent Spirit: Mejor Guion y Actriz (Mulligan).
- Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor Película.

- Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor Dirección / Película.
- Sindicato de Guionistas (WGA): Mejor Guion Original.
- Sindicato de Actores (SAG): Nominada a Mejor Actriz (Carey Mulligan).
- Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor Actriz (Mulligan) y Guion.
- Asociación de Críticos de Chicago: Mejor Dirección Novel. 5 nominaciones.
- Satellite Awards: Premio Auteur y Guion Original. 4 nominaciones.
- Premios del Cine Europeo: Nominada a Mejor Actriz y Premio Discovery.
- Premios Goya: Nominada a Mejor Película Europea.

Sinopsis:

“Cassie tenía un brillante futuro por delante hasta que un desagradable incidente truncó su carrera. Ahora nada en su vida es lo que parece: es inteligente, audaz y vive una doble vida de noche. Cassie tiene la oportunidad de enmendar todo lo que no salió bien en su pasado... vengándose de los culpables” (Filmaffinity, s.f.).

Sobre la directora:

Emerald Fennell nació el 1 de octubre de 1985 en Londres (IMDb, s.f.). Comenzó su carrera cinematográfica como actriz, participando en programas como *Chickens*, *Call the Midwife* y *The Crown*, y en películas como *Albert Nobbs* (2011), *Anna Karenina* (2012), *The Danish Girl* (2015) y *Vita & Virginia* (2018).

En 2018, realiza su primer debut cinematográfico en el cortometraje *Careful How You Go*. Posterior a ello, en 2019 fue showrunner de la segunda temporada de *Killing Eve* (2018-2022), recibiendo dos nominaciones en los Premios Primetime Emmy (Sensacine, s.f.). A partir del mismo año, Fennell fue parte del reparto de la serie *The Crown*.

Finalmente, en el año 2020 debutó como directora de largometraje con *Promising Young Woman*, película que es objeto de análisis.

Sobre el montajista:

Frédéric Thoraval nació el 18 de febrero de 1973 en Francia (IMDb, s.f.). Comenzó su carrera ayudando en la edición de la película *Kiss of the Dragon* en el 2001. Posteriormente fue montajista en el año 2004 de capítulo de la serie *Malone*.

A lo largo de los años ha montado series de televisión, cortometrajes y largometrajes, siendo reconocido por *Banlieue 13* (2004), *Siniestro* (2012) y *Promising Young Woman* (2020) (IMDb, s.f.).

Thoraval (2021) recibió el guion de *Promising Young Woman* y posteriormente, tuvo una entrevista con la directora en donde entablaron una conversación acerca del proyecto, para finalmente ser contratado como montajista de la película.

Contexto de producción:

Fennell comenzó a desarrollar la idea de *Promising Young Woman* en el 2017 con la productora *LuckyChap Entertainment* que de inmediato se interesó por el proyecto. Con el tiempo, *FilmNation* y *Focus Features* se unieron como productoras del primer largometraje de la directora. Después de dos años comenzó el rodaje del *film* en Los Ángeles, el cual duró 23 días debido a limitaciones presupuestarias y al embarazo de Fennell. De hecho, el montaje de la película no comenzó inmediatamente después de la grabación debido a que la directora debió tomar un descanso postparto (Sandberg, 2021).

Contexto de distribución y exhibición:

La pandemia COVID-19 influyó directamente en el estreno de la película. Si bien la película tuvo su estreno oficial durante el Festival de Cine de Sundance, realizado en enero del 2020, su proyección en cines estaba programada para el 17 de abril del mismo año, no obstante, debido a la contingencia mundial, esto se postergó hasta el 25 de diciembre. A partir del 15 de enero del 2021, la película pudo ser vista en plataformas pagadas, también conocidas como *on demand* (Lomelí, 2021).

Los distribuidores de la película son *Universal Pictures Poland Sp., Editus, Universal Pictures International Spain, Cinemundo, VLG Filmai, Universal Pictures International France* y *Universal Pictures International Italy* (Cineuropa, s.f.).

Recepción, premios, críticas y espectadores:

La película tuvo una buena recepción por parte de la crítica, en sitios web como *Rotten Tomatoes* el filme obtuvo un 90% de aprobación, siendo calificada como “un thriller audazmente provocativo y oportuno” (*Rotten Tomatoes*, s.f., párr. 1) y recibiendo el certificado de *Fresh*. Por parte de la audiencia, consiguió un rating de 4.3 estrellas de 5.

Asimismo, en *Metacritic* los críticos calificaron el filme como una de las *reseñas mayormente favorables* con un puntaje de 73/100, consiguiendo un rating de 7.2 puntos de 10 a nivel de audiencia (*Metacritic*, s.f.).

En cuanto a recaudación, la película alcanzó 719,305 USD en su apertura nacional y a nivel internacional ha logrado recibir una ganancia de 17,192,816 USD (*IMDbPro*, s.f.).

En los Premios Óscar la película estuvo nominada a Mejor Película, Mejor Dirección (Emerald Fennell), Mejor Actriz (Carey Mulligan), Mejor Guion (Emerald Fennell) y Mejor Edición (Frédéric Thoraval), siendo ganadora de esta última categoría. De igual manera, tuvo cuatro nominaciones en los Globos de Oro a Mejor Película Dramática, Mejor Director, Mejor Guion y Mejor Actriz de Drama.

I.III Análisis

En un comienzo, la película se introduce al espectador mediante el uso de música previa a la escena inicial, en donde vemos a varios hombres bailando en cámara lenta a través de planos detalle, lo cual se contrasta con un ritmo externo rápido que trabaja con una duración de planos menor a cinco segundos. La proximidad con la que vemos la acción da la sensación de que se trata de una fiesta masiva, sin embargo, esta escena de introducción termina con un plano general en el

que se revela que es un club en donde no hay muchas personas. Esta técnica de finalizar una escena o acción con un plano más abierto es un elemento que se repite constantemente a lo largo del *film*.

La transición a la siguiente escena se hace mediante un *overlapping* sonoro, donde se escucha a un hombre decir “*Fuck her*”, frase que inmediatamente instala cierto tono y representación de lo masculino que se cuestiona continuamente en la historia. Cassie, la protagonista, no cobra protagonismo desde el inicio, ya que, durante los primeros minutos de la película aparece como una mujer borracha a punto de perder la conciencia. En ese sentido, el primer posible protagonista es Jerry, un hombre que decide llevarla a su casa a pesar de las condiciones en que la mujer se encuentra. La primera vez que vemos a Cassie, es a través de un plano general en donde ella se encuentra al centro de este, pero no podemos ver bien su rostro, por lo que parece estar oculta para el espectador como también lo están sus verdaderas intenciones. Lo único que escuchamos, además de la música, es a los hombres conversando acerca de cómo alguien podría aprovecharse de ella por estar en tales condiciones de ebriedad.

La primera vez que los personajes mencionados, Cassie y Jerry, mantienen una conversación, se monta mediante un plano-contraplano con un encuadre hasta el torso (plano medio), utilizando ocasionalmente un plano más abierto (americano o general) para mostrar de mejor manera el movimiento de los personajes. Este método de montaje para editar las conversaciones entre dos personajes se utiliza en numerosas ocasiones.

A continuación, dichos personajes se van juntos a la casa de Jerry, donde continúa la dinámica antes mencionada y es el momento en que Jerry intenta aprovecharse de Cassie, quien no puede reaccionar debido al estado en que se encuentra. O al menos, eso hace creer al espectador. A través de un plano medio cenital de la cama de Jerry observamos la situación previamente descrita hasta que la mujer mira casi directamente la cámara, al límite de romper la cuarta pared⁵ (Ref 1), adquiriendo completamente su rol como protagonista.

⁵ Es una pared invisible, simbólica que separa la historia del espectador.



(Ref. 1)

Dicho momento concluye con un corte a negro sobre el cual aparece el título de la película mientras escuchamos la canción *It's raining men*⁶, para luego pasar a una escena en que Cassie regresa a su casa en un *tilt up*⁷ de cámara que inicia en sus pies que progresa hasta transformarse en un plano general de la protagonista caminando descalza. Dicho plano se mantiene por 53 segundos, por lo que el ritmo en este momento está determinado por el movimiento interno de la imagen. El corte ocurre cuando ella voltea su rostro para mirar de dónde provienen los gritos que irrumpen el momento. En este sentido, se podría pensar que en este instante, se trata de un montaje rítmico.

La música mencionada anteriormente acompaña toda esta secuencia, mostrando el estado de Cassie, y finaliza en la siguiente escena, en donde vemos, a través de un plano detalle montado con *jump cuts*⁸, cómo la protagonista abre una agenda en la cual tiene anotados los nombres de todos los hombres que han intentado abusar de ella y de los que se ha vengado, al igual que una cuenta de lo que podría ser la cantidad de tiempo ha estado realizando aquello o a cuantas personas, independientemente de cuál de estas dos opciones sea, nos permite saber que Cassie tiene consciencia absoluta de lo que está realizando y lleva mucho tiempo haciéndolo. Dichas líneas (Ref 2) no solo se muestran en la libreta, sino que adquieren

⁶ Interpretada por Deathby Romy.

⁷ Un giro hacia arriba con la cámara.

⁸ Salto abrupto de la acción de una escena a través de la eliminación de fotogramas continuos.

un nuevo significado al utilizarse como títulos de división narrativa (Ref 3) a lo largo de la trama, como describiremos más adelante.

Retomando con la escena, esta es importante de mencionar ya que se puede considerar como el cierre de la introducción para el espectador, pues de ahora en adelante comienza a aclararse quién es el personaje y cuál es su propósito, además de instaurar el tono de la obra y recursos de montaje que se instalan como códigos cinematográficos.



Ref 2



Ref 3

A lo largo de la película, el montaje está estructurado de manera causal-lineal, en donde un evento deriva en el siguiente como su consecuencia, lo que permite que avance la trama y la tensión. Además, los montajes que destacan son de continuidad

e invisibles, ya que se trabaja el espacio-tiempo de manera coherente y se intenta que el corte pase desapercibido para el espectador. Asimismo, el montaje elíptico se vuelve una constante, pues en varias ocasiones hay saltos de un momento a otro. Un ejemplo es el uso de *jump cuts* mencionados anteriormente o la existencia de saltos mediante el uso de *match cuts*, como sucede en la escena en que confronta a Madison, ex amiga y compañera de universidad, donde primero la vemos tomar un poco de su bebida para luego pasar al momento en que está completamente alcoholizada.

Cabe mencionar que también se identifica un montaje dinámico en momentos específicos de la historia como cuando vemos la libreta por segunda vez y se intercala con una escena de planos difusos en un club, acompañado de una voz en off que da a entender que la protagonista ha salido nuevamente en busca de venganza.

La razón que tiene la protagonista para realizar este tipo de acciones se vislumbra poco a poco a través de la narración, no obstante, se explicita en la conversación que la protagonista mantiene con Madison. Esto corresponde a su vez al momento en que se comienzan a utilizar las líneas de la agenda como títulos para dividir el actuar de Cassie que está impulsado por la ineficacia e ineficiencia de las autoridades frente a la violación de su mejor amiga, quien se suicida luego de no obtener ninguna respuesta ni credibilidad por parte de ellos. Frente a este recurso, el montajista Frédéric Thoraval (2021) menciona que no estaba escrito en el guion, sino que corresponde a una decisión planteada por la directora durante el proceso de montaje como una manera de ayudar y guiar a la audiencia acerca de las fases del plan que Cassie estaba realizando, funcionando como capítulos complementarios pero que denotan una nueva etapa de venganza.

Pareciera ser una división de actos con números romanos, sin embargo, el capítulo cuatro no está escrito de dicha forma, sino como *IIII*, lo cual desconcierta en cierto punto al espectador al romper con el patrón antes establecido. Esto se entiende en su totalidad cuando se presenta el capítulo cinco (Ref 3), debido a que comprendemos que se trata de una representación de las cuentas que lleva Cassie en su libreta, y que, en este punto, se inicia la última fase de su plan. Este recurso es un giro en la historia que le agrega una nueva capa y significado a la narrativa.

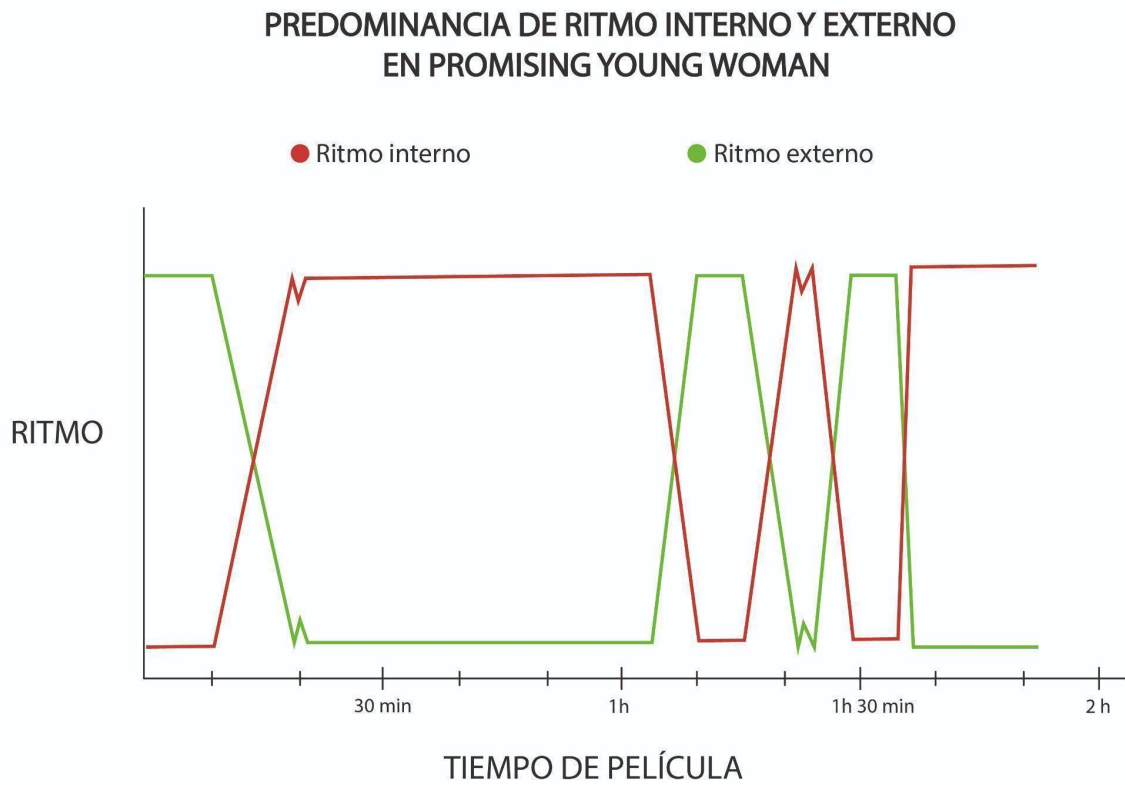
Por otro lado, la narrativa pareciera estar dividida en dos líneas principales: una que se acerca más a un thriller, en la que Cassie continúa con su plan y sobrellevando su duelo; mientras que la segunda se instala como un romance con Ryan, un ex compañero de universidad. Estas historias son contadas paralelamente, influyendo de manera directa entre sí, ya que el plan de la protagonista no permite que su relación con Ryan avance y la llegada de él a su vida le permite cuestionarse si debe seguir cobrando venganza o si debe sanar y seguir adelante como las personas a su alrededor le insisten.

En un inicio, la trama del plan cobra mayor protagonismo, ya que no estaba interesada en Ryan ni en comenzar una relación amorosa; siendo representada a través de un montaje cuyo corte está dictaminado por el ritmo interno. Sin embargo, a medida que tiene encuentros con dicho personaje, este romance va teniendo más relevancia en su vida, llegando al punto cúlmine en que ambas coinciden, pues Ryan la descubre yéndose con otro hombre para llevar a cabo su venganza nuevamente. Ante el arrepentimiento de Cassie y el perdón de Ryan, esta trama comienza a tomar predominancia, opacando en su totalidad el plan inicial de la protagonista, cambiando la dinámica del ritmo de montaje, ya que el corte comienza a estar determinado de manera externa con un ritmo rápido, dejando de lado el ritmo interno de la imagen.

En este sentido, pareciera ser que cada vez que Cassie se deja llevar de alguna forma (ya sea cuando está fingiendo estar ebria o con Ryan, dejando de lado su plan), el ritmo externo es el que cobra protagonismo. Esto se justifica debido a que un tercero toma el control de la historia, sin embargo, cuando Cassie *toma las riendas* el ritmo interno vuelve a predominar, lo cual también permite establecer un ritmo más lento, en donde la protagonista se mantiene más tiempo en pantalla.

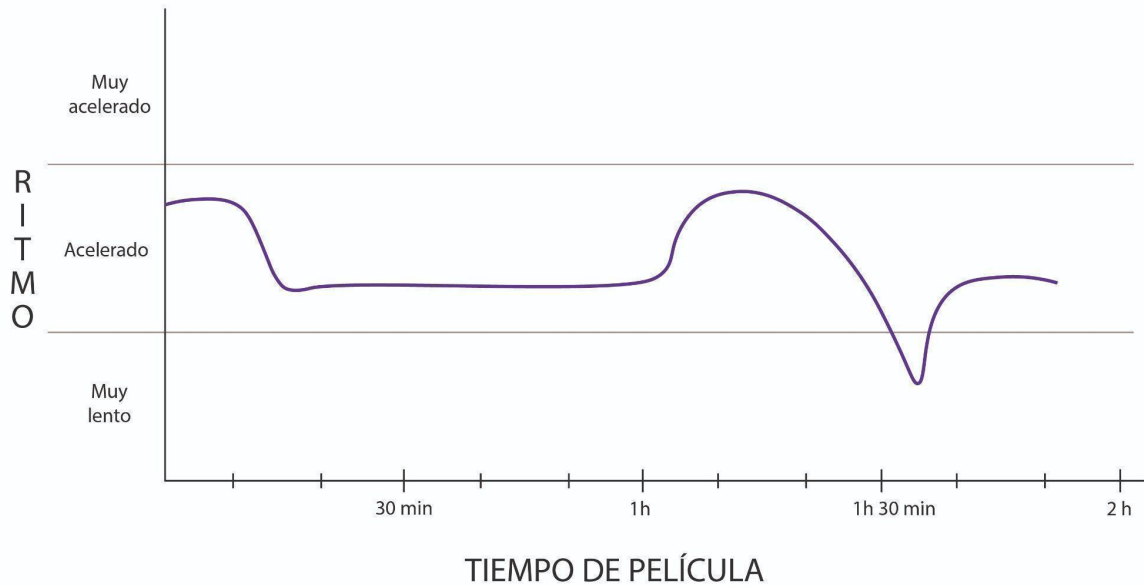
Si bien el romance se mantiene como trama principal durante un periodo de tiempo, esto se ve interrumpido cuando las líneas narrativas vuelven a juntarse en el momento que Cassie descubre que Ryan también fue cómplice de la violación a su amiga. En este punto, la protagonista retoma su plan debido a la furia que siente y Ryan se convierte en su siguiente objeto de venganza.

Ante esta dualidad de ritmos (interno y externo), en el siguiente gráfico se puede apreciar la variación de cada uno aproximadamente a lo largo de la historia:



En el siguiente gráfico se muestra el ritmo general (aproximado) de la película que se puede deducir a partir del gráfico previo, lo cual nos permite identificar el tipo de ritmo predominante según lo clásico-contemporáneo establecido en la matriz:

RITMO GENERAL EN PROMISING YOUNG WOMAN



Continuando con el análisis, posterior al encuentro con Ryan, la siguiente persona de quien Cassie se venga es Alexander Monroe, quien violó a Nina. Para ello, previo al inicio del capítulo *IIII*, hay una serie de *jump cuts* de la protagonista vistiéndose como una *stripper* disfrazada de enfermera para poder integrarse en el ambiente de la despedida de soltero de Al. Esto sucede a través de dos planos: un plano medio para el momento en que se encuentra dentro del auto y después, realizando una elipsis temporal, un plano general de ella guardando cosas en la maleta del auto. Luego de ello, vemos una secuencia de la protagonista caminando hacia la casa donde se realiza la fiesta. Esto, que inicia como un plano medio-lateral para finalizar en un plano general de Cassie, tiene una duración de 40 segundos aproximadamente, lo que contrasta de manera inmediata con los saltos realizados en los planos anteriores. Frente a esto, Thoraval (2021) comenta en una entrevista que estaba buscando un equilibrio entre la preparación de Cassie para su venganza y el camino que tenía que recorrer hasta la casa. Para ello, había que mantener la conexión por parte del espectador hacia la protagonista y, a la vez, perseverar la energía e impulso de la caminata y de lo que estaba a punto de realizar, por lo que los *jump cuts* era la solución más natural frente a las diferentes acciones.

Al llegar al lugar, se distancia un poco a Cassie del espectador, pues se muestra un plano detalle de sus pies que se mueve hasta mostrar su torso, sin embargo, solo observamos su espalda, por lo que, a quienes vemos de frente es al grupo de hombres que le abren la puerta. Una vez adentro, nuevamente hay *jump cuts*, sin embargo, esta vez están determinados por el sonido y la música. Existe un contraste con la extensión de los planos a continuación de dicha escena, en donde Cassie está llevando a cabo su plan de venganza en una habitación a solas con Al Monroe y se presentan mediante planos generales.

A diferencia del método que se utiliza en las anteriores confrontaciones o conversaciones que tiene Cassie para completar su plan, en este caso el montajista no se queda tanto tiempo con planos de ella, sino que hay un juego entre los dos personajes y se prioriza el corte para mostrar el diálogo de quien habla. Cassie y Alexander tienen el mismo protagonismo debido a lo mencionado, buscando que el público tenga un sentimiento de extrañeza, pues no le da la misma sensación que los otros momentos de venganza. A pesar de que, físicamente, Cassie tenga el dominio, ya que esposó a Alexander, como espectadores tenemos la idea de que no tiene todo bajo control debido al manejo que se le da a la escena. Este juego de poder va aumentando la tensión progresivamente, no solo a través del denso diálogo y de la música *thriller*, sino también a través de los valores de plano, los cuales son cada vez más cerrados y cercanos a los personajes.

En el momento en que Cassie va a dañar físicamente a Al y este logra defenderse, la cámara está ubicada detrás del respaldo de la cama es *en mano*, por primera vez en toda la película. De hecho, es el único instante del filme en donde la cámara y toda la narración toma la perspectiva de la protagonista (el resto de la historia está contada desde un narrador testigo y omnipresente), pues gira al mismo tiempo que ella cae acostada en la cama por la fuerza ejercida por parte de Al. En este momento, el ritmo externo aumenta significativamente para demostrar la agresividad de la acción, llegando a tener planos con una duración entre 1 a 2 segundos.

Mientras Cassie intenta liberarse de Al, que se encuentra encima suyo, se mantiene la cámara en mano (Ref 4), aumentando su movimiento como si fuera el

forcejeo que la protagonista está realizando. La cercanía de los planos aumenta la tensión y desesperación, hasta que finalmente se corta a un plano general (Ref 5) que inicia un *travelling in*⁹ en el momento en que Al comienza a asfixiar a Cassie. De este modo, da la impresión de que el movimiento de la cámara disminuye cuando las acciones de ella se hacen más débiles, pues se está quedando sin fuerzas para luchar y el sonido ahogado confirma el punto de vista adquirido previamente por la cámara. El ritmo externo disminuye en su totalidad, pero esta vez el ritmo interno no cobra el protagonismo que había tomado a lo largo del *film*, pues no existen cortes en la secuencia en que Cassie se ahoga hasta la muerte, alcanzando una duración de dos minutos. Así, el ritmo parece detenerse y con ello la vida de la protagonista. El *travelling in* finaliza en un plano medio de Al encima de Cassie.



Ref 4



Ref 5

⁹ En donde la cámara se desliza hacia adelante siguiendo la acción.

Luego de aquello, se retoman los planos estáticos y el ritmo interno cobra relevancia nuevamente, pues se realizan cortes guiados por las acciones de Al Monroe. La escena termina con un *match cut* generando una elipsis de tiempo hasta la mañana del día siguiente, concluyendo el punto de mayor tensión de la película.

Finalmente, queman el cuerpo de Cassie, se inicia una investigación policial y la boda de Al Monroe sigue su curso, no obstante, todo se ve interrumpido cuando se inicia un montaje dinámico, en donde vemos cómo el plan de Cassie está en su punto cúlmine. Esto se confirma con la aparición del último título (Ref 3) en donde se escuchan las sirenas policiales acercándose a la boda de al, dando a entender lo que se arresta a Al mediante un montaje paralelo, en donde la canción *Angel of the morning* se vuelve el sonido principal, siendo una representación del estado mental de la protagonista como menciona Thoraval (2021) en la entrevista.

A partir de lo analizado previamente, podemos decir que queda demostrada la narrativa lineal causal de la película y, cabe mencionar que los cortes realizados tienen la finalidad de mantener la continuidad e invisibilidad, a excepción de los momentos de *jump cuts* que son utilizados como un recurso que permite la elipsis temporal. No obstante, existen dos momentos específicos en donde ninguna de estas características se cumple:

1. Secuencia romántica: cuando Cassie decide poner todos sus esfuerzos en la relación que está construyendo con Ryan, hay una secuencia de escenas en que el ritmo está determinado por la música, existiendo una combinación de temporalidades que muestran distintos momentos de pareja en que vemos a los personajes, lo cual es estructurado de manera no lineal ni causal.
2. Secuencia en la despedida de soltero de Al: hay un momento en que Cassie le pide a todos los hombres presentes en la fiesta que se pongan de rodillas en el suelo para hacerlos beber alcohol directamente de una botella que ella llevó al lugar. Esto se muestra a través de *jump cuts* de primeros planos de todos los hombres sentados en cuclillas en una fila horizontal en cámara lenta, en donde se realiza un montaje semi-paralelo con el rostro de Cassie. Si bien, las

acciones transcurren en el mismo lugar, no existe continuidad entre lo que Cassie está haciendo con los rostros de los hombres bebiendo alcohol.

Sin perjuicio de lo anterior, podemos concluir que el montaje de la película es predominantemente clásico, pues presenta un ritmo acelerado, un orden narrativo causal lineal y la finalidad del corte es que sea invisible en base a la continuidad. Sin embargo, y teniendo en cuenta las dos escenas mencionadas anteriormente, se puede decir que también contiene detalles de elementos contemporáneos. Específicamente se trata de los momentos donde se utilizan *jump cuts*, instancias en que no existe linealidad ni continuidad y cuando el ritmo es extremadamente lento (esto último ocurre solo en una ocasión cuando Al asfixia a Cassie).

Con la finalidad de compactar el análisis y conclusiones realizadas, el cuadro a continuación muestra la matriz a la que hemos sometido *Promising Young Woman*, mencionando porcentualmente la frecuencia en que ocurre cada aspecto en relación con la totalidad de la película.

Montaje Clásico		Montaje Contemporáneo	
Ritmo acelerado	Sí (98,23%)	Ritmo extremadamente acelerado o lento	Sí (1,77%)
Orden narrativo causal-lineal	Sí (99,25%)	Orden narrativo no lineal	Sí (0,75%)
Corte con fines de invisibilidad y continuidad	Sí	Corte con la finalidad de ser percibido por el espectador	Sí
Narrador testigo y omnipresente	Sí (96,4%)	Narrador subjetivo	Sí (3,6%)

Los porcentajes mencionados son un número aproximado.

II. NOMADLAND

II.I Introducción

- Sindicato de Productores (PGA): Mejor Película.
- Sindicato de Directores (DGA): Mejor Dirección.
- Sindicato de Actores (SAG): Nominada a Mejor Actriz (McDormand).
- National Society of Film Critics: Mejor Película, Dirección, Actriz y Fotografía.
- Asociación de Críticos de Chicago: 5 Premios, incluyendo Mejor Película y Dirección.
- British Independent Film Awards (BIFA): Mejor Película Internacional Independiente.
- Premios Gotham: Mejor Película y Premio del Público.
- Satellite Awards: Mejor Película, Dirección y Actriz. 8 nominaciones.

Sinopsis:

Una mujer después de perderlo todo durante la recesión, se embarca en un viaje hacia el Oeste americano viviendo como una nómada en una caravana. Tras el colapso económico que afectó también a su ciudad en la zona rural de Nevada, Fern toma su camioneta y se pone en camino para explorar una vida fuera de la sociedad convencional, como nómada moderna (Filmaffinity, s.f.).

Sobre la directora y montajista:

Chloé Zhao es guionista, directora, productora y montajista. Nació el 31 de marzo de 1982 en Beijing, China. Su primer acercamiento al cine fue con su cortometraje *Daughters* (2010) con el que obtuvo el Premio de *Best Student Live Action Short* en el ShortFest Internacional de Palm Springs. Su debut como directora de largometraje fue con la película *Songs My Brothers Taught Me* (2015), estrenada en el Festival de Cine de Sundance y posteriormente en el Festival de Cine de Cannes. Luego dirigió *The Rider* (2017), western contemporáneo con el cual fue aclamada por la crítica.

En 2018 Amazon Studios aprobó su nuevo proyecto de western, el cual es una película biográfica que aún no tiene título. El mismo año comenzó el rodaje de *Nomadland*, filme con el que obtiene el Óscar a Mejor Película y Mejor Dirección dos años más tarde, convirtiéndose en la segunda mujer en ganar este último Premio y la

primera mujer asiática en ganar un Óscar. En septiembre de 2018, Marvel la contrató para dirigir *Eternals* durante el 2019 (IMDb, s.f.).

Contexto de producción:

La inspiración para la película surge del libro de no ficción de Jessica Bruder *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*. El proyecto como tal se inicia desde la protagonista de la película, Frances McDormand, quien hizo un acuerdo con su socio productor, Peter Spears para adaptar el libro. No obstante, fue Zhao quien se apropió finalmente de la historia al escribir el guion luego de conocer a la actriz en los Independent Spirits Awards (Kohn, 2020).

El rodaje de *Nomadland* comenzó en septiembre del 2018 y tuvo una duración de seis meses, en donde trabajó con no-actores. La primera locación fue en Dakota del Sur donde inició el recorrido que debieron hacer para llevar a cabo la filmación. Debieron situarse en las siguientes localidades: Deadwood, Nebraska, Empire, Point Arena, Yuma, San Bernardino (Audiovisual451, 2021). En relación con esto Zhao menciona que:

Todo sucedió muy rápidamente debido a lo que queríamos capturar, las estaciones y la escala de los paisajes que tratábamos de conseguir en el oeste americano cuando era realmente factible. Pasamos del alto desierto al bajo desierto, a las llanuras y al océano (Brueggemann, 2021, párr. 10).

Contexto de distribución y exhibición:

La película estuvo disponible durante una semana del mes de diciembre del año 2020 (de manera limitada) en *streaming* para un grupo de críticos. Luego *Searchlight Pictures* lanzó el filme en algunas salas IMAX seleccionadas de Estados Unidos a finales de enero de 2021 por dos semanas. Simultáneamente a mediados de febrero del mismo año, la película estuvo disponible en la plataforma *Hulu* (Brueggemann, 2021).

El estreno en otros países fue durante marzo de 2021 y, un mes después, estuvo disponible en *Disney +* (ABC, 2021).

Los distribuidores de *Nomadland* son *Searchlight Pictures*, *Walt Disney Studios Motion Picture*, *Hulu*, *Feelgood Entertainment Forum Hungary*, *Walt Disney Motion Pictures de Argentina*, *Finlandia*, *Alemania*, *Canadá*, *Francia*, *Países Bajos*, *Singapur*, *Italia*, *Disney +*, *The Walt Disney Company Iberia*, *Walt Disney Studios Home Entertainment de España*, *Alemania*, *Finlandia*, *Inglaterra* y *Estados Unidos* (IMDb, s.f.).

Recepción, premios, críticas y espectadores:

La película obtuvo una buena recepción por parte de la crítica. En la página web *Rotten Tomatoes* el largometraje tuvo una calificación de 93% de aprobación, consiguiendo la calificación de *Fresh* con un total de 421 reseñas profesionales. Por parte de la audiencia, obtuvo un rating de 4.1 estrellas de 5. El consenso de la crítica dictamina que *Nomadland* captura bellamente la inquietud que quedó tras la Gran Recesión y que corresponde a un estudio de carácter poético sobre los olvidados y oprimidos (Rotten Tomatoes, s.f.).

Asimismo, en *Metacritic* obtuvo una calificación de 93/100 puntos, convirtiéndose en la película número 110 en la lista de *Las mejores películas de todos los tiempos*, con una clasificación de *Imprescindible*. A su vez, la audiencia calificó el filme con un rating de 7.3 puntos de 10 (Metacritic, s.f.).

En cuanto a la recaudación, la obra alcanzó 3,700,000 USD a nivel local y 35,758,207 USD internacionalmente (IMDbPro, s.f.).

En los Premios Oscar, la película obtuvo 6 nominaciones: Mejor Película, Mejor Director (Chloé Zhao), Mejor Guion Adaptado (Chloé Zhao), Mejor Edición (Chloé Zhao), Mejor Actriz (Frances McDormand) y Mejor Cinematografía (Joshua James Richards), categorías dentro de las cuales ganó la mitad. Además, fue nominada a 5 categorías de los *Golden Globe Awards* (Mejor Película Dramática, Mejor Director, Mejor Guion y Mejor Actriz - Drama), siendo ganadora de dos de ellas.

Ante esto último, China ovacionó a la directora y celebró su éxito, no obstante, luego de algunas entrevistas en donde Chloé Zhao criticó a su país de origen, la película fue censurada en internet por el gobierno chino (Davis, 2021).

II.III Análisis

Lo primero que se observa en la película es un título que introduce el hecho verídico sobre el cual se construye la historia, que está relacionado a la crisis que sufrió un pueblo del estado de Colorado llamado Empire el año 2011, donde varias personas perdieron sus trabajos y algunos, sus hogares. Luego, la pantalla se va a negro y vemos a Fern, la protagonista, abrir el plano, ya que, al levantar la puerta de su bodega logramos verla en el centro del encuadre. El primer corte de la película corresponde a una elipsis temporal, en donde la cámara la sigue durante un minuto mientras que saca cosas del lugar para guardarlas en su van, lo que da a entender que es una situación difícil para ella y que ha perdido a alguien.

Posterior a ello, Fern tiene una conversación con el encargado del lugar, que está trabajado desde un plano *two shot*¹⁰ en donde se explica que Fern paga por guardar sus cosas ahí. Seguidamente, hay una nueva elipsis que comienza el viaje por la carretera y después, un corte a ella haciendo sus necesidades a la intemperie. En este momento, la pantalla se va al título de la película mientras el sonido de la escena anterior se mantiene sobre él.

En la siguiente escena ya es de noche y Fern sigue su viaje por la carretera hasta llegar a su destino: un estacionamiento cercano a su trabajo en Amazon. Ella toca la puerta de la recepción y lo siguiente que vemos es su identificación en las manos de otra mujer que busca su nombre en una lista. Es usual que a lo largo de la película recurra al uso de un plano detalle después de una elipsis temporal para situar de mejor manera al espectador y darle a entender que se trata de otro momento. Esta

¹⁰ Plano en donde el encuadre abarca a dos personas.

técnica también utiliza planos generales para situar un nuevo espacio, lo cual sucede cuando ella logra registrarse y estaciona su van.

Hasta este momento, aún no tenemos claro el conflicto o propósito del personaje, no obstante, podemos deducir algunas características de la protagonista, siendo el constante movimiento de ella la más importante. Entendemos que vive en la van en la cual se ha estado trasladando, ya que se muestra su rutina dentro de ella mediante una secuencia de escenas; y que no es la primera vez que trabaja temporalmente en Amazon, debido a que es amiga de Linda May, otra empleada del lugar. Mediante varias elipsis, dentro de un mismo día de historia, entendemos la dinámica de su trabajo, donde conoce a personas nuevas, empaqueta productos y comparte tiempo con Linda, llegando a enseñarle algunos de los objetos preciados que guarda en su hogar.

A través de más elipsis podemos entender que van pasando más días y ella se mantiene aun trabajando en Amazon. Un día tiene un encuentro con personas que conocía de su pasado, quienes se preocupan por su elección de vida. Esta conversación se trabaja mediante el uso de plano y contraplano, priorizando el plano de Fern, donde se muestran sus reacciones frente a lo que le dicen. Lo primordial de esta charla es que nos deja entrever el pasado del personaje y logramos comprender que ella no siente que no tiene un *hogar*, sino que simplemente no tiene una *casa*.

El siguiente hito importante es la conversación que mantiene con Linda dentro de la van de este personaje. La escena comienza mediante un diálogo de Linda mientras vemos un plano general desde el exterior. Esto es seguido de planos detalle de objetos que tiene dentro de su hogar a través de un pequeño montaje métrico (Ref 6); finalmente vemos su rostro y relacionamos sus palabras con ella. Es a través del diálogo que podemos saber más sobre los personajes, pues es la única manera en que entendemos sus problemas y complejidades a lo largo de la película. En esta plática, Linda exterioriza su doloroso pasado, por lo que se mantiene una especie de equilibrio entre el plano de ella y el contraplano de Fern, quien solo escucha atentamente.



Ref 6.

Una característica que se puede deducir del *film* es que está dividido según los personajes con los que Fern va conectando a lo largo de un año. En este sentido, cada una de estas personas tiene un periodo de tiempo en que sobresale y acompaña a la protagonista. Además, cada uno tiene una conversación profunda con Fern, en la cual se ve este equilibrio en donde se mantienen los planos de quienes participan de dicho diálogo, adquiriendo ambos personajes la misma relevancia, a diferencia de las conversaciones que Fern establece con otras personas que no son cercanas, en donde ella es quien pasa más tiempo en pantalla.

Esta decisión de montaje permite que, como espectadores, logremos entender la importancia que tienen los personajes dentro de la historia y el impacto de ellos en la vida de la protagonista.

A lo largo de la película, el montaje está estructurado de manera lineal, siguiendo un orden cronológico de causa-efecto, con constantes elipsis temporales en donde vamos acompañando a Fern en el viaje que está realizando. Por lo tanto, destaca sobre todo un montaje elíptico, ya que faltan algunas partes de las acciones o incluso días completos. Si bien este tipo de montaje suele utilizar jump cuts, consideramos que aquellos presentes en la película no tienen la finalidad de generar un impacto emocional en el espectador, sino condensar el tiempo, debido a que el movimiento de cámara constante no permite asegurar que se trate de este tipo de corte.

La perspectiva desde la que se maneja la cámara y el modo en que se monta, permiten que el espectador pueda introducirse dentro de la historia. Ejemplo de ello son los planos en la carretera, los cuales suelen iniciar con un plano general detrás de la van de Fern, para luego ver a la protagonista desde el lado derecho, el cual corresponde al asiento del copiloto causando que el espectador tenga la sensación de viajar con ella. (Ref 7 y 8)



(Ref 7)



(Ref 8)

Como espectadores comprendemos la razón e importancia del viaje que está realizando Fern en el momento en que mantiene una conversación con Bob Wells, un hombre que da consejos acerca de cómo sobrevivir en una vida nómada. Posteriormente, su motivo se explicita aún más cuando habla con su amiga Swankie, comentando lo mucho que cuidó a su marido antes de su muerte. Lo que detona la urgencia de la protagonista de huir de la forma de vida que mantenía con él, pues aún

no quiere enfrentar la realidad y el cambio que significa perder a alguien, no obstante, para ella la vida nómada es cómoda y no está dispuesta a volver atrás.

En el ámbito sonoro, un elemento que resulta interesante y, que es utilizado como una técnica frecuente, es el corte directo acompañado de un sonido inmediato. Suele suceder que, en un corte donde se genera una elipsis, la escena siguiente comience con un sonido específico de un objeto que vemos, un diálogo, o, en el caso de la escena anterior que termina con un sonido fuerte, se crea un corte a silencio.

La tensión comienza a ascender exponencialmente en el instante en que Fern debe recurrir a su hermana para continuar su viaje, debido a que su van se descompuso. Cuando llega a la casa, podemos ver la relación y conflictos que tiene con su familia. Ellos juzgan su modo de vida y que se haya alejado de ellos, sin mantener contacto a lo largo de los años hasta este momento. Esta secuencia de escenas en la casa de la hermana de la protagonista está montada principalmente a través de planos medios de Fern, a pesar de que escuchemos al resto de los personajes conversando. Ocasionalmente se utilizan planos detalles de corta duración o algún plano secuencia con movimiento interno de la imagen. Luego, la tensión aumenta con la escena del poema y continúa en ascenso cuando Fern va a visitar a su amigo Dave, quien está enamorado de ella e insiste en que se quede más tiempo con él. A pesar de que hay muchas personas en la casa a la que llega, la cámara casi siempre nos muestra a estos dos personajes.

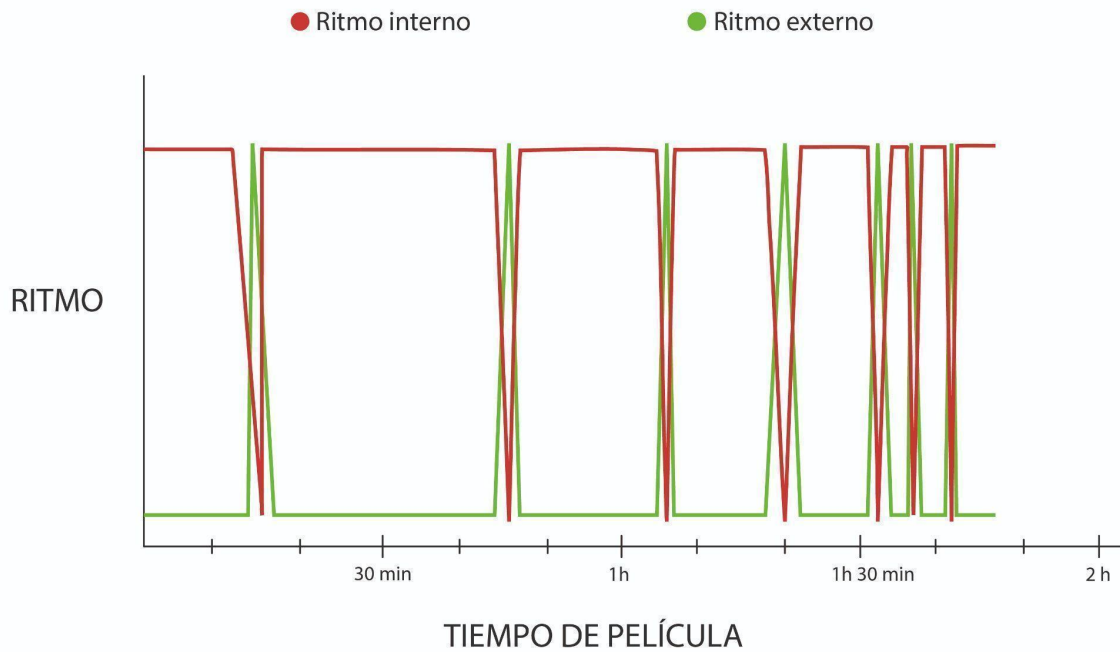
La protagonista decide abandonar el lugar al darse cuenta de que no puede mantener ese estilo de vida, ni mucho menos una relación amorosa con otro hombre. La música nuevamente es empática y los planos generales de Fern en la playa reafirman la soledad del personaje, la que se ve incrementada al enterarnos de la muerte de su amiga Swankie. En el retorno al desierto que realiza para ir al funeral, mantiene una conversación con Bob Wells, en donde expone de manera explícita los dolores que ha sufrido, la pérdida de su hogar y de su marido. Asimismo, Bob se abre emocionalmente con ella, transformándose en el último personaje que impacta en la vida de Fern, concluyendo así el momento de mayor tensión de la película. Tal como hemos mencionado anteriormente, esta última escena está montada de tal manera que Fern y Bob tienen la misma relevancia a nivel de tiempo en pantalla.

Finalmente, Fern comienza un nuevo viaje, en donde vemos el verdadero retorno, pues regresa a Empire a enfrentar su pasado físicamente. En esta secuencia se utilizan varios planos abiertos, donde vemos un pueblo fantasma y a Fern siendo el único elemento vivo del lugar. La vemos recorrer el camino hasta llegar a su casa, donde, mediante un plano secuencia, empieza a recorrerla. Luego los cortes se establecen de manera que separan las habitaciones del lugar, hasta que ella abre una puerta y sale por la parte trasera a un paisaje totalmente abierto, manteniendo el plano hasta que Fern deja de estar en él. Finalmente, observamos una última vez la van en la autopista, dando a entender que el viaje de la protagonista continúa pero el nuestro como espectadores no. La película termina con un título sobre negro dedicando esta obra a aquellos que tienen que salir a la carretera.

A lo largo del filme, el ritmo externo predomina sobre el interno, pues la finalidad del corte es crear elipsis temporales y espaciales para que la historia avance, ejemplo de ello son las escenas del viaje de Fern en su van, donde el corte no está determinado por el movimiento interno de la imagen, sino que se trata de una decisión de la montajista. No obstante, hay algunas secuencias específicas en donde el ritmo interno adquiere mayor relevancia y, generalmente, estas corresponden a aquellos instantes en donde la protagonista queda nuevamente sola.

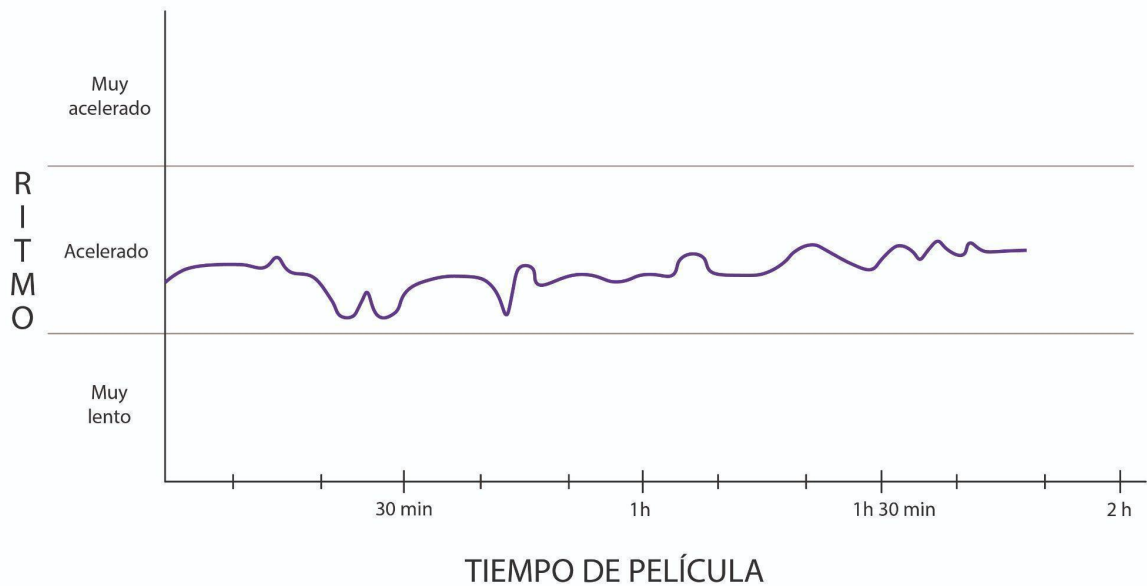
La variación del ritmo interno y externo se puede ver graficada aproximadamente a continuación:

PREDOMINANCIA DE RITMO INTERNO Y EXTERNO EN NOMADLAND



A partir del gráfico previo se puede deducir el ritmo general aproximado de la película, lo cual se expresa en el siguiente gráfico y que nos indica el tipo de ritmo predominante en la película (clásico o contemporáneo) establecido en la matriz de análisis:

RITMO GENERAL EN NOMADLAND



La película está mayormente contada desde un narrador testigo y omnipresente, no obstante, existen tres instantes en donde la cámara toma la perspectiva de la protagonista:

1. Cuando Fern mira a través del telescopio:



2. Momento en que Fern mira a través de la roca:



3. Instante en que Fern observa las fotos de su pasado:



De esta forma, queda demostrado que la película posee una estructura lineal-causal, en donde un evento desencadena otro, aumentando la tensión a medida que la protagonista realiza su viaje. Tal como se mencionó anteriormente, los cortes tienen la finalidad de crear elipsis, lo que, por consecuencia, segmenta la película y, en este sentido, la continuidad e invisibilidad pasan a un segundo plano, a excepción de las escenas de conversación, en donde el corte se apega a lo clásico. En cuanto al ritmo, este se mantiene dentro de los parámetros de acelerado como se mostró en las gráficas previas. Y por último, en relación con el narrador, este se mantiene principalmente en testigo y omnipresente.

Con la finalidad de compactar el análisis y conclusiones realizadas, el cuadro a continuación expone la matriz a la que *Nomadland* ha sido sometida, mencionando

porcentualmente la frecuencia en que ocurre cada aspecto en relación con la totalidad de la película:

Montaje Clásico		Montaje Contemporáneo	
Ritmo acelerado	Sí	Ritmo extremadamente acelerado o lento	No
Orden narrativo causal-lineal	Sí	Orden narrativo no lineal	No
Corte con fines de invisibilidad y continuidad	Sí	Corte con la finalidad de ser percibido por el espectador	Sí
Narrador testigo y omnipresente	Sí (99%)	Narrador subjetivo	Sí (1%)

Los porcentajes mencionados son un número aproximado.

III. SOUND OF METAL

III.I Introducción

El tercer objeto de análisis es *Sound of Metal*, ganadora del Premio a Mejor Montaje en los Premios Óscar, dirigida por Darius Marder y editada por Mikkel E. G. Nielsen, quien menciona en una entrevista con el canal GoldDerby (2021) cómo la sonoridad está muy ligada al montaje y la perspectiva que se le da a la historia, ya sea testimonial o subjetiva dependiendo de los momentos en que se decida entrar a la mente del personaje. Por lo mismo debió trabajar colaborativamente con Nicolas Becker, diseñador de sonido del filme.

III.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)



Año: 2020.

País: Estados Unidos.

Director: Darius Marder.

Guionista: Darius Marder, Abraham Marder.

Productoras: Caviar Films, Dickey Abedon, Riz Ahmed, Sacha Ben Harroche, Bill Benz, Kathy Benz, Darek Cianfrance, Kirt Gunn, Bert Hamelinck, Fredric King, Hanna Reyer, Michael Sagol, Daniel Sbrega.

Montajista: Mikkel E. G. Nielsen.

Premios:

- Premios Oscar: Mejor Montaje y Sonido. 6 nominaciones.
- Globo de Oro: Nominada a Mejor Actor

Drama (Riz Ahmed).

- Premios BAFTA: Mejor Montaje y Sonido.
- National Board of Review (NBR): Top 10, Mejor Actor (Ahmed) y Secundario.
- American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores Películas del Año.
- Critics' Choice Awards: Mejor Montaje (ex aequo). 5 nominaciones.
- Premios Independent Spirit: Mejor Ópera Prima, Actor y Actor Secundario.
- National Society of Film Critics: Mejor Actor Secundario (Paul Raci). 2 nominaciones.
- Sindicato de Directores (DGA): Mejor Dirección Novel.
- Asociación de Críticos de Boston: Mejor Actor de Reparto (Raci). 2 nominaciones.
- Asociación de Críticos de Chicago: Mejor Actor Secundario (Raci). 3 nominaciones.
- Premios Gotham: Mejor Actor (Riz Ahmed).
- Satellite Awards: Mejor Actor (Ahmed) y Sonido. 4 nominaciones.

Sinopsis:

“Un baterista empieza a perder la audición y tiene que enfrentarse a un futuro que estará lleno de silencio” (Letterboxd, s.f., párr. 1).

Sobre el director:

Darius Marder nació el 3 de junio de 1974 en Estados Unidos. Comenzó su carrera como asistente editorial y se ha desarrollado como director, guionista y editor. Su debut como director y guionista fue con el documental *Loot* (2008), película en la que también fue montajista y con la cual ganó el Premio a Mejor Documental en el Festival de Cine de Los Ángeles. Posteriormente, escribió el guión de *The Place Beyond the Pines* (2012), proyecto dirigido por Derek Cianfrance. Marder vuelve a dirigir con *Sound of Metal* (2020), película estrenada en el Festival Internacional de Cine de Toronto. Su próximo proyecto como guionista es *Empire of the summer moon* (Sensacine, s.f.).

Sobre el montajista:

Mikkel E. G. Nielsen nació el 19 de julio de 1973 en Dinamarca (IMDb, s.f.). Inició su carrera editando noticias de televisión y siendo sonidista. En el año 2004 entró a la industria cinematográfica al ser montajista de *Dear Wendy* y continuó con varios largometrajes, incluyendo dentro de ellos *Madame Bovary* (2014) y *Beast of No Nation* (2015). En el 2019 Nielsen (2021) trabajó en *Sound of Metal*, proyecto al que se unió tres semanas antes de terminar el rodaje debido a una conversación que tuvo con el director, donde le indicó sus ideas para el montaje de la película. El último proyecto en que trabajó es *Land* (2021) (IMDb, s.f.).

Contexto de producción:

Sound of Metal tiene su origen en *Metalhead*, película documental-narrativa de Derek Cianfrance, director, guionista, director de fotografía y montajista estadounidense. En dicho proyecto, Marder se encargó del montaje, siendo inspirado por la obra de Cianfrance e influenciando a la vez a su hermano, Abraham Marder, con quien escribió el guion.

A pesar de las dificultades iniciales para recaudar fondos y encontrar a los socios correctos, todo comienza a prosperar con la aparición de *Caviar*, compañía que abarca distintos ámbitos audiovisuales y que impulsó el proyecto de los Marder.

El protagonista, Riz Ahmed, debió prepararse durante siete meses para el rodaje, ya que debió aprender lenguaje de señas y a tocar la batería. En ese proceso se confirmó al resto del elenco incluyendo a Olivia Cooke y Mathieu Amalric.

El rodaje de la película tuvo una duración de cuatro semanas debido al poco presupuesto con el que estaban trabajando. En ese sentido, debieron hacer una reducción en la cantidad de tomas, siendo un máximo de dos por escena.

La locación más utilizada fue la comunidad rural para sordos, donde la mayoría de los personajes fueron interpretados por no actores. Las otras locaciones más relevantes fueron la RV de Ruben y Lou, y la casa del padre de Lou en París.

Contexto de distribución y exhibición:

La película fue estrenada a nivel mundial en el Festival Internacional de Cine de Toronto el 6 de septiembre de 2019 en el programa *Platform Prize* (Kohn, 2019). Su lanzamiento oficial estaba definido originalmente para el 14 de agosto de 2020, no obstante, la pandemia COVID-19 influyó directamente en la fecha de estreno, por lo que el 20 de noviembre del año mencionado estuvo recién disponible en Estados Unidos (The Numbers, s.f.). El 4 de diciembre del mismo año la película pudo ser vista *on demand* en la plataforma *Amazon Prime Video* (Sánchez, 2021), siendo el distribuidor del filme en conjunto con *Vertigo Releasing* en el Reino Unido (Gant, 2021).

Recepción, premios, críticas y espectadores:

La película obtuvo una gran aprobación por parte de la crítica. En la página web *Rotten Tomatoes* el filme tuvo una calificación de 97% de aprobación con 277 reseñas profesionales, consiguiendo la clasificación de *Fresh*. Por parte de la audiencia, el largometraje posee un rating de 4.1 estrellas de 5. El consenso al que

llegó la crítica dictamina que la película posee “una mirada evocadora a las experiencias de la comunidad sorda, *Sound of Metal* cobra vida gracias a la apasionada interpretación de Riz Ahmed” (Rotten Tomatoes, s.f, párr. 1).

Asimismo, en la página web de *Metacritic* el filme obtuvo una calificación de 82/100 puntos y una clasificación de *Imprescindible*. A su vez, la audiencia calificó el largometraje con un rating de 7.9 puntos de 10 (Metacritic, s.f.).

Sound of Metal consiguió una recaudación de 516,520 USD a nivel internacional.

En cuanto a las premiaciones, en los Óscar la película estuvo nominada a seis categorías: Mejor Película, Mejor Sonido (Phillip Bladh, Nicolas Becker, Jaime Baksht, Michelle Couttolenc, Carlos Cortés, Carolina Santana), Mejor Edición (Mikkel E.G Nielsen), Mejor Actor (Riz Ahmed), Mejor Actor de Reparto (Paul Raci), Mejor Guion Original (Abraham Marder, Darius Marder); siendo ganadora en las primeras tres categorías mencionadas. En los Premios BAFTA obtuvo 4 nominaciones: Mejor Actor, Mejor Actor de Reparto, Mejor Edición y Mejor Sonido, dentro de las cuales ganó las últimas dos categorías.

III.III Análisis

En un inicio, lo único que se percibe es el sonido de una guitarra eléctrica conectada a un amplificador, introduciendo al espectador de forma sonora antes que visualmente. Lo primero que se muestra es a Ruben, el protagonista, al centro del cuadro, preparándose para tocar la batería en un concierto. Lou es la cantante de la banda y la pareja de Ruben. La escena está estructurada de manera tal que parece una conversación, pues se trabaja con el plano de Ruben, el contraplano de Lou y de vez en cuando un plano en que se ven ambos en el escenario. Al terminar la canción, ambos se miran y se da a entender que existe una complicidad entre ellos.

Luego aparece el título sobre un fondo negro mientras sigue estando presente el sonido del concierto. El siguiente plano que vemos crea un contraste sonoro y

visual, pues en esta escena los sonidos son trabajados de manera delicada, mostrando planos detalles y los respectivos sonidos de cada objeto o persona dentro de la RV. Mientras tanto, desde el exterior solo escuchamos pasar algún auto ocasionalmente, sin perturbar la tranquilidad matutina de Ruben. Las escenas siguientes nos muestran la rutina que ambos personajes tienen, dando a entender que están realizando una gira en el país. Durante el viaje que realizan de un lugar a otro, escuchamos una conversación que mantienen, no obstante, el tiempo sigue avanzando visualmente sobre dichos diálogos, generando una secuencia que mezcla temporalidades. Este es el único momento de la película en que se realiza esta técnica.

Al llegar a la siguiente locación, la escena se construye en base a tres planos secuencias, donde el que tiene mayor duración es el último, pues es el momento en que Ruben deja de oír con normalidad. En esta instancia, el montaje adquiere la perspectiva del personaje, dejando de lado su carácter de testigo y omnipresente. Esta técnica se repite a lo largo de la película, siempre siendo señal de aquello que escuchamos como lo hace Ruben. Por ejemplo, en la escena siguiente Ruben está tocando la batería, la cual, en un comienzo, escuchamos correctamente, pero a medida que el personaje desvía la mirada, entramos en su perspectiva y el sonido se va “ahogando” cada vez más. Asimismo, es común que se utilice un plano sobre el hombro de Ruben para adquirir su perspectiva o un plano más cerrado de él.

La rutina de Ruben mostrada al inicio de la película se vuelve a ver, sin embargo, esta vez estamos desde su perspectiva, sin poder escuchar los sonidos como antes, creando un contraste con ello y logrando que el espectador comience a sentir la inquietud, preocupación y desesperación que el protagonista siente.

Posteriormente, el protagonista va a una consulta médica para saber qué es lo que está pasando con su audición. En esta escena, podemos diferenciar dos espacios sonoro-visuales: el primero corresponde a la sala donde se encuentra Ruben con los audífonos, intentando entender las palabras que el doctor le pide que repita. En este lugar, la perspectiva es la del protagonista, sin embargo, al pasar al espacio del médico, volvemos a ser testigos de la situación que está viviendo, resultando devastador para los espectadores, debido a que comprendemos la gravedad del

asunto, pues las palabras que dice el doctor y las que repite Ruben son completamente distintas. Esto último se confirma en la conversación que mantienen ambos personajes luego de la evaluación, en donde el doctor le indica que el porcentaje de audición perdida nunca se va a recuperar y que idealmente se debe mantener fuera de su ambiente musical. A pesar de la terrible situación, Ruben encuentra consuelo en el implante coclear que le permitiría volver a escuchar.

A lo largo de la película se trabaja con la dinámica mencionada, construyendo la narración en base a un montaje lineal porque sigue el orden cronológico de los hechos, y por lo mismo es de continuidad, ya que maneja el espacio-tiempo de manera coherente. La excepción a esto se da en dos escenas, donde el corte es realizado con la finalidad de crear tensión, independientemente de si este rompe la continuidad invisible. Estas escenas son las siguientes:

1. Instante en que Ruben le cuenta a Lou que no escucha nada: vemos al protagonista salir del recinto donde están realizando un concierto. Está agitado debido a que no escucha nada. Mientras está caminando pasamos de un plano medio largo (Ref 9) a uno medio corto (Ref 10), cambiando la perspectiva sonora en el momento del corte. Si bien no existe continuidad entre un plano y otro, el corte funciona a la perfección pues esto aumenta la tensión y la desesperación ante lo que se está viviendo.



Ref 9.



Ref 10.

2. Cuando Lou y Ruben se van por caminos separados: los personajes mantienen una pequeña discusión acerca de lo que el protagonista debe hacer a continuación. Él no quiere ir al grupo de apoyo para gente sorda, ya que esto significa vivir aislado durante un tiempo. No obstante, Lou considera que es importante que él lo haga debido a que lo va a beneficiar a largo plazo. Ambos están encuadrados en el mismo plano (Ref 11) y el corte (Ref 12) que se realiza no mantiene la continuidad de movimiento, pero sí aumenta la tensión.



Ref 11.



Ref 12.

A lo largo de la película, casi siempre seguimos al personaje principal, sin embargo, existe un momento en que no lo hacemos y que rompe con todo el esquema establecido para el filme. Se trata de una secuencia en la que se trabaja con un montaje paralelo, pues vemos la conversación que Ruben tiene con Joe, el jefe del grupo de ayuda, y luego pasamos a una escena en que Lou lo está esperando en el jardín, manejando dos situaciones que ocurren al mismo tiempo, pero en espacios diferentes.

Otro recurso que se repite son las elipsis temporales en una misma escena, en donde el lugar que se muestra es el mismo, no obstante, sabemos que ha pasado cierto tiempo, ya sean minutos u horas, por la interrupción de la acción que se estaba realizando con el cambio de plano. Esto se puede ver en la escena en que Ruben va a una habitación en donde debe sentarse y escribir por órdenes del jefe. Aquí el protagonista descarga su ira y malestar aplastando su comida y, mientras junta las migas que dejó en la mesa por ello (Ref 13), se realiza el corte, pasando a un plano que se posiciona desde el ángulo opuesto al anterior (Ref 14), dando a entender que lleva mucho tiempo en el mismo lugar y que ha logrado tranquilizarse un poco.



Ref 13.



Ref 14.

Otro elemento interesante que se marca dentro de la película es el uso de subtítulos. En un comienzo, cuando Ruben empieza a integrarse en la comunidad de sordos, no hay subtítulos que le den a entender al espectador lo que habla el resto, por lo que nos pone en la misma situación en la que se encuentra el protagonista, sin entender y sintiéndose inadaptado. No obstante, al aprender la lengua de señas, los subtítulos se vuelven una constante en las conversaciones dentro del recinto. Ruben entiende lo que están hablando y los espectadores también.

Cuando comienza a sentirse parte de la comunidad, podemos observar cómo integra parte de su vida anterior a esta nueva realidad, en donde es ayudante de clases en un colegio para niños sordos, logrando acercarse a un joven en particular, con quien comparte un momento en que le transmite su música mediante la percusión en un resbalín. Posteriormente, Ruben sigue progresando en la comunidad, sintiéndose mejor adaptado y aprendiendo a ser sordo, lo cual era la principal misión

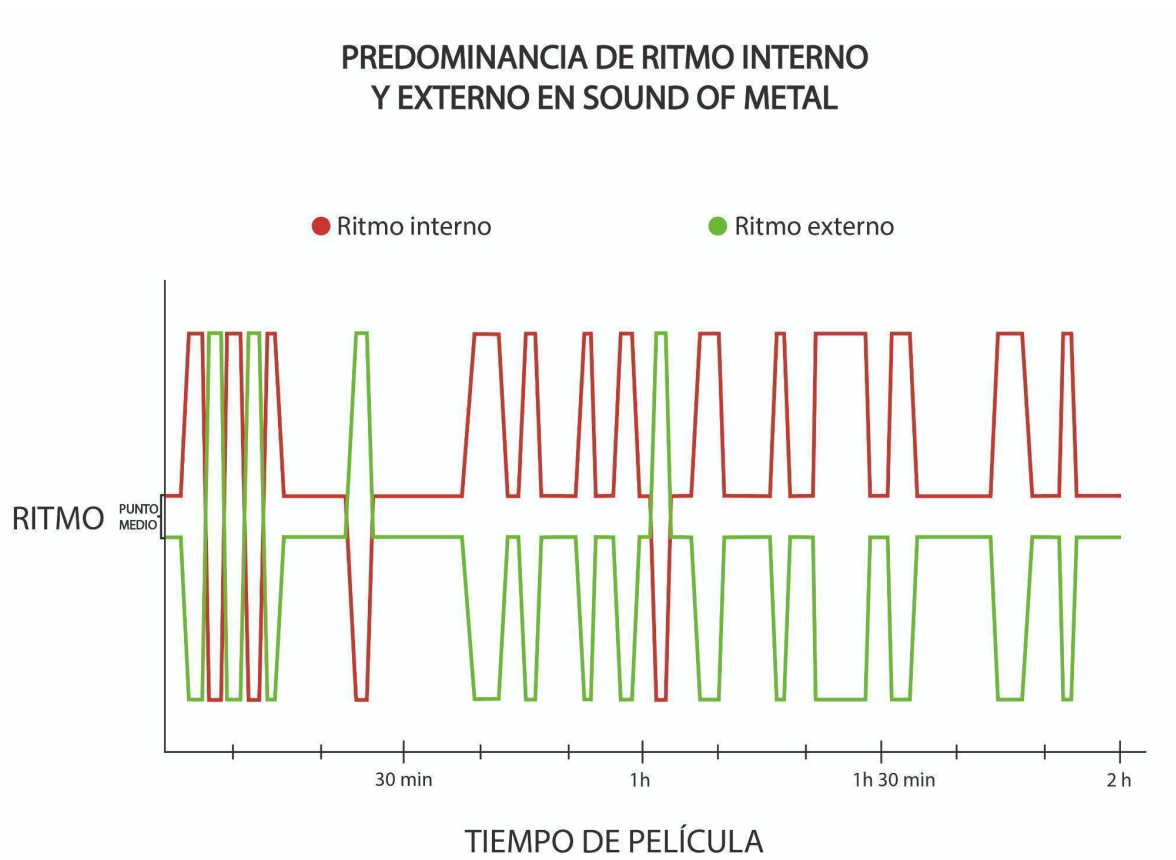
que le encomendaron al llegar al grupo de apoyo. En este periodo de mejora, el tiempo se maneja de manera distinta, pues los días y momentos memorables pasan rápido en comparación al inicio de la película.

Esta secuencia de progreso termina cuando el protagonista tiene una conversación con Joe, donde él le menciona que se ha vuelto importante para las personas del lugar y que debería considerar quedarse. Sus palabras tienen un impacto en Ruben, quien de algún modo pareciera darse cuenta de que olvidó su objetivo inicial de volver con Lou y conseguir los implantes. En la siguiente escena, en donde entra a la oficina de Joe para usar su computador, descubre que Lou ha seguido con su carrera de solista. Dicha escena está trabajada de manera que vemos lo mismo que el protagonista, seguido de su reacción, pareciendo un ir y venir entre las perspectivas de narrador testigo-omnipresente y narrador subjetivo.

El siguiente hito relevante en la historia es que Ruben toma la decisión definitiva de ponerse los implantes. Esta escena inicia con un plano que, en primera instancia parece material de archivo, pues vemos el interior del oído que está siendo operado. Luego, se pasa a un plano abierto donde comprendemos que estamos en una sala de operaciones. Posterior a ello, comienza una escena en que vemos al protagonista recuperándose en una habitación de hospital, y junto a él se encuentra la Doctora que lo operó. En este momento la perspectiva es totalmente la del protagonista, ya que el sonido y la imagen se adhieren a lo que él escucha y ve. Un mes después, el dispositivo es activado y, a partir de ese momento, el ritmo interno de la imagen es lo que determina el momento del corte, debido a que la finalidad de él radica en mantener al protagonista en el plano para ver la reacción.

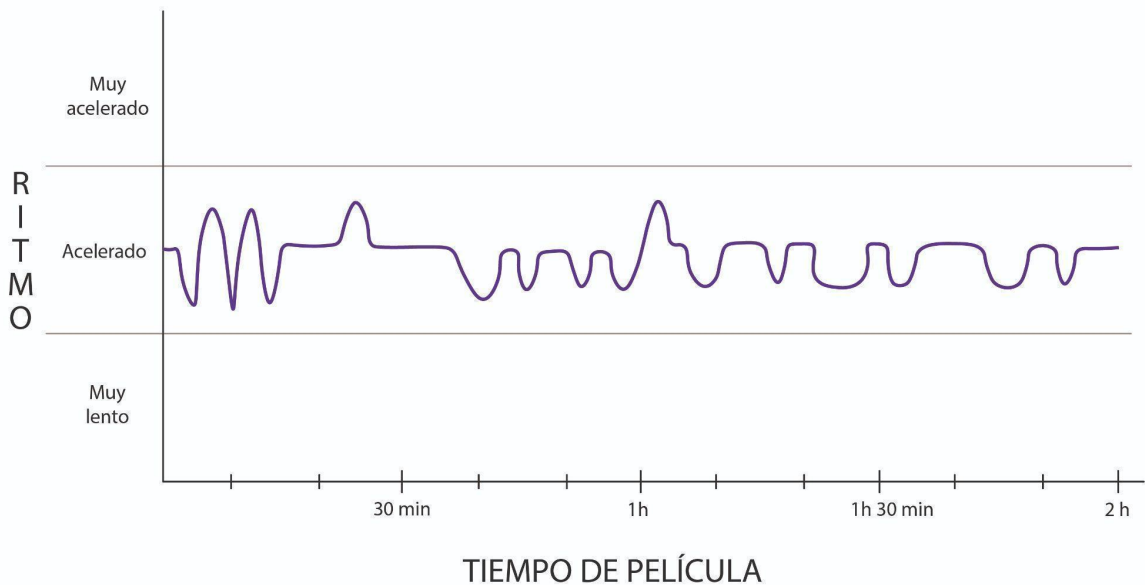
Consideramos que hay una predominancia del ritmo interno a lo largo de la película, no obstante, se trabaja de tal manera que se construye un equilibrio entre el ritmo externo e interno dependiendo de la situación en la que se encuentra Ruben. Durante sus viajes en la RV, el ritmo externo es predominante, mientras que en aquellos momentos en que las emociones del protagonista son más importantes e intensas, el ritmo interno adquiere mayor relevancia, siendo un ejemplo de ello la escena mencionada anteriormente en donde activan el dispositivo auditivo.

La relación entre ambos ritmos se ve graficada, de manera aproximada, en la siguiente imagen:



En base al gráfico anterior, podemos deducir el ritmo general aproximado de la película:

RITMO GENERAL EN SOUND OF METAL



Al respecto, Nielsen (2021) comenta que la edición de la película está dividida en tres actos: el primero corresponde a la secuencia inicial en donde vemos la vida del protagonista sin sus problemas de audición siendo tratado principalmente desde una perspectiva testimonial; el segundo acto es el punto de transición entre su vida anterior y el lograr adaptarse a su nueva realidad, en donde la perspectiva es principalmente subjetiva; y el último acto comienza una vez decide vender su RV y realizar el implante coclear, en donde existe un equilibrio entre el sonido *metálico* que el protagonista escucha tras la cirugía y el mundo real.

Luego de realizarse la operación, Ruben no tiene permitido quedarse en el grupo de ayuda, por lo que espera la activación de sus implantes para volver con Lou. Como se mencionó anteriormente, desde este punto comienza una nueva dinámica sonora, en la que se diferencia claramente la manera en que escucha Ruben de cómo se escuchan realmente los objetos, ambientes y voces.

Al darse cuenta de que la relación con Lou ya no tiene futuro, seguimos a Ruben hasta el mundo exterior que lo ahoga con sonidos estridentes y molestos, por lo que decide sacarse sus dispositivos y quedar en absoluto silencio. En este momento, observamos lo que ve el protagonista y, posteriormente, lo vemos a él

desde un plano medio similar al primer plano de la película, creando cierta simetría planteada por el montajista, lo que demuestra el arco del personaje. En un inicio es un hombre ansioso que necesita movimiento, pero al final de la película, Ruben logra quedarse sentado en completo silencio y tranquilidad (como expresó Nielsen en la entrevista con el canal GoldDerby, 2021).

Así, queda demostrado que el montaje de la película es mayoritariamente clásico, ya que posee una estructura causal-lineal, en donde cada momento desencadena otro, manteniendo la cronología de la historia. Además, como se comentó anteriormente, los cortes tienen la finalidad de invisibilidad, procurando la continuidad a excepción de los dos momentos mencionados en el análisis. Asimismo, como se pudo observar en los gráficos, el ritmo se mantiene dentro del parámetro *acelerado*, en donde cada plano tiene una duración mayor a un segundo y menor a dos minutos. La única característica de montaje que no responde a lo clásico es la perspectiva, debido a que existe la predominancia de un narrador subjetivo supeditado por el sonido.

Con la finalidad de compactar el análisis, el cuadro a continuación muestra la matriz a la que ha sido sometida la película *Sound of Metal*, mencionando porcentualmente la frecuencia en que ocurre cada elemento en relación con la totalidad del filme:

Montaje Clásico		Montaje Contemporáneo	
Ritmo acelerado	Sí	Ritmo extremadamente acelerado o lento	No
Orden narrativo causal-lineal	Sí	Orden narrativo no lineal	No
Corte con fines de invisibilidad y continuidad	Sí	Corte con la finalidad de ser percibido por el espectador	Sí
Narrador testigo y omnipresente	Sí (37,6%)	Narrador subjetivo	Sí(62,3%)

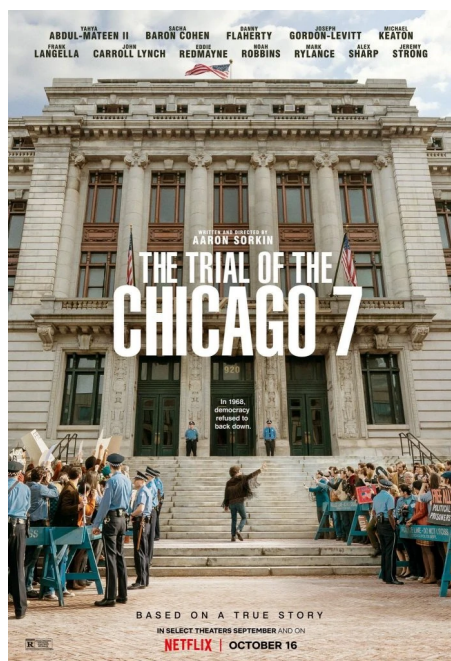
Los porcentajes mencionados son un número aproximado.

IV. THE TRIAL OF THE CHICAGO 7

IV.I Introducción

La cuarta obra por analizar es *The Trial of the Chicago 7*, dirigida y escrita por Aaron Sorkin y editada por Alan Baumgarten, quien menciona que su mayor complejidad fue el trabajo del punto de vista, ya que la historia no se plantea desde un solo personaje, sino que hay varias perspectivas posibles (Randi Altman's postPerspective, 2021).

IV.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.)



Año: 2020.

País: Estados Unidos.

Director: Aaron Sorkin.

Guionista: Aaron Sorkin.

Productoras: Amblin Partners, Paramount Pictures, Cross Creek Pictures, Marc Platt Productions, Reliance Entertainment, DreamWorks SKG, MadRiver Pictures, ShivHans Pictures, Max Adler, Cary Anderson, Sasha Baron Cohen, Gail Benefiel, Jonathan Benefiel, Stuart M. Besser, Marc Butan, Dru Davis, Misook Doolittle, Maurice Fadida, Stephanie Garvin, Mickey Gooch Jr., J. Todd Harris,

Matt Jackson, Anthony Katagas, Nancy Kirkoffer, Monica Levinson, Lauren Lohman, Laurie MacDonald, Kristie Macosko Krieger, Steve Matzkin, Jan McAdoo, Evan Metropulos, Charles Miller, Walter F. Parkes, Buddy Patrick, Marc Platt, Shivani Rawat, Joseph P. Reidy, Kristina Rivera, Andrew C. Robinson, James Rodenhouse, Cody Saintgneau, Emily Hunter Salveson, Sarah Schoroeder-Matzkin, Thorsten Schumacher, Nicole Alejandra Shipley, Ryan Donnell, Smith, Debra Taweel, Tayler Thompson, Jared Underwood, Nia Vazirani, Slava Vladimirov.

Montajista: Alan Baumgarten.

Premios:

- Premios Oscar: 6 nominaciones.
- Globos de Oro: Mejor Guion. 5 nominaciones.
- American Film Institute (AFI): Top 10 Mejores Películas del Año.
- Critics Choice Awards: Mejor Reparto y Montaje.
- Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor Película.
- Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor Dirección / Película.
- Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor Guion Original.
- Sindicato de Actores (SAG): Mejor Reparto (Largometraje). 3 nominaciones.
- Asociación de Críticos de Chicago: 2 nominaciones: Mejor Guion y Montaje.
- Premios Gotham: Mejor Reparto.
- Satellite Awards: Mejor Reparto y Montaje. 7 nominaciones.

Sinopsis:

En 1969 se celebró uno de los juicios más populares de la Historia de Estados Unidos, en el que siete individuos detenidos durante una manifestación en contra de la guerra de Vietnam fueron juzgados tras ser acusados de conspirar en contra de la seguridad nacional. Su arresto se produjo como consecuencia de disturbios contra la policía y el juicio, impulsado por el nuevo fiscal general, fue claramente político, dando lugar a una serie de conflictos sociales -manifestaciones, movimientos ciudadanos, impulso de los derechos civiles- que pasarían a la posteridad en una época de grandes cambios en los Estados Unidos (Filmaffinity, s.f.).

Sobre el director:

Aaron Sorkin nació el 9 de junio de 1961 en Estados Unidos. En un principio su interés se centró en el teatro, donde descubrió sus dotes de escritor, creando obras como *Removing All Doubt* y *Hidden in This Picture*, de la cual se haría una versión extendida titulada *Making Movies*. En 1989 recibió el Premio a Mejor Dramaturgo Americano del Outer Critics Circle, por su versión teatral de *A Few Good Men*, con la cual dió el paso hacia la industria cinematográfica. Sorkin escribió *The American President* (1995) y *Malice* (1993). También colaboró en guiones como *Enemy of the State* (1998), *Excess Baggage* (1997) y *Schindler's List* (1993). Fue ganador del premio Oscar a Mejor Guion Adaptado con *The Social Network* (2011) y fue nominado

con *Moneyball* (2012) y *Molly's Game* (2017). Asimismo, fue nominado a Mejor Guion Original con *The Trial of the Chicago 7* (2020) (IMDb, s.f.).

Sobre el montajista:

Alan Baumgarten nació el 1 de febrero de 1957 en Estados Unidos. Comenzó su carrera como asistente de editor de sonido en el *Circle of Power* (1981). Tres años más tarde fue asistente de montaje de la película *Over the Brooklyn Bridge*. Su primer proyecto como montajista fue en el documental *Duran Duran, Three to Get Ready* en 1987. Es conocido por ser el montajista de películas como *American Hustle* (2013), *Molly's Game* (2017) y *The Trial of the Chicago 7* (2020) (IMDb, s.f.).

Baumgarten (2020) había trabajado anteriormente con Aaron Sorkin en *Molly's Game*, en donde tuvo una buena experiencia, por lo que, al escuchar que Aaron sería el director de *The Trial of the Chicago 7* en el 2018, se interesó en el proyecto y fue contratado para ser el montajista de la película.

Contexto de producción:

En el año 2006, Aaron Sorkin fue invitado a la casa de Steven Spielberg ya que le iban a ofrecer un trabajo. Spielberg quería realizar una película sobre las manifestaciones ocurridas durante la Convención Nacional Demócrata de Chicago de 1968 y deseaba que esta se estrenara antes de las elecciones presidenciales del 2008, por lo que Sorkin escribió el guion el año anterior con la intención de que Spielberg fuera el director de la película. No obstante, ese mismo año, debido a la huelga del gremio de escritores, el proyecto fue suspendido (Ansen, 2020).

A finales del 2018 Spielberg quiso retomar la idea, pero esta vez, Sorkin sería el director. El periodo de *casting* comenzó en octubre del mismo año, momento en que Baron Cohen y Eddie Redmayne se unieron al proyecto (Kroll, 2018). Un año más tarde, el reparto estuvo completo.

El rodaje de la película inició en octubre de 2019, realizándose en la ciudad de Chicago y en New Jersey en 36 días con un presupuesto de 35 millones de dólares (Keegan, 2020).

Contexto de distribución y exhibición:

The Trial of the Chicago 7 iba a ser originalmente estrenada por Paramount Pictures en algunos cines el 25 de septiembre de 2020 y, posteriormente, se ampliarían las salas de cine el 16 de octubre del mismo año (Beresford, 2020). Sin embargo, en junio de 2020 los cines se cerraron debido a la pandemia COVID-19, por lo que Netflix comenzó una serie de negociaciones para obtener los derechos de la película, los cuales consiguió en julio, estrenándose en su plataforma el 16 de octubre del mismo año.

Recepción, premios, críticas y espectadores:

La película obtuvo una buena recepción por parte de la crítica. En la página web *Rotten Tomatoes* el filme tuvo un 89% de aprobación con 334 reseñas profesionales, consiguiendo la clasificación de *Fresh*. Por parte de la audiencia, consiguió un rating de 4.2 puntos de 5 (Rotten Tomatoes, s.f.).

Asimismo, en *Metacritic* la película obtuvo una calificación de 76/100 puntos por parte de la crítica, consiguiendo un rating de 7.5 de 10 puntos a nivel de audiencia (Metacritic, s.f.). A su vez, el filme forma parte del top 30 películas más mencionadas por la crítica en el año 2020 (Dietz, 2020).

Sin perjuicio de lo anterior, hubo debates por la fidelidad a la realidad del juicio. Ante esto, el director de *Conspiracy: The Trial of the Chicago 8* (1987), Jeremy Kagan, cuestiona que algunas escenas no se apegan a los hechos históricos y cambian en pos de una narrativa efectiva (Kagan, 2020).

The Trial of the Chicago 7 alcanzó una recaudación de 115,709 USD internacionalmente (The Numbers, s.f.).

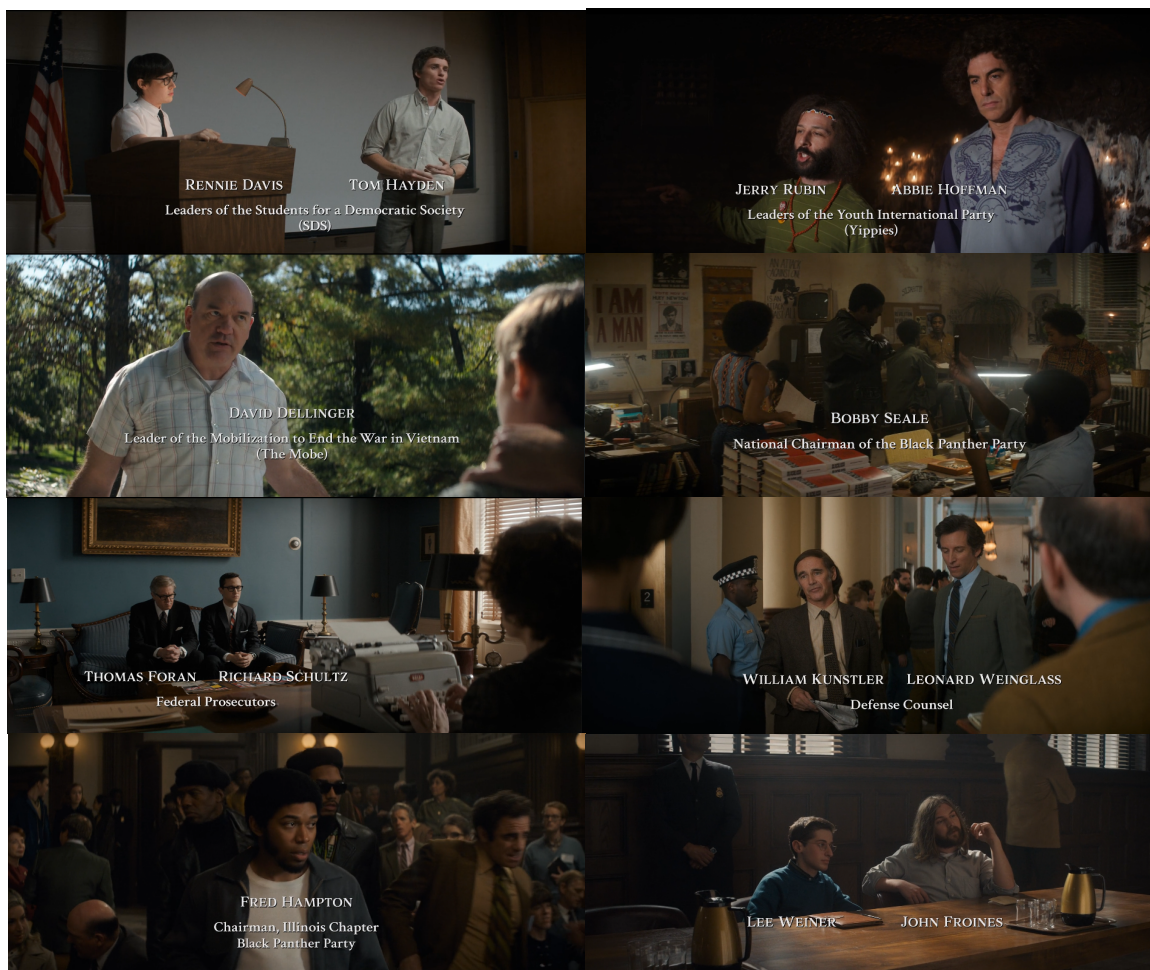
En los Premios Oscar la película estuvo nominada a seis categorías: Mejor Película, Mejor Actor de Reparto (Sacha Baron Cohen), Mejor Guion Original (Aaron Sorkin), Mejor Fotografía (Phedon Papamichael), Mejor Canción Original (Hear My Voice - Daniel Pemberton y Celeste Waite) y Mejor Edición (Alan Baumgarten). Asimismo, en los Golden Globe Awards estuvo nominada a Mejor Película Drama, Mejor Actor de Reparto, Mejor Director, Mejor Canción Original y Mejor Guion; resultando ganadora en esta última categoría.

IV.III Análisis

Lo primero que percibimos es un ambiente sonoro de multitud junto con una guitarra, dando la sensación de estar en un concierto. De repente, aparece la parte visual de la película, tratándose de material de archivo de los años 60 relacionado con la Guerra de Vietnam, introduciendo parte de la temática de la historia. Primero, vemos al presidente de Estados Unidos de esa época y luego se muestra el sistema mediante el cual se reclutaban a los soldados que irían a la guerra. Posterior a ello, saltamos a una secuencia en la que vemos varios buzones de personas que recibieron la carta de reclutamiento mientras escuchamos cómo el número de personas reclutadas va aumentando con el tiempo. Dicha secuencia se establece con otra estética, pues los materiales de archivo son encasillados en un cuadro dentro del cuadro de la pantalla, como si se tratara de una televisión. Todo esto es editado a través de un montaje por similitud dinámico armónico, ya que se introduce un concepto abstracto en el espectador por la relación simbólica de los planos y por la yuxtaposición de planos individuales que forman una situación dramática, constituyendo un nivel de significado más elevado.

A continuación, vuelve el formato de material de archivo, donde primero vemos a Martin Luther King y, mediante el sonido de un disparo, pasamos a una fotografía del día en que fue asesinado. Lo mismo se repite con el caso de Robert F. Kennedy, pero en vez de una fotografía, corresponde a un video. Después se da a entender que, mientras sucedieron estos eventos, continuaba el proceso de reclutamiento, mostrando también imágenes de Vietnam.

En cierto momento, da la sensación de que salimos de la pantalla en que se estaba presentando todo lo anterior y, a través de un corte directo, observamos el telón en que esto se estaba proyectando. De este modo, aparecen los personajes principales de la historia, quienes estaban hablando del tema. La presentación de nombres se hace mediante títulos que aparecen sobre los personajes y, debajo de ellos, un título que identifica la organización a la que pertenecen. Este recurso se utiliza para presentarlos a todos (Ref 15).



Ref 15.

Cada uno de los personajes está hablando acerca de la protesta que van a realizar fuera de una convención en la ciudad de Chicago y, si bien se encuentran en espacios y tiempos diferentes, la conversación los une a todos. Esto se logra a través del montaje, pues las frases son cortadas en la mitad para que el siguiente personaje que se presenta las continúe. Mediante esta técnica se resuelve muy bien la

presentación de personajes, ya que se da a entender lo que los une y también lo que los diferencia.

Luego de haber establecido que todos irán a Chicago, hay un montaje por simbolismo entre un plano detalle de una máquina de escribir, en donde alguien está escribiendo acerca de un grupo de inconformistas de izquierda que están generando disturbios en la ciudad, y Jerry Rubin enseñando cómo construir una bomba a un grupo de personas, siendo una representación y ejemplo de todas las características que se están escribiendo en la máquina.

Hasta este momento, todos los personajes parecieran estar relacionados, pero no vemos un contacto directo hasta que Tom y Rennie hablan por teléfono con Jerry y Abbie, en donde se menciona tres veces consecutivas que la finalidad de la protesta es terminar la guerra y no causar disturbios.

A continuación, podemos señalar un elemento vital para el montaje y que se utiliza repetidas veces a lo largo de la película: la combinación de distintas temporalidades, instalando un tiempo lineal no vectorial al usar *flashbacks* y *flashforwards*. Esto se ve representado en el instante en que regresamos a la primera escena en que vimos a Tom, quien estaba dando un discurso junto con las imágenes de archivo, pero esta vez está terminando de hablar. Luego, volvemos con Jerry y Abbie, quienes también presentaban sus ideas frente a un grupo de personas. Mientras sucede todo esto, lentamente se va reincorporando el uso de material de archivo de puntos de prensa y noticias de Estados Unidos a medida que avanzan las escenas, cuyos mensajes contrastan con lo que los personajes principales dicen. También vemos hablar a David Dellinger y a dos personas más de la época. De este modo concluye la introducción de la historia, con una disolvencia a negro mientras termina la música y aparece el título de la película.

El uso de títulos no se limita a los personajes, sino que también se utilizan para los lugares en los que ellos se encuentran y el avance de días del juicio. Si bien se ha presentado a los personajes repetidamente, durante la introducción del juicio se monta de manera tal que cada vez que se menciona a un personaje, lo vemos en

pantalla. Debido a la gran cantidad de personas relevantes en la historia, esta técnica ayuda al espectador a recordar quienes son, comenzando a memorizar sus nombres.

Un elemento distintivo de esta película, a diferencia de las analizadas previamente, es la manera de montar las conversaciones. Normalmente, para armar una conversación se hace uso del plano y contraplano, no obstante, en este filme se va más allá de eso, llegando a utilizar distintos planos abiertos y planos detalle de los objetos que se manejan a lo largo del diálogo. Consideramos que esto se debe a que no se trata de una conversación que se da sólo entre dos personas, sino que es usual que nos encontremos con más de siete personajes dentro de una misma escena.

El montaje a lo largo de la película es dinámico porque estimula la situación dramática y aumenta la tensión en el espectador mediante una yuxtaposición, a veces abrupta, de planos individuales; y en ciertos instantes, acelerado, debido a que los cortes aumentan progresivamente hasta llegar a un momento de tensión máxima. Ejemplo de esto último es la secuencia en donde encuentran una cinta de grabación de Tom incitando a la violencia el día de la convención para luego ver cómo sucedieron los hechos. A medida que el abogado Kunstler lo interroga, el ritmo externo aumenta progresivamente, al igual que la música y la tensión.

La combinación de temporalidades antes mencionada, comienza a utilizarse más seguido cerca de la mitad de la película. En este punto, los personajes están enfrentando un juicio por haber iniciado los disturbios el día de la convención y por promover la violencia contra los policías, lo cual se intercala con el pasado, mostrando la realidad de los eventos. En relación con lo anterior, Abbie “introduce” la siguiente etapa del juicio desde una charla que está dando después de dictada la sentencia, mencionando que hubo varios policías que se infiltraron en los grupos que provocarían las manifestaciones. Dicho momento corresponde al futuro.

Al mostrar esto, tanto en el juicio como en el pasado, surge uno de los puntos de mayor dinamismo en la mezcla de tiempos, pues se cambia muy rápido entre uno y otro: la protesta (pasado, Ref 16), el juicio (presente, Ref 17) y Abbie (futuro, Ref 18).



Ref 17



Ref 18



Ref 17



Ref 16

Luego de la introducción de los policías infiltrados, Abbie, Jerry y David van junto a un grupo de 800 personas a pagar la fianza de Tom, que había sido arrestado anteriormente. La convocatoria a esta manifestación causó que los policías se preparan frente a posibles disturbios rodeando las calles de la comisaría. Cuando los manifestantes llegan a dicho lugar se ven obligados a retirarse al parque en que estaban instalados previamente para no ocasionar un alboroto. Una vez en el parque, se dan cuenta de que la policía ha ocupado el lugar (Ref 16). Todo esto conlleva a un punto de máximo dinamismo y tensión en donde los manifestantes se enfrentan con los policías. Esta secuencia se maneja de manera tal que los tiempos se complementan entre sí para contar la historia, e incluso, se vuelve a utilizar material de archivo en blanco y negro que asemeja a la visualidad que deja el gas lacrimógeno causado por las fuerzas armadas (Ref 19).



Ref 19

Posterior a la secuencia anterior, hay un quiebre en la historia con la muerte de Fred Hampton, líder de los Black Panther y compañero de Bobby Seal. Esto genera un gran impacto en Bobby, quien se para durante el juicio para hablar de la muerte

de su amigo, razón por la que recibe un castigo físico impuesto por el juez. En este momento existe un montaje paralelo entre los golpes que recibe Bobby y la sala del juicio, la cual espera en completo silencio el regreso del acusado. Por lo mismo, se genera un contraste entre los niveles de plano, pues el amordazamiento a Bobby se trabaja solo con planos detalle, mientras que el resto de los personajes tienen más espacio y libertad en planos medios o generales.

Cabe mencionar que en dicha secuencia también se presenta un montaje contemporáneo por de la duración del corte, ya que los planos detalle mencionados duran máximo un segundo. Esta técnica se ha utilizado previamente en otros momentos como la secuencia de los policías en la colina y en la muestra de fotos del asesinato de Fred, esto último implicando también un montaje métrico.

Otro instante en que se utiliza este último tipo de montaje mencionado es en la escena en que encuentran una cinta de grabación en donde Tom incita explícitamente a la violencia el día de la convención. Aquí, se intercalan dos planos detalles del reproductor, existiendo un salto temporal en cada corte. Es interesante este instante, ya que, estos cortes cumplen la misma función que los *jump cuts*, pero se trabaja desde dos ángulos distintos (Ref 20).



Ref 20.

En esta misma escena, hay un flashback en donde un policía le golpea la cabeza a Rennie y la acción se muestra dos veces consecutivas: desde un plano medio y en un plano medio-corto. La última toma está en cámara lenta (Ref 21), aumentando la tensión del momento junto a la música empática.



Ref 21.

Cerca del final de la película se realiza un fundido a negro sobre el cual se muestra un título con el número del último día del juicio, dando inicio a la escena final en donde Tom da la última declaración antes de la sentencia que recibirán. Mientras él está hablando, la imagen se congela y se puede observar una serie de títulos con información acerca de lo sucedido posterior al juicio. El movimiento de la imagen continúa luego de aquello y la película finaliza con un corte a negro por sonido, seguido del grito característico de las manifestaciones.

Cabe mencionar que los créditos del filme son distintos a los del resto de las películas analizadas, ya que los nombres de actores de los personajes principales son mostrados con extractos de escenas utilizadas en la película en cámara lenta y, en ciertos casos, la pantalla queda dividida para abarcar más personajes.

La película está mayormente contada en tercera persona desde una perspectiva testimonial, a excepción de dos instantes específicos en que, a través del sonido, nos introducimos en la subjetividad de los personajes:

1. El recuerdo de Tom: esta secuencia inicia con un plano medio de Tom, en el cual su mirada nos indica que está observando algo específico. A través del sonido que poco a poco se va “ahogando” y el recuerdo de *travelling in*, entramos a la mente del personaje. Así, mediante un montaje de similitud de las placas policiales volvemos al pasado (el cual tiene una estética fotográfica distintiva) y vemos a los policías sacándose sus nombres y placas en cámara lenta acompañados de una música que establece cierta tensión.
2. Juicio luego de la muerte de Fred Hampton: esta escena comienza con un *travelling out*¹¹ y el sonido “ahogado” hasta que vemos a Bobby Seale que no

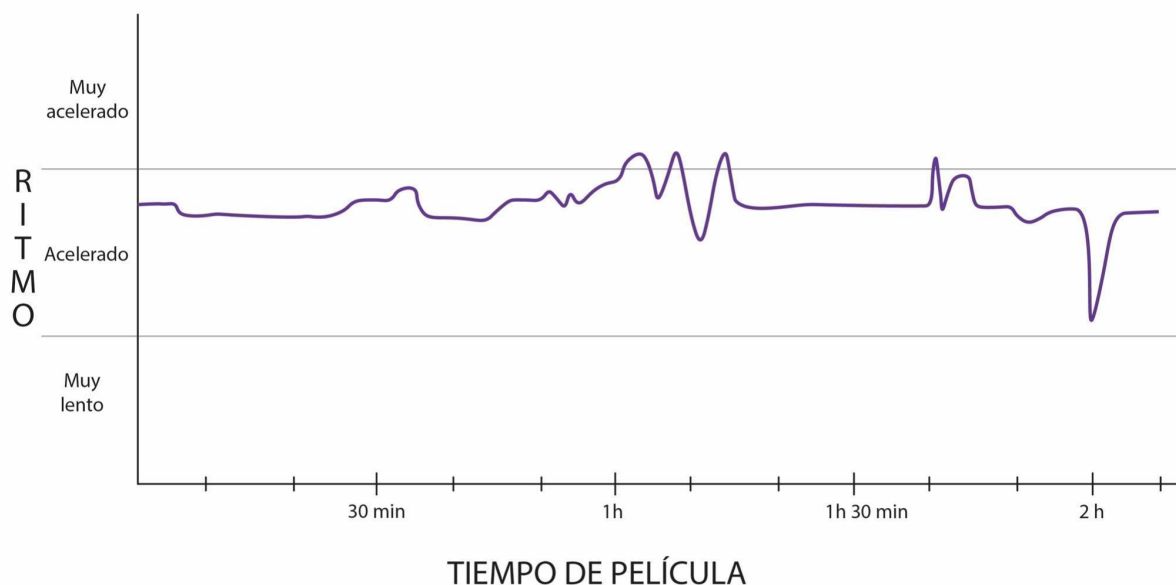
¹¹ En donde la cámara se desliza hacia atrás alejándose de la acción.

está prestando atención a lo que se está hablando, sino que piensa en la muerte de su amigo (o esa es la sensación que deja en el espectador), dando a entender que estamos en su perspectiva. Cuando Bobby habla se regresa al punto de vista testimonial.

Asimismo, el ritmo externo predomina en la totalidad de la película, por lo mismo, el corte está determinado por el montajista y no por el movimiento interno de la imagen. La duración de los planos es indirectamente proporcional a la tensión de cada momento: mientras mayor tensión, menor duración; aumentando el ritmo externo en cada corte.

En este sentido, no es necesario realizar un gráfico comparativo entre ritmo interno y externo, pues solo existe uno en la película. Respecto al ritmo general del largometraje se puede observar lo siguiente:

RITMO GENERAL EN THE TRIAL OF THE CHICAGO 7



De esta manera, podemos concluir que el montaje de *The Trial of the Chicago 7* es predominantemente clásico, ya que el ritmo es acelerado en la mayoría de la película, a excepción de cuatro momentos específicos (tres de ellos mencionados durante el análisis), en donde los planos poseen una duración menor o igual a un

segundo. Asimismo, a pesar de que existan dos instantes en la película en que el corte es percibido conscientemente por el espectador (Ref 20 y 21), este tiene la finalidad de ser invisible, manteniendo la continuidad de la acción. Como se mencionó con anterioridad, la película está contada principalmente desde un punto de vista testigo-omnipresente. Estos tres puntos confirman la predominancia de un montaje clásico, no obstante, destacamos que el orden narrativo no se inclina por ninguno de los dos tipos de montaje, pues hay un equilibrio entre ellos. Esto se ve reflejado en que hay un avance en la historia basado en la causa-efecto junto con una estructura que se guía por la linealidad del juicio y, a pesar de los saltos temporales, sigue predominando el tiempo lineal no vectorial mencionado previamente.

Con la finalidad de compactar el análisis y conclusiones realizadas, el cuadro a continuación muestra la matriz a la que ha sido sometida *The Trial of the Chicago 7*, mencionando porcentualmente la frecuencia de cada elemento en relación con la totalidad de la película.

Montaje Clásico		Montaje Contemporáneo	
Ritmo acelerado	Sí (98,4%)	Ritmo extremadamente acelerado o lento	Sí (1,6%)
Orden narrativo Causal-lineal	Sí	Orden narrativo no lineal	No
Corte con fines de invisibilidad y continuidad	Sí	Corte con la finalidad de ser percibido por el espectador	No
Narrador testigo y omnipresente	Sí (99%)	Narrador subjetivo	Sí (1%)

Los porcentajes mencionados son un número aproximado.

V. THE FATHER

V.I Introducción

Como último objeto de análisis está *The Father*, dirigida por Florian Zeller y editada por Yorgos Lamprinos. Esta película trabaja con la confusión del protagonista respecto al tiempo y el espacio. En este sentido, Lamprinos menciona que el ritmo interno de la película fue muy importante para el montaje, pues se trabajó mucho con las emociones de cada escena y la búsqueda de que los espectadores empaticen con Anthony (Grobar, 2021).

V.II Ficha Técnica (Filmaffinity, s.f.; IMDb, s.f.)



Año: 2020.

País: Reino Unido y Francia.

Director: Florian Zeller.

Guionista: Christopher Hampton y Florian Zeller.

Productoras: Daniel Battsek, Philippe Carcassonne, Cleone Clarke, Lauren Dark, Alice Dawson, Simon Friend, Paul Grindey, Hugo Grumbar, Tim Haslam, Jean-Louis Livi, Victor Livi, Ollie Madden, David Parfitt, Christophe Spadone, Beth Timbrell.

Montajista: Yorgos Lamprinos.

Premios:

- Nominada a los Premios del Cine Europeo.
- Premios César: Mejor Película Extranjera.
- Premios Guldbagge (Suecia): Nominada a Mejor Película Extranjera.
- Premios Oscar: Mejor Actor (Anthony Hopkins) y Guion adaptado. 6 nominaciones.
- Globos de Oro: 4 nominaciones, incluyendo Mejor Película Drama.
- Premios BAFTA: Mejor Actor (Hopkins) y Guion Adaptado. 6 nominaciones.
- Festival de San Sebastián: Premio del Público.
- Critics Choice Awards: 4 nominaciones, incluyendo Mejor Actor y Actriz Secundaria (Olivia Coman).
- Premios Goya: Mejor Película Europea.
- Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor Nuevo Director.
- Sindicato de Actores (SAG): Nominada a Mejor Actor (Hopkins) y Actriz Secundaria (Colman).

- Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor Montaje.
- Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor Actor y Guion Adaptado.
- British Independent Film Awards (BIFA): Mejor Guion, Actor y Montaje.
- Satellite Awards: Mejor Guion Adaptado. 6 nominaciones.

Sinopsis:

“Un hombre rechaza toda la ayuda de su hija a medida que envejece. Mientras trata de encontrarle sentido a sus circunstancias cambiantes, comienza a dudar de sus seres queridos, de su propia mente e incluso del tejido de su realidad” (IMDb, s.f., párr. 1).

Sobre el director:

El novelista, dramaturgo y cineasta, Florian Zeller, nació el 28 de junio de 1979 en París. Es uno de los dramaturgos más reconocidos de su país. Su primera novela fue *Artificial Snow*, con la que recibió el Premio de la Fundación Hachette. Es creador de más de diez obras de teatro y obtuvo el reconocimiento mundial con la obra *La Vérité*, la que fue galardonada como la mejor comedia en Londres el 2017. Su debut en la industria cinematográfica fue mediante la escritura de guión y dirección de *The Father*, siendo nominado al Premio a Mejor Guion en los Globos de Oro en el año 2021. (Sensacine, s.f.; IMDb, s.f.).

Sobre el montajista:

Yorgos Lamprinos es un montajista de origen griego que vive y trabaja en París (IMDb, s.f.), quien se ha dedicado a la edición durante veinte años. Al llegar a París no sabía el idioma, sin embargo, trabajó como editor, editor de sonido e incluso en efectos visuales. A pesar de no haber estudiado en una escuela de cine, logró salir adelante aprendiendo de técnicos y artistas con los que trabajó (Kollia, 2021). Es reconocido por el cortometraje *Just before losing everything* (2013), nominado al Oscar; por *Custody* (2017), ganadora del Premio César y por ganar el Premio Iris con *Xenia* (2014) y con *Obscuro Barroco* (2018). Además de la nominación a Mejor Montaje en los Oscar con *The Father*. Ha trabajado con directores como Costa-

Gavras, Florian Zeller, Rachida Brakni, Mehdi Charef, Evangelia Kranioti, entre otros (IMDb, s.f.).

Contexto de producción:

La película está basada en una obra de teatro escrita por el mismo Florian Zeller que fue creada y estrenada en París en el año 2012, obteniendo un premio *Moliere* a la mejor obra. Zeller coescribió el guion del filme junto a Christopher Hampton, dramaturgo, guionista, traductor y director de cine británico.

Para la realización del largometraje obtuvieron financiamiento de Elarof Fund y Film4, lo cual se tradujo en cuatro semanas de rodaje en Londres. Durante el proceso, se trabajó solo en un set en West London Film Studios que sirvió tanto para el departamento de Anthony como para el resto de los interiores: el apartamento de Anne, la consulta del médico y el asilo. Esto con el propósito de que el set aumentara la confusión que sentía el protagonista y transmitirla al espectador (Giardina, 2021).

Contexto de distribución y exhibición:

The Father fue estrenada en el Festival de Cine de Sundance en el año 2020 (Sensacine, s.f.) y también fue exhibida en el Festival de Cine de Toronto (Wiseman, 2020). Los derechos de distribución fueron comprados por *Sony Pictures Classics* en Estados Unidos y *Lionsgate* en Reino Unido

El estreno estaba programado para el 18 de diciembre, sin embargo, tuvo un aplazamiento. En Estados Unidos este estuvo primero reducido a Nueva York y Los Ángeles, siendo estrenada el 26 de febrero y, posteriormente, se extendió al resto del país a partir del 12 de marzo. En el Reino Unido se estrenó el 11 de junio de 2021 debido a un retraso por la pandemia.

Recepción, premios, críticas y espectadores:

The Father obtuvo una buena recepción por parte de la crítica. En la página web *Rotten Tomatoes* la película tuvo un 98% de aprobación con 286 reseñas

profesionales, siendo clasificada, a su vez, como *Fresh*. Por parte de la audiencia, el filme consiguió un rating de 4.3 estrellas de 5. El consenso de la crítica dictamina que “*The Father* presenta un retrato devastadoramente empático de la demencia” (Rotten Tomatoes, s.f.).

Asimismo, en la página *Metacritic* la película obtuvo una calificación de 88/100 puntos por parte de la crítica, transformándose en una película *Imprescindible*. Por parte de la audiencia, el filme fue calificado con un rating de 8.6 puntos de 10 (Metacritic, s.f.).

The Father consiguió una recaudación de 2,122,771 USD a nivel local y 24,517,755 USD internacionalmente (IMDbPro, s.f.).

En los Premios Óscar la película estuvo nominada a seis categorías: Mejor Película, Mejor Actriz de Reparto (Olivia Colman), Mejor Edición (Yorgos Lamprinos), Mejor Diseño de Producción (Peter Francis y Cathy Featherstone), Mejor Actor (Anthony Hopkins) y Mejor Guion Adaptado (Florian Zeller y Christopher Hampton), resultando ganador en las últimas dos categorías mencionadas. En los Golden Globe Awards, obtuvo cuatro nominaciones: Mejor Película Drama, Mejor Actor en Película de Drama, Mejor Actriz de Reparto, Mejor Guion.

V.III Análisis

Lo primero que percibimos en la película es música en ascenso mientras que, coordinados con el tempo de la canción, comienzan los créditos de los actores y actrices principales. Luego aparece la imagen: un plano general de Anne, hija del protagonista, caminando por la calle. Mediante distintos planos vemos esta caminata introductoria que termina al llegar al departamento donde está Anthony, el personaje principal. La primera vez que lo vemos es a través de un plano medio en donde observamos que está con audífonos. Cuando se los quita, la música deja de estar en primer plano y la escuchamos a la distancia desde los audífonos. En este momento se plantea la subjetividad dentro de la película, puesto que entendemos que la música provenía de aquello que estaba escuchando Anthony. No obstante, el espectador no

es consciente de dicha subjetividad aún, sino que se da a entender a medida que avanza la historia, sobre todo hacia el final de la película.

A través de planos-contraplanos durante la conversación que mantiene Anne con Anthony, comprendemos el tipo de relación que tienen y el conflicto en que se encuentran, pues Anne necesita que alguien cuide de su padre ya que se irá a vivir a otro país, pero él no quiere aceptar la ayuda. La secuencia en que esto se desarrolla termina con un plano subjetivo en que Anthony ve a Anne en la calle desde la ventana.

Posteriormente, mediante una serie de planos generales del departamento, se realiza una elipsis temporal. Lo siguiente que vemos es a Anthony en la cocina, confundido. De repente, escucha el ruido de la puerta principal cerrarse y ve a un hombre sentado en el *living*, a quien no reconoce. Él le aclara que es Paul, el esposo de su hija, no obstante, Anthony parece no tener idea de esto. Cuando le menciona que Anne se irá a vivir a París, Paul dice que eso no ocurrirá. Toda la confusión que se crea a partir del diálogo es una constante a lo largo de la película y los espectadores intentan descifrar cuál es la realidad.

Dicha confusión también se trabaja mediante los personajes, pues ahora llega Anne al departamento, pero es otra mujer. Esto, a su vez, se potencia con el montaje, debido a que el corte está trabajado de tal manera que aquello que *no se muestra* enriquece la subjetividad de la narración. Ejemplo de ello, es la escena mencionada anteriormente: cuando Anne llega al departamento y está abriendo la puerta, el corte se realiza en el instante en que ella está entrando, impidiendo que el espectador vea su rostro. El siguiente plano es de Anthony, quien se ve confundido por la presencia de la mujer, a quien no reconoce. Volviendo al plano de la entrada, se confirma que es otra mujer (Ref 22), quien dice ser su hija.





Ref 22

Cuando Anthony se aleja para calmarse, Anne se acerca e intenta empatizar con él. Al estar un poco mejor, le pregunta por su esposo, Paul, quien se había ido a la cocina con el pollo que ella trajo; no obstante, Anne le aclara que ella no está casada, sino que se divorció hace cinco años y que no ha comprado ningún pollo.

A continuación, vemos nuevamente el plano subjetivo desde la ventana y una nueva conversación con Anne que finaliza la secuencia. A modo de transición volvemos a ver planos vacíos del departamento, esta vez trabajado con un montaje métrico.

A lo largo de la película se mantiene un montaje intelectual, ya que la prioridad del filme es que el espectador experimente un proceso psicológico subjetivo y sensorial en donde la realidad se ve distorsionada por la percepción de Anthony. Asimismo, posee un montaje rítmico, pues el corte está determinado por el movimiento interno de la imagen; esto también corresponde a un ritmo interno que a lo largo del análisis se va a profundizar. Por último, el montaje también sigue la lógica de la invisibilidad debido a que el corte pasa desapercibido por el espectador.

En cuanto a la perspectiva que se plantea desde el montaje, consideramos que es siempre la de Anthony e incluso cuando esta pareciera ser la de Anne, es parte de la imaginación del protagonista. En relación con esto, el montajista menciona que su intención era la de que los espectadores pudieran empatizar con los personajes, por lo que cada uno tiene su momento de “protagonismo” (como expresó Lamprinos en la entrevista con el canal GoldDerby, 2021). De esta forma, se puede comprender lo que cada personaje siente respecto a Anthony y su enfermedad. No obstante, esto no significa que no *veamos a través de los ojos* del resto de los personajes, pues existe el momento, por ejemplo, en el que podemos observar lo que Anne mira desde

la ventana del departamento (Ref 23 y 24), aspecto que anteriormente solo se había realizado con Anthony.



Ref 23



Ref 24

El elemento mejor trabajado a lo largo de la película es la percepción del tiempo, pues, al tomar la perspectiva desde una mente con una enfermedad (lo cual es revelado al final de la película), el tiempo se ve perturbado. En este sentido, lo descrito previamente encaja con la descripción de tiempo anacrónico, ya que existe un *desorden* del tiempo, sin una relación cronológica definida. Su finalidad es que los espectadores experimenten de manera inmersiva la confusión que vive Anthony en su día a día. Esto llega a tal extremo que no podemos saber con exactitud cuánto tiempo ha pasado desde el inicio de la película hasta su final, ya que existe además una lógica cíclica en donde volvemos a las situaciones iniciales constantemente, pero estos no llegan a ser totalmente idénticas. Así, la información se va revelando poco a

poco, pero va complementándose a lo largo de la historia de tal forma que, a pesar de la constante confusión que existe, logremos entender los acontecimientos más importantes que nos apegan a la realidad fuera de la subjetividad.

Ejemplo de esto último es la secuencia en que Anthony se dirige al comedor y escucha a escondidas lo que Anne y Paul están conversando. El hombre comenta que deberían llevar al protagonista a una casa de reposo, donde puede ser cuidado por profesionales de la salud. Cuando estos dos personajes se dan cuenta que Anthony escuchó aquello, lo invitan a sentarse en la mesa para cenar. Una vez esto ocurre, se realiza una elipsis temporal y, a través de un plano detalle, entendemos que ya están comiendo pollo, el mismo que se había mencionado al inicio de la película y del cual dudábamos de su existencia. Paul y Anne comienzan una pequeña discusión en relación con la situación del protagonista que interrumpe constantemente sus vidas. Finalmente, ella decide retirarse prudentemente a la cocina con los restos de comida. Esto causa que Paul y Anthony se queden solos en la mesa, momento en que Paul lo encara por haberse peleado con su antigua enfermera, razón por la cual debieron cancelar sus vacaciones. Paul parece más irritado cuando Anthony no puede recordar lo que le menciona.

Al regresar Anne, Anthony se va a la cocina para buscar un poco más de pollo. En este instante, Paul y Anne continúan su discusión previa, la cual termina con el mismo diálogo con el que inició la secuencia, donde sugiere internarlo en asilo. A nivel de planos, hay una gran similitud entre el primero en que vemos a Paul y Anne y el último donde ven que Anthony los escuchó. En este sentido, parece haber una intensificación de las emociones y la comprensión de lo que se muestra, pues como podemos ver en las imágenes, el segundo plano, que corresponde al momento en que concluye el ciclo, es más cercano debido al aumento de tensión (Ref 25 y 26).



Ref 25



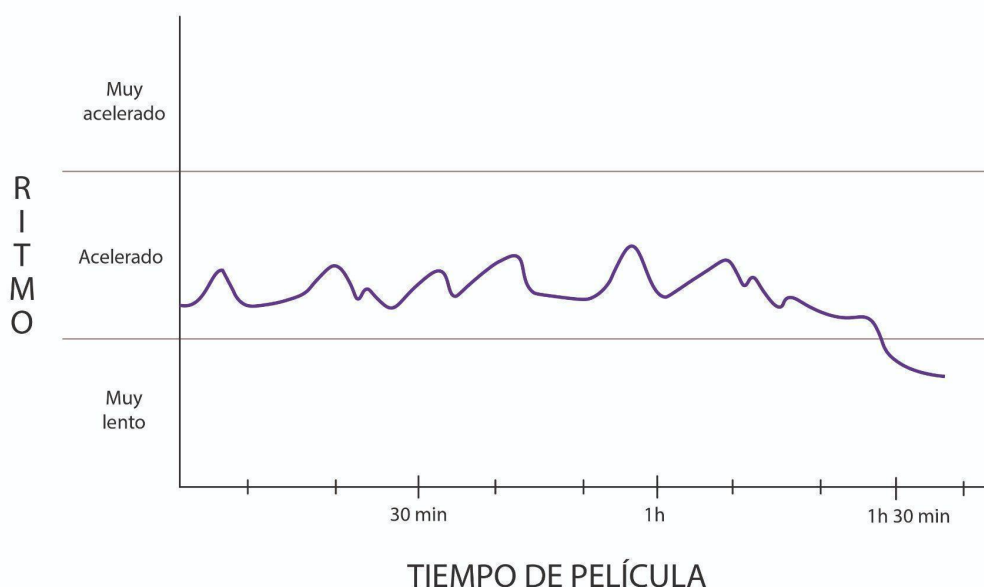
Ref 26

Asimismo, existe un manejo excepcional del espacio, en donde, paulatinamente, el asilo en que Anthony está al final de la película se va mezclando con su departamento. En un inicio, esto se puede comprobar con la presencia de las sillas que vemos en la sala de espera del médico, las que aparecen también en el departamento de Anthony. Esto se incrementa cada vez más a medida que avanza la película, llegando a tal punto que el personaje puede transitar de un espacio a otro con solo abrir una puerta. La escena que mejor ejemplifica esto es aquella donde Anthony comienza a seguir la voz de su otra hija, Lucy, que se escucha fuera de campo. Él atraviesa una puerta que lo lleva a un hospital donde la vemos accidentada. Posteriormente, se muestra que la misma puerta por la que ingresó, corresponde a un pequeño armario dentro del departamento.

Hacia el final de la película, la transición de un espacio a otro se hace mediante otro método, en que vemos a Anthony atravesar una puerta de su departamento en un plano americano y luego hay un corte a un primer plano de él, con el que asumimos que estamos en su habitación, sin embargo, mediante el diálogo se revela que estamos en otro cuarto y que está siendo internado en el asilo.

Consideramos que existe una predominancia clara del ritmo interno, el cual está determinado por el movimiento interno de la imagen. La longitud de los planos es definida por la emoción y expresividad de los personajes, manteniéndolos en el encuadre el tiempo que sea necesario para lograr empatizar con sus sentimientos. Esto, en reiteradas ocasiones a lo largo de la película, se realiza mediante planos medios cortos o primeros planos, encerrando a los personajes en el espacio y aumentando la tensión, ya sea mediante el corte de un plano a otro o a través de *travellings in*. En este sentido, el ritmo externo queda subordinado al ya mencionado, por lo que no es necesario realizar un gráfico comparativo entre ambos, ya que el ritmo interno es el preponderante en la película. De todas formas, a continuación, podemos observar el ritmo general del largometraje:

RITMO GENERAL EN THE FATHER



La predominancia del ritmo interno se ve claramente reflejada en la escena final de la película en donde los planos de Anthony son los que tienen mayor longitud, pues es su emoción la que debe ser resaltada en este punto para lograr empatizar

con él. Se trata del punto en que el personaje se ve más vulnerable, ya que comprendemos la verdadera gravedad de su situación, lo que se ve también expuesto en las reacciones de la enfermera que lo consuela.

Además, cabe destacar que esta es la única escena en donde la perspectiva es testimonial y no subjetiva, debido a que vemos la confusión de Anthony de manera externa y no desde su punto de vista. Él está afectado por la situación y la enfermera que en un principio pensamos que era su hija intenta calmarlo. Esto también ayuda a que empaticemos con él y a que logremos comprender la gravedad antes mencionada. Asimismo, es el único instante en la película en donde el ritmo se vuelve extremadamente lento al tener el plano final una duración de más de dos minutos.

Es importante aclarar que la subjetividad no es expresada directamente desde el inicio, sino que es una revelación que se da hacia el final del filme. Por lo tanto, el espectador no es consciente de que la historia está contada desde la perspectiva de Anthony hasta que esto se muestra en la última escena mencionada en el párrafo anterior.

Así, podemos decir que el montaje de *The Father* posee un montaje clásico en el sentido de que tiene un ritmo acelerado y cortes cuya finalidad es la invisibilidad y continuidad, al igual que un pequeño porcentaje de narrador testigo-omnipresente, correspondiente a la escena mencionada en el párrafo anterior. Pero, a su vez, también tiene características del montaje contemporáneo con un orden narrativo no lineal y la predominancia de un narrador subjetivo, además del ritmo extremadamente lento ya expuesto. De esta forma, llegamos a la conclusión de que en esta película existe un equilibrio entre ambos tipos de montaje.

Con la finalidad de compactar el análisis realizado, el cuadro a continuación muestra la matriz a la que ha sido sometida *The Father*, mencionando porcentualmente la frecuencia de cada elemento en relación con la totalidad del filme y que nos permite demostrar lo previamente mencionado:

Montaje Clásico	Montaje Contemporáneo
-----------------	-----------------------

Ritmo acelerado	Sí (93,8%)	Ritmo extremadamente acelerado o lento	Sí (6,2%)
Orden narrativo Causal-lineal	No	Orden narrativo no lineal	Sí
Corte con fines de invisibilidad y continuidad	Sí	Corte con la finalidad de ser percibido por el espectador	No
Narrador testigo y omnipresente	Sí (11,4%)	Narrador subjetivo	Sí (88,6%)

Los porcentajes mencionados son un número aproximado.

CONCLUSIONES

Al comenzar esta investigación planteamos los posibles criterios de análisis que se tienen en cuenta para nominar a una película a Mejor Montaje en los Premios Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. A partir de ello, establecimos la siguiente pregunta: ¿qué similitudes y diferencias presentan los montajes de las películas nominadas a Mejor Montaje en los Premios Oscar 2021?

En base a dicho cuestionamiento, nuestra hipótesis planteaba que el tipo de montaje que suele ser reconocido es aquel con una estructura basada en un ritmo externo dinámico, un orden narrativo lineal, cuyos cortes tienen la finalidad de ser invisibles, y con un narrador testigo y omnipresente. Las características mencionadas son parte de los Modos de Representación del Cine Clásico o Institucional Hollywoodense, lo cual se relaciona con una cinematografía que convoca a las grandes masas.

Así, con el objetivo general de reconocer las similitudes y diferencias de montaje presentes en las películas que fueron nominadas a Mejor Montaje en el 2021, logramos reconocer la importancia de la Academia y sus Premios Oscar, para luego, durante la primera parte del marco teórico, definir el concepto de montaje, exponiendo una breve historia en donde se mencionó a cineastas como Louis y Auguste Lumière y D.W. Griffith. Posterior a ello, definimos las estructuras y tipos de montaje que los teóricos rusos establecieron, lo cual se complementó con más tipos de montaje

presentados por otros autores. Después, definimos algunos elementos básicos que se utilizan en el montaje, los que se mencionaron durante el análisis, priorizando el ritmo y el orden narrativo.

Aquello nos llevó a reconocer los recursos y características fundamentales del montaje clásico y contemporáneo para efectos de este trabajo, permitiéndonos crear nuestra matriz de análisis a la que fueron sometidas las películas, la cual se puede observar a continuación:

	MONTAJE CLÁSICO	MONTAJE CONTEMPORÁNEO
Ritmo	Acelerado	Extremadamente acelerado (encadenación de planos menor o igual a 1 seg) o extremadamente lento (secuencias de más de 2 minutos)
Orden Narrativo	Causal-lineal	No lineal
Finalidad del corte	Invisible en base a la continuidad	Advertido por el espectador
Narrador	Testigo y omnipresente	Subjetivo

Finalmente, nuestra segunda parte del marco teórico estuvo centrada en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, en donde realizamos una breve historia de la organización y los Premios Óscar, mencionando la importancia que estos tienen en la industria cinematográfica.

A partir de la matriz de análisis mencionada anteriormente, iniciamos nuestro análisis con la película *Promising Young Woman* (2020) dirigida por Emerald Fennell y editada por Frédéric Thoraval, de la cual pudimos definir que se trata de un montaje predominantemente clásico debido a su ritmo acelerado, su orden narrativo causal-lineal, el uso del corte con la finalidad de la invisibilidad y un narrador testigo-omnipresente. No obstante, consideramos que hay momentos específicos dentro del

filme que contienen elementos contemporáneos como son el uso de *jump cuts*, de un ritmo extremadamente lento y la pérdida, por breves instantes, de la linealidad y continuidad.

En el caso de *Nomadland* (2020), película dirigida y editada por Chloé Zhao, podemos concluir que su ritmo acelerado, estructura lineal-causal y narrador en su mayoría testigo-omnipresente permite que clasifiquemos el estilo de montaje como predominantemente clásico. En cuanto a la finalidad del corte, establecimos que la continuidad e invisibilidad se mantenían durante las conversaciones presentes en la película, pero que esto pasaba a un segundo plano debido a que el objetivo principal era crear elipsis temporales.

Mientras tanto, de *Sound of Metal* (2020), película ganadora del Oscar a Mejor Montaje, dirigida por Darius Marde y montada por Mikkel E. G. Nielsen, comprobamos que utiliza un montaje mayormente clásico, pues presenta una estructura causal-lineal, ritmo acelerado y cortes definidos por la invisibilidad, a excepción de instancias específicas que se mencionaron durante el análisis. No obstante, no se puede definir como clásico completamente, puesto que hace uso de la narración subjetiva en más de la mitad del filme, lo cual constituye una característica contemporánea que predomina por sobre lo clásico.

Por otra parte, en la película dirigida por Aaron Sorkin y editada por Alan Baumgarten, *The Trial of the Chicago 7* (2020), el montaje predominante es el clásico, debido a que posee un ritmo acelerado, a excepción de los momentos específicos que fueron mencionados durante el análisis; una estructura causal-lineal no vectorial y un narrador testigo-omnipresente. En cuanto a la finalidad del corte, consideramos que este mantiene la invisibilidad y continuidad de la acción, a pesar de que existan dos instantes específicos en donde este sí es percibido por el espectador.

Finalmente, al analizar *The Father* (2020), dirigida por Florian Zeller y montada por Yorgos Lamprinos, pudimos concluir que hace uso tanto del montaje clásico como contemporáneo. El primer tipo de montaje se ve representado en el ritmo acelerado y el uso de cortes invisibles que priorizan la continuidad; mientras que del segundo se

utiliza un orden narrativo no lineal y la predominancia de un narrador subjetivo, además del uso de un ritmo extremadamente lento en la última escena de la película.

Al comparar las cinco películas analizadas, podemos concluir que nuestra hipótesis inicial se cumple en cuatro de ellas. Si bien, hay momentos en que se utilizan elementos del montaje contemporáneo, estos no llegan a ser predominantes a lo largo de los filmes como sí lo son los del montaje clásico. La excepción a ello es *The Father* (2020), en la cual se crea un equilibrio entre ambos tipos de montaje. Resulta muy interesante la manera en que se construye el relato en la película mencionada, pues se logra crear una atmósfera en donde el espectador se ve inmerso en la mente de un hombre con demencia, sin embargo, no tiene conocimiento de esto. Solo se revela la existencia de una perspectiva subjetiva cuando, al final de la película, la narrativa comienza a utilizar la técnica clásica de testigo invisible y omnipresente, lo cual se complementa con el uso de un orden no lineal en el relato. El espectador se vuelve completamente consciente de la enfermedad que posee el protagonista al mismo tiempo que él, lo que a su vez permite que se sienta aún más empatía por lo que está viviendo.

Por consiguiente, el hecho de que en cuatro de cinco películas nominadas predomine el montaje clásico, nos indica que, la Academia y el mismo espectador, aún no se pueden desligar de dicha técnica, ya que han sido entrenados visualmente para ello y, por lo mismo, el montaje contemporáneo sigue siendo marginal en la industria. Por lo tanto, si la Academia es considerada como quien rige los estándares de la industria, es lógico pensar que el montaje contemporáneo no logrará sobresalir en las nominaciones si es que no existe un cambio de paradigma desde el mismo espectador. Consideramos que aquello es difícil debido a que la influencia de la tecnología en el mundo actual nos permite deducir que un cine que entrega información de manera directa, como el clásico, tendrá más éxito en taquilla, aspecto que no ocurre con tanta frecuencia en el montaje contemporáneo.

A partir de esta conclusión, parece interesante formular la siguiente pregunta, que podría ser clave para una futura investigación: ¿estos tipos de montajes que predominan en cada película están determinados desde el guion y se pueden deducir

al momento de leerlos o son completamente una obra de los montajistas durante la etapa de postproducción?

En ese sentido, surgieron nuevas dudas en torno al montaje cinematográfico que, al igual que lo formulado en el párrafo anterior, podrían ser utilizadas en otras investigaciones. Por ejemplo, desde la película *Promising Young Woman* pudimos rescatar que su montajista, Frédéric Thoraval, mencionó que se trata de una obra dirigida al público contemporáneo, sin embargo, hay una clara predominancia hacia un montaje más clásico. Frente a esto, es válido cuestionar: si la película tiene un *target* contemporáneo debido a las temáticas que toca, ¿por qué realizar un montaje clásico?, ¿por qué no otorgar más contemporaneidad? O en el caso de *Nomadland*, Chloé Zhao clasificó su película como naturalista, en la cual busca un equilibrio entre el paisaje y la historia propiamente tal. No obstante, esto hace que nos preguntemos: si se busca una estética naturalista, ¿por qué se opta por el uso constante de cortes que son percibidos por el espectador como las elipsis?

Por otro lado, en *Sound of Metal*, el sonido cumple un rol fundamental a la hora de introducirnos en la subjetividad del protagonista y, si bien, también está dado por el montaje, pareciera que este se subordina al ámbito sonoro, por lo que nos preguntamos ¿qué tanta influencia puede tener el sonido al momento de realizar un montaje? Asimismo, si la película intenta constantemente mantener esta subjetividad desde el sonido, ¿por qué no hacerlo también desde la imagen? Mientras que, en *The Trial of the Chicago 7*, el montaje del filme trabaja de tal manera que en ciertos instantes pareciera que se va a inclinar a la perspectiva de un único protagonista, no obstante, da la sensación de no querer hacerlo, sino más bien, al tratarse de una historia con tantos puntos de vista, no existe una predilección por un personaje específico, entonces ¿cómo encontrar el equilibrio de montaje entre tantas perspectivas en una historia con tantos personajes protagónicos?

Por su parte, mediante el análisis de *The Father* pudimos establecer que se trabaja con un narrador subjetivo en gran parte de la película, sin embargo, al dar el último giro, pasa a utilizar un narrador testigo-omnipresente para dar cuenta de la enfermedad del personaje. En base a ello, nos surge la pregunta de ¿cómo hacer que el giro argumental se sostenga desde la perspectiva trabajada en el montaje?

Por otro lado, al investigar, conseguimos levantar información acerca de cómo llegaron los montajistas a los respectivos proyectos y su relación con los directores, lo cual nos llevó a preguntarnos ¿cómo es la dinámica que mantienen dentro de la sala de edición?, ¿qué tanto poder de decisión tienen los montajistas y cuánto tienen los directores?, ¿cuánta influencia tiene el guion a la hora de editar? y finalmente, ¿de quién es la autoría del montaje en base a esa relación?

Si bien, todas las preguntas mencionadas anteriormente tienen la posibilidad de abrir nuevas investigaciones que sirvan para generar más conocimiento sobre el arte del montaje, consideramos que se ha cumplido el objetivo de esta investigación, ya que logramos responder a nuestra pregunta inicial de ¿qué tipo de montaje es reconocido por la Academia en las películas nominadas a Mejor Montaje en los Premios Oscars 2021?, mediante un análisis completo de las cinco obras nominadas, logrando determinar las directrices que definen a los montaje nominados, comprobando así, que nuestra hipótesis inicial acerca de que el tipo de montaje que sería reconocido es aquel que se estructura en base a un ritmo externo dinámico, con un orden narrativo lineal, cuyo corte es invisible, y que utiliza un narrador testigo-omnipresente; se cumple en *Promising Young Woman*, *Nomadland*, *The Sound of Metal* y *The Trial of the Chicago 7*; es decir, en el 80% de las películas nominadas a Mejor Montaje en los premios Oscars del año 2021.

FILMOGRAFÍA

- Fennell, E. (Directora). (2020). *Promising Young Woman* [Hermosa Venganza] [Película]. FilmNation Entertainment; LuckyChap Entertainment; Focus Features.
- Zhao, C. (Directora). (2020). *Nomadland* [Película]. Highwayman Films; Cor Cordium Productions; Hear/Say Productions.
- Marder, D. (Director). (2020). *Sound of Metal* [El sonido del metal] [Película]. Caviar Films.
- Sorkin, A. (Director). (2020). *The Trial of the Chicago 7* [El juicio de los 7 de Chicago] [Película]. Amblin Partners; Paramount Pictures; Cross Creek Pictures; Marc Platt Productions; Reliance Entertainment; DreamWorks SKG; MadRiver Pictures; ShivHans Pictures.
- Zeller, F. (Director). (2020). *The Father* [El padre] [Película]. Trademark Films; Embankment Films; Film4 Productions; F Comme Film; AG Studios NYC.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC. (4 de marzo de 2021). Disney rompe la ventana de exhibición y estrenará “Nomadland” en Star un mes después de su paso por cines. ABC. https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-disney-rompe-ventana-exhibicion-y-estrenara-nomadland-star-despues-paso-cines-202103041316_noticia.html
- Aller, M. (4 de marzo de 2019). *Green book* aumenta la taquilla tras haber ganado el Oscar a mejor película. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26616840/green-book-aumenta-taquilla-tras-osca-r-mejor-pelicula/#:~:text='Green%20Book'%20ha%20ganado%2075.920,de%20m%C3%A1s%20de%20188%20millones>
- Alsina, H. (Ed). (1989). *Textos y Manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra.
- Ansen, D. (22 de julio de 2020). *First Look at Aaron Sorkin's The Trial of the Chicago 7*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/07/first-look-at-aaron-sorkins-the-trial-of-the-chicago-7>
- Audiovisual451. (5 de abril de 2021). *'Nomadland': localizaciones de rodaje de la película de Chloé Zhao*. Audiovisual451: el medio online de la industria audiovisual. <https://www.audiovisual451.com/nomadland-localizaciones-de-rodaje-de-la-pelicula-de-chole-zhao/>.
- Aumont, J. (2014) *Montage*. Caboose.
- Azpurgua, C. (2018). Posmodernidad: Crisis? What crisis?. Monográfico. *Área Abierta*. 18(2), 233-244. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/58637/4564456547499>
- Baumgarten, A. (30 de octubre de 2020). *THE ART OF THE CUT WITH Alan Baumgarten, ACE of editing The Trial of the Chicago 7 / Entrevistado por Steve Hullfish*. ProVideoCoalition. <https://www.provideocoalition.com/aotc-the-trial-of-the-chicago-7/>

- Beresford, T. (1 de mayo de 2020). *Latest 'Transformes' Lands 2022 release Date*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/transformers-trial-chicago-7-get-release-dates-1292974/>
- Bobadilla, M. (8 de febrero de 2020). Guía para entender todas las nominaciones de los Oscar 2020. *Pauta Diario Digital*. <https://www.pauta.cl/ocio/guia-para-entender-todas-las-nominaciones-de-los-oscar-2020> .
- Bordwell, D. Stagner, J. Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.
- Bordwell, D. (2004). Una mirada veloz: el estilo visual en el hollywood de hoy. *Letras libres*, 16-22. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_9275_7286.pdf
- Bowen, C. & Thompson, R. (2009). *Grammar of the Edit*. Elsevier.
- Brown, B. (2012). *Cinematography theory and practice. Image Making Cinematographers and Directors*. Elsevier.
- Brueggemann, T. (16 de enero de 2021). Inside the Release Strategy for Searchlight's 'Nomadland': Hulu, IMAX, and Oscars. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2021/01/inside-release-strategy-for-searchlight-nomadland-hulu-imax-and-oscars-1234609520/>
- Canal GoldDerby / Gold Derby. (3 de marzo de 2021). 'Sound of Metal' editor Mikkel E.G. Nielsen on how the title reflects the film's three acts [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nj3xdyH0jAc>
- Canal GoldDerby / Gold Derby. (9 de abril de 2021). *The Father* editor Yorgos Lamprinos Oscar-nominated work on the film was an editor's bliss [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tymCVeB8ihE>
- Cassetti, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cassidy, J. (13 de diciembre de 2013). Why picture-editing nominations predict the best picture Oscar/ Entrevistado por Anna Dimond. *Variety*. <https://variety.com/2013/film/awards/oscars-why-editing-predicts-the-best-picture-1200945193/>
- Celis, C. (2008). *Cine Clásico, Autorreflexión e ideología de Don Quijote a Toy Story* [Tesis de grado, Universidad de Chile]. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101446/ar-celis_claudio.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Cineuropa. (s.f.). *Una joven prometedora*. Cineuropa. <https://cineuropa.org/es/film/397165/>
- Cubero, D. (22 de agosto de 2017). *Cómo diferenciar flashforward y premonición*. Cursos profesionales para guionistas. <https://cursosdeguion.com/24-diferenciar-flashforward-premonicion/>
- Davis, R. (1 de marzo de 2021). China Both Celebrates and Slams Chloe Zhao's 'Nomadland' Golden Globe Glory. *Variety*. <https://variety.com/2021/film/news/chloe-zhao-nomadland-golden-globe-china-mixed-reaction-1234919114/>

- Del Barrio, S. (2018). *El montaje: cuando una historia se une cortando* [Tesis de grado, Universidad Oberta de Catalunya]. <https://1library.co/document/8ydg6dly-el-montaje-cuando-una-historia-se-une-cortando.html>
- Dietz, J. (3 de diciembre de 2020). *Best of 2020: Film critic top ten list*. Metacritic. <https://www.metacritic.com/feature/film-critics-pick-10-best-movies-of-2020>
- Dipaola, E. (2011). *Visualidades de la subjetividad contemporánea*. La Fuga. <https://lafuga.cl/visualidades-de-la-subjetividad-contemporanea/453>.
- Fennell, E. (31 de marzo de 2021). *Emerald Fennell on Promising Young Woman, Responses to the Film, and More/ Entrevistada por Christy Lemire*. Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/interviews/emerald-fennell-promising-young-woman-interview>.
- Festival de San Sebastián. (s.f.). *Secciones*. <https://www.sansebastianfestival.com/es/>
- Filmaffinity. (s.f.). *Hermosa venganza*. Filmaffinity. Recuperado el 26 de abril de 2022 de <https://www.filmaffinity.com/cl/film552637.html>
- Filmaffinity. (s.f.). *El juicio de los 7 de Chicago*. Filmaffinity. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.filmaffinity.com/cl/film389985.html>
- Filmaffinity. (s.f.). *El padre*. Filmaffinity. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de <https://www.filmaffinity.com/cl/film701512.html>
- Filmaffinity. (s.f.). *El sonido del metal*. Filmaffinity. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.filmaffinity.com/cl/film806950.html>
- Filmaffinity. (s.f.). *Nomadland*. Filmaffinity. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://www.filmaffinity.com/cl/film816686.html>
- Gallegos, R. (10 de marzo de 2021). *¿Cómo se eligen a las películas nominadas a los Premios Oscar? ¿Quién vota por los Oscar?*. La Estatuilla. <https://laestatuilla.com/columnas/como-se-eligen-a-las-peliculas-nominadas-a-los-premios-oscar-quien-vota-por-los-oscar/>.
- Gant, C. (12 de marzo de 2021). *The fight to make 'Sound Of Metal': "Hollywood didn't want to hear about heavy metal and deaf people"*. ScreenDaily. <https://www.screendaily.com/features/the-fight-to-make-sound-of-metal-hollywood-didnt-want-to-hear-about-heavy-metal-and-deaf-people/5157945.article>.
- Giardina, C. (12 de enero de 2021). *How 'The Father' Production Designer Evoked Disorientation in Film ABOUT Memory Loss*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/how-the-father-production-designer-evoked-disorientation-in-film-about-memory-loss-4111997/>
- Grobar, M. (8 de enero de 2021). *How 'The Father' Editor Yorgos Lamprinos Sculpted Narrative Puzzle, Tapping Into A Subjective Experience Of Dementia*. Deadline. <https://deadline.com/2021/01/the-father-editor-yorgos-lamprinos-sony-pictures-classics-interview-news-1234663497/>
- Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Anagrama.

- IMDb. (s.f.). *Aaron Sorkin - Biografía*. IMDb. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm0815070/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- IMDb. (s.f.). *Alan Baumgarten*. IMDb. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.imdb.com/name/nm0062328/>
- IMDb. (s.f.). *Chloé Zhao - Biografía*. IMDb. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm2125482/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- IMDb. (s.f.). *Emerald Fennell - Biografía*. IMDb. Recuperado el 26 de abril de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm2193504/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- IMDb. (s.f.). *Florian Zeller - Biografía*. IMDb. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm1725469/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- IMDb. (s.f.). *Frédéric Thoraval - Biografía*. IMDb. Recuperado el 26 de abril de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm1754850/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- IMDb. (s.f.). Frédéric Thoraval. IMDb. Recuperado el 26 de abril de 2022 de <https://www.imdb.com/name/nm1754850/>
- IMDb. (s.f.). *Mikkel E.G. Nielsen: Filmografía*. IMDb. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.sensacine.com/actores/actor-101531/filmografia/>
- IMDb. (s.f.). *Mikkel E.G. Nielsen*. IMDb. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.imdb.com/name/nm1182055/>
- IMDb. (s.f.). *Nomadland*. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://www.imdb.com/title/tt9770150/companycredits/>
- IMDb. (s.f.). *The Father*. IMDb. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de <https://www.imdb.com/title/tt10272386/>
- IMDb. (s.f.). *Yorgos Lamprinos - Biografía*. IMDb. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de https://www.imdb.com/name/nm2498855/bio?ref =nm_ov_bio_sm#mini_bio
- IMDbPro. (s.f.). *Nomadland*. Box Office Mojo. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://www.boxofficemojo.com/title/tt9770150/>
- IMDbPro. (s.f.). *Promising Young Woman*. Box Office Mojo. Recuperado el 26 de abril de 2022 de https://www.boxofficemojo.com/title/tt9620292/?ref =bo_se_r_1
- IMDbPro. (s.f.). *The Father*. Box Office Mojo. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de https://www.boxofficemojo.com/release/rl4290478593/?ref =bo_we_table_20
- Kagan, J. (26 de octubre de 2020). How 'The Trial of the Chicago 7' gets history wrong. *Forward*. <https://forward.com/culture/457160/how-the-trial-of-the-chicago-7-gets-history-wrong/>
- Keegan, R. (23 de septiembre de 2020). *The Long Journey and Intense Urgency of Aaron Sorkin's 'The Trial of the Chicago 7'*. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/the-trial-of-the-chicago-7->

[aaron-sorkin-and-stars-on-films-timeliness-to-election-and-why-everybody-has-a-role-in-the-revolution-4065345/](https://www.indiewire.com/2019/08/tiff-platform-2019-julie-delpy-riz-ahmed-1202163946/)

Kemp, P. (2011). *Cine: Toda la Historia*. Londres. Editorial Contrapunto. Traductor Llorenç Esteve de Udaeta.

Kohn, E. (7 de agosto de 2019). Julie Delpy Made a Genetic Thriller and Riz Ahmed Is a Heavy Metal Drummer: TIFF Platform Highlights. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2019/08/tiff-platform-2019-julie-delpy-riz-ahmed-1202163946/>

Kohn, E. (8 de septiembre de 2020). 'Nomadland': How Chloé Zhao Made a Secret Road Movie While Becoming a Marvel Director. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2020/09/nomadland-interview-chloe-zhao-1234584703/>

Kollia, M. (06 de septiembre de 2021). *Yorgos Lamprinos: A magician of film editing*. Impactalk. <https://impactalk.gr/en/stories-talk/yorgos-lamprinos-magician-film-editing>

Kroll, J. (30 de octubre de 2018). Eddie Redmayne in Talks to Star in Aaron Sorkin's 'Trial of the Chicago 7' (EXCLUSIVE). *Variety*. <https://variety.com/2018/film/news/eddie-redmayne-aaron-sorkin-trial-of-the-chicago-7-1203014893/>

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal.

Lara, M. (2017). *Serguéi M. Eisenstein: Visión Cinematográfica de la Revolución Rusa*. *Anuario Real Academia de las Bellas Artes de San Telmo de Málaga* (17), 142-144. https://www.realacademiasantelmo.org/wp-content/uploads/2017/11/ANUARIO_2017.pdf

Letterboxd. (s.f.). *Sound of Metal (2019)*. Letterboxd. <https://letterboxd.com/film/sound-of-metal/>

Levy, E. (13 de enero de 2012). *Oscar: Most Important Film Award—Why?*. Cinema 24/7. <https://emanuellevy.com/oscar/oscar-2011-why-the-oscar-is-the-most-important-award-part-one/>

Lomelí, J. (4 de agosto de 2021). *Hermosa Venganza (Promising Young Woman) ya tiene calificación de la crítica*. Tomatazos. <https://www.tomatazos.com/articulos/607405/Hermosa-Venganza-Promising-Young-Woman-ya-tiene-calificacion-de-la-critica>

Manvell, R. (1964). *Film*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Martin, I. (27 de julio de 2017). *¿Qué son los festivales de clase A?*. Ismael Martin. <https://ismaelmartin.com/festivales-de-clase-a/>

Martin, M. (2002). *El Lenguaje del Cine*. Gedisa.

Metacritic. (s.f.). *Nomadland*. Metacritic. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://www.metacritic.com/movie/nomadland>

Metacritic. (s.f.). *Promising Young Woman*. Metacritic. Recuperado el 26 de abril de <https://www.metacritic.com/movie/promising-young-woman/critic-reviews>

- Metacritic. (s.f.). *Sound of Metal*. Metacritic. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.metacritic.com/movie/sound-of-metal>
- Metacritic. (s.f.). *The Father* Reviews. Metacritic. Recuperado el 14 de mayo de <https://www.metacritic.com/movie/the-father>
- Metacritic. (s.f.). *The Trial of the Chicago 7*. Metacritic. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.metacritic.com/movie/the-trial-of-the-chicago-7>
- Moral, J. (10 de agosto de 2010). *Interactividad en múltiples envases*. El espectador imaginario. <http://www.elspectadorimaginario.com/pages/julioagosto-2010/investigamos/el-rompecabezas-temporal.php>
- Morales, F. (2013). *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. UOC.
- Morales, F. (2009). *Montaje o edición: Un diseño y modelo de clasificación basado en objetivos de comunicación*. [Archivo PDF]. <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v7n14/v7n14a10.pdf>
- Mouesca, J y Orellana, C. (1998). *Cine y Memoria del Siglo XX*. LOM.
- Mullor, M. (4 de septiembre de 2018). *La verdadera historia de Alice Guy Blaché, pionera del cine*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18633552/la-verdadera-historia-de-alice-guy-blache-pionera-del-cine/>
- Murch, W. (2021). *En el momento del parpadeo*. Caimán Cuadernos de Cine
- Nasi, G. (2019). *Entrevista: El productor Giancarlo Nasi Cañas, a los 34 años viaja más que Henry Kissinger en los tiempos de Nixon / Entrevistado por André Joufee*. Revista Séptimo Arte. <https://www.r7a.cl/category/entrevistas/>.
- Nielsen, M. (23 de abril de 2021). *ART OF THE CUT with Oscar winner Mikkel E.G. Nielsen on editing "Sound of Metal" / Entrevistado por Steve Hullfish*. ProVideoCoalition. <https://www.provideocoalition.com/art-of-the-cut-with-mikkel-e-g-nielsen-on-editing-sound-of-metal/>
- Ojano, C. (29 de marzo de 2021). *93rd Academy Awards: Mejor montaje cinematográfico*. The Film Experience. <http://thefilmexperience.net/blog/2021/3/29/93rd-academy-awards-best-film-editing.html>
- Pudovkin, V.I. (1929). *Film Technique and Film Acting*. Vision.
- Randi Altman's postPerspective. (3 de marzo de 2021). *The Trial of the Chicago 7 Editor Alan Baumgarten*. Randi Altman's postPerspective. <https://postperspective.com/the-trial-of-the-chicago-7-editor-alan-baumgarten/>.
- Reisz, K. (1987). *Técnica del montaje cinematográfico*. Taurus. <https://imagenunofcedu.files.wordpress.com/2016/11/tecnica-del-montaje-cinematografico-karel-reisz.pdf>
- Rodríguez, E. (2005). *Todo...por un tío llamado Oscar*. Chasqui, Volumen (N°90), 58-65. <https://www.redalyc.org/pdf/160/16009011.pdf>

- Renée, V. (26 de febrero de 2017). *Mire: Los 3 tipos de edición que encontrará en las películas ganadoras del Oscar*. No Film School. <https://nofilmschool.com/2017/02/watch-3-types-editing-youll-find-oscar-winning-films>
- Rotten Tomatoes. (s.f.) *Nomadland*. Rotten Tomatoes. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de <https://www.rottentomatoes.com/m/nomadland>
- Rotten Tomatoes. (s.f.) *Promising Young Woman*. Rotten Tomatoes. Recuperado el 26 de abril de 2022 de https://www.rottentomatoes.com/m/promising_young_woman
- Rotten Tomatoes. (s.f.) *Sound of Metal*. Rotten Tomatoes. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de https://www.rottentomatoes.com/m/sound_of_metal
- Rotten Tomatoes. (s.f.) *The Father*. Rotten Tomatoes. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de https://www.rottentomatoes.com/m/the_father_2021
- Rotten Tomatoes. (s.f.) *The Trial of the Chicago 7*. Rotten Tomatoes. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de https://www.rottentomatoes.com/m/the_trial_of_the_chicago_7
- Rubio, A. (2006). *La postproducción cinematográfica en la era digital; efectos expresivos y narrativos* [Tesis doctoral, Universitat Jaume]. <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10457/rubio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sánchez, R. (17 de abril de 2021). *Sound of Metal', la "tapada" de los Oscars que deberías ver en Amazon Prime Video*. Esquire. [https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a36106123/sound-of-metal-critica-oscars-amazon-prime/#:~:text=Con%20poco%20ruido%20\(literalmente\)%20pero,Ahmed%20est%20est%C3%A1%20pasando%20injustamente%20desapercibida.&text=Con%20fecha%20de%202019%20la,travel%20de%20Amazon%20Prime%20Video](https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a36106123/sound-of-metal-critica-oscars-amazon-prime/#:~:text=Con%20poco%20ruido%20(literalmente)%20pero,Ahmed%20est%20est%C3%A1%20pasando%20injustamente%20desapercibida.&text=Con%20fecha%20de%202019%20la,travel%20de%20Amazon%20Prime%20Video)
- Sánchez, R. (1970). *Montaje Cinematográfico: Arte de Movimiento*. Editorial Pomaire.
- Sandberg, B. (2 de febrero de 2021). *Making of 'Promising Young Woman': How Emerald Fennell Tackled Unbridled Femininity in a Dark Comedy*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/making-of-promising-young-woman-how-emerald-fennell-tackled-unbridled-femininity-in-a-dark-comedy-4121763/>
- Sensacine. (s.f.) *Darius Marder: Su biografía*. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-254004/biografia/>
- Sensacine. (s.f.) *Emerald Fennell*. Recuperado el 26 de abril de 2022 de <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-420587/biografia/>
- Sensacine. (s.f.) *Florian Zeller*. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-144310/biografia/>
- Siegel, S y Siegel, B. (2004). *The Encyclopedia of Hollywood. An A to Z guide to the stars, stories, and secrets of Hollywood. Second Edition*. Fact on File.
- The Academy. (s.f.). *About*. <https://www.oscars.org/about>
- The Numbers. (s.f.). *Sound of Metal*. The Numbers. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.the-numbers.com/movie/Sound-of-Metal#tab=summary>

- The Numbers. (s.f.) *The Trial of the Chicago 7*. The Numbers. Recuperado el 10 de mayo de 2022 de <https://www.the-numbers.com/movie/Trial-of-the-Chicago-7-The#tab=summary>
- Thoraval, F. (14 de marzo de 2021). *THE ART OF THE CUT with Fred Thoraval on Promising Young Woman / Entrevistado por Steve Hullfish*. ProVideoCoalition. <https://www.provideocoalition.com/aotc-promising-young-woman/>
- Wiseman, A. (30 de julio de 2020). *Toronto Sets 2020 Lineup: Werner Herzog, Regina King, Mira Nair, Francois Ozon, Naomi Kawase Titles Jin Hybrid Edition*. Deadline. <https://deadline.com/2020/07/toronto-film-festival-2020-lineup-werner-herzog-regina-king-mira-nair-francois-ozon-naomi-kawase-1202999399/> .
- Zavala, L. (s.f.). *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Razón y palabra. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html> .
- Zhao, C. (2020). *'Nomadland': How Chloé Zhao Made a Secret Road Movie While Becoming a Marver Director / Entrevistado por Eric Kohn*. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2020/09/nomadland-interview-chloe-zhao-1234584703/>
- Zhao, C. (s.f.). *Three Oscars for Nomadland, an interview with Chloé Zhao*. Dag van de vrouwen. <https://www.dagvandevrouwen.nl/nomadland-chloe-zhao/>