

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Máster en Postproducción Digital



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Postproducción del cortometraje

No se culpe a nadie:

montaje de video”

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Autor **Ignacio Mazo Miró**

Tutores Juan Manuel Sanchis Rico

Gabriel Corbella Eguiluz

GANDIA, diciembre de 2020

Agradecimientos

Me gustaría dedicar unas palabras de gratitud a aquellas personas que han hecho posible la realización de este trabajo de fin de máster. En primer lugar, a Andrea Lázaro por apoyarme siempre y ayudarme a realizar este proyecto de *No se culpe a nadie*. Agradecer a todo el personal del cortometraje su dedicación, paciencia y sacrificio, trabajando con ímpetu para lograr sacar esta idea adelante. A Miguel Durà López, por su compañía y apoyo durante este curso. A los tutores de este trabajo: Juan Manuel Sanchis Rico y Gabriel Corbella Eguiluz, por sus consejos, enseñanzas y recomendaciones. A Víctor Martínez por su ejemplo como persona y su valía como amigo. Y por último a mi familia y amigos por estar siempre ahí.

A todos vosotros,

gracias.

Resumen

La postproducción en el mundo audiovisual conlleva el ensamblaje, conversión y alteración de todo producto. Mientras que la preproducción y producción de una obra se encargan de concebir la idea, no es hasta el proceso de montaje y edición que esta toma forma. Desde dicho punto, la articulación del contenido del producto se convierte en un arte propio que reflexiona sobre todas sus posibilidades en busca del perfil más adecuado. En este trabajo fin de máster se estudiará y realizará el montaje de un cortometraje del género de terror con el título de *No se culpe a nadie*, basado en la obra literaria del mismo título del autor Julio Cortázar. El objetivo que se propone con este trabajo es crear una narración audiovisual que cumpla con las propiedades del anteriormente mencionado género mediante el montaje de video, atendiendo a los requisitos del relato y su categoría. Asimismo, se definirá el proceso de montaje de video a través de las herramientas de edición seleccionadas, se estudiará la clase del cortometraje en busca de sus principales características aplicadas a la postproducción y se justificará la misma edición de video para defender el resultado.

Palabras clave: Montaje, cortometraje, postproducción, terror, relato.

Abstract

Within the audiovisual world, postproduction encapsulates the arrangement, conversion as well as alteration of all products. While the idea of a play is conceived during preproduction and production, it is not until the montage and editing processes that a product takes shape. From this point onwards, the articulation of the output transforms into art itself, meditating about its possibilities in search of its most fitting profile. In this thesis, a study and making of a horror themed short film, based on a Julio Cortazar's tale named *No se culpe a nadie*, will take place. The main goal of the essay is to create an audiovisual narration of the genre during the editing phase, attending to the requisites of its story and category. Also, the postproduction process will be defined by the tools used for its creation, the main characteristics of the genre the short film pertains to will be researched and the choices made during the editing process will be vindicated.

Key Words: Editing, short film, postproduction, horror, tale.

Índice

1	Introducción.....	6
2	Objetivos	8
2.1	Metodología	8
2.2	Estructura de la memoria	9
3	Contextualización.....	10
3.1	El montaje cinematográfico	10
3.2	El terror y el subgénero del terror psicológico.....	15
3.2.1	<i>El género cinematográfico de terror.....</i>	<i>15</i>
3.2.2	<i>El subgénero del terror psicológico.....</i>	<i>18</i>
3.3	Los principios del suspense.....	19
3.4	La transmisión de emociones a través del montaje	21
3.5	Referentes: Ari Aster y <i>Hereditary</i>	24
4	Desarrollo del trabajo práctico: el caso <i>No se culpe a Nadie</i>	26
4.1	No se culpe a nadie. El cuento y el corto	27
4.1.1	<i>El cuento</i>	<i>27</i>
4.1.2	<i>El corto</i>	<i>29</i>
4.2	Equipo de trabajo	30
4.3	Recursos y cuestiones técnicas	32
4.4	Workflow	34
4.5	Dailies	35
4.5.1	<i>Día 1</i>	<i>36</i>
4.5.2	<i>Día 2</i>	<i>36</i>
4.6	Primer visionado	37
4.7	Organización del material	38
4.8	Sincronización	40
4.9	El montaje de video	42
4.9.1	<i>Rough Cut.....</i>	<i>44</i>
4.9.2	<i>Primera acción</i>	<i>47</i>
4.9.3	<i>Segunda acción.....</i>	<i>48</i>
4.9.4	<i>Tercera acción.....</i>	<i>50</i>
4.9.5	<i>Cuarta acción</i>	<i>54</i>
4.9.6	<i>Quinta acción.....</i>	<i>56</i>
4.9.7	<i>Sexta acción. Final</i>	<i>58</i>
4.10	Montaje de sonido.....	60
4.11	Final Cut	61
4.12	Corrección de color.....	62
4.13	Exportación.....	62
5	Conclusiones	63
5.1	Cumplimiento de los objetivos	63
5.2	Conclusiones sobre el proyecto.....	63
5.3	Problemas y soluciones.....	64
5.4	Conclusiones personales	65
5.5	Futuras líneas de trabajo	65

6	Referencias bibliográficas.....	67
7	Filmografía.....	68

Índice de Figuras

Figura 1.	El Proceso perceptivo del montaje. Recuperado de (Morales, 2005).	21
Figura 2	Fotogramas de una escena de tensión de la película Hereditary. Recuperado de Palmstar Media (productores) y Aster, A (Director). (2018) EE.UU. A24.....	25
Figura 3	Workflow de postproduccion	34
Figura 4	Carpeta raíz del proyecto. Elaboración propia.....	39
Figura 5	Subcarpeta de brutos. Elaboración propia.	39
Figura 6	Carpeta de archivos de vídeo Día 1. Elaboración propia.....	40
Figura 7	Sincronización de clips en Premiere. Elaboración propia	41
Figura 8	Ejemplo de clips de audio sincronizados en Premiere. Elaboración propia.	41
Figura 9	Corte de continuidad. Elaboración propia.	42
Figura 10	Corte analítico. Elaboración propia.	43
Figura 11	Secuencia de planos 34, 35 y 36. Elaboración propia.....	44
Figura 12	Plano 37. Elaboración propia.....	45
Figura 13	Imágenes clave de la primera acción. Elaboración propia.....	47
Figura 14	Acción 2: planos 6, 7, 10, 11, 12, 15 y 20. Elaboración propia.	49
Figura 15	Acción 3: planos 21, 22, 24, 28, 29, 36 y 38. Elaboración propia.	51
Figura 16	Primer y último plano de la acción. Elaboración propia.....	53
Figura 17	Cuarta acción: planos 40, 41, 44, 47, 49, 48, 57 y 58. Elaboración propia.	54
Figura 18	Uso de incisos en la cuarta acción. Elaboración propia.....	56
Figura 19	Quinta acción: planos 60, 68, 63,67, 62 y 70. Elaboración propia.	57
Figura 20	Último plano de la quinta acción. Elaboración propia.....	57
Figura 21	Últimos fotogramas de la quinta acción. Elaboración propia.	58
Figura 22	Planos finales del cortometraje. Elaboración propia.....	59

Índice de Tablas

Tabla 1	Características técnicas de la cámara Sony Alpha A7 III (ILCE-7M3). Elaboración propia.....	32
----------------	--	----

1 Introducción

Esta tesina trata sobre el montaje y edición de video de un corto del género de terror. A lo largo de este proyecto se han formulado cuestiones y se han llevado a cabo ideas relacionadas con el proceso de edición de una obra perteneciente al anteriormente mencionado género. Gran parte de este texto desemboca en cómo se traduce lo teórico a lo práctico, como se pueden llevar a cabo las pretensiones que se idean a lo largo del proceso creativo de una obra y como los resultados pueden dar respuesta tanto a las ambiciones de un proyecto como a sus compromisos tipológicos.

El género cinematográfico de terror siempre ha sido uno con altibajos, la calidad de las obras que se dedican a este género varía en gran medida. Mientras unas resultan extremadamente entretenidas e innovadoras, otras pecan de estereotípicas y poco originales, ambas derivaciones testifican la complejidad de participar en este tipo de cine. Es por ello que el género de terror es merecedor de un gran respeto. No tan solo se pretende crear una obra que resulte exitosa, si no que ha de conseguir emanar las emociones pertinentes al género.

El cortometraje *No se culpe a nadie* nace con el anhelo de experimentar. Se parte de la base de que realizar una obra de terror es un gran reto y que se debe labrar con especial atención para tener la oportunidad de triunfar en el cometido. Cabe mencionar que el proyecto se da en tiempos de la pandemia COVID-19 y las consecuencias de las medidas que se han tomado para tratar la epidemia han repercutido en el proceso de realización del corto.

Con un equipo pequeño, pero con aspiraciones profesionales, se pone en marcha una empresa contingente, llena de dificultades e inseguridades. En todo momento se han tenido en cuenta las medidas de seguridad contra el COVID-19, hacia las cuales el grupo ya estaba aclimatado. Personal reducido, toque de queda y movilidad reducida, son algunos de los obstáculos consecuentes de la pandemia, y los cuales han sido tratados con la misma atención que cualquier otra particularidad de un rodaje audiovisual.

La obra es además una adaptación de uno de los cuentos de Julio Cortázar, con el cual comparte el mismo título. La motivación de realizar este proyecto nace tras la lectura de este relato por parte de uno de los miembros del equipo, quién compartió con el resto de los integrantes su visión de realizar una obra de terror basada en el mismo texto.

La narración ofrece unas posibilidades muy tentadoras para ser trasladadas al formato audiovisual. Su breve duración, hace que sea fácilmente adaptable en un cortometraje y su toque siniestro promete una puesta en escena la cual puede ser aprovechada en gran manera. Fue fácil convencer a todos los participantes en dedicarse a la creación de una obra basada en este cuento.

El resultado de la obra es el testimonio del trabajo conjunto que se ha conseguido en este grupo de amigos, que, frente a las adversidades, se ha propuesto alcanzar un cortometraje profesional. En este trabajo se recoge la experiencia de la labor del montador y su finalidad es relatar la práctica con la cual se ha obtenido el resultado final, desde el momento de la obtención del material hasta el montaje de video en la línea de tiempo del editor.

2 Objetivos

Objetivo principal:

- Realizar el montaje del cortometraje *No se culpe a nadie* atendiendo a las necesidades narrativas, así como las del mismo género, explorando la técnica del formato y sus posibilidades.

Objetivos secundarios:

- Estudiar el género al que pertenece el cortometraje y reconocer cuáles son sus principales características.
- Recoger y analizar el proceso de postproducción relevante del cortometraje.
- Evaluar la aplicación de las características del género en la obra y describir su implementación.

2.1 Metodología

La metodología empleada durante el desarrollo de este trabajo está compuesta por un total de cuatro partes, siendo la primera de ellas una búsqueda prospectiva, en la cual se ha acumulado material bibliográfico que pueda resultar de utilidad para desenvolver el bagaje teórico con el que se va a justificar el análisis realizado.

El segundo paso consiste en contextualizar toda la información recabada, en aras de conseguir una mejor edición correspondiente con las pretensiones que se presenten en la realización del cortometraje. El contexto que se ha de extraer durante esta etapa será aquel relacionado con las características que definen el montaje de una obra del género de terror. Teniendo en cuenta la historia de la obra, de la información recabada se substraerá aquella que tenga mayor relevancia y resulte de mayor ayuda.

Tras la contextualización se tratará el análisis, en el cual se estudiará la realización de la obra desde el punto de vista de la postproducción. En este punto se analizarán a su vez los procesos de ideación del corto, cómo se adapta a un guion fílmico un cuento de Julio Cortázar. Se continuará con una memoria que sigue el desarrollo del trabajo práctico y los puntos que proceden a la fase de montaje, desde la producción hasta la entrada en la misma edición.

Concluyendo con el apartado del análisis, se justificarán las decisiones tomadas durante el montaje, siendo refutadas con la información recabada en los primeros puntos. Se presentará un repaso, de la edición segmentada, describiendo como se ha realizado cada uno de estos fragmentos y cuáles son las intenciones a las que dan respuesta.

2.2 Estructura de la memoria

En esta tesina se pretende lograr un montaje apropiado para una obra del género de terror. Para ello se han extraído referencias de autores que sirven para acotar, no tan solo como se ha de realizar un montaje efectivo para una obra de terror, sino también una pieza audiovisual respetable. Tras un estudio del montaje audiovisual y un análisis de las características de los géneros que se consideren pertinentes, se procederá con una memoria del proceso creativo de la obra, desembocando en la descripción del montaje y su justificación.

Durante el apartado de contextualización, se partirá de una base teórica relacionada con el montaje audiovisual. Como se trata de una obra que cuenta con una edición de video tradicional, se remitirá a cómo ha evolucionado hasta el punto en el que se encuentra hoy en día, sin profundizar en aquellas diferentes escuelas que se han alejado de las técnicas más populares.

Se seguirá con un análisis, en busca de las características que más definen, a los géneros que se han considerado como acreedores de la obra. Se iniciará con un repaso del género de terror de manera más genérica, para después profundizar en aquellas ramas por las que se decanta el corto. También se incluirán conveniencias extraídas del género del suspense que han sido consideradas y motivo de inspiración para el desarrollo del cortometraje.

Posteriormente, dará comienzo en análisis, donde se incluirá una introducción a Julio Cortázar y a la obra a la que se remite la historia del corto. Se acompañará este segmento con el proceso de adaptación, en cómo se convierte un cuento en un guion para una pieza audiovisual.

Para comenzar la parte de la memoria del trabajo de montaje, se partirá desde aquellas funciones desempeñadas en el rodaje y su implicación en la fase de la postproducción. Se cuenta con comentarios de ocurrencias dentro de la fase de producción que hayan repercutido en la edición. Esta etapa conducirá el proyecto hasta los inicios de la edición de video, tratando aquellos procesos pertinentes como la organización del material y la sincronización.

Se procederá a la descripción del montaje del cortometraje, introducida con el primer corte y las conclusiones extraídas de este, siendo seguida con el mismo montaje. Para ahondar en este proceso con mayor detalle, se ha realizado una segmentación de los apartados clave de la obra, basándose en las acciones. En cada acción se describirá los sucesos que se incluyen, así como se ha realizado el montaje y cuales han sido las justificaciones para cada resultado.

La etapa del análisis será concluida con el proceso de corte final y exportación, puntos acompañados por el flujo de trabajo que se ha seguido durante la postproducción por parte del equipo.

Para finalizar se presentarán las conclusiones, respondiendo a las pretensiones iniciales de este trabajo y analizando los resultados obtenidos en el cortometraje.

3 Contextualización

3.1 El montaje cinematográfico

En ocasiones el montaje cinematográfico se percibe como un simple paso o incluso trámite, dentro de la sucesión de eventos que conforman la creación de un producto audiovisual. Desde una posición simplista puede bastar este entendimiento, siempre y cuando se extrapole esta descripción sin más aclaración al resto de pasos y eventos que dan forma al resultado final de una obra, sea cual sea su impacto.

La carga artística suele ser un valor reservado a otras funciones y actividades en el mundo audiovisual, comúnmente asociada a trabajos de la fase de producción y rodaje. La postproducción y sus piezas no gozan de dicha carga artística al parecer de algunos. El teórico Jaques Aumont define al montaje en su libro *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (1996), como:

El montaje en un filme (y por lo general en el cine) es ante todo un trabajo técnico, organizado como una profesión, y que en el curso de algunos decenios de existencia ha establecido y progresivamente fijado procedimientos y ciertos tipos de actividad. (p. 53).

Jaques Aumont no miente cuando declara que el montaje es un trabajo técnico, pero es la cantidad del valor del tecnicismo que compone el montaje lo que invita al debate. Como se entiende de la definición y como la historia en sí demuestra, el montaje cinematográfico ha sido paulatinamente moldeado desde su concepción hasta la actualidad. Del mismo modo que la cinematografía en sí, aquellas personas que le han dado su forma actual son aquellos que han creado a través de ella.

Con el tiempo, las costumbres y tradiciones han sido escritas y han pasado a ser reglas. El montaje cinematográfico ha sido desvertebrado, analizado y optimizado, creando una normativa comúnmente aceptada dentro del panorama comercial del cine. La creencia de la cinematografía como un arte libre que se había asentado provocó el nacimiento de nuevas escuelas que perduraron en forma de modas, de mano de directores que se desmarcan y se alejaron de lo que consideran establecido, plantando cara a las concepciones generales de lo que significa el cine y por ende el montaje.

Tal es el ejemplo de la *Nouvelle Vague*, un movimiento francés encabezado por cineastas como Juan-Luc Godard, quienes a finales de los años 50 se alzarían con su propia corriente cinematográfica para plantar cara al cine de masas dominante. El montaje de la *Nouvelle Vague* estaba caracterizada por su falta de continuidad. Mientras que el cine tradicional siempre ha tratado de ocultar el mismo montaje, la *Nouvelle Vague* pretendía hacerlo aparente para el espectador, para que el proceso fílmico fuera perceptible y así se crease una mayor impresión de naturalidad.

A pesar de esto, se estaría errando al creer que estas escuelas alternativas de la cinematografía son las únicas en las que podemos encontrar estilos de montaje más libres o de una mayor personalidad, pues es importante entender que el montaje siempre ha tenido una importante relación con el mismo montador y que a fin de cuentas son las decisiones que este toma las que encauzan un rumbo al producto final.

Las cuestiones técnicas que se vinculan al montaje suelen estar relacionadas con la estética. Dentro del aspecto estético que compondría la parte más técnica se encuentran las relaciones gráficas, rítmicas, espaciales y temporales. La continuidad y/o relación entre los planos que se acompañan suele ser un factor determinante para escoger un corte cuando un montaje está al servicio o al menos influenciado por estas cuestiones estéticas. Pero existen otros factores que teóricos presentan cuando definen el montaje que proyectan dicha destreza hacia el espectro artístico.

Walter Murch, en su libro *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico* (2003), sitúa las emociones y el argumento en planos más elevados de importancia a la hora de hacer un corte, que por ejemplo la dirección de la mirada, el plano bidimensional de la pantalla y el espacio tridimensional de la acción, entre otras cuestiones estéticas. Los niveles de valor que un montador tiene a la hora de realizar su trabajo son personales; si dos montadores montasen la misma película por separado los resultados podrían ser bastante diferentes.

Jose Altozano “Dayoscript” en su video-comentario *¿Para qué sirve el montaje?* (2018), propone dos ejemplos de cómo los montadores influyen, bajo su propio criterio, el montaje de diferentes escenas de dos películas de Hollywood. La primera de las escenas es la introducción del film *Salvar al soldado Ryan* (1998) de Spielberg, una escena plagada de acción, violencia y suspense. Altozano destaca como Michael Kahn (el montador) realiza una selección de planos muy meticulosa, escogiendo con gran intencionalidad una cantidad minúscula de extractos en comparación con el amplio abanico de tomas, demostrando con sus cortes el total control sobre la secuencia además de las emociones que se transmiten al espectador, creando así el espacio y el carácter de la película.

Esta influencia es la que aleja la verdadera definición del montaje, que incluye la influencia del montador, de las que obvian la figura tras los cortes, como Aumont. No por ello se ha de eximir lo técnico, pues sigue afectando la tarea del montaje, pero se ha de entender la función del editor como creativa y también como metodológica. En su libro *Estética del montaje*, Vincent Amiel expresa “El montaje cinematográfico no es solo una operación técnica indispensable para la elaboración de películas, es también un principio creativo, un modo de pensar, una forma de concebir las películas asociando imágenes” (Amiel. 2005, p.5).

El momento más representativo de un montador reside en el corte. Con un corte se teje la relación de un plano con otro, se decide qué función se le atribuye a cada momento y se somete la voluntad de la película sobre el espectador. Esta voluntad no ha de ser fija o única y no cada momento busca exponer una intencionalidad exacta. Al igual que no solo es en el mismo corte donde se declara la intencionalidad del montador, la ausencia de este también puede manifestar dicho interés. No por tener más cortes se obtiene un mejor resultado.

Ralph Winters es un montador legendario, ganador de dos Oscar¹ al mejor montaje y con una carrera compuesta por 75 películas. Su técnica es producto de años de experiencia, en una entrevista recogida en el libro *Montaje & postproducción: cine* (Mcgrath & González, 2001), Winters ilustra su estilo de tal manera:

Procedo de una escuela de montaje en la que, cuando un director rodaba seguida una escena que veía y funcionaba lo bastante bien para que el público pudiera ver a dos o tres personas sin intercalar ningún otro plano, la conservamos tal como estaba. Dejábamos que la mirada del público se concentrara donde quisiera. Permitimos que el espectador siguiera al personaje que deseara sin cortar a primeros planos (p.19).

¹ Los premios Oscar o *premio a la Academia*, son una gala anual llevada a cabo por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, donde se reconoce la calidad y activismo social de profesionales cineastas.

La respuesta del trabajo del montador radica en la reacción del espectador. Mientras que un montaje preciso y rígido, con una amplia variedad de cortes, puede resultar más sugestivo para el espectador al dejar menos espacio a la interpretación, estilos como el de Winters, que buscan que el espectador cree sus propias resoluciones de lo que está viendo, no son menos válidos cuando se evalúa la efectividad de un montaje.

Merece la pena también aclarar que la figura del montador no se confina en la postproducción y que su trabajo no empieza ni termina en el corte:

El montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o tomas (shots). Es por 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 se 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 está creando el montaje de ese filme. (Sánchez, 2003, p.66).

Mientras que un montador tiene una clara potestad sobre la edición del material de una obra, no es dicha figura quien tiene la última palabra y además de ser parte de su trabajo, su finalidad consiste en traer respuestas a las exigencias del director. Como dice Rafael C. Sánchez en *El montaje cinematográfico: arte en movimiento* (2003), la concepción de un filme comienza en la mente del cineasta, mucho antes de la fase de postproducción. Es por esto por lo que un buen montador debe entender las sinergias entre diferentes departamentos y aprovechar la reciprocidad entre las diferentes funciones que se extienden a lo largo de la creación íntegra de una película.

3.2 El terror y el subgénero del terror psicológico

3.2.1 El género cinematográfico de terror

El género al cual se dedica este cortometraje, que da motivo a esta tesina, es el de terror, específicamente el subgénero del terror psicológico. Aunque podría considerarse tan solo como una obra de terror, es importante destacar las principales características del subgénero del terror psicológico ya que existen distinciones notables entre dicho subgénero y el género principal al que pertenece, que son muy influyentes en el proceso creativo de esta obra. Además, estas características merecen la pena ser estudiadas para facilitar el entendimiento del porqué de las decisiones tomadas durante los momentos más determinantes del conjunto narrativo, creativo y estilístico de esta obra.

Podría decirse que el cine de terror se originó junto al propio cine. La reacción del público a la obra de los Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896)², puede servir de inspiración a aquellos cineastas que traten de espantar a sus espectadores. Aunque si se ha de establecer un punto más específico para el origen del cine de terror, sin lugar a duda estos serían los años 30.

Previa a la entrada de los años 30, Universal Pictures ya se mostraba interesada en la creación o mejor dicho adaptación de la literatura de terror gótico. Con Lon Chaney como protagonista, Universal dio luz a verdaderos iconos del cine de terror: *El jorobado de Notre Dame* (1923), *El fantasma de la Ópera* (1925) y *London after Midnight* (1927). El cine de terror estaba ligado a la monstruosidad y otras manifestaciones físicas que han sido caldo de historias de terror en occidente durante siglos, trayendo a la gran pantalla a míticas bestias como el hombre lobo, la creación del Dr. Frankenstein y cientos de apariciones vampíricas.

² Durante la proyección de la obra de los hermanos Lumière, popularmente se cuenta que, la reacción del público fue de terror y que incluso parte de este abandonó la sala. Los hechos son motivo de disputa ya que no se puede confirmar que sucedieran, pero se concluye, que la falta de costumbre de ver imágenes en movimiento fuera motiva suficiente como para motivar esta reacción.

Las tradiciones asentadas durante estas primeras expediciones del cine de terror se extenderían y mutarían a lo largo de la primera mitad del siglo XX, incorporando nuevos subgéneros como el de la ciencia ficción. No será hasta los años 70 que los auténticos *blockbusters*³ poseerán la gran pantalla. Las mayores influencias del cine de terror de hoy en día se ubican en este estrecho temporal; películas como *El Resplandor* (1980), de Kubrik; *El exorcista* (1973), de William Friedkin y *Suspiria* (1977), de Dario Argento.

Noel Carroll en *The Philosophy of Horror, Or, Paradoxes of the Heart* (1990) describe cómo evolucionó el cine de terror en los 70 y su estrecha relación con la generación que heredó la cultura audiovisual durante esa década:

The audience, one would imagine, comprised primarily babyboomers. These audiences, like a large number of the artists who came to specialize in horror, were the first post-war generation raised by TV. And one would hypothesize that their affection for horror, to a large extent, was nurtured and deepened by the endless reruns of the earlier horror and sci-fi cycles that provided the repertoire of the afternoon and late-night television of their youth. This generation has, in turn, raised the next on a diet of horror entertainments whose imagery suffuses the culture—from breakfast cereals and children's toys to postmodern art—and which supply an impressive proportion of the literary, cinematic and even theatrical output of our society. (p.16)

Muchas de estas películas promulgaban al cine de terror como la marca de los efectos especiales prácticos y la joya de maquillaje y vestuario que, junto con la mayor afición del público hacía este género y las licencias más permisivas de la época en cuanto a la libertad de expresión, harían que el cine de terror más exitoso estaría protagonizado por una violencia sin igual, tratando de afianzar esta como una de las claves del género.

³ Traducido al castellano como taquillazo, es un término procedente del mundo teatral americano el cual hace referencia al éxito de una obra. También entendido como éxito en taquilla o ventas, se aplica tanto al cine, teatro y videojuegos.

Es importante destacar que el cortometraje *No se culpe a nadie* no será acompañado por la violencia glorificada de estos filmes, cosa que no exime que durante el proceso creativo de este cortometraje no se hayan tomado notas acerca del género. Tras los arquetipos tipológicos son ensombrecidas muchas piezas características que son esenciales a la hora de crear una obra del género.

Al trabajar el montaje es importante tener en cuenta qué se pretende conseguir en todos los departamentos y lograr plasmar en la edición estas intenciones. En el cine de terror todos los recursos tienen la finalidad de crear inquietud al espectador y las escenas más impactantes siempre se construyen a través de un crescendo audiovisual, creando tensión y eclosionando con un golpe deliberado.

Tan importante son los cortes como su ausencia y el silencio. Frecuentemente se encuentran ejemplos de cortes que sirven para cambiar de escena interrumpiendo y resultando anticlimáticos, pero que ayudan a incomodar al espectador y evitar que este se sienta seguro. Los planos largos valen para sostener la tensión y son un recurso fácil y solvente; sobre todo si se decide acompañarlo de silencio o bien algún efecto sonoro e incluso música que acompañe bien el ambiente.

Tan importante es causar terror al espectador, como es causarle estrés. Luis Morales, en su trabajo de investigación *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor (el estrés)* (2005) resalta la importancia del estrés para afligir miedo:

El estrés tiene mucha relación con el miedo. El miedo es un estado emocional creado porque los sentidos -o el pensamiento- perciben una amenaza que genera inmediatamente alteraciones psicosomáticas como mecanismo de defensa del organismo. No obstante, el miedo no es la única emoción que provoca o está asociada a la tensión nerviosa, son un arousal o conjunto de experiencias emocionales de diferente naturaleza, que integradas, generan lo que se denomina estrés. (p.12)

Quizá no tan reconocido como el miedo puro en una película de terror, pero sí igual de relevante, el estrés es un elemento protagonista en el género. Es una responsabilidad por parte del montador que esta sensación sea transmitida efectivamente al espectador.

3.2.2 El subgénero del terror psicológico

Dado que en este cortometraje se utilizan expresiones no tan características del cine de terror a gran escala, pero sí más afines a aquellas que podrían ser consideradas del subgénero del terror psicológico, entra en orden realizar una aproximación a dicha rama temática, junto a unas importantes puntuaciones. Augusto Ramírez López, en su artículo *El cine de terror psicológico. La arquitectura de un falso género* (2017) describe así el subgénero:

Podríamos decir entonces que el terror psicológico es aquel terror de lo siniestro, generado por pensamientos sobre lo terrible en lo familiar. El cine de terror psicológico provoca esos sentimientos que se pueden medir en niveles de intensidad según más familiar sea el detonante de dicho terror. Así un terror poco intenso supone que lo familiar no es tan cercano y un terror muy intenso que convierte lo familiar en algo íntimo. (p.54)

Ramírez (2017) continúa, “como su fin es generar miedo e incomodidad apela a elementos que se hagan accesibles a la comprensión histórica del espectador” (p.54).

Sumando esta descripción a la comprensión del género del terror, la definición que se crea del subgénero del terror psicológico es aquella de un estilo caracterizado por la aproximación de las tramas a motivos reales o como mucho verosímiles, con un alto grado de reconocimiento por parte del espectador. Permitiendo así apelar, de manera mucho más directa, a las emociones de aquellos que estén visualizando una obra de este subgénero. Se entiende pues que la familiaridad de la causa facilita una percepción por parte del espectador que aproxima lo diegético a lo real.

La definición del subgénero de terror de la página *Miedo y terror* (2019) refuerza esta interpretación:

Se llama terror psicológico al subgénero del horror que tiene como principal objetivo el tratar temas referidos a los estados mentales, traumas psicológicos y las emociones, para tocar esa fibra sensible del público, para que sientan miedo o algún tipo de perturbación.

Frecuentemente, cuando se ejemplifica el cine de terror psicológico con obras audiovisuales, se presentan películas donde los protagonistas están inmersos en situaciones donde se emplean sus estados mentales para causar miedo. Dichas obras suelen ser pocas veces acompañadas por sucesos paranormales que estén exentos de emanar de la imaginación del protagonista o por seres sobrenaturales. Aunque en ocasiones se cuente con dichos elementos, su justificación acostumbra a aludir a la posibilidad de que sean o no reales. Es por ello que existe una gran responsabilidad para todo el equipo de lograr hacer sentir al espectador empatía por el protagonista y temor por la amenaza.

3.3 Los principios del suspense

Otro tipo de cine al cual suele relacionarse el subgénero de terror psicológico es el del suspense. En cuanto a cualidades narrativas y algunas técnicas, podría decirse que el cine de terror psicológico tiene más parte del género del suspense que el de terror, pero es necesario aclarar que esto no es cierto y son las motivaciones de estas clases de cine donde se encuentra el porqué. Mientras que el terror psicológico busca asustar al espectador, el cine de suspense trata crear intriga para entretener al espectador. Aun así, merecería la pena entender ciertas particularidades del suspense que podrían resultar útiles en el montaje.

Las situaciones que se plantean en este tipo de cine están caracterizadas por crear tensión y jugar con las expectativas de los espectadores sobre acontecimientos futuros. Estas expectativas suelen estar relacionadas con los personajes, que al igual que en el cine de terror psicológico, acostumbran a encontrarse en momentos de vulnerabilidad y futuro incierto y son la principal ancla emocional del público.

Como se ha mencionado previamente, en el cine de suspense, la emoción principal con la que se opera no es el miedo. La siguiente cita es una respuesta del famoso director Alfred Hitchcock a la cuestión que se plantea sobre si el efecto del suspense reside en esta impresión:

Por supuesto que no. Volvamos a la telefonista del filme *Easy Virtue*; ésta escucha al hombre y a la mujer a los que no mostramos nunca y que hablan de matrimonio. Esta telefonista estaba llena, cargada de suspense: ¿la mujer que está al otro extremo del hilo aceptará casarse con el hombre que la llama? La telefonista quedó muy aliviada cuando la mujer dijo que sí y se terminó su propio suspense. Este es un ejemplo de suspense independiente del miedo. (Truffaut, 1974, p.59).

Hitchcock esclarece con este ejemplo cuál es el efecto que genera suspense y queda claro que no es propio del miedo, más bien es pura incertidumbre. Puede crearse tensión con muchas emociones como consecuencia, pero siempre existirá la intriga y esta resulta mucho más representativa.

En el montaje, la manera para crear suspense es similar a la del terror, hay que lograr tensión. El montador debe saber manipular tanto la exposición como el tiempo para que la tensión pueda efectuarse. La manipulación temporal no se resume en la dilatación, efecto que algunos afirman ser la clave del suspense, sino como bien explica en su artículo *El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal* (2019), Josep Prósper Ribes:

Lo importante no es que el tiempo del suspense en su conjunto (desde que se inicia el conflicto hasta su finalización) se dilate, sino la relación entre el tiempo que dura la situación que implica una amenaza o desafío y la duración de la acción o acciones que desarrollan los personajes inmersos en esa situación. (p.311)

Prósper identifica dos elementos en la creación del suspense: la amenaza o desafío y la respuesta de los personajes. En la historia de *No se culpe a nadie*, la amenaza comenzaría prácticamente al inicio de la misma obra y perduraría durante toda ella. La respuesta del personaje es la inminente escapatoria. Con esta lógica se defiende que el trabajo del montador comienza antes de la postproducción, pues como se puede entender es importante tener estos elementos identificados desde los inicios de la fase creativa.

3.4 La transmisión de emociones a través del montaje

Luis F. Morales introduce el Proceso Perceptivo del Montaje (PPM) en su trabajo *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor* (2005), un concepto compuesto por tres subprocesos que ocurren durante una experiencia audiovisual y que trata de ilustrar el proceso mediante el cual, a través del montaje de una obra audiovisual, se estimulan respuestas emocionales en el espectador (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**).

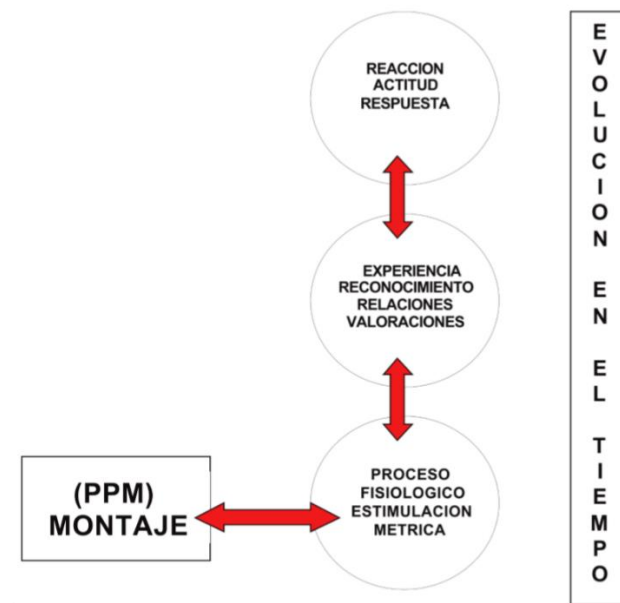


Figura 1. El Proceso perceptivo del montaje. Recuperado de (Morales, 2005).

Morales (2005) explica los tres procesos que conjuntan este fenómeno de tal manera:

El primero es el Proceso Fisiológico de la estimulación audiovisual sensorial y su transformación química. El segundo, consiste en la Experiencia Racional del Receptor cuando consume un producto audiovisual y descifra las diferentes relaciones métricas que establece el montaje en la organización del discurso. Finalmente, el tercero está dado por la Respuesta Emocional ante las estimulaciones métricas visuales según diferentes intervalos de tiempo. (p.78)

“El proceso perceptivo del filme no exhibe ninguna diferencia sustancial con la percepción natural” (Morales, 2005, p.78). Por esto se entiende que la única diferenciación entre un tipo de percepción natural y otra fílmica sería el trucaje que existe tras esta última. Dicho evento sería introducido a través del montaje y daría lugar mediante la articulación de los elementos que componen una secuencia, donde al tratar de cumplir algún propósito narrativo o estético, se estaría transmitiendo información al sistema perceptivo del espectador donde se incitarían las emociones deseadas.

La manera en la que se puede utilizar el montaje para alterar los estados emocionales de los receptores es mediante el arreglo del material audiovisual, manipulando factores como la duración, el orden y la repetición de planos, lo que se compendia en el ritmo, resultando en construcciones de estructuras métricas que se relacionan con el grado de emociones que el espectador pueda experimentar a causa del material audiovisual, tales emociones como el estrés o la tensión (Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográfica*. 1989)

Las técnicas de montaje permiten al cineasta ejercer un poder de control sobre los aspectos gráficos, espaciales y temporales de una película, y con ello llevarlo (al espectador) hacia determinados estados emocionales y afectivos (D. Bordwell citado en Morales, 2005, p.10)

A pesar de que hoy en día eximir la carga emocional del mundo cinematográfico pueda ser algo impensable, Morales (2005) defiende este argumento aclamando que, si los factores como la exposición temporal y otras variaciones de fragmentos audiovisuales pudiesen ser comprobados mediante experimentos fiables, los resultados rendirían útiles. Respecto a esta idea y su relación con las emociones del estrés y la tensión, Morales (2005) afirma:

Desde este punto de vista, es razonable suponer que la experiencia cinematográfica, en tanto narración, reproducción y recreación de situaciones que ocurren en la realidad, es capaz de generar estímulos y estados de tensión similares a los del estrés, y el aumento de la actividad perceptiva por la aceleración métrica de los fragmentos puede ser equiparado con el incremento de la tensión que genera una situación imprevista en la realidad, calificada como estresante. Así, pueden construirse estructuras métricas equivalentes, según niveles de tensión: mayor tensión mayor número de fragmentos más breves y menor tensión menor número

de fragmentos más extensos y su efecto perceptivo-emocional puede medirse con los mismos indicadores e instrumentos de registro utilizados para medir las reacciones fisiológicas del estrés. (p.12)

Queda claro que el montaje es una herramienta clave para influir emociones en el espectador y que es a través de los elementos del trucaje y su dominio que se consigue estimular e incluso alterar la actividad perceptiva del receptor.

En el caso de este trabajo, las emociones primordiales que se han de hacer llegar al espectador son las anteriormente mencionadas: estrés, tensión y el suspense. Como se ha observado precedentemente, ninguna de estas emociones es exclusiva de ningún género y tampoco esencial para poder asimilarse a ninguno específico, pero en el caso del cine de terror y como afirma Carroll, la relación entre terror y suspense es contingente, pero también es inevitablemente omnipresente (Carroll, 1990)

3.5 Referentes: Ari Aster y *Hereditary*

Una de las películas más importantes del género de terror de las últimas décadas es *Hereditary* (2018). Dirigida como debut fílmico por el director neoyorkino Ari Aster, esta obra de terror y suspense psicológico resultó aclamada por la crítica, al igual que por aquellos aficionados al género. Este inquietante filme narra los hechos de una familia que se ve recientemente afectada por la pérdida de su abuela y es sorprendida con la relación que tenía esta con una secta local, descubriendo repentinamente las desconocidas conexiones que existen entre los miembros de la familia y el misterioso culto.

Para Aster, según comenta en la entrevista en TIFF Talks (2018), la aportación y relación de la obra al género de terror se debe en el desarrollo de la historia, que convierte un melodrama trágico familiar en una pesadilla (2018). Para el director, el verdadero horror de la obra reside en la conversión del argumento y el perturbador desenlace de las tramas en espectáculos terroríficos que son insospechables. Su principal motivación era “crear una película que no dejase a la gente descolgada de la tensión”.

En la entrevista, Aster menciona la importancia de crear ambientación. Para él, una de las principales marcas de la personalidad de la obra reside en su humor. Una de las preocupaciones más importantes durante la creación de la película era hacerla sentir malvada, no explícitamente, pero transmitir al espectador, que desde el primer momento la historia está rodeada de un ambiente siniestro que se va intensificando.

La principal fuente de inspiración de la obra son aquellos dramas intrafamiliares, en los que, tras la pérdida de un miembro de la familia, el núcleo familiar se descompone, resultando en la disminución de la comunicación y afecto, lo cual atraerá el conflicto entre los integrantes. Si desprende el elemento de horror de la película y se analizan los restos, se encuentra una historia como las que inspiran a la obra. Aster opina que un simple drama con esta narrativa no funcionaría y que reside en la magia del género de terror y en la catarsis emocional que se extrae de la historia.

Las lecciones de Ari Aster que pueden ser extraídas durante su entrevista en TIFF talks, al igual que su brillante ejemplo en su opera prima, relatan la importancia de la persecución de las emociones en una película del género de terror.

Hereditary destaca por el desarrollo y evolución de su historia. Rítmicamente resulta en una espiral descendente, que al igual que la tragedia de la misma familia, lucha por escapar de este descenso de manera fútil. A destacar la construcción de las secuencias en el montaje, relevando gran potestad en las emociones que acaban conduciendo la tensión y el ritmo.

La formulación de la tensión es uno de los actos más destacables realizados en la labor del montaje, que, compenetrando el ritmo interno con el externo, se crean situaciones con un suspense abrumador. Ari Aster apuesta por la prolongación de la tensión hasta sus límites para crear terror. Rara vez en la película, los momentos más tensos finalizan con un susto, al contrario, la película se esfuerza por llegar a los momentos de tensión más elevados y sostenerlos lo máximo posible, intentando incomodar al espectador y causando horror a través del estrés que produce.

Probablemente el mejor ejemplo de la maestría de la película en la práctica del terror se encuentra en los momentos previos al desenlace, donde el descenso narrativo cae por una espiral cada vez más empinada y se aplica un montaje de un extenso crescendo.



Figura 2 Fotogramas de una escena de tensión de la película *Hereditary*. Recuperado de Palmstar Media (productores) y Aster, A (Director). (2018) EE.UU. A24.

Esta secuencia resulta una demostración portentosa sobre la construcción de tensión en una película de terror. Con una duración de 14 minutos en total, aproximadamente 4 son dedicadas a planos largos que acompañan al protagonista mientras se desplaza, con muy poca acción. Durante estos planos se crea un insufrible malestar ya que Aster, ubica a la madre poseída en el fondo del plano, escondida del personaje al que sigue y revelándose tan solo al espectador. La figura de la madre persigue silenciosamente al hijo hasta el salón, creando una mayúscula anticipación respecto a cuándo se abalanzará sobre el protagonista, incrementando tensión sumamente.

Cuando por fin se desprende hacía el hijo, propiciando un susto, el montaje juega con los sucesos para crear desorientación y así sostener la tensión que se ha desencadenado. El sonido y video se compenetran para poner al espectador en el mismo punto de vista que el personaje principal, transmitiendo su aturdimiento y temor.

El montaje se acelera y el sonido incrementa también en ritmo. El personaje trata de tranquilizarse, afectando también a la tensión extradiegética, que frena lentamente, mientras el personaje va calmándose. El descenso de tensión es interrumpido por un estridente sonido, que, aunque ligero, irrita. La extensión del plano conduce al cambio de una tensión causada por el frenetismo a otra, producto del dilatado momento, que se intensifica gracias al apartado sonoro y concluye con una imagen perturbadora, además fuente del malestar auditivo, que presenta a la madre decapitándose a sí misma con un cordel.

4 Desarrollo del trabajo práctico: el caso *No se culpe a Nadie*

Desde este punto en adelante se tratará el trabajo realizado durante todas las fases del cortometraje. Se explicará cómo estas han sido establecidas y de qué manera se han abordado. Durante la siguiente extensión del trabajo de fin de máster se describirán las anécdotas desde el punto de vista de la conceptualización de la historia y del montaje, con la aspiración de demostrar como los puntos presentados anteriormente han influido en el desarrollo de la obra en aquellos apartados pertinentes.

4.1 No se culpe a nadie. El cuento y el corto

4.1.1 El cuento

No se culpe a nadie es una obra literaria del escritor Julio Cortázar, publicada en 1956 de la mano de la editorial *Sudamericana*, en la segunda edición de *Final del Juego*. La obra o cuento del escritor argentino narra el suceso de un hombre que anda con prisas ya que debe acudir a una cita con su esposa para comprar un regalo de bodas. Al tratar de abrigarse con un pulóver azul, una sucesión de momentos desconcertantes ocurre y desembocan en un relato intenso, agobiante e inquietante.

A causa de las escenas que se relatan en el cuento, se pueden conectar dichas ocurrencias como propias del género de terror literario. Si las versionamos al formato fílmico, siempre y cuando se parta de una intención de que la obra resulte como mínimo inquietante, la resolución sería la misma; una obra propia del género de terror.

Durante la obra, el protagonista se ve atrapado por el mismo pullover que trataba de ponerse, incapaz de sacar la cabeza de dentro y con grandes dificultades para liberar sus manos. Tras angustiosos momentos en los que el marido se ve sofocado al no poder desenredarse, logra sacar una mano. Dicha mano, para sorpresa del protagonista tiene una forma rara, es negra y su apariencia siniestra, pero peor todavía; la mano trata de matarle.

Cortázar, para el artículo entrevista *Cortázar por Cortázar* de Evelyn Picón Garfield, admite tener una obsesión por las manos que ya ha expresado anteriormente en algunas de sus obras predecesoras, como en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Si se atiende al análisis del comentario en *Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de la metamorfosis de identidades* (2009), de María Antonieta Gómez Goyeneche, se puede discernir que no se trata de un mero fetiche, sino de un recurso literario ligado a la psicología simbólica de las manos:

Las manos tienen el poder tanto de construir y proteger, así como de destruir y agredir, en un doble poder ambiguo. Sin embargo, su concepción, escindida bajo mediación del recurso de la metamorfosis en uno de estos miembros, manifiesta la dicotomía de un yo disgregado, desintegrado en su identidad y precipitado finalmente hacia un estado caótico dentro de una tensión tipo esquizoide. (p.2)

Se entiende que el personaje sufre un trastorno de la personalidad y es del brote psicótico que el protagonista padece en el momento del relato que se manifiestan estos elementos sobrenaturales y propios del subgénero de terror psicológico. Como se ha mencionado con anterioridad, son características del género las afecciones mentales que causan sufrimiento a sus personajes en diferentes espectros existenciales.

El cuento de Cortázar plantea un duelo entre la vida y la muerte durante una escena característicamente cotidiana, el personaje tan solo se está abrigando. Atendiendo a los niveles de intensidad planteados por A. Ramírez, en *El cine de terror psicológico. La arquitectura de un falso género* (2017), estudiados con anterioridad, la intensidad de terror de esta narrativa podría categorizarse como una de alta intensidad debido a que, dentro de lo cotidiano, es lo más común.

La psique descontrolada y desagregada del personaje, es el antagonismo representado en la manifestación de la mano, que ha sufrido la metamorfosis. En las palabras de M^a. Antonieta Gómez “una extensión corporal percibida como falso yo monstruoso sobre la que no hay control” (2009, p.5). Esto permite extender el mensaje a una aspiración más entera. Lo que comienza como un simple jugueteo estrafalario con un pulóver, se convierte en una pesadilla tras un abrumador crescendo de pánico. La obra cobra identidad y finalidad y se adhiere a una expresión más artística y onírica, que busca del espectador una reflexión de los sucesos sin mantenerse pasiva.

El cuento concluye con un sorprendente final. El protagonista acaba cayendo al vacío desde doce pisos de altura, precipitándose a su muerte. La manera en la que el autor relata el hecho es repentina y resulta inesperada, para más encanto del autor ya que en menos de cinco palabras termina su relato y desvela al espectador todos los entresijos de manera muy efectiva, siempre y cuando este sea capaz de entrever cuál es la realidad que encapota la narración.

La resolución de la obra corrobora el análisis de M^a. Antonieta Gómez (2009) donde se recalca la dolencia de una enfermedad mental en el protagonista y es conveniente entender que los elementos más extraordinarios y taumatúrgicos son proyectados para la psique del personaje. No sería extraño pues, que una adaptación de la obra a un formato audiovisual ofreciera un relato típico de terror tras dicha transmutación

4.1.2 El corto

La mayor pretensión a la que se debe el equipo es la de realizar un cortometraje digno del cuento que adapta. Para ello se requería una excelente transmutación de lo literario a lo visual que logre plasmar en imagen lo que Cortázar narra en su relato. No tan solo limitarse a crear una fiel adaptación sino también aspirar a algo más en lo que pueda verse reflejada dicha obra con gran respeto, así como proyectar una personalidad propia del conjunto creativo.

En el cortometraje *No se culpe a nadie* no se sigue el mismo trasfondo que en la obra de Julio Cortázar. Mientras que en el cuento el protagonista va a su casa a cambiarse su pulóver con una presteza potenciada por una motivación externa, en el cortometraje se desecha dicho trasfondo y se parte de una base mucho más tibia, en busca de un mayor desarrollo empático por parte de los espectadores hacia el protagonista. En la adaptación, el protagonista es un hombre joven, pero que no cuenta con una motivación para salir apresuradamente; se desespera por corregir su agobiante situación para tratar de sobrevivir.

Conscientes de que una mayor simpatía y reflejo del protagonista sería capaz de ayudar a fortalecer el brote de emociones en el espectador, se optó por un caso menos singular y más genérico. Dicha decisión salpica al espacio y acción, el acto de abrigarse con el pulóver es simple y cotidiano, que, remontando a la escala de Augusto Ramírez, una mayor familiaridad y cercanía finaliza en una mayor intensidad de terror.

Consagrados al género de terror psicológico, la ideación de una propuesta visual no resultó una tarea complicada. El propio texto de Cortázar marca bien los momentos de agobio y relajación, tiene un ritmo propio que se traduce con facilidad al plano cinematográfico. Sin intención de distorsionar la narración del autor, los diferentes espacios y acciones dejan claros como serán construidos al ser interpretados. Aplicando nociones básicas de cinematografía, la obtención de ideas que pasarán a formar parte de los guiones es sencilla.

A pesar de estar muy adelantado al montaje, la construcción del ritmo del cortometraje resulta obvia. Se trata de un crescendo que perdura durante casi la extensión íntegra de la obra, salvo el final que constituye una acción propia. La división de diferentes partes en la obra se basa en las acciones y cada una de estas precisa de una atención especial para poder labrarse con éxito. Las acciones relajadas, o que pretenden serlo, constatan una estructura espaciada y de planos más extensos; y de manera obvia y contraria, aquellas acciones que contengan más acciones y traten de crear una mayor sensación de terror, tensión y agobio, se construyen de manera más concentrada y con muchos más planos.

Es importante tener en cuenta los espacios. Ya que la obra emana principalmente agobio, es esencial replicar dicha sensación de encierro y desesperación. Para esto son claves los espacios. Se destacan dos: el pulóver (interior, túnel) y el salón (exterior del pulóver). Además de ser parte del escenario, ambos espacios están dotados de una mayor intencionalidad y uso. El pulóver se arma de encuadres más cerrados para inferir en esa sensación de agobio y reclusión, hay poco espacio y también aproxima al espectador al punto de vista del personaje, favoreciendo el diálogo emocional. Opuestamente, el salón ofrece planos más abiertos y sobre todo extraen al espectador a una esfera más contemplativa y desconectada, ofreciendo la posibilidad de tener un punto de vista objetivo y subrayando el hecho de que se trata de alucinaciones y aflicciones mentales.

Mientras que estas determinaciones tomarán intencionalidad real en el montaje, es importante que el equipo entero entienda estas pretensiones y se forme una visión conjunta. Mientras que el montaje es capaz de dar propósito mediante la construcción, estos designios no serían capaz de realizarse si las cuestiones no son planteadas de manera previa al rodaje y el equipo trabaja en comunión para hacer lograr estos objetivos.

4.2 Equipo de trabajo

Antes de continuar, merece la pena realizar una mención a aquellas personas implicadas en roles y departamentos con gran impacto en el resultado del cortometraje. Las limitaciones impuestas por las medidas contra el COVID-19 han afectado en gran medida a la participación personal en el cortometraje. A causa de esto y desde un

principio, se contó con un equipo muy pequeño, pero suficiente como para realizar una obra de la escala de un cortometraje. El equipo del proyecto está compuesto por:

- Dirección: Andrea Lázaro Bustos.
- Ayudante de dirección: Sofía Añón Picó.
- Producción: Miguel Ángel Justicia Contreras.
- Dirección de fotografía: Javier López Gea.
- Guionista: Fátima Cifuentes Mañas.
- Dirección de arte: Fátima Cifuentes Mañas.
- Grabación de sonido: Miguel Ángel Justicia Contreras.
- Montaje de video: Ignacio Mazo Miró.
- Edición y Mezcla de sonido: Javier Vivo Aguirre.
- Corrección de color y etalonaje: Miguel Durà López.

El equipo cuenta con un total 8 personas, repartidas en los diferentes departamentos según las necesidades del proyecto. Al no disponer de un equipo de personal extenso, donde se puedan cubrir una gran cantidad de roles que facilitan la producción, se dependió del dominio y experiencia de cada uno de los partícipes para poder conseguir los propósitos designados. El trabajar en un equipo de semejante tamaño ofreció unas mejores prestaciones a la hora de rodar el cortometraje, ya que la infraestructura de la plantilla brinda una mejor comunicación y flujo de trabajo entre los diferentes componentes.

La experiencia, destreza y familiaridad de los miembros del equipo de trabajo responden con agrado a la escasez de efectivos. Si se controla la puesta en escena y los preparativos, la flexibilidad del grupo y su predisposición a realizar múltiples roles que puedan ser llevados en simultaneidad, el resultado puede ser favorable para una producción de un cortometraje, favoreciendo un mayor dinamismo, versatilidad y agilidad, asimismo un menor tiempo de respuesta bajo cualquier incidencia.

4.3 Recursos y cuestiones técnicas

Una de las decisiones tomadas durante la preproducción, que más afectó al montaje, es la selección de la cámara con la cual se rodó y junto esta, el formato escogido para grabar. Tras una reunión de los departamentos de fotografía, sonido y montaje, se decidieron los parámetros de grabación: *códecs*⁴ de vídeo, fotogramas por segundo, y la resolución.

Durante esta sesión se ha de plantear la cuestión de cuál va a ser la finalidad del cortometraje, para así obtener la respuesta de cuál va a ser la calidad necesaria y donde se va a reproducir. A pesar de que sea un cortometraje realizado por estudiantes y con una financiación escasa, el material usado para el rodaje podría catalogarse como profesional y las aspiraciones apuntan a festivales y ante todo sacar un producto competente.

La herramienta empleada para el rodaje de este cortometraje fue la cámara Sony Alpha 7 III, una herramienta que ofrece varios formatos de grabación en diferentes resoluciones. Los formatos en los que dicha cámara captura son: XAVC S 4k, XAVC S HD y AVCHD.

Procesador de imagen	BIONZ X
Tipo de sensor de imagen	CMOS Exmor R
Tamaño del sensor	Full Frame 35.6x23.8 mm
Resolución del sensor	24 megapíxeles
ISO	100 y 51.000. auto expandible a 50-204800; auto 100-6400
Formato de vídeo	XAVC-S / AVCHD V2
Puntos de enfoque	693 con detección de fases y 425 con detección de contraste

Tabla 1 Características técnicas de la cámara Sony Alpha A7 III (ILCE-7M3). Elaboración propia.

⁴ “La palabra *códec* viene de la unión entre las palabras *cofication* (codificación y *decodification* (decodificación), un *códec* se encarga de convertir una señal de video y/o audio en un formato” Corbella Eguiluz, Gabriel (2020), *El 4k en la postproducción, del offline al online*. Gandía, Universidad politécnica de Valencia.p.20.

En el caso de *No se culpe a nadie* se ha filmado tanto en XAVC S 4k y XAVC S HD. Ambos formatos ofrecen ventajas que en combinación aportan el mejor resultado en respuesta a las necesidades. El códec de compresión al que van ligados es MPEG-4 AVC/H.264. La opción XAVC S ha grabado con la opción de 25p (25 fotogramas progresivos) y 50M (50 Mbps Máx.). Con la opción XAVC S 4k, se ha escogido 25p y 100M.

La mayor parte del cortometraje se grabó con el formato de resolución de 1080p, compartiendo resolución con aquella de la exportación y ofreciendo archivos más ligeros que aquellos capturados en 4K. Los planos grabados en 4K son aquellos en los que se pretende obtener un mayor detalle que será apreciable aun siendo exportado en menores resoluciones. Dado el peso de los archivos grabados en esta resolución, estos tiros de cámara son poco comunes y explícitamente realizados.

Respecto al perfil de imagen, en comunión con el colorista, se decidió optar por el perfil S-Log 3. Este es un perfil de imagen que aplica curvas logarítmicas y proporciona una imagen plana con alto rango dinámico para que se pueda realizar el proceso de etalonaje digital y corrección de color con mayor comodidad.

Para el apartado sonoro y en lo que corresponde a la postproducción, se trabajó con una grabadora de audio Zoom H4. Esta grabadora ofrece unas prestaciones versátiles como: la admisión de diferentes tipos de tarjetas de almacenamiento, captura de audio en múltiples formatos y otras características considerables. Otra de las ventajas de contar con dicha herramienta de captación de sonido es la familiaridad del equipo con esta, favoreciendo la puesta en acción y el uso versátil de la misma. El formato escogido para grabar el departamento sonoro es el .WAV⁵, que en conjunción con el formato *LPCM*, ofrece la no pérdida de calidad y unos resultados más profesionales.

⁵ Wave Audio Format, es un formato de audio digital con o sin compresión de datos desarrollado por Microsoft e IBM.

4.4 Workflow

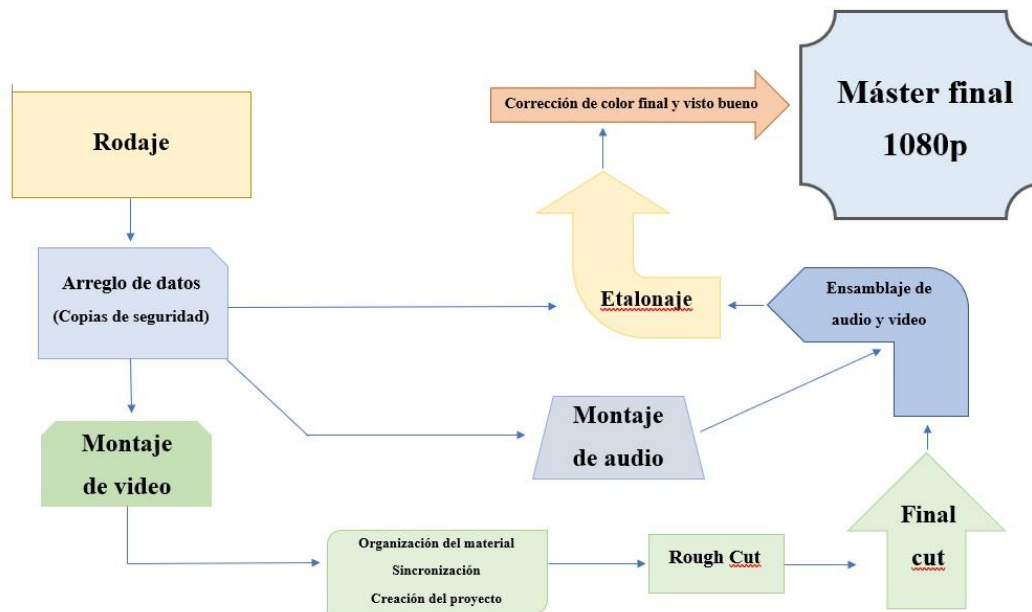


Figura 3 Workflow de postproducción

El flujo de trabajo realizado en la postproducción fue simple dadas las circunstancias. Al contar con un equipo pequeño y tan solo tres personas al cargo de la postproducción, el material se dividió entre estos, quienes se aseguraron de realizar copias de seguridad en sus dispositivos.

Desde este punto, el protagonismo del trabajo fue encargado al montador de video, quien avanzó en su trabajo hasta conseguir el corte final o *final cut*. Del proyecto resultante se comparte una exportación del video para el montador de audio y un archivo .XML⁶ para el colorista. Cuando el encargado de la edición del apartado sonoro finalizó su trabajo, compartió la pista resultante con el montador de video, quien ensambló ambas piezas y se repartió el resultado con el etalonador.

Tras la realización de la labor del etalonaje, la corrección final y el visto bueno de los responsables del proyecto, se realizó la masterización del cortometraje en 1080p.

⁶ Siglas en inglés para *Extensive Markup Language* o en castellano Lenguaje de Marcado Extensible, es un archivo que representa información extraída de otros, permitiendo transmitir información entre diferentes programas.

4.5 Dailies

Uno de los mayores privilegios del rodaje de este cortometraje era rodar en un mismo espacio. Sumado al hecho de que el montador de vídeo estaba presente y se realizó un *script*⁷, las labores de transferencia de archivos y manejo de material se han desarrollado de una manera muy eficaz y concienciada. Esta capacidad operativa ha facilitado la realización de *dailies*⁸.

La realización de *dailies* no conlleva el montaje de la pieza final de la obra. En el caso de *No se culpe a nadie*, como comúnmente en otras obras audiovisuales, no se ha rodado de manera progresiva según el guion, sino que se ha organizado el rodaje según las necesidades de la producción. Es por ello que los *dailies* han consistido en el visionado de las tomas que se habían rodado en un mismo día, contemplando todo lo posible en dichos extractos.

El valor de los *dailies* puede resultar determinante en un rodaje. El visionado prematuro de este material puede señalar tanto errores como aciertos en las tomas rodadas y si el equipo es capaz de visionar dicho material se pueden plantear soluciones para siguientes partes de trabajo, así como si el plan de rodaje lo permite, volver a grabar ciertas tomas que hayan resultado comprometidas y realizar piezas que se ajusten más a la visión del director o del corto en general.

Cabe destacar que la sincronización de estos *dailies* fue sido llevada a cabo con la herramienta de sincronización del programa de edición Adobe Premiere Pro, la cual se encuentra incluida en el mismo editor y resulta muy sencilla y capaz en estas ocasiones donde tan solo se precisa simultanear de manera simple. La tare de sincronización se detalla en el punto 3.7. Sincronización.

⁷ Documento donde se recoge la información de los archivos de grabación durante el rodaje. Se añade número de toma, escena, nombres de archivo de audio y video, además de notas referentes a la valía de cada captura. El documento es responsabilidad del encargado, función que comparte el mismo nombre, quien también vela por la continuidad argumental y visual.

⁸ Visionados del material rodado en el mismo día que cuentan con una sincronización de los archivos de video y sonido.

4.5.1 Día 1

En *No se culpe a nadie* los *dailies* han rendido admirablemente. A pesar de que no se haya contado con errores de tomas que hayan resultado en el imposible o desafortunadamente inevitable uso de las mismas, en el primer día de rodaje se encontraron varios fallos que se pudieron corregir en el segundo día, así como en la recaptura de planos que con la información extraída de los *dailies* han sido posibles.

Las áreas más comprometidas de las cuales se obtuvo advertencia gracias a los *dailies* han sido la iluminación y un error en una de las opciones de captura de video de la cámara. El fallo de iluminación correspondía a la falta de continuidad de dicho elemento durante dos planos consecutivos. Este problema era del todo esperable ya que dichos planos requerían de unas tomas durante el ocaso y dada la estación de la producción siendo el invierno, este problema era previsible y las medidas tomadas durante la realización del plan de rodaje, se ofrecía la posibilidad de retomar dichos planos al día siguiente en los momentos correctos.

El error de la opción de captura de la cámara se debía al despiste del equipo de fotografía al no observar los parámetros de video. El parámetro apartado era el de la exposición. La Sony Alpha 7 III ofrece la posibilidad de que la exposición sea automática, de prioridad de apertura, prioridad de obturador o bien manual. La opción seleccionada durante el rodaje del primer día era la automática, lo cual complicó el resultado de algunas pocas tomas con cambios de enfoque. Aunque la notificación de dicho error llegase tarde, el aviso fue indispensable para la corrección y recaptura del material para el día siguiente.

4.5.2 Día 2

El segundo día de rodaje transcurrió de una manera mucho más fluida y competente. A pesar de que todo el equipo goza de veteranía en rodajes audiovisuales, las primeras tomas de contactos en nuevas realizaciones que se presentan con la cantidad de limitaciones que conlleva una pandemia mundial, introducen nuevos obstáculos que se han de trabajar y que indudablemente afectan al transcurso de una producción. Dicho esto, y aunque el primer día quedase lejos de resultar en desastre y mucho menos, el segundo día se llevó mucho mejor gracias a las lecciones del día anterior.

El segundo día requería que se realizase una gran parte de la grabación total del cortometraje, siendo esta aproximadamente dos tercios de cortometraje. Esto supuso un mayor desafío que se resolvió con creces y se pudo dar por finalizado el rodaje en el tiempo programado. A pesar de esto, dadas las restricciones de movilidad, no se pudo realizar un visionado de *dailies*, pero tanto el director de fotografía, director y jefe de montaje dejaron el set con el material para así poder realizar un visionado conjunto a través de una videoconferencia.

4.6 Primer visionado

El primer visionado se realizó mediante una videoconferencia con la directora, director de fotografía, montador y colorista. A consecuencia de las medidas preventivas de la pandemia y por salvaguardar la salud de los integrantes del equipo, se decidió realizar esta reunión de tal manera previamente al rodaje. Cada participante de la reunión partió del fin de producción con el material grabado y una copia del *script*.

El motivo de esta reunión y su finalidad fue hacer un repaso más en detalle del material capturado, aprovechando un intermedio temporal, para responder con una visión más fresca que la servida durante los *dailies*. Lo que se esperaba de esta reunión era realizar una nueva criba de los archivos para tratar de implementar el uso de aquellos descartados y así rescatar todo lo posible. A pesar de que esta acción pueda ser llevada a cabo tan solo por el montador, siempre es conveniente que los encargados de la obtención de los recursos en uso acompañen dicha sesión y puedan expresar su voluntad.

La sesión constató de un repaso de 131 archivos de video y 168 tomas de audio. En ambos casos se contó con tomas y capturas descartadas, barajando la posibilidad de su provecho. En total, 98 archivos de vídeo fueron seleccionados para su uso en el montaje, algunos de ellos como recurso, y en el caso del audio, un total de 125 superaron la criba. El material descartado no se desechó en caso de que pudiera resultar útil como última opción.

Se decidió realizar una categorización para escoger el material, en base al *script* y el visionado realizado. Dicha categorización sirve para dar prioridad a cierto material, en el que impere nuestra intención y nos pueda ofrecer el mejor servicio.

Una vez has elegido por dónde empezar, se reduce inmediatamente el número de opciones. La cantidad de opciones que quedan sigue pareciendo pavorosamente desproporcionada (...) de las tres tomas disponibles de ese segundo plano, intentas elegir la que parece mejor iluminada, mejor interpretada, la que conjuga mejor el movimiento del actor con el de la escena, y también la que responde mejor a lo que crees que el público querrá ver o necesita sentir y saber. (McGrath. 2001, p.43)

Con esta acción se esperaba realizar una más fructífera organización del material que en consecuencia, favoreciese la realización de la tarea del montaje, sabiendo cuales son los archivos a priorizar y cuáles van a servir como apoyo.

4.7 Organización del material

Una vez volcado el material en los espacios que lo van a almacenar durante la edición, es importante organizarlo de tal manera que sean fáciles de localizar, resulten correspondientes y aseguren una mejor fluctuación del trabajo de postproducción. A pesar de ser un paso exento del proceso creativo del montaje, la solvencia resultante de la organización del material en uso se corresponderá con la productividad del montador.

Es conveniente también, contar con más de una copia de seguridad de los archivos. Los equipos informáticos, por muy seguros y eficientes que sean, nunca están libres de sufrir algún percance, poniendo en peligro los archivos importados y el posterior procesado de estos, por ello se recomienda poseer distintas copias de seguridad en más de un solo dispositivo de almacenamiento.

El ordenamiento de los archivos del rodaje se basó en la información indicada por el *script*, que siendo elaborado con éxito ofrece una mayor eficiencia a la hora de distribuir el material. Además de atender a la información del *script*, las notas tomadas durante el primer visionado del material influyeron en la decisión de salvar determinados fragmentos grabados tanto en cámara como en grabadora de audio. Para aquellos archivos rescatados o que no superaron la criba, se creó una carpeta específica donde almacenarlos, por si fuese necesaria su intervención.

Ya que se dispuso de un dispositivo de elevadas prestaciones, con avanzados procesadores y tarjetas gráficas, ideales para la edición de video, no se contó con la creación de proxys realizados para aquellos planos de mayor peso de archivo, ya que se conocía la capacidad de la computadora y escasas son sus limitaciones.

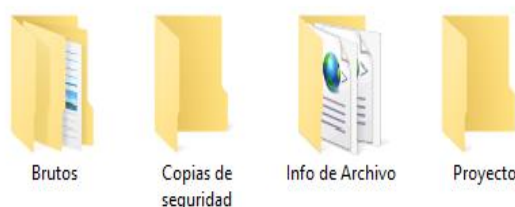


Figura 4 Carpeta raíz del proyecto. Elaboración propia.

La carpeta raíz está compuesta por otras cuatro carpetas (Figura 4), siendo la primera de ellas siendo la carpeta de los *Brutos*, donde se ubicaron los archivos capturados durante el rodaje. La segunda de ellas es la carpeta de *Info de Archivo*, en la cual se ubicó información pertinente a los mismos archivos de video como por ejemplo ficheros .XML.

Las últimas dos carpetas corresponden al principal archivador del *Proyecto* y a su *Copia de seguridad*, donde se realizaron copias de los archivos con los que se trabajó en el entorno de edición, en caso de que los originales fallen.

Nombre	Fecha de modificación
Audio día 1	11/12/2020 11:46 AM
Audio día 2	11/18/2020 12:21 PM
Video Día 1	11/16/2020 5:01 PM
Video Día 2	11/16/2020 5:06 PM

Figura 5 Subcarpeta de brutos. Elaboración propia.

En la subcarpeta de brutos se realizó otra división del material, atendiendo a los días de rodaje y dedicando dos carpetas para el apartado sonoro y video (Figura 5). Dentro de estas mismas se contó con otra separación: el material calificado como útil y aquel “descartado” (Figura 6). Dicha selección responde a la primera visualización post-rodaje y a aquellas anotaciones captadas en el *script*.

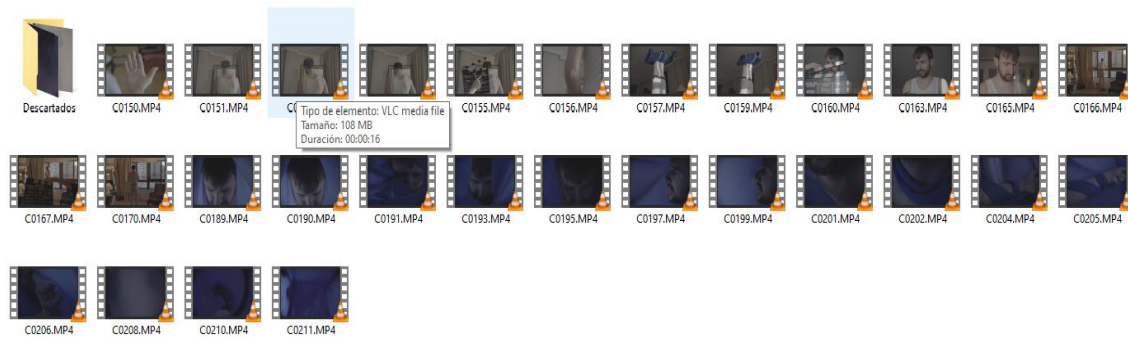


Figura 6 Carpeta de archivos de vídeo Día 1. Elaboración propia.

4.8 Sincronización

Durante el rodaje de *No se culpe a nadie* no se ha contó con ningún tipo de aparato de sincronización avanzado, que directamente uniese tanto el archivo de video y de audio correspondientes en una toma. En esta producción se trabajó con el método clásico y fiable de la claqueta.

La claqueta, por supuesto resulta útil para la organización del material junto al *script*, pero para el pre-montaje y durante la fase de sincronización su mayor conveniencia ha sido el mítico chasquido. Aunque la fuente principal de archivos de audio con los que se trabaja en el cortometraje proviene de la grabadora Zoom H4, el hecho de que la cámara también capturase este parámetro durante el rodaje facilita la sincronización del campo de video y el de sonido. En softwares de edición como Premiere Pro CC, existe la opción de sincronización automática que, seleccionando los parámetros adecuados, puede unir a la perfección las grabaciones sonoras de la cámara y la grabadora que han sido capturadas simultáneamente.

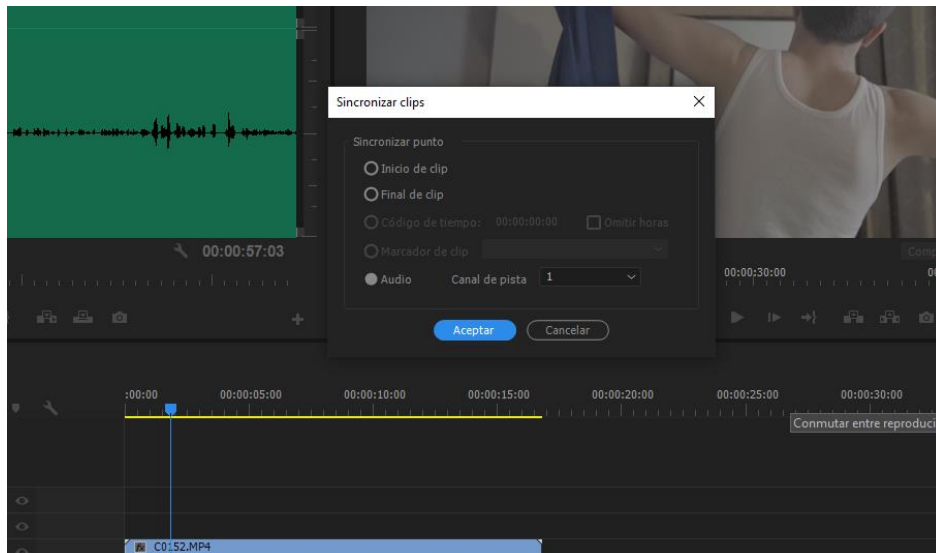


Figura 7 Sincronización de clips en Premiere. Elaboración propia

Si en esta herramienta se selecciona *sincronizar punto - audio* entre varias pistas de sonido, el software buscará coincidencias en las ondas de audio de ambos fragmentos. Aquí entra en valor el chasquido de la claqueta, que gracias al fuerte y seco sonido que produce, creará picos indistinguibles en las líneas de ruido, facilitando de manera inmensurable el proceso de sincronización y ahorra tiempo valioso de la postproducción.

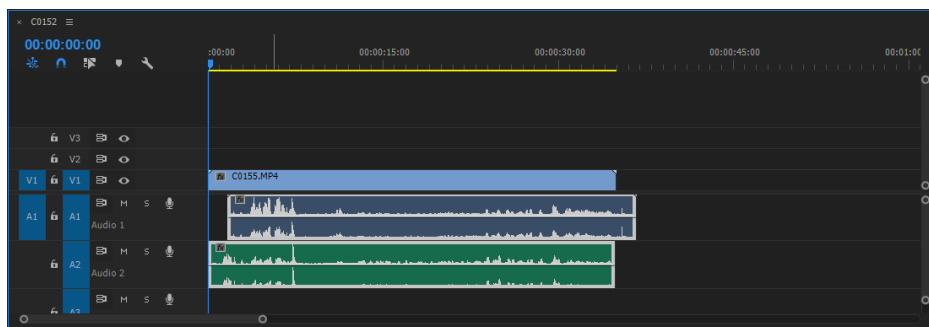


Figura 8 Ejemplo de clips de audio sincronizados en Premiere. Elaboración propia.

Esta ha sido la principal forma de sincronización de audio y video en el montaje de *No se culpe a nadie*, salvo en determinados casos donde se ha optado por el uso de diferentes pistas de audio pertenecientes a otros clips o *foleys*⁹, que bajo análisis ofrecían mejores resultados.

4.9 El montaje de video

El estilo de montaje de video del cortometraje ha sido una mezcla entre el narrativo y el analítico. Mientras que, no se dispone de una narrativa cargada y evolutiva, se provee con un montaje más tradicional, donde los cortes tratan de ser ocultados para ofrecer una visualización más fluida al espectador. A su vez, se ofrecen cambios de planos que llevan un salto de escala de encuadre notable en ocasiones, para ofrecer esa edición analítica y que el espectador esté siempre al tanto de lo que ocurre, ya que hay gran significancia en los detalles y en este corto la información es clave.

No tan solo se busca ofrecer una experiencia audiovisual tradicional, centrada en la narrativa, se trata de hacer llegar al espectador las emociones estudiadas que encapsulan el cine de terror, el terror psicológico y el suspense.

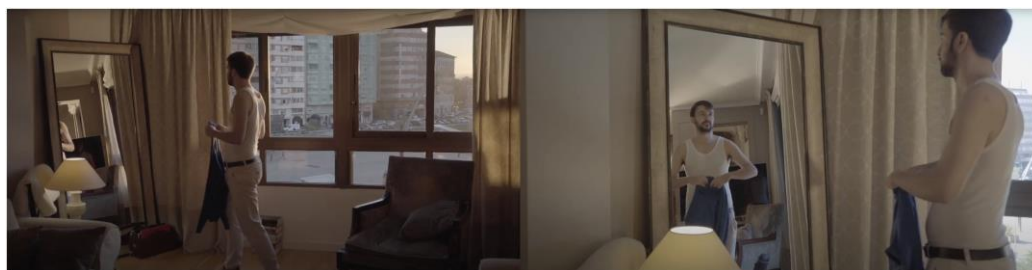


Figura 9 Corte de continuidad. Elaboración propia.

La Figura 9 constata un ejemplo del estilo de montaje narrativo o tradicional, presentando los planos 1 y 2 del cortometraje. Mientras que existe un corte que supone un re-escalado de encuadre, de un plano general a uno medio, dicha incisión está justificada por el movimiento del personaje, que aporta continuidad a su acción y hace que el salto de planos dimane en algo disimulado.

⁹ También denominados efectos de sala son efectos de audio que buscan la recreación de sonidos que por alguna razón no fueron capturados durante la grabación de la escena.

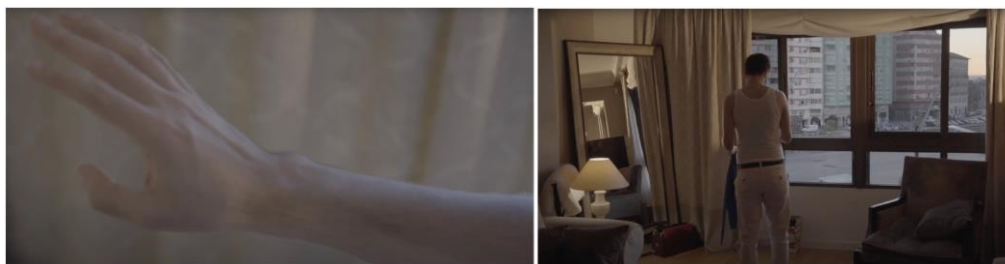


Figura 10 Corte analítico. Elaboración propia.

La Figura 10 corresponde a los planos 5 y 6, ejemplificando el uso del montaje analítico. El encuadre corto del plano 5 aporta información de manera directa y nos sitúa en el punto de vista del personaje. El uso de este plano es recabar información y transmitirla al espectador, ya que se considera de vital importancia para los siguientes acontecimientos. A continuación, se salta a un plano general o americano, este salto tiene un origen funcional, pues dota de mayor importancia al plano detalle de la mano, ya que el salto resulta aparente, y además sirve para marcar un cambio de acción, comunicando al espectador que el protagonista ha cambiado de interés.

Estos tipos de montaje componen la práctica totalidad del cuerpo del cortometraje. Su ideación fue intencionada desde la fase de la preproducción, durante la construcción del guion técnico. Su implementación será estudiada y crítica, en aras de un resultado que favorezca las pretensiones del equipo.

Por último, la herramienta utilizada para realizar la edición de video ha sido *Adobe Premiere Pro CC 2018*. Las razones por las que se ha escogido este software, entre otros que pudiesen ser considerados más profesionales, han sido la práctica y pericia con el programa, además de la aceptación y acoplamiento de los formatos y *códecs* de los dispositivos utilizados durante el rodaje.

Añadir también, la posibilidad de exportar en *.XML*, para que así el programa de corrección de color utilizado en proyecto, *DaVinci Resolve*, pueda trabajar con la edición realizada desde *Premiere* sin necesidad de importar el archivo completo.

4.9.1 Rough Cut

El primer montaje que se realiza para el corto es el *rough cut*. *El rough cut* consiste en un corte previo, cuya principal guía es el guion técnico. Mientras que, durante esta edición, la construcción del cortometraje es sometida a análisis y el montador asume consciencia de errores y oportunidades que esta edición prematura ofrece y descarta, se sigue obedeciendo a las indicaciones del guion técnico para obtener una visión fiel a la original del proyecto, para que así los responsables puedan formular opiniones y se busquen soluciones.

A pesar de que este primer *rough cut* no cuenta con una edición extremadamente perfilada y unos cortes con máxima precisión, sí ofrece al equipo una idea de cómo sería el resultado si se acabase con este montaje.

Las primeras observaciones que se realizan son respecto a la conjugación entre diferentes planos. Siguiendo las indicaciones del guion técnico y su plasmación sobre la línea de tiempo, es aparente que algunas secuencias de planos entorpecen la construcción sensorial y narrativa.



Figura 11 Secuencia de planos 34, 35 y 36. *Elaboración propia*

En la Figura 11 se aprecia una secuencia de planos que está organizada y editada en base a las exigencias del guion técnico. Dicha acción consiste en tres movimientos descritos y que deben ser visualizados para la continuidad del guion. El resultado de esta composición es torpe. El seguimiento de planos, combinados con el *acting* y los cortes, desembocan en una edición que no es efectiva de manera narrativa y tampoco emocional. El problema de esta sucesión se ve agravado al observar su último plano, mostrado en la Figura 12.



Figura 12 Plano 37. Elaboración propia.

Como se puede apreciar en la figura 12, la acción termina en el plano 37, siendo este un cambio de plano que puede resultar un tanto aparente, lo cual no supondría un problema si la continuidad del *acting* del protagonista fuese exitosa.

Uno de los mayores desafíos de un rodaje consiste en la realización y ejecución de un plan de rodaje. La diseminación de las tomas según las exigencias de producción es esencial para una fructuosa realización, pero traen consigo problemas que han de ser resueltos previa su efectucción. Es común que dos planos que sean sucesivos sean grabados no de manera sucesiva e incluso en días diferentes. En lo que atañe al montaje, el problema que puede verse materializado es el de la falta de continuidad.

Mientras que la continuidad es una de las más importantes características de una obra audiovisual y todo el equipo suele estar atento a su llevada a efecto, no es extraño que acabe dándose el caso de una pequeña falta de *raccord*¹⁰ que comprometa el resultado.

¹⁰ Continuidad cinematográfica. La ilusión de secuencia que se percibe entre diferentes planos que prosiguen algún tipo de continuidad.

Esta es la cuestión de la ejemplificación anterior; la complejidad de la sucesión de planos, más la cantidad de acciones que desempeña el actor, dificultan la realización del montaje previsto.

Por suerte, de cierta manera, estos sucesos son previstos y pertenece a la labor de un montador proporcionar la solución a dichos obstáculos. Existen otras trabas en el montaje del *rough cut*, pero gran parte de ellas se deben a cortes poco efectivos y otros errores que cuentan con arreglo.

Posterior a este visionado del *rough cut* por parte de los miembros de mayor responsabilidad, se concluyó en tomar medidas que puedan alterar el orden del guion técnico, pero que den solución a los problemas que este atrae y además se predisponga la mejor resolución del montaje narrativo y aquellas características del género al que pertenece.

A continuación, se realizará una presentación del montaje, dividido en secciones que respondan a las acciones y rendirán con dicho título. Esta estructuración se basa en una mejor navegación del montaje y el seguimiento de un orden lógico, ya que la obra tan solo basta de una secuencia y se precisa de categorizaciones de menor escala para poder dividir el contenido.

4.9.2 Primera acción

La primera acción de la obra corresponde a la introducción y al primer acto del personaje por tratar de abrigarse con el pulóver. Está constituido por 6 planos (1-6) y tiene una duración de 36 segundos.



Figura 13 Imágenes clave de la primera acción. Elaboración propia

Las acciones que deben desarrollarse durante esta sección son, en el siguiente orden: la separación de la ventana y recogida del pulóver, la aproximación al espejo, el intento de abrigo con la mano derecha, el susto al ver la mano ennegrecida y por último y aunque también forme parte de la segunda acción, el reinicio del protagonista para volver a intentar abrigarse.

La formulación de dicha acción es simple y su realización ha sido llevada a cabo de manera efectiva, en base al guion técnico. Como se acostumbra en las obras de terror, los comienzos suelen suponer el contraste con las escenas más frenéticas, o más cargadas emocionalmente: la calma antes de la tormenta. La tranquilidad y sosiego del personaje por abrigarse se ven reforzadas por las tomas largas que intensifican esta sensación.

La muestra de la amenaza es inminente y se requiere de una construcción especial. Este momento está compuesto por el plano 3. En esta toma la cámara recorre lentamente la manga derecha del pulóver mientras el personaje se la equipa. Al llegar al final de este plano exagerado e intencionalmente lento, se sorprende con la aparición de su mano ennegrecida, la cual rápidamente retira. El recorrido pausado de la manga sirve para crear tensión y anticipación, se dirige la mirada del espectador hacia el final de esta, el momento se alarga y parece no llegar hasta que finalmente aparece y sorprende.

El montaje de esta acción está prácticamente hecho desde el guion técnico. Se sigue el *raccord* y se trata el corte con especial interés. La continuidad es marcada por la interpretación y movimientos del personaje a lo largo de toda la acción. El corte más importante de esta escena es aquel cuando retira la mano ennegrecida en el plano 3. Este inciso debe ser rápido, prácticamente al mismo tiempo que el personaje retira la mano, para que tenga mayor efecto. La intención es dosificar la información y no mostrarla toda al principio al espectador.

El final de la acción se da en el mismo plano que el inicio de la siguiente: el plano 6. Este plano supone el cambio estético de la acción, hay un salto de encuadre bastante notable como se puede observar en la figura 13, pero la continuidad del *acting*¹¹ del personaje de la primera acción perdura unos instantes más. Como se ha mencionado anteriormente, este cambio de planos brusco es importante para inferir en la evolución narrativa y el reinicio del personaje que le lleva a la siguiente acción.

4.9.3 Segunda acción

La segunda acción constata el acto de volverse a abrigar con el pulóver, esta vez introduciendo tanto la cabeza, como ambos brazos y finaliza con la extracción de la mano derecha.

En total se conjuntan 11 planos. En el guion técnico toda la acción se componía por un total de 14 planos. La decisión de utilizar menos planos ha sido fruto de la poca exitosa comunión entre las tomas subsecuentes, además del descontento del equipo con el resultado. Se exige la calidad de los planos grabados ya que estas tomas sí se sostienen sobre sí mismas y el problema radica en el montaje solamente.

Cuando se idea durante la creación del guion técnico, se trata de materializar el resultado en las mentes y puede que este cobre mayor sentido en esta proyección, pero no siempre es suficiente imaginar y es común sorprenderse con los resultados reales. A pesar de disponer de cierta veteranía en el equipo, nadie está exento de cometer errores o fallar

¹¹ Terminología referida a la interpretación del actor.

en su concepción de ideas pre-rodaje. Dadas las limitaciones del proyecto, las complicaciones eran importantes y en ocasiones era inevitable sufrir las consecuencias.

Gracias a la planificación de la acción de la escena, el material capturado pudo ser empleado con un enfoque más flexible. Como se puede apreciar en la figura 13, el orden de los fotogramas se pudo alterar, dando de esta manera un mayor efecto entre los diferentes planos.

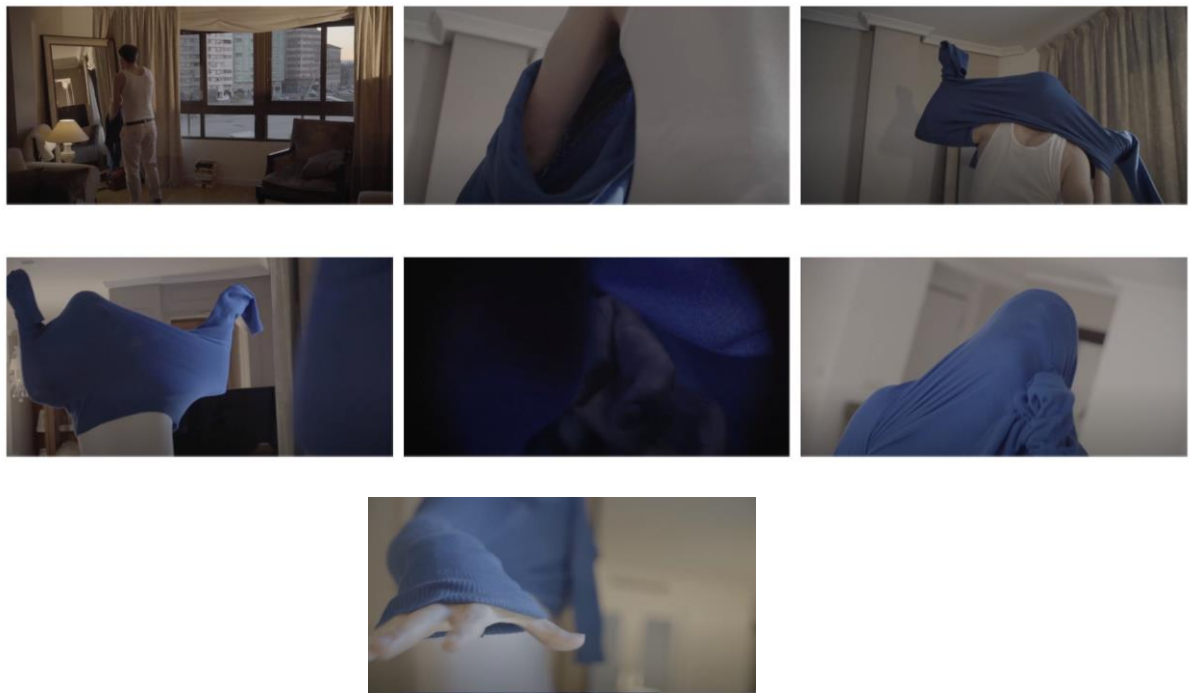


Figura 14 Acción 2: planos 6, 7, 10, 11, 12, 15 y 20. *Elaboración propia.*

Durante esta acción se pretende dar comienzo a los problemas del protagonista mientras se abriga y en definitiva a la historia del cortometraje. El principal cuerpo del corto ocurre mientras el personaje está atrapado dentro del pulóver, este sería el primer momento en el que se pelea con el mismo para tratar de abrigarse. Esto último es muy importante ya que a diferencia del resto de veces que pelea contra el pulóver, aquí lo hace para acabar de abrigarse y después para tratar de sobrevivir.

Traducido al montaje, esto implica que esta edición no ha de llegar a lo más alto de la escala de tensión. La amenaza, aunque se ha materializado, todavía no se ha hecho evidente. La tarea de abrigarse aparenta más un juego y algo extraño que una situación de vida o muerte. Al montar el video es importante entender qué sensación se está intentando transmitir. Puesto que el corto es un crescendo de tensión y todavía se está empezando, se debe emanar un agobio más difuminado; dar la impresión de que se esté atrapado, pero no irreversiblemente; incomodar más que agobiar y asustar.

La primera parte de esta acción cuenta con un montaje menos intervenido, da mayor espacio al actor y es este quien a través de su interpretación nos cuenta lo que ocurre. Los cuatro planos iniciales siguen el estilo del montaje de la primera acción, antes de la sorpresa de la mano ennegrecida. Se busca recuperar la calma para así poder reintroducir la amenaza con mayor frescura. Este segmento ocupa un tiempo total de 35 segundos, prácticamente la mitad de la duración de la acción.

La segunda parte cuenta con un mayor número de planos, pero con tiempo menor que se va acortando por cada nuevo plano. Este fragmento busca lo opuesto a lo anterior y a pesar de que la intensidad no debe alcanzar niveles muy elevados, la abreviación de las tomas infiere en la sensación de incomodidad del protagonista. Vemos varias partes del cuerpo tratando de salir sin éxito a medida que evoluciona el ritmo, para de nuevo abrir un espacio de relajación al final de la acción con la salida de la mano derecha de la manga.

La psicología de esta secuencia trata de aproximar al espectador al protagonista, compartir sentimientos mediante el uso de planos cercanos intercalados que muestran la reacción del personaje y un montaje que se acelera al igual que la tensión. Se destaca la conexión y uso de sinergias con los diferentes departamentos, la fotografía busca lo mismo que el montaje y la selección de estos planos favorece el resultado.

4.9.4 Tercera acción

Esta acción corresponde a la confirmación del atasco. Tanto el protagonista como el espectador cobran consciencia de que algo extraño ocurre y que los sucesos están siendo provocados por algo más que un simple pulóver. Una peculiaridad de este acto es que empieza y finaliza de la misma manera, algo que conviene al montaje para transmitir sensaciones determinadas que serán comentadas más adelante.

Podría catalogarse esta acción como el punto medio de la obra, no tan solo porque se ubique en su ecuador temporal, sino también porque es un momento de realización y un punto de no retorno para el protagonista. De ahora en adelante la obra tomará un rumbo que finalizará la resolución del conflicto.

El protagonista, tras un breve descanso, decide que ya no es imperativo acomodarse el pulóver de manera sensible, reúne fuerzas y trata de acoplarlo de manera más violenta. A pesar de esto, el personaje no logra cambiar nada y vuelve a tratar de relajarse.

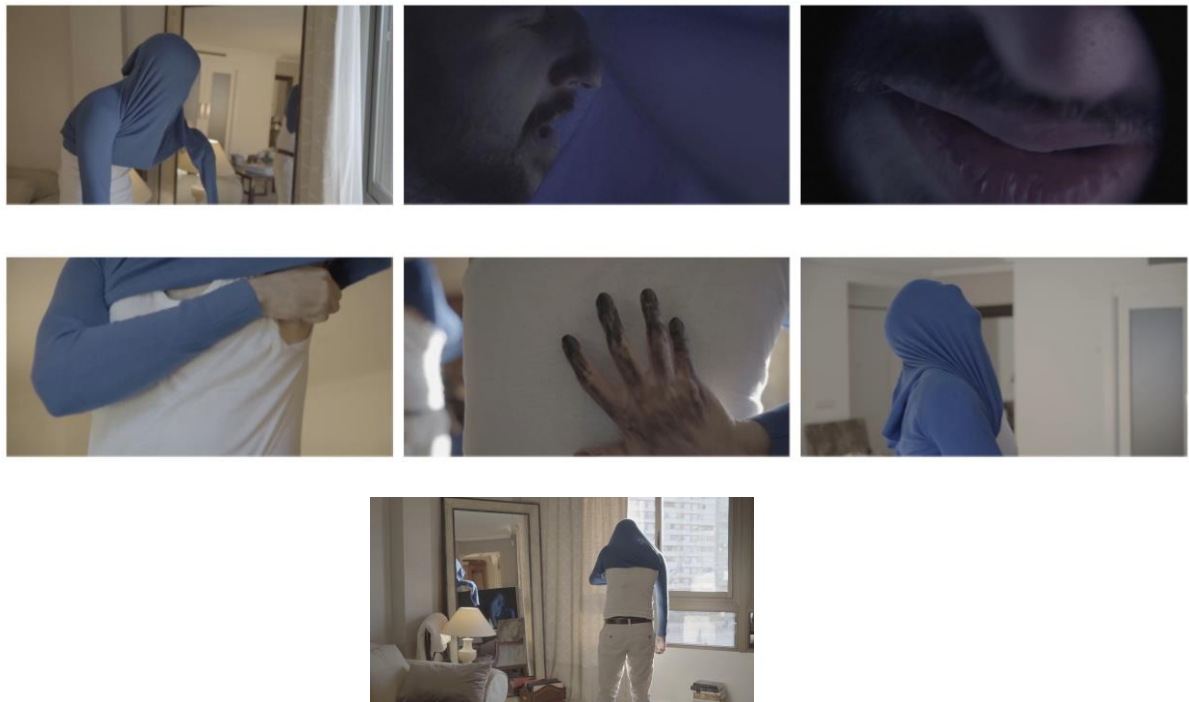


Figura 15 Acción 3: planos 21, 22, 24, 28, 29, 36 y 38. Elaboración propia.

Originalmente, esta acción estaba compuesta por una cantidad muy superior de planos, incluso podría haber sido dividida en dos acciones completamente diferentes. De los 13 planos que conforman el montaje de la acción tratada en este apartado, 11 han sido descartados del montaje final y han encontrado propósito en otras secciones del cortometraje. La principal justificación de este cambio drástico ha sido la funcionalidad.

De nuevo, el montaje originalmente ideado no funciona como se espera, las acciones que llevaba a cabo el protagonista resultaban repetitivas y aportaban poco a la trama, por ello se ha decidido recortar partes y crear una acción mucho más orgánica, donde se abrevia la secuencia de planos que muestran las acciones construyendo un momento más simple que no contraste demasiado. Aquellos planos descartados, aprovechando la similitud y posibilidad al reuso de cada uno de ellos, han sido relocalizados en diferentes episodios del cortometraje, donde su aplicación resulta mucho más efectiva.

Gran parte de lo que compondría esta acción en su concepción era un inciso prolongado con un punto de vista del interior del túnel (dentro del pulóver). Aquí se crearía un episodio donde el espectador entraría en el mundo del protagonista y se visualizarían los primeros efectos del encarcelamiento en el personaje. Pese a que la idea era interesante, el montaje tenía poco efecto. Esta pausa resulta muy temprana, sobre todo teniendo en cuenta que los niveles de amenaza tienen que incrementar mucho a continuación. Los planos provistos son redundantes y la composición planeada no aportaba ningún tipo de información o sensación.

Debido a esto, la reestructuración apuesta por un acto que resulta más episódico, pero que aprovecha mejor los elementos. Las emociones son muy preciadas en este montaje y mantener el tono y ritmo es una tarea de primer orden. El nuevo montaje, aquel que ha perdurado en el resultado, hace un hincapié en lo desesperada que resulta la tarea de solventar el problema del pulóver, se confirma y reitera que es imposible abandonar su estado actual y se da pie a introducir la amenaza final. Al haber comunicado que la escapatoria es poco probable e incluso inconcebible, ayudará a la siguiente acción reforzando el mensaje de tormento y angustia.

Como se comentaba al principio de esta sección, la acción comienza y acaba de la misma manera (Figura 15). El encuadre seleccionado para finalizar resulta mucho más potente ya que al ser un plano más abierto se da más espacio para aislar al personaje. La quietud que lo rodea cae en yuxtaposición con los sucesos, resulta incluso absurdo.

Finalizar de la misma manera que se comienza es de gran ayuda durante esta sección ya que da la sensación de que nada ha ocurrido. El replanteamiento de la acción busca transmitir la futilidad de luchar contra el pulóver. Al acabar igual que se comienza se fortalece la impresión de estancamiento con aplomo y se convierte una secuencia que puede resultar indiferente a una con utilidad.



Figura 16 Primer y último plano de la acción. Elaboración propia.

4.9.5 Cuarta acción

La cuarta acción se debe al ataque del pulóver hacía el protagonista. Aunque con anterioridad se haya presentado al pulóver y otros elementos de manera amenazadora, no es hasta esta acción que el abrigo se presenta atentando contra él. La situación requiere de una mayor tensión ya que la lucha contra el abrigo se vuelve una de supervivencia.

En este acto es la primera vez que se manifiesta un antagonista claro en la obra, no siendo este el pulóver, sino unas manos casi arácnidas, alargadas y punzantes. Como se observaba en la interpretación de la obra de Julio Cortázar en anteriores puntos, no se trata de un ser monstruoso, sino una manifestación del subconsciente del protagonista, que actúa en contra de su propia voluntad. La manera en la que se ha decidido interpretar estos acontecimientos es mediante el uso de manos siniestras y negras, cuyo origen no es visible para el espectador y tampoco para el personaje.



Figura 17 Cuarta acción: planos 40, 41, 44, 47, 49, 48, 57 y 58. Elaboración propia.

Esta acción presenta un total de 20 planos, siendo una de las más fieles al guion técnico, salvo algunos insertos de los planos que fueron descartados en anteriores acciones y que han encontrado utilidad en este segmento. Esta secuencia comienza con el ataque esquizoide por parte del subconsciente del protagonista, siendo los primeros planos los que arremeten contra la tranquilidad con la que acaba la acción anterior y someten tanto al protagonista como al montaje a un episodio más frenético.

Dicho episodio está caracterizado por cortes más abundantes, ritmo creciente y saltos entre planos más exaltados. El personaje comienza a ser atacado por numerosos flancos, y al estar atrapado dentro del pulóver es incapaz de prever e incluso procesar lo que ocurre, es por ello que el montaje ha de corresponderse con estos eventos. Los cortes súbitos y los cambios de planos, con saltos de encuadre más aparentes, sirven para proyectar esta emboscada en la línea de tiempo y crean desorientación e inseguridad.

Se descartó el uso de planos abiertos y la mayor distancia permitida son aquellos de los medios, muchos de estos con encuadres aberrantes, característicos del cine de terror. La acción dentro del pulóver es más disparatada, teniendo al mismo tiempo una elevada cantidad de movimiento. Los incisos de los planos donde se ve al protagonista sufrir dentro del abrigo aportan la impresión de tensión y de la incertidumbre de la escena se consigue el suspense.

Al montar esta acción se ha de prestar especial atención a los cortes. De la implementación de estos depende la creación de las emociones características de los géneros estudiados y a su vez, aproximan la obra a su pretensión. Los incisos rápidos y el tiempo que se dedique a cada plano tras evaluar su necesidad son determinantes para lograr los objetivos del montaje en esta sección.

En esta sección se ha excluido la regla de la continuidad, debido a que se ha preferido realizar cortes que comprometan esta, mostrando al personaje realizar diferentes acciones en planos subsecuentes. Esta operación es tan sencilla como complicada, los cortes que se hagan son favorecidos por la aleatoriedad de los momentos en los que se realicen, pero su uso ha de ser estudiado con cautela y su implementación justificada.



Figura 18 Uso de incisos en la cuarta acción. Elaboración propia.

La figura 18, ejemplifica el uso del montaje frenético con incisos. Los primeros planos interrumpen durante la acción del plano medio e introducen en la secuencia insertos de la actualidad del protagonista. Estas tomas intercaladas producen una mayor sensación de actividad, al contrario de dejar la toma de la mano alzándose por su cuenta, que resulta en una menor relación con el resto del montaje y una menor frecuencia, lo cual restaría tensión y resultaría contraproducente.

4.9.6 Quinta acción

Esta es la acción más frenética, el pico más alto del crescendo. Durante esta acción el protagonista pierde el control y su psique es quien domina. Descontrolada, el personaje cae en una espiral esquizoide que se va intensificando, al igual que las acciones de los planos. Lo que distingue esta acción a la cuarta es que, en esta, el protagonista es prácticamente incapaz de defenderse y el brote psicológico parece incontrolable.

Durante esta acción se intensifica la aparición de las manos, como manifestación del descontrol mental del protagonista. Es atacado por todos los flancos e incluso parece que las manos, a pesar de ser un producto de su subconsciente, le dañan también físicamente.





Figura 19 Quinta acción: planos 60, 68, 63,67, 62 y 70. *Elaboración propia.*

El montaje de esta acción es muy similar al de la cuarta acción, pero más intenso. Se recurre más al uso de las interjecciones de diferentes planos para inferir en la sensación de descontrol y agobio. El tiempo de los planos cada vez es más corto y las apariciones de las manos son más numerosas.

En este episodio del montaje los planos son recurrentes. A medida que introducimos más manos o elementos que ataquen al protagonista la vuelta a encuadres que ya se han mostrado es más reiterada, pero siempre en momentos más avanzados.



Figura 20 Último plano de la quinta acción. *Elaboración propia.*

El momento más determinante de este segmento es su final. Originalmente tan solo se iba a incluir el plano de la figura 20 como el final de la acción. En esta toma el protagonista, con sus últimas fuerzas y de manera lenta, se consigue retirar el cuello del pulóver de su rostro. Tras un montaje frenético, que el personaje realice esta acción en un plano que se va a alargar puede resultar anticlimático.

Por esta razón el montaje agitado continúa hasta el momento exacto donde se retira el abrigo de la cara. Fragmentos de este plano son introducidos de manera intermitente en los momentos finales del montaje de la quinta acción, apareciendo brevemente para que el personaje pueda atisbar lo que sucede en este, incluso dentro de la locura del final. Esto

provocará que la introducción del plano no sea tan repentina y corte la tensión de manera inefectiva.



Figura 21 Últimos fotogramas de la quinta acción. *Elaboración propia.*

A pesar de esto, la finalidad de este plano es la de finalizar el crescendo con un corte. La idea de realizar el intercalado no exime dicha responsabilidad de la toma y es desde el montaje donde se debe editar este fragmento de manera concienzuda. Ejemplificada en la figura 21, la operación para conseguir este tajo fulminante será esperar el momento exacto donde se quite el pulóver de la cara y dejar el resto del fragmento por su cuenta, silenciando todo alboroto y dando pie a la acción final.

4.9.7 Sexta acción. Final

Esta última acción está formada por 6 planos y se corresponde con el guion técnico. El final de por sí, propio del guion técnico, funciona, es incluso un ejemplo de los finales clichés de ciertas películas de terror, donde parece que el peligro se ha desvanecido, pero sorprende y ataca una última vez, finalizando la obra de manera inesperada.

Este final también se corresponde con aquel incluido en el cuento de Cortázar, donde el protagonista cree haberse librado de la prisión del pulóver, para poco después darse cuenta de que se está precipitando al vacío. No es la misma acción, pero además de que resulta más seguro y menos costoso, ofrece una resolución similar más viable.

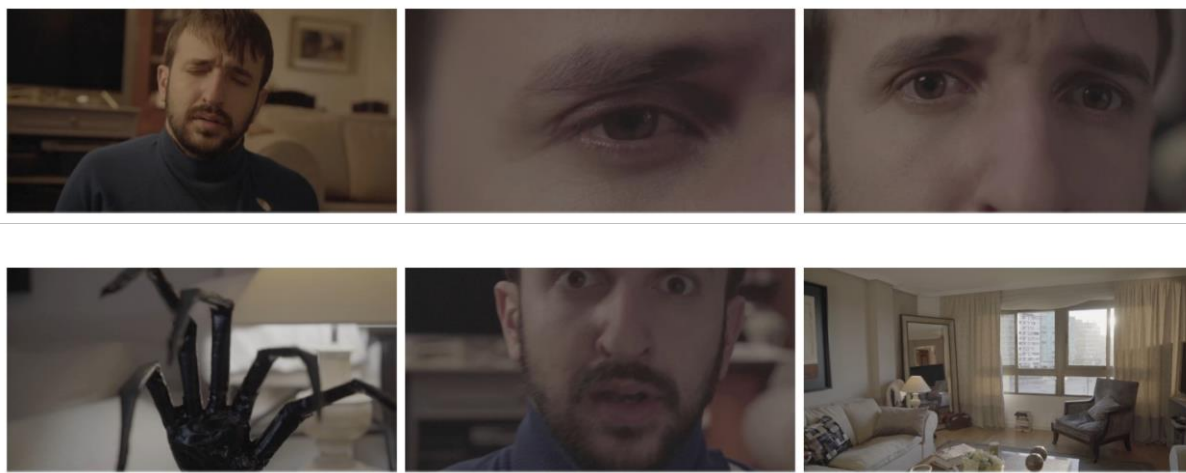


Figura 22 Planos finales del cortometraje. Elaboración propia

El montaje de esta sección está marcado por la construcción lenta de sus tres primeros planos, en los que el protagonista abre lentamente los ojos para descubrir que no está a salvo. Y también por su respuesta echándose hacia atrás y siendo absorbido por la tela azul. La conclusión es un corte repentino a negro y un *fade in* de la última toma, siendo la misma que la primera pero esta vez sin nadie.

La edición de los tres primeros planos de esta última acción es sencilla. Son tomas prolongadas de manera extensa y para realizar sus cortes tan solo hay que seguir la continuidad de la apertura de los ojos. Es efectivo mantener el último plano de estos tres, previo a la reintroducción del encuadre de la mano negra, visionar la reacción del personaje ante una amenaza que es desconocida para el espectador resulta útil para crear tensión y anticipación.

Para lo que continúa, el montaje se ha visto afectado por problemas surgidos en el rodaje. No había manera sencilla de dar la impresión de que la tela azul absorba al protagonista. Sin ser expertos en efectos prácticos, el equipo se las apañó para conseguir algo parecido a esta sensación y es por esto que el penúltimo plano es cortado mientras el personaje cae, porque el final de dicha toma no ofrecía un desenlace solvente. Sin

menospreciar el valor de un corte adelantado y repentino, en la postproducción se ha decidido terminar esa toma antes de que pueda verse el final, pero con suficiente tiempo como para que pueda verse la tela azul absorber al personaje mientras cae.

Tras un pase a negro abrupto, un *fade in*¹² del último plano es introducido y se da por concluido el montaje de video del cortometraje.

4.10 Montaje de sonido.

Una vez se ha terminado con el montaje de video, es el momento de que el departamento de sonido entre en acción. A pesar de que el corte final cuente con pistas de audio incluidas, estas tan solo se encuentran sincronizadas y se requiere de un trabajo mayor para que este apartado esté a la altura. Karel Reisz, en el libro *Técnica del montaje cinematográfico* (2003), habla sobre la introducción del montador de sonido de tal manera:

El montador de sonido entra a trabajar en una película cuando se ha terminado con ella en la sala de montaje. Hace pasar los diálogos y la imagen a la vez y comprueba que todas las frases son audibles y si la grabación es lo bastante buena. (p.361).

El equipo de *No se culpe a nadie* decidió no contar con una pieza musical, por lo tanto, todo el peso de esta etapa recae en el montador de sonido, quien se debe encargar de editar las tomas de audio para que se ajusten a la perfección con el video. Como en este corto no existen diálogos, las piezas son efectos de sonido, sonido ambiente y *foleys*. Aunque en el rodaje se capturó tanto video como sonido simultáneamente, también se grabaron los pedazos de sonido por su cuenta.

Las muestras de sonido que provienen de la interpretación del actor no son desestimadas, al contrario, son beneficiosas para mantener una continuidad sonora, pero también se pueden falsear. No todas las piezas de video fueron grabadas con audio y algunos segmentos pueden quedar vacíos sonoramente, es aquí donde entra la valía de los

¹² Terminó inglés referido al efecto de fundido que introduce un plano.

foleys, que permiten rellenar el espacio hueco e incluso aportar mayor dinamismo a las pistas de audio, jugando con su mezcla y edición.

Es indispensable que un montador de sonido cuente con un corte del resultado del montaje de video. Con esta pieza visual, se aportan referencias para el artista de sonido y este es capaz de ajustar a la perfección sus piezas de audio y aprovechar las sinergias provenientes de ambos departamentos, amplificando el valor del montaje de video.

Cuando la labor del montador de sonido ha sido completada, este comparte su mezcla final con el montador de video. Esta pista reemplazará cualquiera existente que se encuentre en el editor de video y dejará al proyecto listo para exportar.

4.11 Final Cut

El corte final es el resultado de la composición de audio y video, junto a todos los efectos y detalles, previos al proceso del etalonaje y masterización. El montador de audio se ha asegurado de realizar una mezcla muy definida que se ajusta a la perfección a la edición realizada en el montaje de video, es por ello que pocos cambios en los cortes se han de realizar.

No se culpe a nadie no cuenta con efectos especiales realizados por un encargado aparte y tampoco con ninguno archivo de estos, que requiera un procesado específico. Tan solo se ha incluido efectos propios de la herramienta *Premiere*, como aquellos de transformación y cambios ligeros en la velocidad de algunos planos para adecuar el ritmo del montaje.

El *final cut* ha servido a este proyecto como última comprobación de las ediciones de video y audio, ya que la exportación y masterización serán realizadas más adelante tras la corrección de color. Será necesario pues, compartir la pista de audio final exportada y un archivo .XML para concluir los pasos restantes y entrar en la fase de la corrección de color.

4.12 Corrección de color

El proceso de corrección de color es llevado a cabo por el colorista, Miguel Durà López, quién decidió que fuese *DaVinci Resolve* la herramienta para desempeñar su función. Este software es uno estándar en los procesos de etalonaje y además de ser una herramienta muy solvente para llevar a cabo estas funciones, también es un editor de video no lineal.

DaVinci ofrece la posibilidad de tratar montajes de softwares de Adobe, siempre y cuando sean acompañados por archivos .XML. Tras la realización del *Rough cut*, se compartió un .XML con el colorista, quien, al poseer todos los archivos del rodaje, pudo recrear el montaje de *Premiere* en su línea de tiempo en *DavinCi Resolve* y adelantar una propuesta.

Al haber finalizado el montaje en *Premiere*, contando con los cortes finales de video y audio, se compartió un archivo .XML con esta edición final con el encargado de la corrección de color, quien pudo aplicar su propuesta a los archivos exportados con facilidad. Como se ha mencionado anteriormente, *DaVinci* permite la edición de video y audio, además de la exportación del resultado final. Por la sencillez y fiabilidad de procesar el resultado final en esta aplicación, se ha optado de este camino en vez de realizar el etalonaje en *Premiere*, que sería más costoso dado que este software no cuenta con una herramienta de corrección de color a la altura de la usada en el etalonaje.

4.13 Exportación

El cortometraje *No se culpe a nadie* ha sido exportado en .mp4 con el códec de video H.264. Este formato es uno estandarizado y ofrece calidad y utilidad, ya que por ejemplo es el común en los festivales audiovisuales. Se han mantenido los ajustes originales del video: 1920 x 1080 en escala de resolución y 25 fotogramas por segundo. Se ha aplicado una compresión de 80.000 kbps. En cuanto al audio, se ha utilizado un formato AAC, a 192 kbps y una profundidad de 16 bits.

Al no contar con muchos archivos con una resolución 4k, se ha exportado con la mayor calidad posible en todos los apartados, para así sacar el máximo partido y conservar su fácil distribución.

5 Conclusiones

5.1 Cumplimiento de los objetivos

En cuanto al objetivo principal, que consistía en realizar un cortometraje que responda tanto a las necesidades narrativas, como a las del género, mientras se explora la técnica del formato y sus posibilidades, se puede concluir que se ha cumplido satisfactoriamente. A lo largo del desarrollo del montaje se ha velado con el fin de que el cortometraje obtuviese el mejor resultado posible, sin sacrificar la historia que le da forma y trasfondo. Las necesidades tipológicas exigían respuestas y estas han sido concedidas con la alteración del montaje que proponía el guion técnico, el cual limitaba las capacidades y el potencial que existía en el material. Se ha experimentado con los recursos para obtener los resultados que mejor favoreciesen los objetivos del cortometraje y en el trayecto se han explotado las posibilidades que se ofrecen durante la etapa del montaje de video.

Durante el apartado de contexto se han extraído aquellas características que definen el montaje de las películas del género de terror, ahondando en aquellos elementos del subgénero de terror psicológico y sacando lecciones del suspense que pudiesen complementar la obra.

Se ha presentado el proceso de postproducción del cortometraje desde la función del montador de video, detallando el procedimiento que se ha llevado a cabo en cada uno de los hitos relevantes y se han tomado notas de la experiencia obtenida en el camino.

Por último, se ha explicado y reseñado el proceso del montaje de video, detallando los momentos que configuran el resultado final de la obra, siguiendo un proceso que trataba de hacer cumplir los anteriores objetivos, cumpliendo como tarea esencial, la implementación de las características del género de terror extraídas durante la contextualización.

5.2 Conclusiones sobre el proyecto

Durante el desarrollo del proyecto he aprendido la valía de la organización y el tratamiento del material, previo al ensamblaje de los archivos. Como estas tareas son capaces, no tan solo de mejorar el flujo de trabajo del equipo, sino también influenciar el resultado del montaje de manera positiva.

De igual manera, he asimilado y apreciado el trabajo previo al montaje de una obra audiovisual y su repercusión en el resultado. Como la tarea de la posproducción comienza incluso antes de la fase de producción y el valor que tiene el desarrollo creativo y de concepto, al igual que el desenvolvimiento de las funciones durante el rodaje, sobre el proceso de edición de video.

Por último y no menos importante, el compromiso y esfuerzo necesario para lograr sacar adelante una obra de estas características durante una pandemia mundial, como es el caso del COVID-19. Gracias a la implicación y perseverancia del equipo que ha formado este cortometraje, se ha logrado llevar a cabo un proyecto que, pese a las difíciles circunstancias, siempre ha empujado por las más altas aspiraciones.

5.3 Problemas y soluciones.

A pesar de los problemas potenciales que surgen dados la situación en la que se ha desarrollado el proyecto, he de mencionar que hemos tenido bastante suerte, pero aun así no nos hemos librado de inconveniencias.

El principal problema que surgió durante el rodaje fue el del desliz en la selección de la velocidad de obturación automática, que por suerte fue detectado antes de que comprometiese el resto de la grabación y muchas de aquellas tomas afectadas fueron repetidas al día siguiente. Aun así, en algunos planos es apreciable el ligero cambio en la luminancia causado por este infortunio. Existen otros problemas relacionados con la fotografía que han comprometido de menor manera el montaje, pero tan solo se tratan de minucias que se han podido solventar.

El guion técnico no resultó ser del todo útil durante la fase del montaje de video. Seguir el orden indicado implicaba el posible fracaso del cortometraje en general, desatendiendo las necesidades argumentales del corto, al igual que perdiendo la esencia del género de terror. Pero he de añadir que es también parte del trabajo del montador dar solución a estos imprevistos y, además, ha resultado un desafío del cual he extraído nociones que me resultarán de gran valor para futuros trabajos.

El último problema, emergido durante la exportación, es el de la pérdida del valor de los planos grabados en resolución 4k. Se esperaba que estos planos destacasen en

comparación al resto y rindieran esa nitidez tras el procesado, pero al observar el resultado de la exportación, y aunque se podía apreciar el mayor detalle, el fruto nos dejó un poco de indiferencia al equipo de postproducción. Este no es un problema aparente en las exportaciones de mayor calidad, ya que su consecuencia añade valor al apartado visual, pero en codificaciones de menor calidad, la aportación de estos planos es cuestionable.

5.4 Conclusiones personales

Este proyecto me ha ayudado a mejorar mi rendimiento como montador de video, al igual a ampliar mi destreza con las herramientas que se han utilizado durante este trabajo. He extraído valores que me aportan tanto como aspirante a montador, como participe en cualquier proyecto audiovisual futuro.

He obtenido un mayor aprecio hacía la tarea del montaje de video, al igual que un superior respeto a aquellos profesionales y aficionados que trabajan con ímpetu en este departamento. Las lecciones teóricas que he recopilado durante los primeros apartados de esta memoria me han ayudado a desarrollar mi trabajo y las nociones que he extraído de la experiencia han incrementado mis conocimientos del mundo de la edición de video.

También he de remarcar que una de las sensaciones más gratificantes que obtengo de este trabajo ha sido el poder haber llevado a cabo una tarea de estas dimensiones contra tantas adversidades. Durante el transcurso del año, he tratado de lanzar numerosos proyectos que ocupasen el lugar del que se ha adueñado *No se culpe a nadie*, cancelando la gran mayoría dada la inviabilidad y posponiendo indefinidamente muchos otros. Añadir, además, que este trabajo no ha supuesto tan solo un logro académico, sino también uno personal del cual estoy muy orgulloso.

5.5 Futuras líneas de trabajo

A pesar de haber concluido la edición del cortometraje, de haber terminado las correcciones de distintos departamentos y, de además, haber recibido el beneplácito de diferentes integrantes del grupo, existen montajes alternativos, a los que me gustaría dedicar tiempo en el futuro para explorar nuevos resultados.

He podido observar durante el proceso de montaje, que existen pequeños cambios que pueden alterar en gran medida el producto final. En estos momentos, habiendo conseguido los propósitos del proyecto, tengo la oportunidad de experimentar con estas diferentes opciones y averiguar cuáles son los límites del material y qué creaciones se pueden obtener.

De estas futuras versiones, espero obtener: tanto experiencia en la edición a través de distintas herramientas de montaje, al igual que nuevas interpretaciones que puedan ser consideradas por el equipo de trabajo de *No se culpe a nadie*.

6 Referencias bibliográficas

- Altozano, J. (2018). *¿Para qué sirve el montaje?* Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pb-GDaLNf40&t=517s>
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid: Abada editores.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Venet, M. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Nueva York: Routledge.
- Eisenstein, S.M (1989) *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- Gómez Goyeneche, M.A. (2009). Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de la metamorfosis de identidades *Revista Digital Universitaria*, 10(5), pp 2-17. Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art28/art28.pdf>
- Mcgrath, D., & González, G. V. (2001). *Montaje & postproducción: Cine*. Barcelona: Océano.
- Miedo y terror (2019). *Subgéneros del cine de terror: Terror psicológico*. Recuperado de <https://www.miedoyterror.com/subgeneros-cine-terror-psicologico.html>
- Morales, L. (2005). *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor (el estrés)*. (Trabajo de investigación), Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar_a2005.pdf
- Murch, W. (2003) *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid; Ocho y medio.
- Picón Garfield, Evelyn. (2011) *Cortázar por Cortázar*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/notes/julio-cortazar--un-cronopio/cort%C3%A1zar-por-cort%C3%A1zar-entrevista-por-evelyn-picon-garfield/289254271089872/>
- Prosper Ribes, J. (2019). El suspense cinematográfico: montaje y organización temporal. *Miguel Hernández Communication Journal (Online)*, 10(2), 303-321.
- Ramírez López, A. (2017). El cine de terror psicológico. La arquitectura de un falso género. *Escibanía*, 14(19), 35-55.
- Reisz, K y Millar, G. (2003) *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Plot ediciones.
- Sánchez, R. C. (2003). *El montaje cinematográfico: arte en movimiento*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. Colección Aperturas. 2008, 3ª edición.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial

7 Filmografía

- Argento, D. (director) (1977). *Suspiria* [film]. Italia: Seda Spettacoli.
- Aster, A (director) (2018). *Hereditary* [film]. Estados Unidos: A24.
- Browning, T. (director) (1927). *London after Midnight (La casa del horror)* [film]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Friedkin, W. (director) (1973). *The Exorcist (El exorcista)* [film]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Julian, R. & Chaney, L. (directores). (1925). *The phantom of the Opera (El fantasma de la Ópera)* [film]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Kubrik, S. (director) (1980). *The shining (El Resplandor)* [film]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Spielberg, S. (director), Kahn, M. (film editor) (1998). *Saving private Ryan (Salvar al soldado Ryan)* [film]. Estados Unidos: Dreamworks Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment.
- Worsley, W. (director). (1923). *The hunchback of Notre Dame (El jorobado de Notre Dame)* [film]. Estados Unidos: Universal Pictures.