

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDIA
MÁSTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL



“La creación de emociones a través del uso de patrones de montaje en las secuencias de clímax narrativo.”

Tipología 1: Trabajo de Investigación

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Autor: **Javier Arteseros Valenzuela**

Director: **Fernando Canet Centellas**

Gandia, julio de 2013



By analyzing films, we can understand the sources of our pleasure in them and share that understanding with others. If we succeed, the writing itself can give pleasure to ourselves and our readers.

DAVID BORDWELL and KRISTIN THOMPSON
Film Art: An Introduction

ÍNDICE

Resumen.....	6
Abstract.....	6
Palabras clave.....	6

1. INTRODUCCIÓN.....	7
-----------------------------	----------

PARTE I

Pensamiento fílmico y emociones

2. LAS TEORÍAS FÍLMICAS Y LAS EMOCIONES.....	10
---	-----------

Teoría Psicológica y Teoría Psicoanalítica.....	11
El Realismo Ingenuo.....	12
Teoría de la Recepción.....	12
La Semiótica	13
Teoría de los Géneros.....	13
El cognitivismo.....	14

3. EL MONTADOR ANTE EL MONTAJE.....	16
--	-----------

4. LAS VARIABLES DEL MONTAJE: EN BUSCA DE PATRONES.....	19
--	-----------

PARTE II

Análisis y comentario

5. TORO SALVAJE

5.1 Introducción.....	22
5.2 Contextualización del clímax en el relato.....	22
5.3 Escaleta de nudos y golpes emocionales previos al clímax.....	23
5.4 <i>Découpage</i> y Análisis.....	23

6. EL AVIADOR

6.1 Introducción.....	28
6.2 Contextualización del clímax en el relato.....	29
6.3 Análisis.....	29

7. INFILTRADOS

7.1 Introducción.....	30
7.2 Contextualización del clímax en el relato.....	30
7.3 Golpes emocionales previos al clímax.....	30
7.4 <i>Découpage</i> y Análisis.....	30

8. UNO DE LOS NUESTROS

8.1 Introducción.....	33
8.2 Análisis.....	34

9. GANGS OF NEW YORK	
9.1 Introducción.....	34
9.2 Contextualización del clímax en el relato.....	34
9.3 Escaleta de nudos y golpes emocionales previos al clímax.....	36
9.4 <i>Découpage</i> y Análisis.....	37
10. LA INVENCION DE HUGO	
10.1 Introducción.....	42
10.2 Contextualización del clímax en el relato.....	43
10.3 <i>Découpage</i> y Análisis.....	43

PARTE III
Conclusiones

11. PUNTOS EN COMÚN: PATRONES	48
12. CONCLUSIONES	50
13. REFERENCIAS	51
14.- ANEXOS	53

RESUMEN

Este trabajo de investigación se centra en la relación que existe entre el montaje cinematográfico y las emociones que se generan a través del uso de una serie de recursos y variables narrativas que caracterizan el discurso fílmico. ¿Se puede emocionar al público de una determinada forma haciendo uso de un montaje concreto? ¿Qué variables son las que debe tener en cuenta el montador para conseguir un determinado efecto a la hora de construir un texto fílmico?

Para solucionar este tipo de preguntas y otras, el objeto de estudio se centra en las secuencias dramáticas de mayor interés, como son los clímax, de aquellas películas que la editora Thelma Schoonmaker ha desarrollado junto al director Martin Scorsese, y que han sido nominadas en los Óscars. Con este objeto de estudio acotado, buscaremos aquellos patrones de montaje que caracterizan dichas secuencias y trataremos de averiguar, o no, si se puede hacer un uso extrapolado de estos patrones en la creación de nuevos discursos.

En este marco o contexto genérico de la investigación, surgen algunas líneas temáticas paralelas que diversas teorías fílmicas estudian y desarrollan, como la identificación, la estructura de la empatía, las diversas variables de montaje (orden, duración, ritmo...), la relación entre pensamiento y emoción... y que pueden servir para establecer las bases de una próxima investigación doctoral.

ABSTRACT

This research focuses on the relationship between film editing and emotions that are generated through the use of a range of resources and variables that characterize the speech of narrative film. Can you move the public to emotions in a certain way by making use of a particular edition? What are the variables that a film editor uses to achieve a certain effect in order to build a film text?

In order to solve these kind of questions and others, the object of study will focus on the dramatic sequences of interest, such as the climax of those films, that the editor Thelma Schoonmaker has developed with director Martin Scorsese, and those that have been nominated in the Oscars. To this limited study, we will seek those editing patterns that characterize those sequences and we will try to find out, or not, if you can make use of these patterns extrapolated in creating new discourses.

Some thematic and parallel filmic lines will emerge in this context where the research is included such as identification, empathy structure, editing variables (order, duration, rhythm ...), the relationship between thought and emotion ... and it will serve to establish the basis of a forthcoming doctoral research.

PALABRAS CLAVE

Emoción fílmica – Patrones narrativos – Montaje – Clímax – Experiencia fílmica

KEY WORDS

Filmic emotion – Narrative patterns – Editing – Climax – Filmic experience

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se presenta como tesina del Máster en Postproducción Digital de la Universidad Politécnica de Valencia. Estudiar este Máster ha supuesto para mí la posibilidad de profundizar en diversas técnicas y estrategias que se manejan en el campo de la postproducción audiovisual y digital y, también la posibilidad de aprender nuevos conocimientos en relación con mis estudios audiovisuales.

En la época en que vivimos, el mercado audiovisual está en continuo cambio y evolución debido al desarrollo de las nuevas tecnologías, los nuevos *software*, los nuevos soportes, las sinergias entre unos medios y otros... pero en general, los productos audiovisuales siempre cumplen una función que es la de “llegar al espectador”, provocar su interés, llamarle la atención, emocionarle¹. Un producto que no atrae, no tiene futuro. Por ello, es fundamental conocer las diversas características que dan *forma* a un producto, que afectan tanto a la imagen como al audio. Y dentro de todo ese mundo audiovisual, el montaje es una de las parcelas que más pueden aportar a esta atracción del espectador por lo que ve y escucha en cualquier producto audiovisual.

Actualmente muchos teóricos consideran que el estudio del montaje todavía tiene parcelas donde poder profundizar; Sangro Colón considera que “el conocimiento de las posibilidades del montaje como estrategia narrativa es una asignatura pendiente para muchos realizadores”². O también Imanol Zumalde que considera el tema del montaje y su relación con las emociones como “una de las materias de mayor atención e interés” y que viene suscitando una importante reflexión cinematográfica en las últimas décadas, abundando una bibliografía de ámbito académico anglosajón.³

Por ello, este trabajo se va a centrar en el estudio e investigación de las relaciones que se establecen entre el montaje y las emociones. Y más en concreto en el montaje cinematográfico. Cuando vemos una película, nos llevamos una serie de impresiones que el director ha querido transmitirnos a través de las imágenes y sonidos. Es evidente que reaccionamos de distintas maneras a determinadas imágenes. Y es evidente, porque cada uno de nosotros es diferente. Pero, la hipótesis de partida de esta investigación, es poder acercarnos al estudio y análisis del montaje, para intentar obtener una serie de patrones que el editor y el director, puedan manejar en el montaje y que puedan conocer previamente a dicho proceso.

Como decía la cita del principio, de David Bordwell “mediante el análisis de películas, podemos entender las fuentes de nuestro placer en ellas mismas, y compartir este conocimiento con los demás. Si tenemos éxito, la propia escritura puede darnos placer a nosotros y a nuestros lectores.” Si ver películas supone un placer para miles y miles de personas, quizá puedan existir patrones que se puedan utilizar en distintas secuencias y que no sólo transmitan un mensaje, sino que hagan reaccionar al espectador de una determinada forma, y que además, puedan ser extrapolables a la construcción de otro texto fílmico (o audiovisual en general, como un *spot*).

La originalidad de esta investigación, radica en la posibilidad de establecer un campo más concreto, que reúna apreciaciones que realizan las diversas teorías de los distintos estudios fílmicos y aunarlos en relación a la emoción y el montaje. Una línea de investigación muy amplia y muy desbordante para una tesina de máster como esta, pero de la que se sacarán conclusiones para poder profundizar en estudios de mayor envergadura, como podría ser un doctorado sobre estudios fílmicos y su postproducción.

1 Véase MARZAL (2003: 373- 389)

2 SANGRO (2010: 94)

3 ZUMALDE (2011: p 328)

Los objetivos de esta investigación pasan irremediabilmente por el estudio de las emociones. Para transmitir emociones debemos trabajar las propias emociones, y eso sólo se consigue desde la trama interna de los personajes. Es necesario transmitirle al espectador lo que siente el personaje, y como veremos, el montaje unas veces lo consigue, y otras no.

Una vez el trabajo está ubicado teóricamente, necesitamos aplicar los apuntes teóricos a un objeto concreto de estudio. En este caso, la propuesta es la elección de una serie de películas montadas por un mismo editor. Después de realizar alguna serie de propuestas entre editores profesionales de interesante lectura (Walter Murch, Sally Menke, Richard Chew, Anne Coates, Joe Hutshing...) pensamos que debíamos centrar todavía más el objeto de estudio a filmes que habían sido galardonados en cuanto al montaje, o bien haber recibido algún tipo de reconocimiento internacional. Thelma Shoonmaker sería la elegida, como montadora de Martin Scorsese y galardonada en tres ocasiones en los Óscar y nominada otras tres, como mejor montaje.

Para analizar el estado del arte de nuestra temática, hemos desarrollado una búsqueda partiendo de los manuales teóricos del montaje, y profundizando en aquellas variantes del montaje a través de las cuales, se puede trabajar las emociones. Por otro lado, las referencias a entrevistas de montadores en diversas publicaciones, nos pueden ayudar a conocer la experiencia de los profesionales del montaje cinematográfico.

Una vez realizada esta labor de documentación el estado para desarrollar nuestro trabajo es bastante óptimo e interesante, dado que podemos desarrollar una línea que compare distintos fragmentos de distintos textos fílmicos para extraer puntos en común. La secuencias elegidas son aquellas con un componente más álgido dentro del relato: el clímax.

Para el desarrollo analítico de cada una de las secuencias de clímax de cada uno de los textos fílmicos propuestos, comenzaremos contextualizando dichas secuencias dentro del relato. La contextualización de la estructura formal nos permitirá abordar mejor el punto álgido del clímax emocional. Para David Bordwell, es necesario observar la estructura formal de la narración y segmentar la película en escenas concretas para contextualizar las diversas acciones.⁴

Esto conlleva explicar los nudos de acción del relato para contextualizar dicha secuencia en el propio relato, para a continuación, pasar a *microanalizar* la secuencia climática, desarrollando un *découpage* de ésta y examinando los recursos y las estrategias de montaje que conforman la secuencia.

De esta manera, el trabajo se dividirá en tres partes claramente identificadas: la teoría, su aplicación práctica y las conclusiones. En el capítulo de las teorías fílmicas, desarrollaremos un breve estado de la cuestión de cómo las diferentes teorías que componen los estudios fílmicos valoran la emoción en el montaje. Es importante conocer cómo las distintas teorías valoran el papel de la emoción en el cine, para poder desarrollar una metodología que nos acerque a la obtención de conclusiones.

En el siguiente punto, tendremos que prestar atención a la experiencia de los montadores profesionales y sus trabajos, para poder sacar los diferentes puntos a los que un montador presta atención para, por ejemplo, unir dos planos en un montaje y obtener un determinado significado. Los montadores tienen diversas formas de enfrentarse a un montaje determinado. El conocimiento de las elecciones que llevan a cabo para desarrollar un montaje u otro en busca de un significado, nos facilitará en la práctica, el poder demostrar o no, que ese significado puede ir acompañado de una emoción.

En un tercer capítulo de la primera parte, desarrollaremos aquellas variantes que creemos que

4 Véase BORDWELL (2010: 431)

pueden ser interesantes para poder desarrollar el montaje en busca de emociones. Es importante que el estudio se centra en las emociones en general, y esto lo veremos en el siguiente capítulo, sería labor de otras personas de otros campos o disciplinas determinar qué emociones se consiguen y por qué, pero eso no pertenece a esta investigación.

En la parte práctica analizaremos las películas: *Toro Salvaje* (1980), *El Aviador* (2004), *Infiltrados* (2007), como ganadoras al Óscar al mejor montaje y, *Uno de los nuestros* (1990), *Gangs of New York* (2002) y *La Invención de Hugo* (2011) como nominadas a dicho premio. Para cada una de ellas se hará una pequeña introducción de la película, una contextualización ubicación de la secuencia del clímax dentro del relato, un *découpage* y comentario, y un análisis de las variantes que pueden ayudarnos a encontrar patrones de montaje. El análisis que se realiza es microanalítico, no se tiene en cuenta aspectos históricos y anecdóticos que se pueden encontrar en cualquier otra fuente. Aquí el único objetivo es aplicar la teoría y buscar patrones de montaje.

Por último, en la tercera parte se hará una puesta en común de todos los datos obtenidos de cada uno de los análisis de las películas y se concluirá con aquellos aspectos que la investigación ha alcanzado y que puedan servir para trazar patrones de montaje.

PARTE I

Pensamiento fílmico y emociones

2. LAS TEORÍAS FÍLMICAS Y LAS EMOCIONES

El tema de las emociones en el ser humano provocadas por una obra de arte es un terreno complicado que puede provocar largos debates. Ya desde los tiempos clásicos, la emoción asociada a lo estético llamaba la atención a filósofos como Platón o Aristóteles.

Platón sostenía que la agitación que provocaban las obras de arte podía extraviar a los jóvenes ciudadanos de su República, mientras que su alumno aventajado celebraba los beneficios de la Tragedia, *forma* dramática que por su capacidad para despertar compasión y temor proporciona, según Aristóteles, placer y entendimiento.⁵

A lo largo de otras etapas históricas, el estudio de la estética y de las obras de arte, han generado múltiples teorías que no corresponden a los objetivos de este trabajo. Pero es importante mencionar, que la magnitud del tema es muy amplia y que la experiencia artística es de sumo interés en diversas disciplinas.

Para Zumalde, las teorías pueden debatirse en dos grandes frentes, según se dirijan al lector y al contexto, o bien, orientadas al texto.

Disponemos de dos modelos o formas genéricas de entender la interpretación fílmica y, por ende, de dos maneras de evaluar los efectos emocionales de los films:⁶

A) El de aquellos que conceden prioridad a las condiciones subjetivas y ambientales en las que se produce la recepción de la película, protocolo hermenéutico que, salvando las distancias, comparten los *Cultural Studies*, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género

B) El de quienes centran el foco en el texto postulando un abordaje de la emoción fílmica que atienda a las instrucciones que sobre el particular propone la película a su espectador, extremo que, con matices, comparten la teoría cognitiva y la semiótica estructural.

Por otro lado estarían los psicoanalistas y el realismo ingenuo que comparan la experiencia fílmica con una simulación de la vida donde tienen mucho que ver los mecanismos psicológicos de cada individuo.

Desde la vertiente de los estudios fílmicos, nuestro interés está en esbozar a grandes trazos los diferentes argumentos de las teorías fílmicas con respecto a las emociones tratándolas desde el texto. Es importante establecer una visión en conjunto. Por lo tanto vamos a establecer desde distintas teorías, las apreciaciones que hacen sobre el tema, comenzando por un acercamiento al concepto de “emoción” desde el punto de vista de la psicología.

5 ZUMALDE (2011: 326-349)

6 ZUMALDE (2011: 326-349)

Teoría Psicológica y Teoría Psicoanalítica

Según Zumalde

La psicología ha señalado que la emoción es producto de la confluencia de factores físicos y mentales. Se trata de un estado anímico o una experiencia afectiva compleja que comprende cierto estado de conciencia (temor, sorpresa, tristeza, disgusto, ira, esperanza, alegría y aceptación) (...) y determinadas reacciones fisiológicas (cambios respiratorios, alteraciones en la circulación de la sangre, secreciones glandulares, tensión muscular, alteraciones faciales, dilatación de la pupila etc.

Evidentemente, existen muchas discrepancias entre diferentes teóricos y cabe matizar que, lo que nos corresponde estudiar es la relación que se establece entre el espectador, el texto fílmico y su interpretación. Aquí entraríamos también en un tema que desborda completamente el objetivo de esta tesina, y que tendría que fundamentarse en la demostración de ciertos experimentos científicos, con determinadas muestras ante determinados textos fílmicos para comprobar la verdadera naturaleza científica de tal afirmación.

El principal obstáculo que nos vamos a encontrar aquí, y por eso abandonamos esta teoría en el marco de este trabajo, es que la emoción fílmica es intransferible, desde el punto de vista psicológico, y además es personal. Cada persona puede emocionarse de una manera determinada y completamente diferente de otra, por la cantidad de estímulos del pasado de cada uno, así como marcas de nacimiento, clase social...

En referencia al psicoanálisis, Edgar Morin afirmaba en 1958, que la experiencia de ver una película podía afectar en los estratos más profundos de una persona:

“El espectador de las “salas oscuras” es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada quedar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”⁷

Para Zumalde, Morin acertó en el sentido en que el espectador puede vivir la película al contemplarla como si fuera una regresión, que nos llevaría a tener que estudiar los postulados de Freud o Lacan, pero que viene a significar que el espectador ve en algunos de los personajes del film que contempla un *alter ego* con el que se siente identificado y con el que incluso sueña despierto vivir su experiencia.

Este deseo del otro, de meterse en la piel del héroe o de cualquier otro protagonista, podría acercar al espectador a reaccionar de manera similar a cómo reacciona el personaje dentro del relato. Es un deseo inconsciente del que nuevamente tendríamos que realizar una aproximación científica para poder demostrarlo. Para Metz

La identificación se cuenta entre las fuentes de placer cinematográfico junto al voyeurismo (la observación de los demás desde un lugar según provoca placer) el fetichismo (la credulidad del espectador de lo que ve en la pantalla es fetichista) y al narcisismo (la omnipercpción sentida por el espectador le produce una magnificación emotiva.⁸

7 MORIN (1972: 14)

8 En Zumalde (2011: 326-349)

Robert Stam y otros autores hacen una magnífica descripción de la teoría psicoanalítica en su obra "Nuevos conceptos de la teoría del cine". Para ellos uno de los objetivos de la teoría psicoanalítica en el cine "es una comparación sistemática del cine como un tipo específico de espectáculo y la estructura del individuo social y psicológicamente constituido".

Para los cognitivistas Plantinga y Smith,

la reticencia ante la emoción que imputan a la teoría psicoanalítica del cine tiene su origen en los escritos de Freud, que aportan una teoría comprensible de los instintos y la sexualidad. EL inconveniente de un abordaje teórico basado en los instintos e impulsos libidinales, reside en su nulidad a la hora de calibrar los matices concretos que exhiben las situaciones emocionales plasmadas fílmicamente. Como resultado tenemos un conjunto de análisis cortados por el mismo patrón que saca a la luz invariablemente el origen libidinal de las emociones fílmicas, pero que no repara en la fisonomía y vibración singular que éstas adquieren en cada caso.⁹

El Realismo Ingenuo

Desde el punto de vista de esta teoría, el espectador siente placer a través de las obras de arte según explica Pinker

La tecnología de la ficción expresa una simulación de la vida en la cual participa un público desde la comodidad de su cueva, sofá o butaca de cine (...) Cuando las ilusiones funcionan "¿Por qué disfrutamos de la ficción?" no encierra ningún misterio, ya que es idéntica a la pregunta ¿por qué disfrutamos de la vida?. Cuando quedamos absortos en la lectura de un libro o entramos en una película, llegamos a ver paisajes que cortan la respiración, nos codeamos con gente importante, nos enamoramos de hombres y mujeres encantadores, protegemos a los seres queridos, alcanzamos metas imposibles y derrotamos a perversos enemigos. ¡No está nada mal por el precio que vale una entrada o un libro!¹⁰

Samuel Taylor Coleridge explicaría esta ilusión con la expresión "willing suspension of disbelief", suspensión voluntaria de la incredulidad, por la que un espectador o lector realiza un contrato de lectura o visionado con el texto que va a leer o ver comprometiéndose a aceptar lo que ve o lee, si lo que ve o lee le mantiene absorto en ese proceso de lectura y no hay nada dentro del propio texto que lo distraiga.

Teoría de la Recepción

La teoría de la respuesta niega la postura del psicoanálisis y la del cognitvismo (que explicaremos en breve). Para poder analizar la emoción fílmica desde el punto de vista de la respuesta que da el espectador, sería necesario tener en cuenta el lugar donde la película es proyectada, el momento histórico en el que es vista, así como la posición cultural del espectador respecto al texto fílmico.

Esta teoría define a la emoción dentro del marco de las relaciones del espectador con su sociedad, marco en el que aprende a seguir unas reglas y unas normas que le harán emocionarse de una manera determinada ante diferentes estímulos. Las obras por tanto pueden ser interpretadas de muy diferentes maneras por el ser humano.

Santos Zunzunegui propone otro punto de vista a tener en cuenta.

9 En ZUMALDE (2011: 326 - 349)

10 PINKER (2007: 689)

Durante la exhibición del film también suceden cosas. Es habitual hacer referencia a la dimensión de rito social que ha tenido, hasta hace muy poco, la asistencia al cine, l a asistencia a esa sala oscura donde el consumo es individual, pero al mismo tiempo colectivo. Basta pensar en la diferencia que hay entre ver una película en esa oscuridad aterciopelada de la gran sala oscura a la visión de ésta en casa en un televisor con esa atención flotante con la que normalmente se ven los programas. Estas modificaciones del ritual social afectan al fenómeno de la exhibición del film.¹¹

La Semiótica

La semiótica tiene un carácter más pedagógico de cara al espectador dado que le enseña cómo debe interpretar los textos. Para poder profundizar en este apartado, deberíamos estudiar a conciencia el formalismo ruso, la Escuela de Bakhtin, el estructuralismo de Praga, el paradigma comunicativo de Jakobson, el postestructuralismo... escuelas y paradigmas que nos acercarán a los inicios de la semiótica y que nos aproximarían a la definición de signo fílmico para entrar de lleno en la narratología fílmica.

Para Santos Zunzunegui

“ningún artilugio humano – y un filme lo es, incluso formalmente por definición – deja de poseer una lógica constructivista, cuyos mecanismos es posible deconstruir”¹²

Dentro de esta teoría, nos centraríamos en el análisis del relato como arte narrativo que distingue elementos como “esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es canalizada y controlada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia.”

Teoría de los Géneros

Rick Altman afirma que los géneros

“tienen identidades y fronteras precisas y estables.”¹³

Para el autor las películas deben cumplir con la producción del propio texto fílmico dado que se lleva a cabo por un esquema básico y que reconoce el género. Además todos los textos fílmicos acostumbran a mostrar esta estructura básica que identifica al género, cada uno al que pertenece. Así el espectador reconoce durante la exhibición cada película y la identifica con el género al que pertenece.

Sangro opina que el género va a determina el tipo de discurso

“El montaje, se constituye en la columna vertebral de narraciones de muy distinto pelaje. Un musical, un thriller, un falso documental, un western o una comedia romántica exigen diferentes estrategias discursivas”

y evidentemente, este discurso predispone al espectador a ver de una determinada manera el film. Es decir, se espera una serie de circunstancias en la película por las que ya se sienta de una determinada forma u otra a ver la película. Por ejemplo

“el género negro, al igual que el resto de los nacidos al calor de Hollywood – musical, western, aventuras, comedia, terror, melodrama...- opera en términos

11 ZUNZUNEGUI (2007: 52)

12 ZUNZUNEGUI (1996: 10)

13 ALTMAN (2000)

generales bajo las coordinadas narrativas del cine clásico: su organización depende de la causalidad que gobierna la lógica del relato. Una lógica que debe quedar clara para el espectador, quien la asume a partir de los sucesos mostrados y las relaciones causales y paralelismos que se establecen entre ellos.”¹⁴

Si el reconocimiento de los postulados que el género imprime en el texto fílmico, son aceptados por el espectador y los corresponde con el género en sí, podrá reaccionar de una forma determinada que ya el propio género predispone en el espectador.

Si la emoción es adecuada y el argumento avanza de un modo interesante, con un buen ritmo, el espectador tenderá a no darse cuenta o a no conceder importancia a los problemas de montaje concernientes a elementos de menor importancia como la dirección de mirada, el eje, la continuidad espacial...¹⁵

La teoría del género sí que debemos tenerla presente porque determinan el texto en el momento de producción hacia una dirección y esto puede permitir elegir unas u otras formas de rodar los planos. Pero de nuevo creemos que el conocimiento de una serie de patrones de montaje, pueden determinar las estrategias para poder desarrollar el proceso de producción.

Y esto es debido a que dado que el espectador reconoce la manera sistemática a qué género pertenece la película que está viendo y la interpreta de una manera acorde a éste, el montaje debe seguir unos patrones acordes con la identificación por parte del espectador. El montaje puede conllevar a un error por parte del espectador si éste no reconoce o identifica estas variantes.

Burn hace hincapié en la noción de la emoción del género, y habla de lo desconcertante.¹⁶ El autor se pregunta sobre la naturaleza del miedo y el “placer” que se experimenta, centrando su estudio en los jóvenes y su manera de reproducir las emociones con respecto a lo que aprecian del cine.

El cognitivismo

El cognitivismo trata al sujeto que interpreta el texto fílmico como no histórico, neutro y desubicado. Es decir, deja de lado la influencia psicológica y psicoanalítica que puedan tener en el sujeto sus marcas de nacimiento o clase social. Este va ser el enfoque con el que nosotros vamos a partir en nuestra investigación. La teoría huye de los postulados que genera el psicoanálisis y aún así, reconocibles cognitivistas como Plantinga y Smith denuncian el escaso valor que le da el psicoanálisis a las emociones fílmicas.

El cognitivismo

no es una teoría unificada y doctrinal, sino una ecléctica constelación de propuestas que buscan respuestas alternativas a las que manejaron el psicoanálisis y la filmolingüística para explicar la manera en la que los espectadores entienden las películas. (...) el enfoque cognitivista subraya que la respuesta del individuo frente a una película tiene en gran medida una motivación racional.¹⁷

Por tanto el enfoque cognitivo nos va a proporcionar unas reglas gramaticales que nos permitan analizar los componentes formales de los textos fílmicos y que para Zumalde

“coincide a grosso modo con los patrones más elementales de la percepción

14 SANGRO (2010: 154)

15 MURCH (2003: 32)

16 Véase BURN (2010: pp 33-42)

17 En Zumalde (2011: 326-349)

humana”.

El trabajo de David Bordwell nos facilitará

la idea de que la narración fílmica ofrece una serie de indicaciones o apuntes para la elaboración de significado que el espectador procesa con arreglo a una serie de esquemas interpretativos elaborando hipótesis que se confirman, modifican o suspenden a medida que avanza la diégesis.¹⁸

Pero debemos entender que su trabajo no aborda características afectivas de la visión de las películas. Y lo explica

No es porque crea que la emoción es irrelevante para nuestra experiencia de la narración cinematográfica, muy al contrario, sino porque estoy interesado en los aspectos del visionado que conducen a la construcción de la historia y de su mundo¹⁹

Y aunque no tenga mucho que decir respecto a las emociones,

Las teorías sobre la emoción más compatibles con la idea constructivista son aquellas en que la emoción se une con la expectación y el retraso o interrupción de su consecución.²⁰

debemos tener en cuenta los estudios cognitivos para la comprensión de un texto fílmico y consecuentemente estudiar la relación de esta comprensión con la emoción. De esta manera Zumalde nos da pistas sobre la dirección de los estudios de cognitivistas más ortodoxos como Plantinga y Smith. Para el autor,

las emociones provocadas por las películas hunden sus raíces en el mismo tipo de procesos que generan las emociones del mundo real, con lo que niegan la mayor a quienes atribuye a la “aesthetic emotion” un estatuto cualitativamente diferente a las sensaciones ordinarias

Además las emociones consisten en cambios fisiológicos, sentimientos y pensamiento, y por último, la comprensión de los afectos de origen fílmico pasa por hacer hincapié en esa parte pensante de la emoción, entendida esta como la evaluación que hace el espectador del objeto que la desencadena.²¹

Greg M. Smith realiza un interesante trabajo que aborda las virtudes del enfoque cognitivista en relación con el estudio de las emociones. Un estudio que nos sirve para tener en cuenta en el proceso de análisis fílmico, muchos mecanismos que provocan emoción

desde la iluminación a las convenciones de género, pasando por la puesta en escena, la gestualidad de los actores, la gestión de cámara, el sonido, la música, los recursos narrativos, etc.²²

El autor engloba todos estos mecanismos bajo el concepto de estilo, y a nosotros nos va a permitir utilizarlos para obtener patrones. Greg M. Smith estudia las formas fílmicas relacionadas con el estilo invitando al espectador a aceptar o rechazar la propuesta. Pero

18 BORDWELL (2009: 30)

19 BORDWELL (2009: 40)

20 BORDWELL (2009: 40)

21 ZUMALDE (2011: 326-349)

22 En ZUMALDE (2011: 326-349)

la película no hace sentir a la gente sino que se les invita a sentir de determinada manera, y cada cual acepta o rechaza el ofrecimiento.²³

Nosotros debemos buscar la manera que sea el montaje el medio para realizar este ofrecimiento al espectador. Y debemos centrarnos en la forma. Para Bordwell

la respuesta emocional del espectador ante la película también guarda relación con la forma (...) La forma de las obras artísticas a menudo apela a las reacciones tradicionales ante ciertas imágenes (por ejemplo la sexualidad, la raza, la clase social). Sin embargo la forma también puede crear nuevas respuestas en vez de recurrir constantemente a las viejas²⁴.

Así pues, dibujadas las diferentes teorías fílmicas, cabría proponer, como anticipaba en la introducción, un estudio de mayor dimensión que intentara averiguar la manera de encontrar y desarrollar patrones de montaje desde cada una de las perspectivas teóricas. No es una labor imposible, pero la envergadura es muy amplia dado que se entraría en el campo de muchas otras disciplinas (filosofía, lingüística, sociología...) y eso conllevaría un labor apasionante para poder establecer criterios de montaje en relación con las emociones.

Por otro lado, no deberíamos olvidarnos de otras muchas teorías de importancia relevante para su estudio a las que se les podría plantear el objetivo de nuestro análisis. Cabe mencionar la teoría feminista, dentro de la teoría psicoanalítica, donde destaca Laura Mulvey. Trabajos e investigaciones que “precisamente alrededor de la diferencia sexual, operan un correctivo necesario a sus naturalizadas presuposiciones patriarcales.”²⁵

Tampoco podemos dejar de lado las nuevas tendencias cinematográficas que se desarrollan alrededor del realismo cinematográfico, que tienen que ver con “la aspiración de un autor o escuela de crear una representación innovadora, considerada como un correctivo de los cánones dominantes o del modelo literario o cinematográfico precedente”.²⁶

3. EL MONTADOR ANTE EL MONTAJE

Como hemos podido apreciar en el capítulo anterior, es muy importante tener en cuenta las posturas de las diferentes corrientes teóricas, y como vamos a ver en este apartado, también es importante estudiar el punto de vista del montador.

Cuando un montador se enfrenta al proceso del montaje, sin entrar a definir las partes de dicho proceso se enfrenta a un

“ejercicio discursivo mucho más amplio en el que se apuesta por la elección de la *forma* cinematográfica más adecuada para relatar la historia”²⁷

David Bordwell diferenciaba claramente el montaje que surgía de las escuelas norteamericanas y el Método de Representación Institucional -MRI-, y el que proviene del cine soviético. Nosotros

23 En ZUMALDE (2011: 326-349)

24 BORDWELL (2010: 48)

25 STAM (1999: 200)

26 STAM (1999: 212)

27 SANGRO (2010: 94)

no vamos a plantear distinciones entre uno y otro desde el punto de vista práctico, puesto que ambos pueden generar una serie de emociones en el espectador. Para Walter Murch,

Todo depende de las decisiones iniciales que se toman, de la calidad de los sonidos y de la capacidad que tenga la mezcla de esos sonidos para despertar emociones escondidas en el corazón del público.²⁸

Una de las claves que diferencian un tipo de montaje de otro, viene determinado por la influencia del corte. El momento del corte es importantísimo. Walter Murch lo compara al momento en que las personas parpadeamos y comenta el ejemplo de John Huston para quien la película es “como si se desarrollara detrás de tus ojos y tus ojos la proyectasen, de modo que vieras lo que deseabas ver. El cine es como el pensamiento. Es el arte más cercano al proceso de pensar”²⁹:

“Mira esa lámpara al otro lado de la habitación. Ahora vuelve a mirarme. Mira otra vez la lámpara. Ahora mírame de nuevo a mí. ¿Ves lo que has hecho? Has parpadeado. Eso son cortes. Tras la primera mirada, sabes que no hay motivo para hacer continuamente todo el recorrido entre la lámpara y yo, porque ya conoces lo que hay en medio. Tu mente corta la escena. Primero contemplas la lámpara. Corte. Entonces me contemplas a mí.”²⁹

Y añade

La cantidad de parpadeos está de algún modo más conectada a nuestro estado emocional y a la naturaleza y frecuencia de nuestros pensamientos que al medio ambiente atmosférico en que nos encontramos. Incluso si no hay movimiento de la cabeza (como lo había en el ejemplo de Huston) el parpadeo es o bien algo que contribuye a que tenga lugar una separación interna del pensamiento, o bien es un reflejo involuntario que acompaña la separación mental que está teniendo lugar.³⁰

Esto funciona muy bien en escenas de acción en las que el corte puede aumentar el ritmo consiguiendo la participación emocional del espectador.

La proporción media de parpadeos en el mundo real se encuentra entre cuatro y cuarenta parpadeos por minuto. Si nos estamos peleando, parpadearemos docenas de veces al minuto porque estamos pensando en docenas de pensamientos conflictivos cada minuto; así que cuando estemos viendo una pelea en una película, debería haber docenas de cortes por minuto. (esto haría que el espectador participase emocionalmente en la pelea. Por el contrario, para crear una distancia objetiva – hacer que el espectador observe la pelea como algo ajeno – habría que reducir considerablemente el número de cortes.

De hecho, estadísticamente las dos proporciones – del parpadeo en la vida real y de los cortes en el cine – son bastantes comparables: dependiendo de su puesta en escena, una secuencia de acción convincente debería tener alrededor de veinticinco cortes por minuto (en una película americana) con una media de seis cortes por minuto o menos.³¹

Podremos ver un claro ejemplo de esto en esto en el análisis de *Toro Salvaje*, en la secuencia del último combate de Jake que, como explicaremos, funciona como un momento álgido en la historia del personaje.

Debemos tener muy buen criterio para poder realizar el corte. El propio autor³² nos recuerda que lo más importante en el montaje es conseguir la emoción, y que ésta es lo más importante a

28 MURCH (2003: 28)

29 MURCH (2003: 72)

30 MURCH (2003: 73)

31 MURCH (2003: 81)

32 MURCH (2003: 30-31)

tener en cuenta a la hora de realizar el corte:

EMOCIÓN	51%
(Responde a la emoción del momento)	
ARGUMENTO	23%
(hace avanzar el argumento)	
RITMO	10%
(tiene lugar en un momento que desde el punto de vista del ritmo es interesante y adecuado)	
DIRECCIÓN DE LA MIRADA	7%
(tiene en cuenta lo que podría llamarse la dirección de mirada: la preocupación por la situación y el movimiento del foco de interés del espectador dentro del cuadro)	
PLANO BIDIMENSIONAL DE LA PANTALLA	5%
(respeta la gramática de las tres dimensiones convertidas en dos por la fotografía: cuestiones de eje etc..)	
ESPACIO TRIDIMENSIONAL DE LA PANTALLA	4%
(respeta la continuidad tridimensional del espacio real, donde se sitúan las personas en un espacio y la relación de unas con otras.	

Sangro lo ve desde la óptica de la evolución que ha vivido el montaje,

“Si antes se narraba sin cortar gracias al empleo de los movimientos de cámara propios del plano secuencia, aquí es la proliferación de cortes, la exhibición de la heterogeneidad del material utilizado y el resultado de su yuxtaposición lo que garantiza el sentido del relato”³³

Por tanto lo que vemos es que el montador se enfrenta el montaje claramente atendiendo a las necesidades del relato

Lejos de equipararse a una operación técnica, su naturaleza discursiva obliga a los realizadores a desplegar sus tentáculos atendiendo a las necesidades de la historia que tengan entre manos. Sin perder de vista la diversidad de opciones y casos particulares se proponen, dos formas de trabajar el montaje de un film. Dependiendo de lo que se proponga transmitir a sus espectadores el montaje cinematográfico podrá desempeñar:

- o una misión estrictamente narrativa, es decir, que persigue la continuidad y coherencia de sus partes,
- o bien productiva, empeñada en la construcción de ideas a través del encuentro de sus imágenes.³⁴

Además el autor piensa que

El realizador ha de planificar siempre la puesta en escena audiovisual pensando en la reacción del público ante cada estímulo lanzado a la pantalla. Es imprescindible la participación del espectador. Todo montaje narrativo es simultáneamente, pasto de la productividad resultante de las ideas que genera. Cualquier plano adquiere así un plus de significado en el conjunto del filme – resultado de un contraste, choque, paralelismo, yuxtaposición, aliteración, cadencia, suma - al margen de su semántica particular.³⁵

Es interesante conocer las formas que tienen de trabajar los distintos montadores para llevar a cabo la edición de un film. Walter Murch por ejemplo organiza todo su material en fotografías de

33 SANGRO (2010: 103)

34 SANGRO (2010: 105)

35 SANGRO (2010: 112)

cada toma que ubica en grandes paneles para el momento de elegir cada plano.

Trabajar con fotografías de las tomas. Se pueden ver al instante y comparar los personajes en todo tipo de situaciones emocionales, así como la fotografía, el vestuario o el decorado.

- sistema de paneles de fotos. Si lo aplicamos a fichas, se pueden yuxtaponer fotogramas que antes no se habían imaginado....

“para mí la principal ventaja de las fotos era que proporcionaban los jeroglíficos para un lenguaje de las emociones. ¿Qué palabra expresa el concepto de rabia irónica de melancolía? No hay una palabra para ello, al menos en inglés, pero se puede ver esa emoción específica representada en tal fotografía.

Sea lo que signifique, está ahí en su expresión, en el ángulo de su cabeza, su pelo y su cuello, en la tensión de los músculos y en el conjunto de su boca más lo que hay en sus ojos. Y cuando podemos señalar simplemente una expresión de la cara de un actor, tenemos un camino para sortear algunas de las limitaciones del lenguaje a la hora de tratar con la sutilezas de ciertas emociones sin nombre.³⁶

4. LAS VARIABLES DEL MONTAJE: EN BUSCA DE PATRONES.

El montaje es evidente que ofrece infinitas posibilidades para ordenar los planos y conseguir con ello transmitir un mensaje que nos haga pensar pero también, sentir. Para ello, como hemos visto, las diferentes teorías y la experiencia de los montadores, facilitan que de un determinado tipo de montaje u otro, pero debemos centrarnos en aquellos que nos pueden valer para poder determinar unos patrones de montaje que puedan ser tenidos en cuenta antes de enfrentarse a un montaje e incluso para la creación de determinados textos audiovisuales.

A los patrones los definimos como *formas* estandarizadas de montaje que nos sirven para aplicar en otros textos fílmicos, o de manera más generalizada, a otros productos audiovisuales. Por eso es importante poder establecerlos, estudiarlos y poder plantearlos para que el montador tenga una lista de recursos y estrategias cuyos resultados sean demostrables. Para Murch

Nuestro trabajo consiste en parte anticipar, en parte en controlar el proceso de pensamiento del espectador. Darle lo que quiere y/o lo que necesita justo antes de que tenga que “pedirlo”, resultar sorprendente y a la vez obvio. Si vamos demasiado por detrás o por delante del espectador, creamos problemas, pero si vamos a su lado, conduciéndole muy ligeramente, la corriente de acontecimientos se siente natural y emocionalmente al mismo tiempo.³⁷

Para David Bordwell, las emociones van a estar directamente ligadas a estas formas.

La emoción desempeña un importante papel en nuestra experiencia de la forma. Para entender este papel, tenemos que distinguir entre las emociones representadas en la obra artística y la respuesta emocional del espectador. Si un actor realiza muecas agónicas, la emoción del sufrimiento se expresa dentro de la película. Si, por otro lado, el espectador que ve la expresión de dolor se ríe (como podría suceder en el caso del espectador de una comedia), la emoción de diversión la siente el espectador. Ambos tipos de emoción tienen implicaciones formales.³⁸

36 MURCH (2003: 46-47)

37 MURCH (2003: 82)

38 BORDWELL (2010: 47)

Por tanto, el objetivo de determinar esas implicaciones formales, creemos que pasa directamente por el estudio de diversas estrategias y recursos que puedan demostrar esas implicaciones formales con la emoción respecto a lo que afirma Bordwell.

Pedro Sangro afirma que la lista de estrategias que se podrían seguir en el montaje podría ser infinita:³⁹

- uso de paralelismos cuya misión es generar en el espectador ideas,
- apostar por el montaje alternado entre dos acciones dosificando su confluencia,
- condensación del tiempo cinematográfico servido bajo la apariencia de una secuencia de montaje,
- introducción del *collage* cinematográfico capaz de producir reflexiones y emociones varias.⁴⁰
- cuidado de los elementos de continuidad entre los planos (raccord):
- control de la duración de los planos para generar ritmo,
- decisión sobre el tamaño del plano y movimiento,
- utilización o no de la profundidad de campo,
- introducción de contraste o contrapunto entre la banda de sonido y la de imagen,
- generación de oposiciones y paralelismos entre escenas y secuencias,
- propuesta de rimas visuales y narrativas,
- uso de la elipsis temporal y espacial,
- manejo del campo y el fuera de campo de la imagen y el sonido,
- contraposición entre la luz y a su ausencia,
- oposición entre el color y el blanco y negro....

Esto ya puede servirnos como variables para poder analizar las secuencias y tratar de establecer puntos en común. Para Sangro,

“desde esta perspectiva, el concepto de montaje sería equiparable, sin género a dudas, con el **lenguaje**, pues no se limita únicamente a la producción dramática resultante del trabajo con los planos, sino que afecta a otras unidades narrativas superiores (escenas y secuencias) y otros elementos transversales significantes relacionados con la construcción del espacio y el tiempo cinematográfico”

pero también como decía Truffaut, aplicado al clímax, la combinación de emoción y lógica.⁴¹

Según Karel Reisz, hay otro tipo de estrategias que van a afectar claramente al montaje y que, añadiríamos, el espectador no puede notar ningún salto o bote para no interferir en el proceso de percepción y desubicarlo. Así hace mención de cuidar

- el respeto a la colocación de los objetos dentro de una misma escena (raccord de acción entre planos)
- el establecimiento del suficiente contraste de tamaño y angulación para poder obtener una transición y angulación para poder obtener una transición suave entre los planos (salto proporcional de ángulos y distancias)
- el guardar claramente el sentido direccional, tanto en los emplazamientos de cámara como en la entrada y salida de los actores (raccord de dirección entre planos)
- el establecimiento de planos de situación para cada espacio diferente presentado (claridad narrativa)
- la conservación de la misma luz tanto en calidad como en intensidad y dirección (raccord de iluminación)⁴²

39 SANGRO (2010: 97)

40 Véase también SÁNCHEZ BIOSCA (1999: 175)

41 Escalonilla (2001: 248)

42 SANGRO (2010: 104)

Chion añade la regla del encabalgamiento, que exige desbordar el sonido sobre la imagen en dos planos distintos para obtener así la preceptiva continuidad sonora entre ellos.⁴³

Eisenstein demostró que era posible transmitir al espectador diferentes emociones de acuerdo con el plano contrapuesto al actor inexpresivo⁴⁴.

Desde el punto de vista de la puesta en escena Para Sánchez Noriega,

la construcción del espacio en el cine persigue desde un punto de vista dramático cuatro objetivos fundamentales:

- la creación del efecto de realidad,
- la organización del material narrativo en determinados géneros
- el establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas
- la caracterización de los personajes.⁴⁵

Por lo tanto, es evidente que el montaje trabaja con una serie de variantes que bien usadas, pueden seguir una “experiencia sensorial basada en el placer o displacer estético”⁴⁶ por la manera en la que se ofrezca el material grabado.

43 SANGRO (2010: 105)

44 SANGRO (2010: 108) “**montaje de atracciones**”, un procedimiento formal que pretendía controlar las reacciones del espectador mediante la colisión de los estímulos visuales resultantes del choque de planos, elementos del interior del mismo (composición, tamaño, duración, encuadre, movimientos, iluminación, profundidad de campo...) y cualquier otro parámetro del filme dotado de significado (escenas y secuencias)

45 SANGRO (2010: 112)

46 SANGRO (2010: 117)

PARTE II

Análisis y comentario

Tal y como se explicaba en la introducción, en esta tercera parte vamos a analizar seis textos fílmicos del director Martin Scorsese, que han recibido el Óscar al mejor montaje, editado por Thelma Shoonmaker, o bien han sido nominados para el mismo galardón. Dichos filmes son: *Toro Salvaje* (1980), *El Aviador* (2004), *Infiltrados* (2007), como ganadoras de un Óscar y, *Uno de los nuestros* (1990), *Gangs of New York* (2002) y *La Invención de Hugo* (2011) como nominadas a dicho premio.

Una vez abordada la parte de la teoría respecto al tema de este trabajo y acotado el objeto de estudio a estos textos fílmicos, el objetivo de esta parte es poder realizar un análisis que nos permitan obtener patrones de montaje entre los diferentes textos considerando el trabajo con las emociones.

5. Toro Salvaje

1980. United Artist. Director: Martin Scorsese. Guion: Paul Schrader y Mardik Martin, inspirada del libro *Raging Bull: My story* de Jake LaMotta. Fotografía: Michael Chapman. **Montaje: Thelma Shoonmaker.** Reparto: Robert DeNiro, Joe Pesci, Cathy Moriarty, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana.

5.1 INTRODUCCIÓN

Toro Salvaje, cuyo título original es *Raging Bull*, fue dirigida por Martin Scorsese en 1980, y podría entrar en cualquier ranking de las cien mejores películas de la historia del cine. Para Martin Scorsese esta obra le sirvió para poner en ella “todo lo que sabía y sentía.” El director pensó que sería el fin de su carrera y la caracterizó como “una película kamikaze: se pone todo dentro, se olvida todo y después se intenta encontrar otra manera de vivir”.⁴⁷

La película está basada en la obra *Raging Bull: My Story*, escrita por el boxeador Jake La Motta, campeón de pesos medios en 1949. El *biopic* nos relata la historia del joven boxeador que sueña por convertirse en campeón. Un sueño que a pesar de lograrse, acaba en una pesadilla que le reservará un fin inmerso en el fracaso, en parte por ser una persona extremadamente agresiva y violenta con los que le rodeaban. Las dos líneas que trata el argumento, su vida profesional y su vida personal, se ven desmoronadas por sus constantes flirteos con otras mujeres y sus relaciones con la mafia. Sus acciones poco a poco le van separando de los que más ama y le rodean, hasta llegar a convertirse en un vulgar humorista y actor que recita poemas.

5.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

La obra claramente nos muestra 2 líneas de acción: la vida profesional de Jake, el protagonista por un lado y, su vida personal por otro. Estas dos líneas las podemos ver claramente diferenciadas en un momento de la película en el que a modo de sumario⁴⁸, vemos cómo el paso del tiempo afecta al protagonistas y a sus más allegados. Y el montaje utiliza una estética diferente para cada una de estas dos líneas, utilizando el color sepia (típico de las cámaras caseras de la época) para las imágenes personales, que son más largas, más variadas y muestran el paso del tiempo y, por otro lado, el blanco y negro para sus diferentes combates.

⁴⁷ <http://movieallure.blogspot.com.es/2013/03/toro-salvaje-raging-bull-1980.html>

⁴⁸ TC 00:39:46” a 00:42:12”

Estas dos líneas de acción del personaje, van a concluir en un momento determinado. Es decir, cada una de ellas va a tener un momento álgido en el que, el personaje (en línea al tema de la derrota y el fracaso) se va a hundir en el fracaso. El montaje muestra ese hundimiento del personaje utilizando una serie de recursos.

Para poder entender y comparar estos recursos y estrategias y poder extraer patrones, vamos a contextualizar primero estas dos secuencias dentro del relato, y luego las trataremos por separado. Esto no significa que la película tenga dos clímax. El clímax está ubicado cuando meten en la cárcel a Jake y se da cuenta de todo lo que ha perdido liándose a puñetazos con la pared de su celda. Este reconocimiento de lo que es él mismo y no quiere ser, es el punto álgido del personaje como tal, su fin. Todo lo que viene después nos sirve para introducir una resolución o una última referencia temática.⁴⁹

Pero, la línea que muestra la vida profesional de Jake, finaliza con el combate contra Sugar Ray Robinson, su último combate. Emocionalmente, es uno de los puntos más álgidos de la historia por como el montaje lo trabaja, pero no es el clímax. ¿Podría ser este punto de giro que nos mete en el tercer acto, más fuerte que el clímax en cuestión? Analicemos las secuencias

5.3 ESCALETA DE NUDOS Y GOLPES EMOCIONALES PREVIOS AL CLÍMAX

David Bordwell, en su análisis crítico de *Toro Salvaje*, se plantea una pregunta clave para poder entender la ideología y temática del texto fílmico en sí, aludiendo al protagonista, Jake LaMotta:

¿Cómo podemos comprender la ideología de una película que convierte en su héroe a semejante matón?⁵⁰

Pudiendo elegir entre al menos dos interpretaciones que el propio autor cita (o celebra los ataques del protagonista o los condena), Bordwell matiza que la película utiliza una serie de recursos narrativos y estilísticos

para hacer de Jake un caso de estudio sobre el papel de la violencia en la vida americana.

y añade

Scorsese crea de este modo un complejo contexto dentro del cual tienen que juzgarse las acciones de Jake

Y nosotros nos preguntamos, ¿cómo se muestran estas acciones para que golpeen en la mente del espectador? ¿Cómo llegamos a hacerle ver al espectador que dichas acciones pueden llegar a afectar al propio personaje *a posteriori*? ¿Cuándo va a poder comprender el espectador que sus acciones pueden dar al traste con su sueño?

La respuesta está en el propio montaje del relato, en la conclusión de la secuencia climática y en el clímax emocional que muestre la repercusión de sus acciones. Antes de abordarlo, debemos seguir la metodología planteada en la introducción de este trabajo, por lo que es necesario contextualizar.⁵¹

5.4 DÉCOUPAGE Y ANÁLISIS

Desde el punto de vista de la construcción del guion, la secuencia climática llega en el TC 01:46:09. Funciona como un clímax emocional del personaje porque él mismo se reconoce como

49 Véase SÁNCHEZ ESCALONILLA (2001: 260-266), donde se explica la teoría respecto a estos recursos.

50 BORDWELL (2010: 431)

51 Ver anexo 1

el ser violento y posesivo que ha sido toda su vida y que le ha llevado a prisión. El espacio reducido y angosto de esa celda funciona como metáfora de lo que ha ido gestándose a lo largo de su vida, su propia destrucción.

Después de esta secuencia, descubriremos la patética vida profesional que sigue Jake. Esta secuencia también nos contesta a la pregunta que nos planteábamos en el detonante y podríamos decir que casi desde el inicio después del flashback. ¿Conseguirá el éxito Jake en su vida? Debemos puntualizar que la pregunta que nos hacemos es esta y no por ejemplo si conseguirá el título mundial de pesos medios, porque Scorsese trata siempre dos líneas de acción del personaje que le influyen una a otra, su vida profesional y su vida personal. Si la pregunta hubiera sido si conseguirá el título, estaríamos hablando de una estructura completamente diferente donde el verdadero fin de la historia tendría que ser el éxito o el fracaso después de un combate. Esto lo podemos ver en alguna parte de *Rocky*, pero no en *Toro Salvaje*. Al venir de un flashback al inicio, nos preguntamos cómo va a llegar el personaje a ese momento, a esa situación, ha conseguido el éxito, o es un fracasado. Esta secuencia nos contesta a esas preguntas.

Para trasladar este sentimiento de fracaso del personaje al espectador, la editora Thelma Shoonmaker alarga el último plano casi cincuenta segundos para resaltar un lado débil y humano del personaje y su reconocimiento, buscando así la identificación del espectador. Pero se nos muestra también el lado “masoquista” del personaje, cuando él mismo deja sacar su rabia a puñetazos contra la pared. Para Bordwell, el motivo del masoquismo llega aquí a su clímax,⁵² y es una forma de hacerle sentir al espectador simpatía por el personaje.



La secuencia del último combate de Jake contra Robinson, funciona como un clímax emocional en cuanto a su carrera de boxeador profesional. En esta secuencia se cuenta la derrota de Jake. El personaje ha ido desde lo más alto hasta lo más bajo. Todo lo que continúe ocurriendo en la película no va a ser igual. Esta secuencia en el guion introduce al protagonista al fracaso, y como

52 BORDWELL (2010: 434-435)

ya hemos visto en la secuencia analizada, el personaje va a darse cuenta de lo que ha sido en su vida.

El montaje de esta secuencia hace evidente la introducción de la propuesta temática del film, el de la violencia. Bordwell nos explica la forma en que están estructuradas estas secuencias de combate en general.

“Muchas de las escenas de combate están filmadas con Steadicam, que crea amenazadores movimientos de travelling o planos cortos que enfatizan las muecas. El contraluz, motivado por las lámparas de luz concentrada situadas alrededor del ring, realza las gotas de sudor o sangre que despiden los boxeadores cuando son golpeados. El montaje rápido, a menudo con elipsis, y los golpes punzantes y ruidosos intensifican la fuerza física de los puñetazos.”⁵³

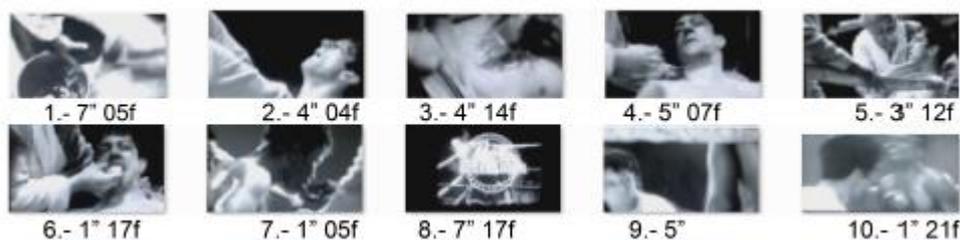
La secuencia comienza con una serie de planos ralentizados que muestran como unas manos masajean el pecho de Jake LaMotta. Estos planos ralentizados se alternan con el rostro de Jake, que está recibiendo una enorme paliza. El audio también sufre un efecto que nos introduce en el interior de Jake, que parece como perdido del exterior a causa de la violencia que ha recibido. David Bordwell establece una serie de paralelismos en estos primeros planos.

Más implícitamente, la película sugiere una corriente de homosexualidad reprimida en la agresividad de Jake ⁵⁴

Y hace alusión , entre otros ejemplos de la película, al cuidador masajeador su torso, y al plano 23 en el que le incita a Robinson a lanzarse contra él.

En general, hay insinuación acerca de que la fascinación de Jake por el boxeo y su rechazo a hacer frente a la vida doméstica son fruto de un deseo homosexual inconsciente. Esta implicación va en contra de la ideología habitual de Hollywood, que da por sentado que un romance heterosexual es la base par ala mayoría de las narraciones.⁵⁵

Las dos acciones van alternando hasta mostrar un plano de escorzo de su contrincante que le observa amenazante. Un televisión anuncia el combate del año y hace publicidad de la época de una cerveza (aunque no se nos muestra el contra plano y no sabemos quién observa esa tele) Esto le vuelve a dar el realismo de la época y la voz en off continua narrando el combate. Hasta que se nos muestra que era su hermano y su cuñada quienes están viendo la tele y se anticipa lo que va a ser el final de Jake en boca de su hermano. Cuando suena la campana, Robinson se levanta y le propicia una tremenda tanda de golpes que le dan la victoria. Aunque Jake le recuerda, haciendo valer su orgullo, que no lo ha derribado.



53 BORDWELL (2010: 432)

54 BORDEWELL (2010: 435)

55 BORDWELL (2010: 435)





En esta secuencia, la montadora Thelma Shoonmaker utiliza una serie de recursos de montaje para llegar emocionalmente al espectador. Buscamos la identificación por parte del espectador, el temor a Robinson, y en cierta forma también la confusión de Jake, que por momentos no parece percibir su alrededor y sólo se escucha su respiración y sus latidos.

En cuanto a las transiciones entre planos, Thelma hace uso de fundidos de un *frame* entre algunos de los planos (1, 4,6,8...). En algunos como el 35, el efecto de continuidad está tan bien definido que el guante de Robinson parece como hasta desplazarse hasta el 36 e impactar en la cara de Jake gracias a este fundido. Además utiliza también los fogonazos de las cámaras para pasar de un plano a otro. Estos flashes engrandecen el efecto de la derrota y la inmortalizan ante los ojos de todos.

En el plano 77, Jake todavía aguanta de pie y busca a Robinson para decirle que no ha conseguido derribarlo. Su orgullo todavía permanece en pie.

El montaje consigue que el tiempo narrado sea resumido y lo hace expandiendo y acortando los planos una y otra vez. El empezar la secuencia *in media res* del combate también tiene un efecto concreto en el espectador. Entramos con planos ralentizados para situar al espectador, y luego le hacemos pensar que Jake está sufriendo pero parece tener el combate controlado, pero cortamos por lo sano, y lo hacemos con cerca de treinta y tres planos de una duración no superior a dos segundos, que incrementan el ritmo de la pelea reivindicando la violencia y la tensión del combate.

Otra de las formas de identificarnos con el personaje viene dado por el encuadre desde el punto de vista de Jake (planos 26-28-30). El montaje nos ofrece lo que él está viendo, y el movimiento de travelling hacia adelante y zoom que se abre (plano 28 consiguiendo el efecto de prolongación del ring), así como el reencuadre y el rápido acercamiento de la cámara hacia Robinson y su puño hacia la cámara, nos advierte del peligro que “corremos”, es como si nos fueran a golpear a nosotros. Conseguimos a través del montaje transmitir una sensación de temor ante Robinson, que nos acecha amenazante dándonos un respiro, y se nos echa encima. A esto se le une un marcado sonido de respiración que acentúa la sensación de peligro, y el sonido de los flashes que inmortalizan el momento y capturan ese momento de hundimiento del personaje.



Fig. 1 Gráfica picos y valles

En la figura 1 podemos ver una representación gráfica de los planos que componen la secuencia del último combate de Jake. Esta grafica nos sirve para representar matemáticamente una secuencia a través de los picos que representan los planos con menor duración.

Observamos que claramente la escena se divide en tres partes: del plano 1 al 25, del 26 al 62 y del 63 al 85. La segunda parte es la de mayor impacto visual por la sucesión de 36 planos con una duración no mayor de un segundo y medio que machacan al espectador plano tras planos. Estas gráficas pueden permitirnos establecer referencias entre los distintos planos representados desde una determinante variante del montaje, en este caso su duración. Por tanto se puede establecer patrones según la duración de los planos

6. *El aviador*

2004. Miramax Film and Warner Bros. Director: Martin Scorsese. Guion: John Logan Fotografía: Robert Richardson **Montaje: Thelma Shoonmaker**. Reparto: Leonardo DiCaprio, Cate Blanchett, Kate Beckinsale, Alec Baldwin, Alan Alda, Willem Dafoe, Jude Law, John C.Reilly

6.1 INTRODUCCIÓN

La película *El Aviador* dramatiza la biografía de Howard Hughes, pionero de la aviación. Martin la dirigió en 2004 y quiso contar la historia de la vida del piloto entre los años 1920 y 1940.

Scorsese quiso trabajar el estilo de la película tratando el color con la transferencia de tinte americano del temprano Technicolor para mostrar una paleta de colores muy marcada en diferentes escenas. La determinación de Scorsese era dar un estilo visual real que situara al

espectador en el contexto histórico del relato, los años veinte y treinta.⁵⁶

6.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

Howard Hughes hereda una fortuna familiar y se hace con el poder de la Hughes Tool Company. Su interés por el cine y la aviación, le llevan a rodar la película muda “Los ángeles del infierno”, obsesionándose por su trabajo. Pero cuando ya la tiene lista, Howard ve la película “El cantante de Jazz”, con la que llegó parcialmente el sonido, y se da cuenta que lo que necesita su película es audio. Así que sigue gastándose dinero para rodarla de nuevo para incorporar el audio. Cuando la vuelve a acabar, a pesar del escepticismo de la prensa, la película se convierte en un éxito.

Rodeado siempre de bellas mujeres, Howard tiene dos relaciones que marcan su vida: Katharine Hepburn y Ava Gardner, con quien mantendría una relación que se rompería cuando Hughes llegaba a espiarla de forma obsesiva.

Las excentricidades de Howard marcan su vida y poco a poco se va desarrollando su personalidad maniática y obsesiva. El personaje nos transmite problemas a la hora de tomar decisiones mientras se pasa toda su vida en busca de la perfección.

El deseo de Howard de tener acceso a los vuelos internacionales norteamericanos y que el gobierno no tenga el monopolio para dichos vuelos le llevan obsesionarse por su negocio. El senador Owen, para llevar a delante su enmienda de que los vuelos internacionales no se lleven por medio de una empresa privada, saca los trapos sucios de Howard Hughes, y lo lleva ante una audiencia pública donde trata de desmoronar su empresa y sus negocios.

6.3 ANÁLISIS DEL CLÍMAX

Thelma Shoonmaker realizó una gran labor para ordenar todo el material que fue filmado para El Aviador. La película de dos horas y media de duración, busca en su clímax contraponer dos emociones como son la satisfacción del éxito, y el reconocimiento que todo tiene un fin, y que por mucho poder que tiene, no está a salvo.

El clímax arranca al final de la audiencia cuando Howard Hughes decide abandonar la audiencia pública ante el senador Owen. Su deseo es poner el “Hércules” en el aire, su gigantesco avión que se decide a volarlo teniendo a la prensa como testigo. Para el desarrollo de la secuencia, el montaje se realiza a través de varias líneas de acción y con saltos en el tiempo.

La voz de la prensa retransmite en directo el despegue del espectacular hidroavión mientras el aparato va ganando en velocidad. Por un momento todo se interrumpe y el avión despega. El montaje consigue parar la respiración justo en este momento.

Uno de los aspectos que están muy tratados a lo largo de toda la película es la paleta de colores. El contraste de colores en la composición de cada una de las escenas determina el realismo de los años veinte y treinta del relato.

Al final su paranoia se le presenta de nuevo. Martin Scorsese decidió acabar con un plano en que se nos transmite la idea de soledad, de encierro, de locura y obsesión. Y ese plano fue sólo un primer plano de Howard, con el rostro desencajado y lloroso. El clímax muestra la cercanía entre la locura y la genialidad, la facilidad con la que se puede pasar de una a otra.

⁵⁶ Véase GOLDMAN, (2005: 14- 26)

7. Infiltrados

2006. Warner Bros Pictures. Director: Martin Scorsese. Guión: William Monahan. Fotografía: Michael Ballhaus. **Montaje: Thelma Shoonmaker.** Reparto: Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Mark Wahlberg, Vera Farmiga, Alec Baldwin, Martin Sheen, Ray Winstone, Kevin Corrigan, James Badge Dale, David O'Hara, Anthony Anderson, Mark Rolston, Conor Donovan

7.1 INTRODUCCIÓN

La película Infiltrados cuyo título original es *The Departed*, fue dirigida por Martin Scorsese en 2006 y obtuvo cuatro Óscars a mejor película, mejor director, mejor guion adaptado y mejor montaje, más la nominación a mejor actor de reparto Mark Wahlberg.

7.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

Colin Sullivan es un joven que ha crecido en un entorno de la mafia. Cuando se gradúa como policía estatal, sigue estando al servicio del jefe de la mafia Costello. Sullivan le proporciona desde dentro toda la información que Costello necesita para no ser capturado, y más cuando a éste se le encarga desde la policía investigarlo para dar con su captura.

Por otro lado, Billy que está estudiando en la academia de policía, es requerido por sus superiores para infiltrarse en la banda de Costello por ser pariente de un mafioso ya caído. El capitán Quenan cree que por sus vínculos familiares a la mafia, Costello no sospechará de él y lo admitirá en la banda.

Los dos van infiltrándose cada vez más hasta que ambos bando sospechan que tienen un topo dentro de su organización. La muerte de Quenan hará que Billy reaccione para encontrar a quien ha conseguido que maten a su jefe desde dentro de la policía.

7.3 GOLPES EMOCIONALES PREVIOS AL CLÍMAX

Los golpes emocionales previos al clímax, están relacionados con la anagnórisis, que es el reconocimiento por parte del personaje de la situación que vive él, o la identidad de otro personaje. Esta es una estrategia que se maneja mucho en la película y que viven numerosos personajes. No sólo los dos personajes principales, sino también la psiquiatra de policías, y los diferentes compañeros.

Con esto el montaje poco a poco va desvelando la identidad de unos y otros complicando la trama hacia el final, momento en el que van a tener que verse las caras los dos infiltrados para enfrentarse. Dado que el espectador sabe más que los personajes, se le mantiene expectante para ver cómo se irán desvelando sus verdaderas identidades.

7.4 DÉCOUPAGE Y ANÁLISIS



1.- 4" 15f



2.- 2" 02f



3.- 2" 22f

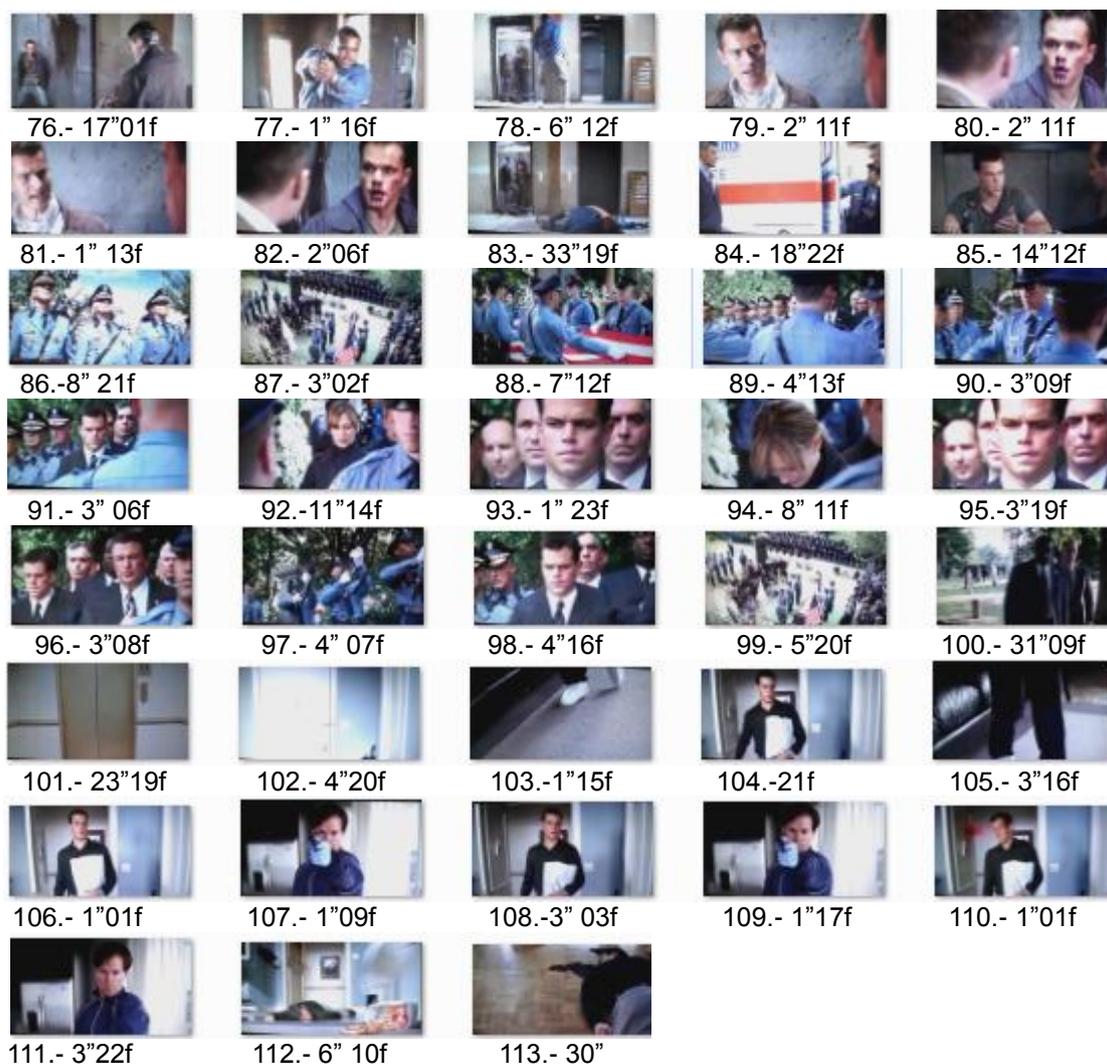


4.- 2" 04f



5.- 2" 10f





El clímax de *Infiltrados* trata de transmitir la tensión que se genera mediante la sorpresa. La emoción que se trata durante toda la secuencia climática es la sorpresa.. Uno a uno van cayendo todos los policías que de alguna manera han sido "ratas" infiltradas en uno u otro bando, menos el policía de color que no era corrupto.

La primera sorpresa se consigue en el espectador en el plano 74 cuando uno de los protagonistas es eliminado. La emoción consecuente es que el malo se va salir con la suya, y más cuando consigue eliminar a quien le ha salvado (plano 83). Scorsese vuelve a jugar con un plano típico suyo para situar el montaje interno de los personajes, y es colocando la cámara a ras de suelo pero consiguiendo que se vean todas las figuras de la escena.

Pero todavía queda el punto álgido con el que se consigue que el lector se quede más satisfecho, con la venganza que se toma el ayudante de Quenan en el plano 110.

En el último plano, Scorsese hace un guiño metafórico cuando aparece una rata sobre la barandilla del balcón de Sullivan y de fondo la Iglesia, uno de los temas que Scorsese "ataca" constantemente en sus películas.

8. Uno de los nuestros

1990. Warner Bros. Director: Martin Scorsese. Guión: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese, Fotografía: Michael Ballhaus **Montaje: Thelma Shoonmaker**. Reparto: Robert DeNiro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco, Paul Sorvino, Debi Mazar, Mike Starr, Tony Darrow, Frank Sivero, Frank Vincent, Chuck Low, Frank DiLeo, Clem Caserta, Illeana Douglas, Melissa Prophet, Samuel L. Jackson, Michael Imperioli, Tobin Bell, Billy L. Sullivan, Frank Adonis, Louis Eppolito, Victor Colicchio, Isiah Whitlock Jr., Tony Sirico, Vincent Pastore

8.1 INTRODUCCIÓN

Uno de los nuestros, cuyo título original es *Godfellas*, fue dirigida por Martin Scorsese en 1990. La historia está basada en el libro *Wiseguy* de Nichola Piletggi, que también colaboró en la escritura del guion. La película tuvo seis nominaciones a los Óscars, entre ellas la de mejor montaje, pero sólo ganó el premio a mejor actor de reparto obtenido por Joe Pesci.

8.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

Henry Hill siempre quiso ser un gánster. Desde joven fue observando cómo era la vida de los mafiosos que vivían en su barrio, y poco a poco fue entrando en contacto con ellos haciéndoles pequeños trabajos y recados por los que se llevaba alguna propina. Pronto dejó de ir al colegio para pasar todo el día con ellos, y cuando llegó a ser una adolescente se ganó la admiración de todos cuando fue arrestado pero él en cambio no delató a nadie de la banda. Así que se integra en ella con todos los honores.

Poco a poco va aprendiendo y cometiendo robos a camiones, hasta que consigue su debut con el robo de Air France. Como gánster asentado en la banda, comienza a codearse con Jimmy y Tommy con el que realiza varios golpes y de los que se gana su amistad. Además conoce a Karen y comienza una relación con ella.

Años después Henry comienza a tener una relación que casi le cuesta su matrimonio y además comienza a traficar con drogas. Entra en la cárcel por un soplo que dan en contra suya y al salir comete el robo de la Lufthansa en el Aeropuerto. Las consecuencias fueron el llevarse un enorme pastón, pero Jimmy se enfada con casi todos los socios de la banda implicados porque se dedican a hacer compras muy caras después del robo.

En los años 1980, Henry está hecho un manojo de nervios por el consumo de cocaína, e intenta todo lo posible por mantener las cosas organizadas. No obstante, es capturado por agentes de narcóticos y enviado a la cárcel, aunque consigue la libertad después de que Karen convenciera a su madre para poner la casa como fianza. Cuando regresa a su hogar, Karen le dice que ha tirado por el inodoro el equivalente a 60.000 dólares en cocaína para evitar ser descubierta por los agentes del FBI.

Como resultado, Henry y sus familia se quedan prácticamente sin dinero. Paulie siente que su lealtad hacia Henry ha sido traicionada y decide darle 3.200 dólares a cambio de no tener nada que ver con él nunca más. Henry se da cuenta de que lo matarían cuando Jimmy le pide que realice un golpe en Florida. A continuación, decide formar parte del Programa de Protección de Testigos para protegerse a sí mismo y a su familia. Forzado a abandonar su vida de gánster,

ahora está obligado a vivir en el mundo real, exclamando: "Soy un don nadie, y viviré el resto de mi vida como un don nadie"

8.3 ANÁLISIS CLÍMAX

Bajo mi punto de vista, el clímax de Uno de los nuestros funciona de manera completamente diferente al resto de películas analizadas. Independientemente de que trate uno de los temas más recurrentes para Scorsese, el clímax no se centra en buscar emociones aparentemente importantes en el espectador, sino más bien para relatar el fin de la vida de gángster de alguien que siempre quiso serlo y lo fue durante toda su vida.

Los planos con mirada a cámara, la manera de tratar de adelantar el montaje para llegar a la conclusión del relato, y la falta de un punto álgido en esta secuencia, la dejan un poco al margen de otros ejemplo más prácticos para la búsqueda de emociones en la secuencia climática.

Por otro lado, el montaje en sí deja otra serie de características mencionadas en el punto once del trabajo, que se corresponden con otras estrategias que vemos en otras películas analizadas.

9. *Gangs of New York*

2002. Coproducción USA-Alemania-GB-Italia, Miramax Films. Director: Martin Scorsese. Guion: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan Fotografía: Michael Ballhaus. **Montaje: Thelma Shoonmaker**. Reparto: Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent, John C. Reilly, Henry Thomas, Brendan Gleeson, Liam Neeson, Stephen Graham, Gary Lewis, Cara Seymour, David Hemmings, Lawrence Gilliard Jr., Eddie Marsan, Alec McCowen, Roger Ashton-Griffiths, Michael Byrne, John Sessions, Lucy Davenport.

9.1 INTRODUCCIÓN

Martin Scorsese dirigió en 2002 la película *Gangs of New York* (Pandillas de Nueva York) que se sitúa en el barrio de *Five Points* de la ciudad de Nueva York en mitad del siglo XIX. La ciudad, muy distinta a la que conocemos hoy en día, era un lugar determinado por la violencia y el malestar de los ciudadanos que se enfrentaban a la corrupción política y al reclutamiento para ir a luchar en la Guerra Civil. El pueblo entendió que era el momento de luchar por la libertad de las futuras generaciones, que en la nueva ciudad naciente, se revelarían contra la tiranía del poder, el miedo y la intolerancia.

De tal manera, el director se centra en un período de cambio de la ciudad que provocaría su evolución hacia lo que hoy en día conocemos. Esta metáfora del cambio desde ese período en el que está contextualizada la historia, se descubre en los planos finales de la película, donde el director muestra la evolución de la ciudad y su reconstrucción desde aquellos años hasta la actualidad, acabando con el plano de las Torres Gemelas.

9.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

Para llegar al momento cumbre de la película, y núcleo de nuestro objeto de estudio, es decir, el clímax emocional, es necesario contextualizar dicha parte del relato dentro de la historia de la película.

El relato comienza en 1846, momento en que la pandilla de “Los Conejos Muertos”, formada por inmigrantes irlandeses y liderada por el padre Vallon, se enfrenta en el barrio *new yorkino* de Five Points a los nativos norte americanos, pandilla liderada por Bill Cutting “el carnicero”, con el fin de saber quién dominaría la zona de la ciudad. Bill logra matar al padre Vallon ante la mirada del hijo de éste, Amsterdam, y logra someter así a los inmigrantes.

Amsterdam pasa dieciséis años recluido en el reformatorio religioso de “Hellgate” (puerta al infierno), y vuelve a Five Points, olvidando su educación religiosa (se deshace de una Biblia del reformatorio tirándola al río) y decidido a vengar a su padre. En Five Points descubre que la situación es que Bill domina a todas las pandillas, tiene influencia política y extorsiona a toda la zona.

Amsterdam recupera el cuchillo y el medallón de su padre que dejó enterrado en un lugar seguro, y se reencuentra con aquellos que como él, de pequeños, crecieron bajo la ciudad junto con “los Conejos Muertos”, entre ellos Johnny, personaje del que se hará amigo y que nos presenta la situación actual de Five Points.

Amsterdam comienza a ganarse la vida como puede junto con Johnny y algunos chicos, hasta que Bill se fija en él y permite que el joven se acerque a él. Las ideas del joven y su forma de ser le permiten a Bill ganarse todavía más el respeto entre el resto de las bandas y seguir extorsionando con el poder público. Hasta que llega el momento en que el joven Vallon salva la vida de Bill cuando iba a ser víctima de un atentado en el teatro.

Al mismo tiempo, se va desarrollando otra línea argumental entre Amsterdam y Jenny. El joven no quiere ser un segundo plato para Jenny, y menos cuando sabe que ésta ha satisfecho los deseos de “el carnicero”. La línea nos llevará al momento cumbre, cuando Jenny sabe quién es el joven Vallon, y que está ahí para vengar la muerte de su padre. Y esta anagnórisis por parte del personaje de Jenny, le lleva a Vallon a asumir su destino y a envalentonarse ante su misión: se prepara para matar a Bill. Pero el sangriento nativo recibe la información traicionera de Johnny quien le revela la verdadera identidad del joven Vallon, al saber que no tiene oportunidad con Jenny y que ésta elige estar con Amsterdam. Bill espera a tener su oportunidad para acabar con el joven y le da una paliza públicamente, pero le perdona la vida por que no cree que esté a la altura de darle muerte con sus manos.

Jenny se queda junto a Amsterdam cuidando de él hasta que Monk les visita y despierta en Amsterdam el ánimo de venganza. Su vuelta queda patente al mandar un mensaje en Five Points, colgando un conejo muerto en medio del barrio y a plena luz del día. Bill sabe que tiene un problema, y tiene que acabar con Amsterdam. Así que manda a Happy Jack a que acabe con él, pero no lo consigue.

La trama poco a poco va aumentando de intensidad. El relato tiene que resolver la relación entre Amsterdam y Johnny después de la traición de éste, y aunque Amsterdam perdona a su amigo, Bill intuye que para hacer que el joven vaya a él, debe buscar sus puntos débiles, y uno de ellos está en la gente que tiene alrededor. Así que Bill deja herido de muerte a Johnny. El enfrentamiento entre “los conejos muertos” y los nativos cada vez se ve más cerca. La pelea poco a poco se va señalando al final del camino y la banda de “los conejos muertos” se va ampliando.

Otra línea que ha estado configurando el relato, el reclutamiento y alistamiento militar para reforzar el ejército de la Unión llevado a cabo por el presidente Abraham Lincoln, va ganando fuerza. Esta línea será la que, como veremos en la secuencia de clímax, rompa con los sueños de ambas bandas, en realidad de todas las pandillas de Nueva York. En esta línea, Amsterdam cree que puede ganar fuerza en Five Points si los irlandeses apoyan al señor Tweed a cambio de tener un sheriff irlandés, Monk.

Pero de nuevo el nudo de acción va a resolverse con el crimen y con Bill como malvado, que mata por la espalda a Monk. Este giro en el sueño de Amsterdam de configurar un Five Points que vaya dejando a Bill al margen se rompe. Bill no sólo ha acabado con un amigo de Amsterdam, sino que se burla en su funeral. Este giro nos mete de lleno en el tercer acto, nos lleva directamente al enfrentamiento entre el joven Vallon y Bill, y sabemos que no hay marcha atrás, se va a producir. Éste va a ser el clímax emocional.

9.3 ESCALETA DE NUDOS Y GOLPES EMOCIONALES PREVIOS AL CLÍMAX.

Los nudos de acción son “unidades narrativas con su propio planteamiento, nudo y desenlace, que se reparten en los tres actos cinematográficos y que forman una cadena de eslabones causa-efecto”.⁵⁷ Para nosotros es importante conocerlos porque provocan en su desenlace un golpe emocional. Dado que entre ellos hay una relación causa-efecto, los golpes emocionales cada vez deben ser de mayor impacto hasta concluir con el mayor golpe que es el clímax.⁵⁸

Antes de entrar en el análisis de nuestro objeto de estudio, la secuencia climática, es interesante fijarse en esa último párrafo en *off* de Amsterdam:

“ Mi padre me dijo que todos nacemos de la sangre y el sufrimiento. Y lo mismo podía decirse de nuestra gran ciudad. Porque para aquellos de nosotros que vivimos y morimos en aquellos días violentos, fue como si todo lo que conocíamos hubiera desaparecido de repente. Y por mucho que hicieran para reconstruir la ciudad, de ahora en adelante sería como si nunca hubiéramos estado allí”.

Creo que se ha dado con una forma de acabar con el relato donde la identificación por medio de la emoción del espectador deja un buen sabor de boca para concluir. Es decir, el significado de la elección de cinco planos de Nueva York que se van fundiendo, manteniendo un ritmo y una exposición idéntica en pantalla y con el componente añadido de una banda sonora de fondo, muestra la evolución de la ciudad en cinco momentos distintos de su historia; es una manera de concluir en imágenes reflejando la idea de las palabras de Amsterdam, aludiendo a otros miles de neoyorkinos que vivieron y murieron en la ciudad. ¿Y cómo hacer que la identificación con esas personas que no conocimos de otras épocas, con esas miles de historias que se perdieron con el paso de los tiempos, nos impacten y sean reconocidas de inmediato? A través del montaje, y sobre todo con la elección del director del último plano con el que se acaba: el que muestra el World Trade Center (y fundido a negro).



La elección de este plano para acabar con la película, hace valer el dicho que una imagen vale más que mil palabras: nos hace partícipes del reconocimiento e identificación de un recuerdo

57 ESCALONILLA (2001: 139)

58 Ver anexo 2

cercano a nosotros, el de las Torres Gemelas, y el sufrimiento que desencadenó su ataque, y lo extrapolamos a otros muchos momentos de la historia de Nueva York donde muchos ciudadanos vivieron y murieron, y cuyas historias con el paso de los tiempos, parece que nunca existieron (como la historia de Amsterdam que se narra en el relato).

9.4 DÉCOUPAGE Y ANÁLISIS

Una vez desarrollado los nudos de acción, podemos entrar a analizar la secuencia climática, y a continuación, el clímax emocional.

La secuencia comienza en el TC 02:12:50 y claramente tiene tres partes identificadas: los preparativos, la batalla y las conclusiones. La cantidad de enrolados en el ejército y las numerosas bajas, revolucionan a la ciudad, que se opone a la llamada obligatoria a filas. Ha llegado el momento de actuar.

El montaje nos facilita la información a través de esas listas de caídos, de esas fotografías en sepia de víctimas y esas páginas de periódicos de la época, remarcado por el sonido de tambores. La situación es muy alarmante, y el reclutamiento afecta al pueblo, que “se va calentando” poco a poco. El conflicto está planteado.

En otra línea de acción, las bandas se unen y establecen una fecha para el enfrentamiento y las reglas de la batalla. El montaje está preparando la secuencia climática para que veamos todas las líneas de acción alternadas una detrás de otra, para ir saltando de una a otra hasta llegar al momento climático final. Esta continuidad la marca también la voz en off de Amsterdam que nos sitúa en una línea y otra cómo se va gestando la resolución del conflicto.

Otra línea de acción es el punto de vista de la clase alta y la clase política, esta última a través de los ojos del señor Tweed. La focalización interna de este personaje le facilita al espectador ver la tensión desde otro punto de vista. El señor Tweed reconoce una realidad y se subraya ese punto de vista a través del montaje. Sólo el montaje es capaz de extraer las emociones del personaje y consigue que seamos conscientes de esa reacción. Por ejemplo con el sonido, el redoble de tambores, se consigue subrayar este punto de vista y resaltar al espectador lo que ve el personaje. ¿Y cómo lo consigue el montaje?: extendiendo la duración de los planos para focalizar el punto de vista del personaje, el señor Tweed.

Las posiciones de la clase alta incluso también son diferentes. Por un lado el señor Tweed que ya sabemos que reconoce el peligro al que se pueden enfrentar, por otro la posición más conservadora y radical que alude a sus principios y prejuicios contra los pobres y el sometimiento del pueblo, y por otro lado, la posición del personaje más reflexivo, el que podría acceder a que hubiera un mayor entendimiento entre clases.

La variable del sonido, el redoble, subraya la acción física de los personajes. La música extradiegética se rompe con el “pedrazo” que lanza el pueblo contra la clase alta., con el audio diegético. La diegésis corta lo extradiegético.

El montaje nos presenta también el giro hacia el clímax en la subtrama de Jenny (cuyo fin se da en la resolución después del clímax)⁵⁹. Jenny no tiene otra salida más que la que marcharse de la ciudad y huir de allí, pues sabe que Amsterdam está unido a su destino. Ella sabe que debe cumplir con su deber de vengar a su padre, por eso el montaje se queda en el último plano con él.

Hasta aquí el montaje nos ha presentado los distintos temas que el clímax va a resolver. Llega la noche previa al enfrentamiento final entre las bandas, y el pueblo reacciona encendiendo velas

59 Como ya vimos en el análisis de *Toro Salvaje*, véase para explicación teórica ESCALONILLA

en las ventanas, signo de que van a ir contra el abuso del poder y no importa la procedencia del pueblo, parece haber una unión en esto, muy contrariamente a lo que pensaba parte de la clase rica que creía que sería una noche oscura.

Amanece, y la voz del narrador nos repite de nuevo cómo está la ciudad de Nueva York. En varias ocasiones se hace mención a esto para resaltar cómo se originó todo. La lotería del alistamiento propuesta por Lincoln no es aceptada por el pueblo, que intuye que todos los que son reclutados son irlandeses. Los inmigrantes irlandeses lanzan su odio contra la policía y los neoyorkinos (clase alta) así como contra los negros, que creen que apoyan a los neoyorkinos.

De nuevo el montaje va a establecer tres líneas de acción cuando Amsterdam, Bill y la clase alta rezan. Cada uno de ellos se dirige de forma distinta a Dios y sus ruegos determinan su forma de pensar, cada uno define a Dios de forma diferente. Y comienza la revuelta. A partir de aquí el montaje se va a ir acelerando. Se alternan los diferentes espacios de la ciudad a través del código morse que nos permite viajar de un lado a otro y ver cómo se desarrolla la revuelta. Los diferentes espacios de la ciudad vienen subtítulos con el nombre de las calles. Además las dos bandas poco a poco van acercándose al lugar del enfrentamiento pactado. Se incrementa el ritmo con la música extradiegética previa a la batalla y el salto de uno a otro lado. Las fotografías en sepia de la época dan mayor realismo a los hechos que se muestran. Son imágenes que documentan el conflicto contra la gente de color. Todo el montaje consigue que el espectador permanezca atento al desarrollo de los acontecimientos y el alzamiento del pueblo. Las bandas del lado de Amsterdam se sorprenden de la revuelta del pueblo, de la que han permanecido al margen preparando su propia batalla contra Bill y el resto de bandas que le apoyan.

Y llegamos a la escena (también siguiendo la estrategia del montaje alternado) previa antes de que las bandas estén una frente a otra. El ejército avanza por la calle 38 y al otro lado la muchedumbre no se dispersa. La música se ha detenido. Las dos bandas ya están una frente a otra, igual que la muchedumbre del pueblo ante el ejército, que apunta sin pensarlo dos veces contra estos. Las órdenes de dispersión del ejército no son acatadas por el pueblo, y Amsterdam se prepara para dar la orden de ataque. Tras dos segundos de pausa, el ejército dispara contra mujeres y hombres. La música acrecienta el momento dramático junto con los gritos de la gente, los primeros planos de las víctimas permite la identificación con estos⁶⁰, la sangre, los planos de corta duración, los planos ralentizados, los detalles de la sangre y de los disparos, el mostrar al ejército como uno sin primeros planos para que no haya identificación del espectador... Todo nos conduce al momento final, cuando Amsterdam va a dar la orden de ataque.



60 Un maravilloso "truco" de S.M. (su majestad) Eisenstein en las escaleras de Odessa de *El Acorazado Potemkin*





En el plano 1, tenemos a Amsterdam liderando a “los conejos muertos”, unidos a las diferentes bandas de inmigrantes, frente a la federación de nativos americanos liderada por Bill “el carnicero”, y otras bandas unidas a éste. Es el momento para el que nos hemos preparado, el momento del clímax que nos dará la solución al planteamiento y desarrollo de todo el texto fílmico, es decir, a la pregunta que nos planteábamos en el detonante, en este caso, si Amsterdam conseguirá vengar la muerte de su padre a manos de “el carnicero”.

Pero hay un elemento que interrumpe este enfrentamiento directo: el ataque a la ciudad, la llegada de las tropas que luchan en la Guerra Civil. En el plano 2, el capitán del barco da la orden de abrir fuego. Amsterdam iba a realizar ese mismo gesto pero, la lluvia de cañones sorprende a las dos bandas (planos 5,6,7). El destino de su enfrentamiento está marcado por el contexto histórico, que les va a impedir enfrentarse como lo había preparado. Ellos ya no dominan la situación.

A partir del plano número 38, cuando se hace una niebla por el humo de los cañones, los dos personajes se van a enfrentar solos cara a cara. Estamos en el momento álgido emocional.

Como decíamos, el contexto histórico les ha privado de enfrentarse como ellos deseaban, y los dos parecen darse cuenta de ello, cuando ven cómo cada uno de sus compañeros se enfrentan al ejército sin posibilidad alguna (plano 56 y 67). Si los planos de reacción nos identificaban con la muchedumbre, ahora el plano y contraplano muestra los rostros de los dos personajes que observan caer a sus amigos ante el ejército. Aquí el montaje hace que nos identifiquemos con los dos pero, apreciamos que los planos de Bill son más largos que los de Amsterdam (plano 61). Claramente el montaje quiere tratar la emoción. La música de fondo acentúa este momento en que los dos se miran. La identificación se hace más patente con Bill, parece que el director, por medio del montaje, nos está haciendo que nos apiademos de Bill. En el plano 74 vemos incluso como los dos bandos se ayudan mutuamente. Ambos han sido víctimas del ejército, Bill se da cuenta en el plano 75⁶¹. Este plano, muestra claramente acentuado por la música que sube en ese momento que Bill agacha la cabeza, el momento emotivo en que nos identificamos con Bill, que se lleva todo el protagonismo del clímax emotivo. El montaje logra que empaticemos más con “el carnicero” que con Amsterdam. Para mí este es el plano climático, el de mayor carga emotiva de toda la película, el momento en que el malvado Bill reconoce que todo se va a acabar, en el que anticipamos su muerte y en consecuencia, la victoria de Amsterdam y su logro. Y aunque

61 Marcado adrede en découpage

realmente todavía se vea a Bill vivo y Amsterdam no lo hay logrado, es el montaje el que nos hace sentir en este plano, que ya todo ha acabado.

En el plano 83, Bill asiente a Amsterdam como dándole “permiso” para matarle, como accediendo a que le clave el cuchillo que se ha sacado de la bota. La rabia y la venganza finalmente se cumplen en el plano 85.

Sin embargo hay un *error garrafal* que desmonta la calidad de la secuencia. El plano 92. Creemos que sería una buena pregunta a Thelma o Martin el porqué de este plano. Hasta ahora el montaje ha mantenido una altura y ángulo de la cámara cuando ellos dos están en el suelo arrodillados, ha mantenido una composición de los elementos en el plano, una paleta de colores... pero el plano 92 lo rompe todo. Rompe la continuidad, rompe el sentido de la composición que se mantiene en todo momento, rompe con la paleta de color por el cielo azul de fondo lo que hace que se advierta todavía más por el salto colorimétrico con el resto... incluso si el lector puede verlo, apreciará que la banda sonora incluso se ve interrumpida y no mantiene la continuidad. En fin, el lector comprobará viendo el *découpage*, que eliminándolo, no pasaría nada, y es una de las reglas del montaje, menos es más. Tal y como cita Walter Murch

Intentemos producir el máximo efecto en el espectador a través del mínimo número de elementos en la pantalla. Hacer lo preciso para captar la imaginación del espectador.

(como si estuvieras creando un sueño en la cabeza/mente del espectador y necesitas mantenerlo dormido)⁶²

El caso es que este plano, sobra. Quizá Thelma o Martin podrían contestarnos a la pregunta sobre el uso de este plano a que por el contrapicado, la posición de Amsterdam es ahora superior a la de Bill, pero eso ya lo sabemos, uno está muriendo. O quizá sea el contraplano del plano 95, como la última imagen que ve Bill, pero en su caso, el plano 87 debería ocupar la posición continua al 90. El caso es que en ese lugar, no funciona. Aunque, Walter Murch, podría dar una opinión sobre esta discontinuidad como para impactar directamente al espectador

la discontinuidad nos permite elegir la mejor angulación de cámara para cada emoción y para cada momento de la historia que podemos montar para alcanzar una intensidad cada vez mayor.⁶³

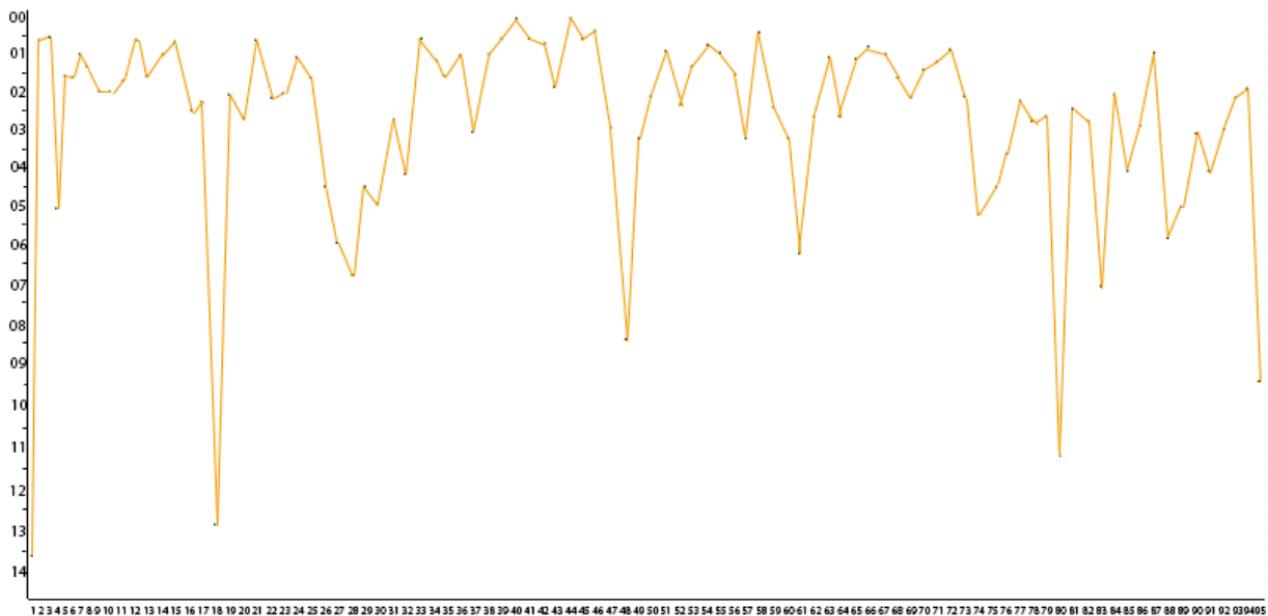
Desde nuestro modesto punto de vista, este es un claro ejemplo en el que el montaje no funciona.

Y ya para finalizar el comentario, con el ojo de Bill cerrándose, acaba la secuencia climática y pasamos a la resolución de la subtrama de Jenny y la voz en off de Amsterdam cerrando temáticamente el relato. Lo cierto es que a pesar de la victoria de Amsterdam, no se nos queda un buen sabor de boca emocionalmente, al habernos identificado con Bill. De hecho pensamos que podían haber dio amigos y haberse enfrentado al reclutamiento y al ejército juntos, pero el contexto histórico no lo permitió.

Como venimos explicando, una vez tenemos analizada la secuencia climática, conviene centrarnos en el clímax emocional para tratar de sacar los patrones que sigue el montaje de este film para dicha secuencia, y que podamos comparar con los textos fílmicos elegidos para la investigación.

62 MURCH (2003: 28)

63 MURCH (2003: 20)



Como podemos observar a través de la gráfica de picos y valles, los planos que duran más suelen centrarse en “el carnicero”. La comparación con el resto de planos donde se supone que el protagonista es Amsterdam, nos hace ver que el personaje con mayor carga emocional es Bill.

10.- *La Invención de Hugo*

2011. GK Films, Infinitum Nihil, Warner Bros Pictures. Director: Martin Scorsese. Guion: John Logan
 Fotografía: Robert Richardson **Montaje: Thelma Shoonmaker**. Reparto: Asa Bu Chloë Grace Moretz, Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Jude Law, Emily Mortimer, Michael Stuhlbarg, Ray Winstone, Christopher Lee, Richard Griffiths, Helen McCrory, Frances de la Tour

10.1 INTRODUCCIÓN

Hugo fue dirigida en 2011 por Martin Scorsese. La historia se basa en el libro *La invención de Hugo Cabret* escrito por Brian Selznick, y fue rodada con la técnica de 3D. El relato narra la historia de un niño que vive en una estación de tren de París, en la década de 1930, donde le roba piezas de juguete a un enigmático señor que regenta un juguetería en la propia estación.

10.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL CLÍMAX EN EL RELATO

Hugo es un niño de doce años que vive con su padre, un hombre viudo apasionado por la relojería y por le cine. El hombre lleva constantemente al cine a su hijo y le enseña a los secretos de su trabajo y a arreglar un viejo autómatas que puede escribir. Pero el padre muere en un incendio y Hugo se queda bajo responsabilidad de su tío, un relojero borracho responsable del mantenimiento de todos los relojes de la estación. Hugo aprende pronto la profesión de su tío que un día desaparece y deja al niño sólo entre las paredes de la estación.

Su principal objetivo es arreglar el autómata de su padre. Para ello roba algunas piezas de una juguetería de la estación, donde un día, el dueño, le pilla y le confisca un libro donde Hugo guarda detalles y notas para arreglar su autómata. Para recuperar su cuaderno Hugo sigue al dueño hasta su casa y allí conoce a Isabelle, ahijada del juguetero.

Hugo e Isabelle comienzan a ser amigos y el niño comienza a ayudar al juguetero arreglando juguetes para ganarse que le devuelva su libro. El joven le descubre a la niña el cine

10.3 DÉCOUPAGE Y ANÁLISIS

La principal característica que encontramos en el análisis de la secuencia climática de *Hugo*, es su duración . Es la más larga de todas y ya desde el principio, el ritmo viene marcado por el establecimiento de una cuenta atrás. Cuando Méliès acaba de contar su historia dirigiéndose al público (plano 1, se busca la interacción directa con el espectador), Hugo reacciona cuando Méliès dice que lo único que no fue capaz de destruir fue su “atómata”. Ese plano medio de Hugo cargado de expresión (plano 2) y que se alarga cinco segundos, junto con el silencio establecido, sirve para crear cierta expectación en el espectador, e identificarnos con Hugo. De alguna manera pensamos con él, que el autómata está a salvo y lo tienen él, y Méliès no lo sabe.

El jugar con la relación del saber entre el personaje y el espectador también es una herramienta que se puede manifestar a través de las acciones del personaje, lo que despierta interés en el espectador. El plano 8, 10 y 11 cumplen con la función de mantener el interés en el espectador. Comienza entonces la secuencia de mayor emoción con una frase remarcada de Méliès “los finales felices sólo se dan en el cine”. El espectador puede entender su tristeza, pero mantiene una esperanza a través del contraplano en el que muestra la reacción de Hugo, que sonríe, se levanta y sale del salón. La cámara busca un contrapicado en el que se pueda ver las reacciones de todo, y para nada se busca ningún sonido extradiegético que acompañe la secuencia para no quitarle protagonismo a Méliès y la reacción de Hugo.

A partir de aquí comienza una carrera de obstáculos que poco a poco irá incrementando el ritmo. Primero Hugo se cruza con la subtrama de Monsieur Frick y Madame Emile. El señor ha encontrado la manera de poder estar cerca de la dama sin que el perro de ésta le muerda, y es llevándole un compañero para que el animal se entretenga. Pero lo animales van a hacer algo más que entretenerse, y es buscar a Hugo, para que juegue con ellos, mientras este se esconde del inspector Gustav. Los perros descubren al niño frente al inspector que por fin acaba capturándolo y encerrándolo en una de sus “jaulas” para niños.











En la secuencia encontramos diversas formas que aluden a ciertas emociones a despertar en el espectador. Pensamos que la principal de ellas es la identificación del personaje a través de la compasión. Ya no sólo por los planos de reacción interna del propio personaje, sino también por el juego de miradas de algunos de los personajes (247, 254).

Se busca también crear tensión en la huida de Hugo cuando es perseguido por el inspector y por su perro. El juego de miradas de Hugo en primer plano (113) , los barridos de cámara (109).

Este clímax parece desvanecerse muy rápido después de una sucesión tan larga de planos y planos que mantienen en tensión al espectador. Cuando Méliès salva a Hugo (251) de la detención por parte del inspector, el espectador ya ha recibido un golpe de efecto mayor entre los planos (217 y 219) cuando el inspector saca de la vía del tren a Hugo. Las quejas de Hugo para que el

inspector no se lo lleve consigo no aportan un golpe emocional más fuerte que el anterior, por lo tanto quizá no tenga el efecto deseado en el espectador.

Mantener el plano 253 tanto tiempo tampoco quizá disminuye este pequeño error sobre el golpe emocional, y desde luego, tiene mucho más valor los últimos cuatro planos en los que se resuelve la subtrama del inspector con Lisette, la florista. Quizá en esto acompañe la regla de menos es más. Puede que la secuencia haya sido tan larga que esta última parte podría haber tenido mayor impacto emocional. No es que esté mal construida, pero el golpe emocional final debemos verlo más como el todo de una secuencia climática más que como un momento álgido del relato.

PARTE III

Conclusiones

11.- Puntos en común: Patrones

A lo largo de este estudio, hemos encontrado algunas formas en el montaje que coinciden en los textos fílmicos estudiados. Son varios las formas que coinciden en los textos analizados, y son éstas las que nos van a servir para establecer los patrones de montaje de la editora Thelma Shoonmaker. A continuación se mencionan estos puntos en común de las películas analizadas y que sirven de guía de patrones en el montaje cinematográfico desde nuestro objeto de estudio:

– Uno de los matices que debemos tener en cuenta, es la diferencia entre unas películas y otras. Por lo general, hemos leído que a Martin Scorsese se le cataloga como un director que siempre trata los mismos temas sobre violencia, *gansters*, religión, bandas callejeras, familia... pero como hemos visto, no es la única temática en la que al genial director se le da bien su trabajo.

La temática violenta de algunas de las películas analizadas (*Toro Salvaje*, *Gangs of New York* e *Infiltrados*) facilitan el uso de una serie de recursos de montaje. Estos recursos están pensados para realzar la acción, porque dan forma a la parte de la narración que más impacta. Pero, no tiene por qué ser un film violento para poder hacer uso de ellos, y esto lo vemos claramente en *Hugo*, donde los primeros planos, el movimiento de cámara (por ejemplo los barridos), y las miradas de los personajes, consiguen crear también tensión.

Para Bordwell, por ejemplo,

“Toro Salvaje emplea una táctica diferente: recurre a las convenciones del realismo cinematográfico para hacer de la violencia algo visceral y perturbador”⁶⁴

Lo mismo podríamos atribuirle a *Gangs of New York*, el tratamiento de la violencia a través del montaje se hace patente en planos que son muy explícitos, rápidos y que hacen partícipe al

64 Bordwell (2010: 430)

espectador.

- Otro de los patrones que funciona claramente es el que determina la identificación interna del personaje. Los planos medios y primeros planos son utilizados para buscar la empatía en el espectador, como hemos visto en varios ejemplos. Estos planos suelen tener una duración más prolongadas que los que le preceden y le siguen, manteniendo así un momento en que el espectador capta la expresión del personaje durante más tiempo. Nos hace sentir simpatía por Jake en *Toro Salvaje* y por el carnicero en *Gangs of New York*, cuando reconocemos con sus primeros planos, y cómo estos se alargan, su propio reconocimiento de su destino., mostrar planos. Se busca también la identificación a través de planos detalles de los ojos que miran fijamente (*Infiltrados*, *Gangs of New York* o *Hugo*)
- Scorsese utiliza también las fotografías congeladas para señalar la importancia de un personaje en algún momento de la historia, y acompaña dicho momento con una voz en off que contextualiza ese momento del personaje en la historia.
- Se buscan planos generales que aludan a la pintura, cuadros que cobran vida y que llaman a la contemplación del espectador. Esto lo podemos contemplar en *Hugo* y en *Gangs of New York*.
- La continuidad se suele buscar en películas como *Infiltrados*, donde la recreación del montaje no es tan importante como por ejemplo en *Toro Salvaje*. Ambas películas fueron galardonadas con el Óscar a mejor montaje y podemos observar claramente como cada una de ellas se decide por un montaje más visible, en el caso de *Toro Salvaje*, y la otra más invisible, como *Infiltrados*, buscando más la continuidad.
- Frente a ésta, el montaje visible, claramente hace que el espectador reaccione todavía más y esté más predispuesto a unas emociones que otras. Lo hemos visto en la secuencia de *Toro Salvaje*
- Thelma Shoonmaker hace mucho uso de encadenados de uno o dos frames en aquellas escenas donde hay mucho ritmo y mucho movimiento.
- El sonido es otra de las variantes que Thelma utiliza para adentrarnos dentro de la mente del personaje (*Toro Salvaje*), o para animarnos en la batalla (*Gangs of New York*). El juego de lo diegético frente a lo extradiegético como vimos en *Gangs of New York*.
- El uso de la paleta de colores también enfatiza el estado de ánimo de los personajes (El aviador)
- El momento del corte suele estar determinado por la velocidad de los planos, como hemos visto en *Toro Salvaje* o *Gangs of New York*, manteniendo siempre una misma posición de la cámara respecto a los ojos de los personajes (*Infiltrados*)
- Se le da mucho tiempo de lectura al espectador en aquellos planos en los que se busca la identificación o se centra el punto de interés en algunos de los elementos. No se deja pasar desapercibido ningún elemento que deba ser tenido en cuenta y que aporte significado a la diégesis.
- Como hemos visto, se puede ofrecer una comparación entre determinadas películas que ofrecen una determinadas expectativas en el espectador, en cuanto al género, la acción, el suspense... El género claramente marca unas pautas y expectativas que el espectador necesita satisfacer a lo largo de la lectura del film
- Se le concede mucha importancia al realismo de la escena, ya sea por la paleta de colores,

el blanco y negro en el caso de Toro Salvaje (por cómo se recuerdan los combates de la época), al sonido diegético.

12.-CONCLUSIONES

Aprender a leer textos fílmicos para poder elaborarlos, y conocer los patrones que pueden funcionar en determinados géneros y determinadas secuencias es importante y, un tema de rabiosa actualidad para poder investigar y desarrollar. Nos hemos dado cuenta que aprendiendo a leer los textos, podemos establecer una serie de pautas que se pueden prever antes de la elaboración de un determinado producto.

Tal y como comentaba en la parte teórica de este trabajo, se podría establecer un estudio que pudiera acaparar al conjunto de los estudios fílmicos desde una perspectiva del montaje y las emociones, contando con las diferentes perspectivas teóricas ya mencionadas, para estudiar e investigar en la fase de postproducción cómo se pueden utilizar patrones para la consecución de ciertos productos audiovisuales que pudieran llegar a extraer emociones en el espectador.

Al margen de los patrones mencionados en el apartado anterior, considero que si hay una forma clara de abordar el montaje de Thelma Shoonmaker, es el tratar a la secuencia climática como un todo que adquiere mucha más importancia en su conjunto que un momento álgido en concreto. Y esto se consigue por los golpes emocionales que la editora va elaborando dentro incluso de la secuencia. Por eso algunos finales pueden leerse como poco álgidos, desde un punto de vista emotivo, dado que en algún momento anterior ya se han sembrado escenas con mayor impacto emocional. Es decir, se le da mucha importancia a la construcción de la escena, sus golpes independientes y su relación dentro del conjunto del relato.

El análisis de las secuencias de clímax del objeto de estudio bajo la metodología empleada, nos han facilitado una serie de patrones de patrones de montaje que funcionan en dichas secuencias, y que pueden utilizarse para la creación de determinados productos audiovisuales. Pero para ello, la propia metodología y bajo el punto de vista de la teoría cognitiva, nos ha marcado una serie de pautas que no deben descuidarse antes de hacer uso de estos patrones.

Primero debemos conocer muy bien la estructura del producto audiovisual en el cual poder aplicar unos determinados patrones. La organización de dicho producto como un todo, bajo una lógica narrativa, determina unos efectos generales que se buscan en el espectador. Este es el primer paso que debemos configurar antes de proponer determinadas técnicas.

Una vez tenemos un esquema genérico de dicha estructura, la división de la estructura en partes menores nos da la posibilidad de trabajar el texto de una manera más detallada. Aquí es donde podemos empezar aplicar aquellas técnicas que nos acerquen a determinar un estilo acorde con los efectos generales que se desean buscar a través del montaje. Esto nos facilita la el modo de encuadrar, de mover la cámara, de configurar el sonido, al iluminación y todas aquellas técnicas propias del montaje.

Este tipo de metodología empleada, en cambio tiene su parte negativa. En ningún caso podemos establecer patrones atendiendo al espectador de una manera genérica, es decir, sólo se establecen desde el punto de vista del texto. Todo aquello que afecte al espectador tendrá que ser estudiado desde otra metodología, o teoría. Además el estudio comportaría una serie de experimentos con determinadas muestras y posiblemente (no demostrado) los resultados podrían

variar.

Pero, se deja una puerta abierta a realizar un mayor acercamiento a este tipo de estudios que como ya hemos comprobado, todavía existen ciertos aspectos donde poder investigar en la actualidad, ya que es un tema muy actual y a nivel científico o docente, deja abiertas ciertas preguntas. Preguntas más bien encaminadas a poner bajo examen a un mismo patrón de montaje ante las diferentes teorías.

Mi aportación personal en este sentido se encamina a una futura línea de investigación doctoral, que analice los estudios fílmicos y su postproducción digital. La idea es poder aunar los patrones de montaje que funcionan en determinados textos y extrapolarlos a otros productos de índole audiovisual, donde las variantes que aportan las diferentes teorías que hemos mencionado, puedan ser tenidas todas en cuenta.

1. REFERENCIAS

Libros

ALTMAN, R (2000) *Los géneros cinematográficos* Barcelona: Paidós

BORDWELL, D. (2010) *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, (4ªed)

BORDWELL, D. (2009) *La narración en el cine de ficción* Barcelona: Paidós

BORDWELL, D. (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós,

CASSETTI, F / DI CHIO, F. (1994) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.

CLIMENT, Michel y WILSON, Michael (1976) *Conversaciones con Martin Scorsese* CAHIERS DU CINÉMA; Ed. Española 1987, Madrid, Plot.

DELEUZE, G. (1986), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós

MORIN, E. (1972) *El cine o el hombre imaginario* Barcelona Seix: Barral

MURCH, W. (2003) *El momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio

PINKER, S.(2007) *Cómo funciona la mente* Barcelona: Destino

QUINTANA, Á. (2011) *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Acantilado, Barcelona,

SMITH, M. (2003), *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press,

REISZ, K. (1980) *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid: Taurus.

- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1999) *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós Ibérica D.L.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2001), *Estrategias del guión cinematográfico*, Barcelona: Ariel Cine
- SANGRO COLÓN, P. (2000) *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- SANGRO COLÓN, P. (2011) *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis D.L.
- SMITH, Greg M. (1962) *Film Structure and the emotion system* Cambridge University Press
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós
- SOTINEL, T. (2010) *Martin Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinema
- ZUMALDE ARREGUI, I. (2011) *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Cátedra, Madrid
- ZUNZUNEGUI, S. (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* Barcelona, Paidós
- ZUNZUNEGUI, S. (1998), *Pensar la imagen* Madrid, Cátedra.

Artículo de revista

- BURN, Andrew (2010) *Emociones en la oscuridad: imagen y alfabetización mediática en jóvenes* Comunicar, Vol. XVIII, núm. 35, pp 33-42
- DANCYGER, Kenneth. 2009 *Editing for subtext: Altering the Meaning of the Narrative* CINEASTE, p38-42
- CROWDUS, Gary (2009) *The Editing of Lawrence of Arabia: An interview with Anne V. Coates*. CINEASTE 48-53
- GOLDMAN, Michael (2005) *Director Enters Digital Realm to craft*. The Aviator's Vintage. Millimeter pp 14- 26
- GOLDMAN, Michael (2006) *Scorsese, Gangster Style*. Digitalcontentproducer.com pp 14 -21
- LOBRUTTO, Vincent (2009) *Invisibe or Visible Editing: The development of Editorial Styles and Trategies Special Supplement* p43-47
- MARZAL FELICI, José Javier (2003) *Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital* Arbor CLXXIV pp 373- 389
- PALACIO ARRANZ, M. (2007) *Estudios culturales y cine en España* Comunicar Vol XV, núm 29 pp 69-73
- PEARLMAN, karen (2009) *Cutting Rhtums in Chicago and Cabaret* CINEASTE 28-32
- OLDHAM, Gabriella. (2009) *Cutting Remarks on W*. CINEASTE p33-37

ZUMALDE ARREGUI, I. (2011), *La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas*. En Revista Latina de Comunicación Social, 66. La Laguna (Tenerife), páginas 326 a 349

ZUNZUNEGUI, S. (2007) *Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas* Comunicacr, vol XV, pp 51-58

The Art and Craft of Film Editing 2009 CINEASTE p54-64

ANEXOS

ANEXO 1

Nudos de acción de *Toro Salvaje*.

Inicio	Fin	Descripción	Aspectos a resaltar y que van a ser tenidos en cuenta en la construcción del clímax desde el punto de vista de la emoción	Golpe emocional
00:00:00	00:04:03	Jake La Motta espera en un camerino para presentar fragmentos de obras de Chayefsky, Shakespeare, Serling... en el club Barbizon Plaza. Nos encontramos en Nueva York, 1964.	Hay un flashback. Como un recuerdo del protagonista. Sabemos cómo es en la actualidad. Vamos a ver cómo ha llegado hasta ahí.	
00:04:03	00:30:15	En 1941, Jake La Motta pierde su primer combate ante la incredulidad del público. Se le presenta como una persona violenta en su hogar, con su mujer, y mantiene una relación muy unida a su hermano Joey. Se presenta también la relación de Jake con los amigos de su hermano. Jake se fija en Vickie, conocida del barrio de su hermano, en la piscina donde están los amigos de éste reunidos. Los dos hermanos salen por la noche al baile anual del verano, donde encuentra a Vickie, pero la chica se va con el amigo de su hermano. Hasta que en la tercera parte del nudo, Joey se la presenta a su hermano y Jake comienza su cortejo.	Se presentan varias líneas del argumento: - la relación de Jake con su hermano Joey - la relación de Jake con los amigos de su hermano - el cortejo de Jake a Vickie.	
00:30:15	00:39:46	La Motta vence a Sugar Ray Robinson en Detroit en 1943. Jake está con Vickie, quien queda en un segundo lugar pues para Jake está primero el boxeo. La derrota contra Sugar en un nuevo combate.		El boxeo es lo primero antes que Vickie, antes que su vida personal.
00:39:46	00:42:12	Nuevo nudo en el que aparecen imágenes en color sepia de tono familiar, su boda, la celebración de la de su hermano en el Bronx, momentos con Vickie... contrastadas con imágenes en b/n de diversos combates	2 líneas: Vida personal y vida profesional	Sumario
00:42:12	00:56:46	Jake se enfrenta a su hermano porque le ha conseguido un combate de un peso inferior al suyo, y puede perder mucho dinero. Debe perder peso para estar a la altura de su nuevo contrincante, pero la relación con Vickie poco a poco se va distanciando por los celos y	Los dos hermanos muestran una actitud muy machista hacia sus esposas. Jake es especialmente celoso.	El enfrentamiento contra Janiro. Jake pega "más fuerte" a Janiro porque llamó la atención de Vickie, y quiere que

		preguntas de Jake. Enfrentamiento contra Janiro. Jake le destroza la cara a Janiro, sepultando su fama de "guapo"		sólo se fije en él.
00:56:46	01:05:30	Joey se cruza en un lugar de copas con su cuñada Vickie, en compañía de Salvy, y sin Jake. Vickie no soporta el control que tienen sobre ella. Joey le da una paliza a su amigo Salvy, pero acaban reconciliándose gracias a Tommy, de la mafia. Pero le manda un mensaje para su hermano: sin la mafia no conseguirá el título. Se ha de dejar perder contra Fox.		El enfermizo carácter violento de Jake ya se ha "extrapolado" a su hermano.
01:05:30	01:10:41	Sospechan de que Jake se va a dejar ganar contra Fox. Billy Fox gana el combate porque Jake se deja ganar y lo lamenta. La comisión lo suspende.		Jake lamenta haberse dejado ganar.
01:10:41	01:18:54	Dos años después Jake se prepara para luchar contra Marcel Cerdan, campeón mundial de los pesos medios. Su carácter violento lo sigue sufriendo Vickie. Jake es el nuevo campeón. Alcanza su sueño.		Nueva discusión con Vickie. Gana el título
01:18:54	01:33:17	Jake le pregunta a su hermano qué pasó aquella noche en el Copacabana para enfrentarse a Salvy. Joey no le contó que fue porque iba con Vicky, y Jake sospecha que fue por eso. La obsesión de Jake llega hasta a preguntarle a Joey si ha estado con su mujer y saca una confesión forzosa de Vicky, lo que le lleva a enloquecer y buscar a su hermano para propinarle una buena paliza, después de haber agredido a Vicky. Ella vuelve a hacer las maletas. Nuevo combate. Nueva victoria y revalida el título. Vicky sigue con él, pero no su hermano.		Paranoia violenta contra su hermano y su mujer por un ataque injustificado de celos.
01:33:17	01:37:21	Su último combate. Derrota de Jake	Espectacular montaje. Final de su vida como boxeador profesional.	Su vida profesional se trunca. Se retira
01:37:21	01:46:09	1956. Jake se ha retirado. Ha comprado un club. Jake ha cambiado y su forma de ser es grotesca. Permite el acceso de dos chicas que dicen tener veintiún años. Su mujer le deja.		Su matrimonio se trunca
01:46:09	01:52:28	El Fiscal del distrito le busca. La chica del club tenía catorce años. Necesita diez mil dólares para la fianza. En 1957 acaba en la cárcel. Jake se autoculpa.		Remordimiento. Culpa.
01:52:28	01:56:17	Al salir se dedica a entretener a los clientes de un bar de poca monta. Busca a su hermano, que no se alegra de verlo y con quien no se reconcilia.		Castigo
01:56:17	01:58:57	Volvemos a la secuencia inicial. Lamentos del pasado de un boxeador fracasado.		Su nueva y patética profesión.
		Cita bíblica		

ANEXO 2

Nudos de acción de *Gangs of New York*.

Inicio	Fin	Descripción	Aspectos a resaltar y que van a ser tenidos en cuenta en la construcción del clímax desde el punto de vista de la emoción	Golpe emocional
00:00:00	00:14:35	El Padre Vallon se prepara para el desafío que le ha aceptado a Bill Cutting "El Carnicero". Su hijo está con él. Se nos presenta el conflicto entre nativos y otras pandillas inmigrantes. Bill acaba con la vida del Padre Vallon, y su hijo lo presencia todo.	"La sangre ha de quedar en la hoja. Algún día lo entenderás" - La marca que se hace el padre en la cara. - La cruz que se guarda - El medallón de San Miguel - Los personajes que cambiarán de bando, y que veremos cómo mueren (el cura, Happy Jack, Johnny, Monk, Maggie la Endiablada...)	La muerte del padre de Amsterdam.
00:14:36	00:21:36	16 años después. El joven Vallon sale del reformatorio Hellgate. Vuelve a Five Points a recuperar lo que dejó enterrado: el cuchillo de su padre y el medallón.	- No deja atrás la venganza, y se deshace de la Biblia que le ha dado el reverendo. Reaparecen los personajes del principio Montaje paralelo. Cutting habla con el señor Tammany	La recuperación del medallón y la navaja de su padre.
00:21:37	00:26:32	Aparece Johnny que lo reconoce como el hijo del sacerdote. Se hacen amigos. Johnny le presenta Five Points, y las bandas de la actualidad. Aparece Jenny en la historia.	Monk lo reconoce	Conocemos a Jenny
00:26:33	00:31:55	Incendio Amsterdam se cruza con "el carnicero", y con Happy Jack....poco a poco va recordando "antiguos conejos muertos".		
00:31:56	00:44:50	Conocemos ya por Amsterdam cuál es su objetivo. En Circo de Satán, Johnny le paga tributo a Bill, y éste se fija en Amsterdam. Bill les encomienda una misión. Van al barco donde Amsterdam salva a Jimmy. El botín le gusta a Bill, y además también que salgan en la gaceta de la policía. Amsterdam desafía a McCloyn. Bill acoge a Amsterdam	- Amsterdam ve la foto de su padre. - Reconoce a McCloyn, es un traidor. - Mención al reclutamiento. Nunca llegaron a pensar que la guerra llegaría a Nueva York	Amsterdam consigue acercarse a Bill y ganarse su confianza.
00:44:51	00:50:35	Jenny y su negocio de ladrona.		
00:50:36	00:59:07	Happy Jack enseña Five Points a una de las bandas del norte de los barrios altos, los Schermahorn. Bill le permite a Amsterdam estar cerca de él. Le enseña a rajar un cerdo. Le lleva con él a ver a Tweed. Ahorcamiento público.	- Se cruza con Monk, que lo ha reconocido. - Johnny se da cuenta que Bill le tiene mucha simpatía, y sospecha que trata de hacerle algo, pero Amsterdam le quita la idea.	
00:59:08	01:07:34	Baile anual de Five Points. Jenny, como reina, elige a Amsterdam. Amsterdam la rechaza al saber que ha sido la fulana de Bill	- Celos de Johnny cuando Jenny acepta a Amsterdam.	
01:07:35	01:12:19	Amsterdam tiene una buena idea sobre la continuidad de los combates de boxeo en el límite de la ciudad. Llegada de más irlandeses.	- Johnny se va con Jenny, y a Amsterdam no le hace gracia. - Los Tammany le piden a Bill conseguir el voto de los irlandeses. - Los nuevos soldados parten a Tenesse mientras bajan más	Se gana la confianza de "el carnivero".

			féretros.	
01:12:20	01:29:28	Obra de teatro. Intento de asesinato de Bill, Amsterdam lo salva. Monk le dice que sabe quién es. Se va de fiesta con Bill, y se acuesta con Jenny. Al despertar Bill le cuenta que el sacerdote, fue su gran enemigo, el último hombre honorable.	- Monk "si no eres fuerte más te vale ser listo" - Amsterdam creía que podía estar desvelando su verdadera identidad. - Jenny le cuenta a Amsterdam quién es ella, y le pregunta quién es en verdad (no estaba dormida y escucha a Amsterdam llorar)	Ahora Jenny ya sabe quién es Amsterdam
01:29:29	01:43:04	Amsterdam ensaya tiro y se prepara. Actuación en el teatro chino en el que se rinde homenaje al líder de sus enemigos. Johnny se chiva a Bill. Bill actúa y juega con Jenny y los cuchillos, y cuando Amsterdam trata de asesinarlo, Bill se adelanta para herirlo y darle una buena paliza desvelando su verdadera identidad.	- Jenny sabe que va a intentar matarlo.	Intuimos que cada vez está más cerca el momento de venganza Giro. Bill ya sabe quién es.
01:43:04	01:48:34	Jenny cuida de él. Le cuenta su sueño de ir a California por el camino más corto. Monk le visita y le da la navaja de su padre, que le cogió cuando le registró los bolsillos al morir	El recuerdo de su padre: "La sangre ha de quedar en la hoja"	Jenny se queda junto a Amsterdam. Monk despierta en él el ánimo de venganza.
01:48:34	01:54:10	Amsterdam vuelve a Five Points y cuelga un conejo muerto. Bill le pide a Happy Jack que acabe con él, pero es Amsterdam quien lo mata. Bill se lo toma como un desafío	- Muerte de Happy Jack	
01:54:10	01:58:54	Los chicos se unen a Amsterdam en la Iglesia. Hablan sobre lo que podría ser una revuelta si todos los irlandeses se unen. Johnny confiesa su traición. Amsterdam le dice que se vaya y no vuelva. Pero Bill lo captura y lo deja agonizante. Amsterdam ha de sacrificarlo.	- Muerte de Johnny	Emocionalmente sabemos que nos estamos acercando al momento en que Amsterdam tenga que enfrentarse a Bill.
01:58:54	02:01:46	McCloyne es golpeado por el padre en la Iglesia, por traidor y por arrebatar contra los negros. Bill acude a la Iglesia con sus hombres.		Se gesta un posible enfrentamiento
02:01:46	02:12:17	El señor Tweed se reúne con Vallon para pactar con él una alianza contra Bill Cutting y su lista de votos nacionalistas. Necesita votos para los Tammany. Pero Tweed no apoyaría un candidato irlandés. Entonces Vallon propone los votos a cambio de presentar un candidato a Sheriff: Monk. Comienza el proceso de parlamentos públicos. Pero Bill acaba matando a Monk por la espalda. En el sepelio, Vallon desafía a Bill, y éste acepta.	La otra línea de acción, el tema del reclutamiento. - Subtrama Jenny, lo lamenta y sabe que va a perder a Amsterdam, que no puede quedarse junto a él ni le va a hacer cambiar de opinión.	- Segundo Giro
02:12:17		El reclutamiento acecha todavía más al pueblo. Reunión entre bandas para acordar día y lugar del desafío, así como las armas. La ciudad se alza en contra del reclutamiento Jenny trata de despedirse de Vallon, se va	Alusión a las bajas de guerra, y los neoyorkinos que cayeron en ella. El reclutamiento alza a la ciudad, a los irlandeses, señalados para ir a la guerra. Jenny se marcha. El nudo acaba con las velas en	- Comienza tercer acto. - Montaje paralelo (diversas líneas de acción)

		a California.	la ventanas de la ciudad, preludio del alzamiento popular del día siguiente.	
02:17:05		El día amanece. El pueblo se alza. Las bandas se preparan. Los ricos apenas se movilizan y parecen pasivos.	4 líneas de acción, (3 rezando, y el pueblo)	
02:23:19	02:27:30	Comienza secuencia climática . Llegamos al enfrentamiento que se ve interrumpido con la llegada de la Guerra Civil a la ciudad de Nueva York. Amsterdam mata a Bill.	El enfrentamiento entre Amsterdam y Bill. Ninguno de los dos habría pensado que se produciría con el fin del Five Points que ellos conocían desde siempre, cuando el poder militar y gubernamental acaba con todos ellos, sin importar a qué pandilla pertenecían.	Címax
02:27:30	02:31:18	Jenny vuelve con Vallon. Se entierran a las víctimas del ataque contra Five Points y se abren las puertas a un nuevo período de Nueva York que nace de la sangre y el sufrimiento de todos aquellos que vivieron aquellos tiempos violentos y para los que todo lo que conocían había desaparecido de repente, y por mucha reconstrucción de la ciudad, "de ahora en adelante sería como si nunca hubiéramos estado allí"	El futuro y el pasado de la ciudad	