

**Arquitectura de los sueños: análisis y deconstrucción del montaje en secuencias oníricas**

Alisson Paola Rodríguez Pardo  
Luis Alejandro Villalobos Criollo  
María Camila Carvajal Osorio  
Nicolás Moreno Real

Universitaria Agustiniana  
Facultad de Artes, Comunicación y Cultura  
Programa de Cine y Televisión  
Bogotá D.C.  
2020

**Arquitectura de los sueños: análisis y deconstrucción del montaje en secuencias oníricas**

Alisson Paola Rodríguez Pardo  
Luis Alejandro Villalobos Criollo  
María Camila Carvajal Osorio  
Nicolás Moreno Real

Director  
Andrés Aros

Trabajo de grado para optar por el título en Cine y Televisión

Universitaria Agustiniana  
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura  
Programa de Cine y Televisión  
Bogotá D.C.  
2020

## Resumen

La problemática del ejercicio de montar secuencias oníricas sin contar con una guía o manual, es la base que sirve a la investigación para hallar recursos, características y elementos que compartan ciertas secuencias oníricas escogidas de las películas: Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004), a partir del análisis que se obtiene del texto “una propuesta de análisis cinematográfico integral” de Aristizabal y Pinilla en conjunto con los textos “las muertes del cine colombiano” de Oswaldo Osorio y “el montaje cinematográfico” de Joan Marimón, que se refleje en la creación de un marco de orientación técnico, cuyo contenido pueda ser aplicado a cualquier secuencia audiovisual con características oníricas o de ensueño. Tomando de ejemplo la adaptación de dicho marco, el cortometraje universitario Ópera prima, será el punto de partida para realizar una reflexión en torno a la creación práctica del montaje apoyado en un texto.

*Palabras clave:* Montaje, secuencia onírica, análisis cinematográfico, marco de orientación técnico.

## **Abstract**

The problem of the exercise of assembling dream sequences without having a guide or manual, is the basis that serves to research to find resources, characteristics and elements that share dream sequences chosen from the films: *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *Jacob's ladder* (Adrian Lyne, 1990) and *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004), based on the analysis obtained from the text "Film analysis: A comprehensive methodological approach" by Aristizabal and Pinilla in conjunction with the texts "the deaths of Colombian cinema" by Oswaldo Osorio and "the cinematographic montage" by Joan Marimón, which is reflected in the creation of a technical orientation framework, the content of which can be applied in any audiovisual sequence with dreamlike or dreamlike characteristics. Taking the adaptation of this framework as an example, the university short film *Ópera prima*, will be the starting point for a reflection on the practical creation of montage supported by a text.

*Keywords:* Montage, dream sequence, cinematographic analysis, technical orientation framework.

## Tabla de contenidos

Introducción.....	7
Tema de investigación.....	8
Problema de investigación.....	9
Planteamiento del problema .....	9
Formulación del problema.....	9
Descripción del problema.....	9
Justificación del proyecto .....	10
Objetivos del proyecto .....	11
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos.....	11
Delimitación del problema .....	12
Marco de referencia.....	13
Marco histórico .....	13
Estado del arte.....	15
Marco conceptual .....	18
Montaje.....	18
Conceptos del montaje.....	20
Conceptos del lenguaje.....	23
Otros conceptos.....	24
Metodología.....	26
Análisis integral: fase 1. Conocimiento de la película.....	30
La Escalera de Jacob .....	30
Ficha técnica.....	30
Sinopsis.....	31
Tema.....	31
Género.....	31
Época y contexto.....	32
Universo.....	32
Sinopsis.....	33
Premisa.....	33

Tema.....	33
Género. ....	34
Época y contexto.....	34
Universo.....	34
Sherlock Jr .....	35
Ficha Técnica.....	35
Sinopsis.....	35
Premisa. ....	35
Tema.....	35
Género. ....	36
Época y contexto.....	36
Universo.....	36
Universo de las películas .....	37
Análisis cinematográfico integral: fase 2. Ejecución del análisis.....	43
Narrativo.....	43
La Escalera de Jacob secuencia 1.....	43
La escalera de Jacob secuencia 2. ....	45
Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.....	47
Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.....	50
Sherlock Jr. secuencia única. ....	53
Dramaturgia .....	55
Perfiles de personajes. ....	56
Desarrollo de la estructura. ....	57
Conflicto. ....	60
Sonido.....	61
Secuencia 1 la escalera de Jacob. ....	61
Secuencia 2 la escalera de Jacob.....	63
Secuencia 1 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.....	65
Secuencia 2 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.....	67
Montaje.....	69
Secuencia 1 la escalera de Jacob.....	73

Secuencia 2 La Escalera de Jacob.....	74
Secuencia 1 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.....	75
Secuencia 2 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.....	76
Secuencia Sherlock Jr.....	77
Análisis cinematográfico: Fase 3.....	79
Estética.....	79
Semiótica.....	81
Resultados.....	83
Comparación.....	83
Marco de orientación técnico.....	84
Conclusiones.....	88
Referencias.....	91

## **Introducción**

El oficio de montar es complejo en varios aspectos, su práctica puede entenderse como una labor que poco goza de lineamientos precisos, más allá de los básicos que difícilmente se han constituido con el pasar del tiempo y que aún hoy día se disponen a gracia del guionista, director y montajista, dejando ver en el telar del hacer cinematográfico, un componente que constituye de por sí el lenguaje mismo del cine, pero que no goza de la estabilidad conceptual.

Las secuencias oníricas toman un protagonismo para los ojos de los realizadores de esta investigación, puesto que unir los conceptos del montaje y el onirismo, en un ejercicio de montaje como los son las secuencias oníricas, resulta en una página en blanco que puede ser frustrante de llenar y que por demás se ha visto con lentes de experimentación, combinados con la capacidad intuitiva del montajista. Sin embargo, resulta importante hallar un camino cimentado por la teoría y la investigación que pueda ayudar a un montajista en el acto de editar y montar una secuencia onírica y que sirva de inspiración para generar más investigaciones de este corte.

La investigación comprenderá el planteamiento de conceptos, búsqueda de referentes históricos y abordaje de elementos que funcionen de base al texto, para centrarse en un desglose de cinco secuencias oníricas escogidas. Partiendo de varios teóricos del cine y el montaje cinematográfico como Walter Murch, Sánchez-Biosca, Martin Marcel o David Bordwell, a través de “una propuesta al Análisis cinematográfico integral” realizado por Jhonnier Arístizabal y Oscar Pinilla, con la intención de recolectar la información suficiente para la proyección y creación de un marco de orientación técnico eficiente, que responda a las necesidades de cualquier montajista, ya sea dentro de la academia o en el ámbito profesional que requiera de montar una o más secuencias oníricas y puedan tomar el texto como herramienta para tal fin.



### **Tema de investigación**

Este proyecto investigativo tiene como tema de enfoque el montaje de secuencias oníricas a partir del análisis de las películas: *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne, 1990) y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (Michel Gondry, 2004), para así obtener un marco de orientación técnico que abarque las características referentes a la creación de montajes en secuencias oníricas que compartan los tres filmes, que se pueda adaptar a cualquier producto audiovisual que contenga secuencias oníricas y lograr aplicar el modelo al proyecto cortometraje *Ópera Prima*.

## **Problema de investigación**

Desde un punto de vista teórico y analítico, resulta poco probable hallar textos o guías que puedan aprovecharse para montar secuencias, en este caso particular, secuencias oníricas. Por tal motivo, nos es razonable e importante realizar una investigación, adentrándonos en las secuencias oníricas elegidas y descomponer cada uno de sus elementos relacionados al montaje para fabricar un marco de orientación técnico con el resultado de esta investigación y poder aplicarlo a nuestro cortometraje universitario Ópera prima.

### **Planteamiento del problema**

A partir del concepto onírico del proyecto cortometraje Ópera prima, nos surge la pregunta ¿Cómo obtener un modelo de recursos técnicos, estéticos y semióticos del montaje que aporten a la creación de atmósferas y situaciones surreales u oníricas para un producto audiovisual? Tenemos la necesidad de encontrar herramientas literarias, académicas y teóricas que nos indiquen tendencias en el audiovisual, especialmente en el cine, para la construcción de narraciones oníricas de una película enfocándose en el montaje de secuencias donde éste tipo de relatos esté presente.

### **Formulación del problema**

¿Qué características y recursos iguales o similares del montaje entre una y/o varias secuencias oníricas son compartidos entre las películas: Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), ¿La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004) a través de su análisis? Y en ese sentido ¿Cómo se puede congeniar y aplicar un modelo de carácter literario que sirva como herramienta para el montaje de proyectos audiovisuales con cualidades oníricas, surreales o de ensueño?

### **Descripción del problema**

La concepción del montaje para una película empieza desde el concepto estético y narrativo de un guión, planteando el ritmo y la manera en la que se realiza la consecución de planos, luego la propuesta se transformará finalmente en la etapa de edición y montaje que dará vida a la obra y así mismo a su estilo, ritmo, estética, etc.

Con el fin de lograr plantear la propuesta de montaje adecuada para el filme, es necesario revisar referentes que apoyan la propuesta, argumentando su metodología, sus características y en general la forma en cómo se concibe el montaje para la película.

### **Justificación del proyecto**

El montaje audiovisual consiste en seleccionar y ordenar una serie de planos con una dinámica determinada, de manera que se logre dar un punto de vista específico y que pueda generar diferentes sensaciones en el espectador. Según Alfred Hitchcock en una entrevista con Fletcher Markle “El montaje es un ensamble de las piezas de un film, que suceden rápidamente para que el ojo cree una idea” (Hitchcock, 1964).

Esta investigación está enfocada en ampliar el marco referencial literario existente sobre el montaje en secuencias oníricas, partiendo de la creación de un marco de orientación técnico que se realizará con base en el análisis Una propuesta de análisis cinematográfico integral (Aristizabal y Pinilla, 2017), de cinco secuencias oníricas escogidas entre los largometrajes Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004), películas que consideramos dignas de este estudio, gracias a su diferencia narrativa, temática, año de exhibición y aporte a la historia del cine. Las secuencias escogidas se tomaron en cuenta por su cualidad onírica, elementos narrativos, estéticos, semióticos y dramáticos justos para su respectivo análisis, con el objetivo de construir un camino metodológico para estas secuencias, y hallar una conclusión favorable ante los textos para montar secuencias, aportando a la realización de nuevas piezas audiovisuales, ya sean académicas o profesionales que abarquen características oníricas, de ensueño y/o surreales en sus obras,

Este proyecto investigativo se vincula al modelo de investigación aplicada, a través del repositorio institucional de la comunidad Universitaria Agustiniiana en la facultad de Arte, Comunicación y Cultura, impactando en general a los estudiantes de los programas de cine, televisión y audiovisuales.

## **Objetivos del proyecto**

### **Objetivo general**

Establecer un marco de orientación técnico a través de la determinación de las características estéticas, semióticas y técnicas del montaje en las secuencias oníricas de los largometrajes Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004).

### **Objetivos específicos**

Efectuar una selección de las secuencias oníricas a estudiar, entre los largometrajes.

Hacer un análisis cinematográfico integral de las secuencias oníricas seleccionadas.

Orientar la metodología de la investigación hacia un marco de orientación técnico y aplicarlo al proyecto cortometraje *Ópera prima*.

### **Delimitación del problema**

La investigación en curso, es realizada en el marco de la carrera de Cine y Televisión, de la Facultad de Arte, Comunicación y Cultura de la Universitaria Agustiniiana, a partir del análisis de cinco secuencias oníricas seleccionadas en las películas: Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004) a través del análisis Una propuesta de análisis cinematográfico integral (Aristizabal y Pinilla, 2017) y el modelo analítico de Oswaldo Osorio en su texto Las muertes del cine colombiano (Osorio, 2018) que se aplicarán con base en el montaje cinematográfico y a partir de su concepción teórica.

## Marco de referencia

### Marco histórico

Como bien es sabido, el cine (o las primeras concepciones de este) nace a finales del siglo XIX, tal vez con el kinematógrafo, posiblemente con la invención del cinematógrafo, incluso para algunos con la llegada del montaje y el escenario a la realización cinematográfica. Sin embargo, como propone André Gaudreault (2007):

Hablar de "cine de los inicios" es decidir a priori ponerse unas lentes teleológicas que obligan al observador a concluir que el fenómeno bajo observación está simplemente en sus comienzos, a concluir que no lo estaría haciendo del todo mal algo que empieza que con toda seguridad hará progresos con los años [...] (Gaudreault, 2007, pp. 18).

Por la misma razón, iniciaremos el recorrido a partir de 1920 con lo que el mismo Gaudreault nombra como "cine institucional", que se refiere al cine formalmente constituido, con una forma de producción, distribución, narrativa y lenguaje particular, que serían las bases de la construcción del cine durante los siguientes años. Particularmente revisaremos periodos del cine onírico, donde se pueda ver una evolución y transformación de sus características, especialmente en el montaje de este subgénero.

En 1920 se estrena en el teatro Marmohaus de Berlín *El gabinete del doctor Caligari*, película icónica del cine por numerosos aspectos, entre ellos el de la percepción alterada de la realidad. La película está llena de momentos donde los personajes desde su perspectiva, dejan ver un cuadro difuso entre los acontecimientos objetivos y verídicos, y la subjetividad onírica del estado psicológico de Caligari y Cesare. Así como dice Mike Budd, la película sugiere una "lógica onírica de repetición" (Budd, 1990) donde se puede vislumbrar coincidencias entre acciones de personajes que confunden aún más sobre la veracidad de las perspectivas. Desde el montaje apoyado por otros recursos técnicos como el arte y la fotografía, se crea una atmósfera donde se representa la manera en el que cada personaje ve su realidad, reflejando así los diferentes puntos de vista que llegan a tornarse oníricos, o por lo menos, hacen dudar de la veracidad de los acontecimientos.

El uso del recurso onírico en el cine empieza a vislumbrarse claramente en *Sherlock Jr.* de Buster Keaton, película de 1924 en la que el personaje principal entra en su propio sueño, donde se evidencia gracias al recurso del montaje, como el personaje se desdobra y entra en un mundo de ensueño que lleva al espectador a seguir dos tramas diferentes en una misma línea narrativa, donde se permite identificar y a su vez separar el universo onírico del real; empleando el uso de

técnicas visuales como la sobre posición de varias capas con diferentes opacidades, generando en este caso, la ilusión de encontrarse en un mismo plano a aquel personaje que sueña y se relaciona con un mundo lleno de alternativas narrativas en el que todo es permitido, sin correr el riesgo de perder la verosimilitud del relato, ajustándose al concepto propio de su inconsciente.

Y bien, ¿cuál es la condición para no fallar? Anticipemos la respuesta que el film contiene, en la misma medida en que, no sin dificultad, trabajará por conformarse como un relato clásico: es necesario que la conciencia no ciegue el fluir de la pulsión. Es necesario ser capaz de dejarse llevar. (González, 2014).

Otro elemento importante a mencionar en las secuencias oníricas es el uso de una técnica hoy en día conocida como match-cut, donde el personaje en su sueño empieza a saltar de un espacio a otro, manteniendo su misma posición y el mismo valor de plano, ayudando a resaltar el estado de ensueño en la película.

Una película que permite analizar el concepto onírico es el perro andaluz de 1929, del director Luis Buñuel, en este caso el autor no parte del intento de diferenciar la realidad del ensueño, puesto que toda la película se desarrolla en una secuencia onírica, dotándola de su propia lógica bien establecida dentro de la corriente del surrealismo. En el perro andaluz se logra denotar un montaje que alude directamente a los sueños, centrándose en la intelectualidad a través de la unión de los planos, logrando una ruptura entre el referente, el significante y el significado, de forma que la concepción semiótica de la película se torna difusa y prefiere de la experiencia del espectador para su interpretación, así como afirma Pedro Matute:

Un perro andaluz no es una narración, es simplemente una sucesión de escenas la mayoría repulsivas que va a golpear las emociones del espectador. El film va dirigido a lo emotivo y no a lo racional... es simplemente producto del surrealismo de aquellos tiempos que cumplió perfectamente con sus postulados [...] (Matute, 2006, pp. 9).

Esta cuestión resulta nutritiva para la lectura onírica que es reforzada con cortes y transiciones disruptivas con los paradigmas clásicos del montaje.

En el caso de *8 ½* de 1963, dirigida por Federico Fellini, se puede observar el cine onírico en un nivel complejo, estilizado y personal. Este es un filme que tiene todo de autobiográfico y donde la barrera entre lo real y lo imaginario es borrosa al punto de llegar a confundir los dos mapas narrativos, pues la película se desarrolla en el drama personal de un director (Guido) que a punto de realizar una obra de la cual no tiene guión, pasa por una crisis creativa. La película nos lleva entre los acontecimientos reales y secuencias oníricas como argumenta Orianna Calderón “Este trabajo representa un ejercicio exploratorio en varios niveles, desde el color, hasta el contenido

predominantemente onírico” (Calderón, 2011) a los que el director acude para lograr dar un entendimiento de su afección y quizá darle fin a su crisis, así se resalta el papel del estado onírico en el relato, llevándolo más allá de una herramienta narrativa, para convertirlo en un estado propio del personaje y potenciar la psicología caótica de Guido, en este sentido, la apropiación de un relato con tintes muy personales se vuelve homogéneo con el montaje poético, inversivo y que propone un juego de perspectivas con el espectador.

Además de la perfecta integración de la cámara con la perspectiva del protagonista, la maestría del montaje hace que este filme anti narrativo resulte comprensible para el espectador promedio; cuatro ejes -presente, recuerdos, sueños y fantasías- se entretajan en un solo discurso: la subjetividad del artista Guido/Fellini, con todo su cúmulo de miedos, obsesiones, dudas, anhelos, fuerzas, debilidades y respuestas provisionales. (Calderón, 2011).

En conclusión, el cine onírico ha recorrido un camino diverso, mayormente en función del relato, adoptando sus cualidades de varias formas, siempre al gusto del director de la obra, sin embargo se puede notar una evolución en el uso de la narrativa onírica, complejizando su forma y contenido, y apropiándose cada vez más del relato, volviéndose parte del mismo.

### **Estado del arte**

Para la realización del estado del arte, es necesario conocer aquellos escritos que hayan abordado la temática del montaje en las secuencias oníricas. Para esto se toman como referencia varios artículos sobre lo mencionado entre 2013 y 2018.

Empezaremos con el artículo del autor Aurelio del Portillo quién escribe en el año 2013 Ritmo audiovisual: relaciones e interacciones entre música y montaje, este artículo habla sobre los factores narrativos y estéticos esenciales en la construcción de un relato audiovisual, teniendo en cuenta el tiempo, espacio y puesta en escena, ya que todo esto marca una referencia de composición rítmica de un plano y deben ser tenidos en cuenta en las fases de realización, desde el diseño de la puesta en escena, la planificación audiovisual, la dirección de cada plano en el rodaje y la construcción del conjunto en la sala de edición, en el montaje.

Este artículo alude a la necesidad e importancia de llevar a cabo un previo planteamiento estructural sobre aquellas sensaciones e ideas a plasmar en un producto audiovisual, donde el tiempo juega un papel importante en la construcción de aquella “realidad” que se quiere manipular sin que pierda su verosimilitud y logrando el objetivo narrativo esperado; es importante entender que para concebir y transmitir de manera correcta una idea o sentimiento al espectador, es necesario pensar en la coherencia y participación que tendrá el sonido en función a la imagen



representada como la unión retórica que persuade un ritmo compositivo, logrado gracias a la sobreposición de estos dos recursos, los cuales construyen un universo narrativo, condicionado por una línea de tiempo la cual parte de la unión de todo un material previamente requerido y extraído por un guion, y que finalmente será manipulado y estructurado teniendo en cuenta una duración específica en planos y edificando de esta manera el relato audiovisual.

En el mismo año Oscar Escobar escribe un artículo denominado *Algunas divagaciones sobre los sueños en "Abre los ojos"* (Escobar, O, 2013), esto en cuanto a las secuencias oníricas pues el artículo trata sobre algunas interpretaciones de la película de thriller psicológico *Abre los ojos*, allí se narra desde el subconsciente del protagonista y desde sus sueños. Con ayuda de este texto podemos obtener una definición psicológica de los sueños y sus interpretaciones. La película se desglosa por secuencias aclarando los momentos oníricos y cómo interpretarlos.

Dos años más tarde es publicada la tesis doctoral llamada *La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico* (Borrego, J, 2015) texto en el que a partir de un análisis previo se realiza una búsqueda de los elementos narrativos cinematográficos, que den cuenta de características que comparten las escenas y/o secuencias de sueños en las películas de ficción. El autor inicia proponiendo realizar dicho análisis a partir de las obras cinematográficas de Andréi Tarkovski, Alfred Hitchcock y François Truffaut. “Los sueños más verosímiles son aquellos cuyos elementos constituyentes narrativos son similares a los de la vigilia, tanto en la historia como en el discurso” (Borrego, J, 2015, pp. 442). Mediante un cuadro comparativo se observan las diferentes características de cada una de las películas seleccionadas por el autor, obteniendo de esta manera conclusiones de los distintos métodos que desde diferentes áreas del contenido audiovisual son más frecuentes para las secuencias oníricas, aunque se resalta que las probabilidades para representar el onirismo son amplias, pues existe gran variedad de ejemplos de representación onírica.

En el 2016 es publicado el artículo *Percepciones filmicas para idear nuevas arquitecturas* (Rodríguez, 2013) en donde se habla de una relación en los procesos creativos de la arquitectura y el cine, y cómo estos llegan a tener una misma finalidad: Transmitir un mensaje. Partiendo de esta idea se analiza la importancia de los conceptos individuales que tiene cada persona, y como estos se van asociando a las imágenes que van llegando a nuestro cerebro para darle un significado. Luego de este proceso sigue la interpretación de lo que estamos viendo, dependiendo de nuestras vivencias, estados de ánimo, sentimientos, etc. Vamos a entender o tratar de darle una explicación

a la película, de esta manera también es importante hablar del montaje, ya que dependiendo la secuencia de imágenes que se nos presenten, pueden activar o estimular diferentes sensaciones en nosotros cambiando de esta manera la percepción de lo que estamos viendo, para esto el autor analiza la idea de dos diferentes cineastas rusos enfocados en el montaje audiovisual: Dziga Vertov y Sergei Eisenstein, cada uno con teorías del montaje diferentes. Para Vertov, el cine no tenía que tener una historia ficcional, era el poder registrar la vida misma y revelar los misterios ocultos que esta podría guardar, de esta manera el montaje que hacía de sus películas no seguía una línea narrativa, para así llegar a un montaje poético que con la totalidad de la película diera un mensaje global, a diferencia de Eisenstein que veía en el montaje un medio para poder controlar las emociones de los espectadores y de esta manera transmitir una idea.

Hacia el 2017 es publicado el artículo Propuesta de nueva clasificación de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock a la luz de las implicaciones morales de la posición de cámara y el montaje. Estilos de Unidad y Fragmentación (Del Valle Morilla, A. 2017) en donde se expone la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock, mostrando así su forma de entender el mundo en cada acto comunicativo que representa su posición de cámara y también en el modo en el que ensambla los planos al momento del montaje.

En general, los grandes cineastas montan fotogramas como si quisieran reconstruir un todo indisoluble. Como resultado, su montaje es imperceptible, no se ven las costuras ni las transiciones. En mi opinión, el montaje expresa la actitud del director hacia el cine. (Tarkovski, 2017, pp. 172 - 173).

En este mismo año se lanza el texto de Jesús García Moreno, Montadores del thriller psicológico en Cataluña (Moreno, 2017) en el que se puede entender que el proceso de montaje es una fase infravalorada en el análisis cinematográfico, en el que se suele dar más importancia al resultado obtenido que al proceso para conseguirlo. Para García, el montador es uno de los personajes principales de la creación cinematográfica, lo que equivale a su responsabilidad en la concepción última del filme y como consecuencia, como se verá realmente ésta.

Por lo que en dicho texto el objeto principal de estudio no es el montaje finalizado, sino el proceso de este y los diferentes métodos de montaje que utilizan los montajistas de Cataluña, dando como conclusiones las similitudes y discrepancias de estos.

Ya en el 2018 es difundido el artículo crítico Del montaje hacia el horror: las imágenes oníricas de "Eraserhead" (Jáuregui, D. 2018) en donde se puede ver cómo David Lynch logra generar la

impresión onírica a partir de ciertas secuencias de planos, logrando construir un montaje poético, con el objetivo de estimular determinadas sensaciones al espectador.

Uno de los retos de un cineasta cuando se enfrenta a la producción de una película es cómo a través de las imágenes logrará la intención narrativa que conducirá los acontecimientos de la historia y, en el caso de Lynch, cómo lograría que, a partir de las secuencias de planos, al ver la cinta, se diera la impresión onírica que buscaba el director. (Jáuregui, D. 2018).

En este texto de igual manera se define lo que el montaje cinematográfico es y su importancia para las películas, pues es allí donde se escoge el producto final de la película, la manera en que se narra la misma, el estilo y quizás algunos efectos de montaje que apoyen la idea.

## **Marco conceptual**

### **Montaje.**

Nos topamos con varios significados del montaje. Algunos encaminados hacia la comprensión del montaje como instrumento natural del cine, pero aun así que no deja ver más allá de su naturaleza técnica. “Montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o tomas (shots)” (Sánchez, 2003, pp. 54).

Para realizar una comprensión del análisis cinematográfico aplicado al montaje en secuencias oníricas, decidimos tomar la definición de montaje por parte del montajista y escritor Walter Murch, que abarca el concepto del montaje desde su experiencia como montajista y no propiamente como teórico, lo que aporta fiabilidad a la búsqueda del montaje como proceso activo.

... el hecho de montar -Incluso en el caso de una película “normal”- no consiste tanto en juntar como en descubrir un camino, y que la inmensa mayoría del tiempo de un montador no se dedica en realidad a empalmar película. (Murch, 2003, pp. 16).

Pero incluso la definición del experimentado montajista se queda corta, y en realidad es posible que no haya una definición completa de lo que es el montaje, puesto que la literatura respecto a este oficio llega a quedarse corta, sin espesura investigativa que nos muestre un camino claro para seguir hacia la definición más completa y compleja del montaje.

Las películas se hacen en la sala de montaje. Y, sin embargo, ¿dónde están las montañas de libros que desentrañan esa fase decisiva de la producción? Hacer cine nos interesa a muchos, así que estos libros tendrían que estar al alcance de la mano. Pero el caso es que apenas existen. (Murch, 2003, pp. 8).

Teniendo en cuenta que el concepto no queda completo, Murch responde a una pregunta relacionada que podría evidenciar la ausencia del concepto, puesto que el montaje es más una

necesidad que un paso completamente desarrollado, la diferencia con el resto de la producción es que el montaje se debe adaptar a esta, el montaje es la herramienta que ayuda a crear la ilusión del espacio-tiempo entre tomas que se han rodado en circunstancias y lugares completamente distintos, sin la ayuda del montaje no se podrían hacer el grueso de las historias que hoy vemos en el cine y por lo tanto el cine seguiría en una etapa muy temprana, podría llegar a nombrarse primitiva.

La otra consideración es que incluso aunque todo esté disponible simultáneamente, es muy difícil lograr largas tomas y conseguir que los elementos funcionen cada vez. Los directores europeos tienden a rodar más planos secuencia complicados que los americanos, pero incluso si uno es Ingmar Bergman, lo que se puede manipular tiene un límite. Precisamente al final, un efecto especial podría no funcionar o alguien podría olvidar su texto o podría fundirse alguna luz, y entonces todo tendría que volver a repetirse. Naturalmente cuanto más larga sea la toma, más posibilidades hay de que surja un error. (Murch, 2003, pp. 21).

Comprendiendo al montaje como una etapa necesaria pero alejada del resto de la producción se puede representar a este, como un término que está sujeto al montajista. Tomando las palabras de Bordwell “Es necesario distinguir el modo en que se efectúa el montaje en el proceso de producción de la manera en que aparece el montaje en la pantalla para los espectadores.” (Bordwell, 2003, pp. 247) Y por ello el montajista se transforma en parte fundamental del proceso y deja de ser su figura técnica para pasar a ser un elemento creativo, que influye en la película de manera directa, es el encargado no solo de pegar planos, sino de llevarlos más allá de una unidad de acontecimientos separados entre sí y cohesionarse para crear emociones, sensaciones y sentimientos, crear complejas ideas y abstraer los símbolos que ya aparecen en la imagen para construir una unidad narrativa, un sintagma semiótico que logre envolver la película; es el constructor de la “magia del cine”.

El trabajo de Houdini consistía en crear una sensación de asombro, y para conseguirlo no quería que nadie mirase aquí (a la derecha) porque ahí era donde estaba desembarazando sus cadenas, así que encontró la manera de que todo el mundo mirara allí (a la izquierda). Estaba “desviando la atención”, como dicen los magos. Estaba haciendo algo para que el noventa y nueve por ciento del público mirase. Un montador puede hacer eso, lo hace, en efecto, y debe hacerlo. (Murch, 2003, pp. 34).

Concretamente, Murch nos conduce por un camino de experimentación, una combinación entre intuición y experiencia, que sin duda nos aporta una visión progresista frente a la creación en el proceso de montaje, pero cuya licencia nos deja espacio para encontrar un camino certero frente a la necesidad de hallar los recursos necesarios para cualquier montajista que se halle en problemas

frente al material, pues hallar la forma de atar los hilos en la dirección de una construcción, puede liberar de innecesarias complicaciones al montajista, cuyo tiempo puede destinar en ahondar esa construcción que ya ha puesto en marcha. “Montaje alude en este caso, si bien lo miramos, a la existencia de fragmentos, de piezas, a la idea de construcción, subrayando los hilos bien visibles que cosen dichas piezas y fragmentos” (Sánchez-Biosca, 1991, pp. 13).

### **Conceptos del montaje.**

Para realizar una comprensión mayor del montaje en secuencias oníricas a través de su análisis, debemos tener en cuenta algunos conceptos del montaje que servirán de guía en la interpretación completa del análisis.

**Montaje de continuidad.** El montaje de continuidad nos representa el grueso de la cinematografía y se centra en hacer coherente, razonable y entendible un film a través de la construcción sucesoria y lineal de sus planos, de manera que el tiempo de la narración mantenga un curso constante y seguro.

La finalidad básica del sistema continuo es hacer que la transición de un plano a otro sea suave. Todas las posibilidades del montaje que ya hemos examinado están encaminadas hacia este fin. En primer lugar, las cualidades gráficas se mantienen continuas de un plano a otro. Las figuras están equilibradas y simétricamente colocadas en el cuadro; la tonalidad de la iluminación se mantiene constante; la acción ocupa la zona central del fotograma. (Bordwell, 2003, pp. 261).

**Montaje abstracto.** Este tipo de montaje pretende buscar métodos de cohesión alternativos al clásico, generando múltiples formas de narración que suelen desprenderse de lo cronológico. Por esta razón, el montaje, en cuanto principio abstracto, es capaz de dar cuenta tanto de los films que utilizan el corte abundante (el llamado montaje corto), cómo igualmente de aquéllos que optan por formas más escasas de montaje, incluido el plano-secuencia. (Sánchez-Biosca, 2003, pp. 37).

**Montaje rítmico.** El montaje rítmico, esencial en la constitución de un film, nos representa el método métrico de la constitución de planos, que además crea un elemento emocional, a través del control de la duración y extensión de los planos. “El montaje también permite al cineasta determinar la duración de cada plano. Cuando el cineasta modifica la duración de los planos en relación unos con otros, está controlando el potencial rítmico del montaje” (Bordwell, 2003, pp. 256).

**Montaje analítico.** El montaje analítico se comprende a partir de la idea de sucesión de planos rápidos y/o cortos, que nos entrega una visión de la realidad más minuciosa. Así, su función deriva del estudio detallado y desgranado de cada plano para la comprensión de la realidad que nos pretende representar.

“Gracias, pues, a la unión de planos (porciones del espacio dramático filmado por la cámara) la apariencia de realidad se presenta en la pantalla como imagen de una «realidad física» redimida. Esta vida dislocada, «fundada en los términos del puntillismo»», se nos ofrece gracias al montaje reconciliada bajo la forma de un continuum. (Díaz, 2015, pp. 191).

**Montaje sintético.** Al contrario que el montaje analítico, el montaje sintético nos anuncia una construcción amplia, larga, lenta y duradera de los planos, ya sea en su concepción de movimiento (personajes, cámara, acciones) o en la duración misma del plano, que se presenta en situaciones más internas de los personajes y que apuesta por la posición dramática y emotiva de los acontecimientos al revelarnos más información que nos permite crear una relación más estrecha con los personajes, dado el contexto.

[...] y largas secuencias con escasos planos o planos muy extensos en montaje sintético (el encuentro de Travis con el loco del puente, rodado en un largo travelling; el plano de más de 8 minutos durante la segunda conversación entre el peep-show; la imagen del avión del que se bajan Walter y Travis [...]). (Santamaría, Hurtado, pp. 96).

**Montaje paralelo.** El montaje se puede constituir entre dos o más líneas narrativas, todas ellas con sus propias formas narrativas, que enriquecen el relato en cuestión.

Vincular filmicamente dos acciones espacial y temporalmente dispares en la realidad, mediante el ensamble alterno de los fragmentos es una práctica frecuente desde los inicios de la técnica cinematográfica, que relaciona directamente el efecto de dichas variaciones con el aumento o disminución del interés de la secuencia visual. (Morales, 2005, pp. 11).

**Montaje expresivo.** El montaje como elemento creativo tiene diferentes maneras de utilizarse, de esta forma deja de ser un elemento de significación para llegar a un fin en dramático, que busca aparte de narrar una sucesión de acciones, impactar al espectador de manera psicológica e intelectual. (Padilla, 2007, pp. 36-37).

**Montaje interno.** La concepción del montaje, como en todo concepto puede contener niveles textuales dentro de sí mismo. El montaje interno se refiere a la cualidad metalingüística del montaje evidenciando su propia función desde un nivel más profundo de montaje que puede distar en forma narrativa, dramática y por lo general semiótica.

**Smash-cut.** El smash-cut o corte sobre la acción, refiere al momento donde en una escena o secuencia tensionante, se corta de manera abrupta, generando un impacto en el espectador, reforzando la carga dramática de la escena.

**Raccord.** Gracias al raccord, se puede asegurar la continuidad de la narración. Regla que también puede ser rota en múltiples aspectos, dependiendo de la necesidad y gusto de cada montajista.

[...] el galicismo raccord designa en terminología cinematográfica el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, 'raccorder' significa unir dos planos de modo que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos. (Sánchez- Biosca, 1991, pp. 21).

**Match-cut.** El montaje, al ser un elemento que aporta directamente a la narrativa de un producto audiovisual, tiene diversas técnicas que pueden crear una sensación específica que complemente la dramaturgia o narrativa de una película. El match-cut es una técnica utilizada en el montaje para crear la transición de un personaje u objeto de un espacio a otro, manteniendo su misma posición y encuadre, para dar una continuidad cinematográfica sin que corte la narrativa de la secuencia, o para crear una nueva línea narrativa dentro de la misma.

**Jump-cut.** Es la técnica donde hay cortes abruptos que rompen la continuidad de un plano, dando la sensación de saltos en el tiempo de la secuencia.

**Slow motion.** Es aquel tratamiento visual que ralentiza a manera de efecto una acción que trabaja en función de emitir un impacto emotivo y visual dentro de una narración.

**Raccord por movimiento.** Ésta técnica del montaje busca cortar y empalmar dos planos partiendo de una acción interna en común, condicionando como eje fundamental la direccionalidad de dicha acción.

**Raccord por escala.** Recurso empleado en el montaje audiovisual para generar continuidad narrativa a través del corte de un plano cuya acción interna se ve intensificada al ser escalada en relación a la posición propia de la acción.

**Cut-away.** Corte empleado en el montaje audiovisual para insertar un plano cuya acción secundaria evite saltos de continuidad, siendo un recurso empleado en los puntos de vista de un personaje, lo cual también permite acortar la duración de la acción primaria.

**L-cut.** Las transiciones son utilizadas para marcar el cambio de un plano y dar continuación al siguiente, las hay por efecto de montaje y sonido. El L-cut es la transición donde el sonido de un plano continúa en el siguiente.

**J-cut.** La transición por J-cut marca sonoramente la escena que viene a continuación, dando paso a la introducción del siguiente plano con suavidad y entregando un índice de la idea próxima a desarrollarse.

**Raccord por iluminación.** Este recurso narrativo trabaja en función de apropiar continuidad narrativa al impeler en una secuencia de manera transitoria, planos que comparten de manera simultánea el mismo elemento lumínico dentro de la inserción de los planos.

**Fast motion:** El fast motion es un efecto en la imagen que agiliza la velocidad del plano, dando como resultado, la alteración de los hechos narrados.

**Yuxtaposición.** Gramaticalmente, es la unión de 2 o más elementos próximos entre sí que comprenden un significado. Cinematográficamente, el efecto Kulechov da mención a este concepto en la integración contigua entre planos, los cuales según su orden pueden crear o modificar un significado.

### **Conceptos del lenguaje.**

Al ser el elemento universal dentro de la comunicación, el lenguaje contiene conceptos que se pueden adaptar a cualquier obra que tenga por intención comunicar un mensaje, sea directa o indirectamente. Para la comprensión de los elementos del lenguaje que se divisan en la investigación, se esclarecen conceptos relevantes para la comprensión de la misma.

**Sintaxis.** La sintaxis es el proceso de unión y coherencia en que se relacionan las palabras en un texto, en conjunto con las funciones que tiene cada unidad. En el caso del cine, podríamos adaptar la sintaxis al orden y unión de los planos, las escenas y secuencias. “La sintaxis toma como unidad mínima de análisis la palabra. Estudia cómo se combinan las palabras para formar unidades superiores, y cómo a su vez dichas unidades superiores dan lugar a unidades aún mayores.” (Bosque, Gutiérrez- Rexach, 2009, pp. 156).

**Sincrónico.** Sucesos que acontecen de manera simultánea generando un sentido de coherencia.

**Semiótica.** Según la RAE, podemos llamar semiótica al conjunto de teorías que estudian los signos. A partir de este concepto, ampliamos el significado de semiótica que da Jaques Fontanille desde el punto de vista del discurso (en nuestro caso, discurso cinematográfico), “La semiótica del discurso, se dirige hacia una exploración de los actos fundamentales, particularmente la predicción



y la asunción, más que hacia una clasificación, cualitativa o estadística, de los predicados y de los sustantivos correspondientes” (J. Fontanille, 2017).

**Metalepsis.** Demarcación de una representación narrativa la cual puede ser inducida por la intervención de un narrador, dos relatos, personajes, y el mundo exterior de los mismos.

**Onírico.** Alude al estado de ensueño y toda relación con los sueños tanto en su percepción como en los elementos que pueden componer y acontecer dentro de ellos, sean surreales o no.

#### **Otros conceptos.**

**Marco de orientación técnica.** Es el resultado del problema de investigación. Se refiere al cuadro que contiene las características y recursos del montaje apropiados para servir de guía en la construcción de secuencias oníricas.

Dentro de los conceptos necesarios para la comprensión del texto, se conciben varios que no entran dentro de la categoría de lenguaje o montaje, pero que se relacionan a la investigación, el cine y demás ingredientes que componen el estudio en cuestión.

**Análisis Cinematográfico.** Las películas son el conjunto de una serie de componentes básicos para su realización, es por ello que el análisis cinematográfico busca descomponer cada elemento, de esta manera analizarlo y poder especificar qué función cumple cada uno de estos, para así formar la unidad de una película. (Zabala, 2015).

**Paradigma.** El uso del paradigma en una investigación hoy en día se vuelve fundamental, pues este se refiere a un modelo o ejemplo que se utiliza para encaminar la investigación en el camino deseado, evitando caer en la falta de objetividad o personalidad del proyecto. En nuestra investigación se utilizan varios paradigmas como el “empírico-cualitativo” y el “cuasi experimental” que definen los rumbos a tomar por los investigadores para dar con el objetivo del estudio.

**Leitmotiv.** En el cine es frecuente encontrar el recurso del leitmotiv como generador de símbolos, puntos de giro y componentes de la trama. El concepto de leitmotiv es simple, y se refiere a un elemento que se repite varias veces dentro de una obra y que por lo general, resultan primordiales para la misma, ya sea en su dramaturgia o su narrativa.

**Secuencia onírica.** Para lograr complementar la investigación, es necesario hacer la aclaración de *secuencia onírica*, que es un concepto estudiado por el optante a doctorado José Carlos Borrego, quien en su tesis *La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico*, hace un detallado análisis del significado de secuencia, sueño, y secuencia onírica,

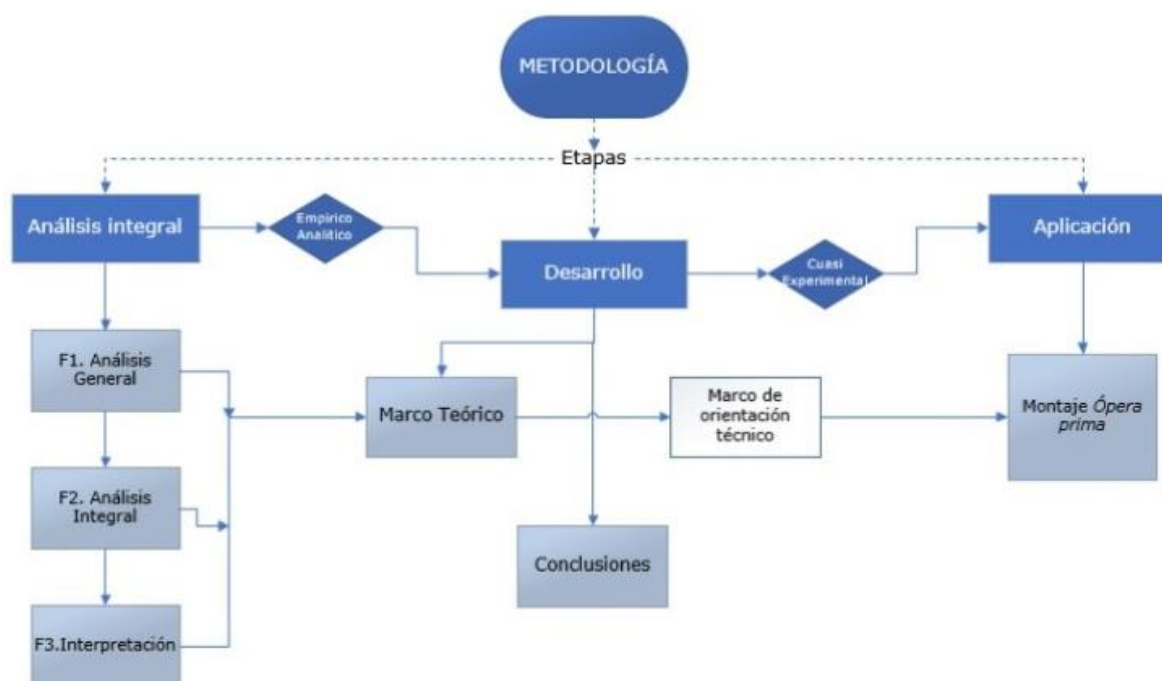
siendo para nosotros esta última, una propuesta completa a la definición y entendimiento de lo que es una secuencia onírica. Para entender esto se explicará primero el término *secuencia*: Una secuencia es el conjunto de escenas que tienen un principio y una finalidad, y que en ella se narra un suceso único, para explicar el término de secuencia onírica se utilizará la definición que da José Carlos Borrego.

Secuencia onírica es aquella secuencia separada y representada dentro del metraje que contiene imágenes que, insertada normalmente mediante alguna transición de imagen, reproduce un acto mental interno onírico, con focalización interna pertinente del personaje o personajes soñadores. (Borrego, 2015, pp. 212).

En otras palabras, la secuencia onírica es la consecución de planos y/o escenas que cuentan un acto onírico que está focalizado a los pensamientos internos del personaje soñador, en la definición que estamos tomando su autor nos comenta que las secuencias oníricas se pueden hacer de dos maneras diferentes: la primera se da de un continuo espacio, personajes, acción, y tiempo, mientras que la otra forma es articulando distintos planos, secuencias o episodios mediante un montaje.

## Metodología

La metodología a emplear para el proyecto investigativo que hemos encontrado apropiado para realizar el análisis del montaje en secuencias oníricas, será el modelo empírico-analítico, puesto que nos permite lograr el acercamiento más próximo del objetivo general de la investigación, por lo que en este paradigma metodológico podemos observar y analizar los referentes mediante su exploración cualitativa y acercarnos mediante una comparación cuantitativa lo máximo posible a una conclusión sólida y certera, tomando en cuenta los recursos bibliográficos y cinematográficos previamente seleccionados para así consolidar el desarrollo del tratamiento de montaje y poder acceder finalmente a la etapa de aplicación del marco de orientación técnico, a través del paradigma cuasi experimental. Esta metodología se realizará en 3 etapas generales: análisis, desarrollo y aplicación, que se demostrarán en el siguiente diagrama de ruta metodológica y se desglosarán a continuación.



**Figura 1.** Metodología a utilizar en la investigación. Autoría propia.

Si bien hemos escogido el método descrito en el texto de Arístizabal y Pinilla: Una propuesta de análisis cinematográfico integral, como eje principal del análisis, cabe resaltar que existen discrepancias prácticas particulares para el enfoque de la investigación, puesto que la intención del estudio radica en la exploración y análisis de algunas secuencias y no la película en su totalidad, para evitar la consigna de información innecesaria para el texto, centrándonos en el desglose profundo y atento de las secuencias seleccionadas que nos arrojen resultados bien definidos. Razón de lo anterior nos plantea la necesidad de hibridar la metodología propuesta por Arístizabal y Pinilla, con el método de análisis realizado por Oswaldo Osorio en su libro: Las muertes del cine colombiano, donde construye “Microanálisis filmicos” a partir de una secuencia seleccionada por el autor, y que analiza en sus elementos narrativos, dramáticos y estéticos, para conseguir un acercamiento que dé cuenta de la visión periférica del film en cuestión y así finalizar en un análisis completo del film a través de la secuencia. (Osorio, 2018, pp.35) Acompañado de esta hibridación, el análisis original se modificará según sea necesario para la interpretación de las secuencias. Modificaciones que se verán en el proceso de análisis integral.

#### **A. Etapa de análisis cinematográfico de los referentes**

Basándonos en el análisis cinematográfico integral y en su primera fase, conocimiento de la película, en esta etapa se analizarán los referentes cinematográficos seleccionados en dos fases, la primera consta de un análisis general de las películas: Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004), aportando bases congruentes para generar una contextualización al lector, logrando la comprensión del tema principal; así como también se debe ejecutar la selección de la secuencia onírica a estudiar de cada película, con el propósito de introducirnos en una segunda fase que consta del análisis cinematográfico integral de las secuencias onírica elegidas.

##### **Fase 1. Análisis general.**

El análisis general de los referentes cinematográficos iniciará con la recolección de datos básicos de los filmes propuestos, tales como: Ficha técnica, sinopsis, premisa, tema, datos curiosos, contexto y época en que se dio la película, género y finalmente universo. A continuación, se hará una exploración de las secuencias más relevantes para el relato de la película, escogidas a través de la información brindada por el análisis general de cada filme.

Para una visión integral, el conocimiento de la película se desarrolla a través de la elaboración de la ficha técnica [...] Luego será pertinente definir el género de la película [...] es necesario evaluar si el

contexto en que la película fue producida, influye o no en la narración. (Aristizabal y Pinilla, 2017, pp. 19-20).

### **Fase 2. Análisis cinematográfico integral.**

Para resolver la segunda fase del análisis cinematográfico integral, se empleará la metodología del análisis integral por secuencias, entendiendo como secuencia una unidad espacio temporal en el cual se narran acontecimientos sujetos a estos espacios y tiempos dentro de la película. “Los conceptos clave son el de secuencia, como unidad narrativa en la cual se describen los acontecimientos que componen una continuidad de espacio y tiempo evidenciable” (Aristizabal y Pinilla, 2017, pp. 22).

Se tendrá en cuenta varios de los elementos planteados para el análisis integral, que evidencien la metodología propuesta y un planteamiento claro para las secuencias en su taxonomía, que según el texto son:

Narración: Secuencia, arco narrativo.

Dramaturgia: Perfiles de personaje, desarrollo de la estructura y conflicto

Dirección: Actuación y puesta en escena

Dirección de fotografía: Iluminación, plano, encuadre y movimientos de cámara.

Dirección de arte: Espacio dramático, caracterización de personajes y locaciones, paleta de color, formas y texturas

Sonido: Diálogos, música y ruidos

Montaje: Tipo de montaje y recursos de continuidad.

Producción: Valores técnicos y tipo de realización.

De los ejes para realizar el análisis integral, se elegirán Narrativa, Dramaturgia, Sonido y Montaje. Luego de analizar las secuencias mediante estos ejes, se efectuará una selección y comparación de la información adquirida de forma cualitativa, que se dispondrá en un texto a modo de resumen y conclusión de la etapa de análisis, cuyos elementos se tendrán en cuenta para la etapa de desarrollo.

### **Fase 3: Interpretación.**

El desarrollo de esta etapa se centra en hallar la veracidad con que los conceptos de estética, semiótica e interdisciplinarietà certifican la funcionalidad del montaje a través de los mismos. Esta fase se resolverá respondiendo las preguntas que generamos para cada concepto.

Estética: ¿Se puede generar la ilusión de estar en un sueño a partir del montaje?

Semiótica: ¿Se puede realizar un tratamiento con base en los datos analizados desde el punto de vista semiótico y estético?

Interdisciplinariedad: ¿Cómo se refleja el psicoanálisis en las secuencias oníricas a través del montaje?

### **B. Etapa de desarrollo: Resultados**

A partir de la fase 3 de interpretación del análisis cinematográfico integral, se realizará un cuadro de interpretación de los datos obtenidos y se generarán las conclusiones que terminarán en un marco de orientación técnico, a partir de la selección cuantitativa y cualitativa de las características que compartan las secuencias seleccionadas.

### **C. Etapa de aplicación**

Basándonos en las conclusiones de la investigación, en el marco de orientación técnico y la propuesta del montaje del cortometraje, aplicaremos las propiedades dadas de manera cuasi experimental, en el proyecto cortometraje Ópera prima para obtener un producto que compruebe la calidad y veracidad del marco finalizado.

### **Análisis integral: fase 1. Conocimiento de la película**

Una película se puede comprender y conocer en varias dimensiones, pero es necesario partir de un conocimiento general de la obra para poder acceder a los rincones más profundos y específicos de esta. Por tal motivo, el conocimiento de la película nos introduce a los aspectos más amplios y panorámicos de las películas a estudiar partiendo de una ficha técnica que abarca elementos fundamentales como el título, año de exhibición, país de origen, y algunos datos donde conocemos a los nombres principales del equipo técnico tanto en pre, pro, como postproducción, para dar paso a elementos narrativos como la sinopsis y la temática. Los datos curiosos no permiten comprender parte del estilo y estética de la película, mientras que el contexto, género y época nos aportan al entendimiento general de la trama y el tema, además de servir de base para tener una lectura sólida del universo narrativo de la película y este a su vez beberá de las preguntas planteadas por el texto para hallar el universo de cada secuencia en tono extenso.

#### **La Escalera de Jacob**

##### **Ficha técnica.**

Título original: Jacob's Ladder

Año: 1990

País: Estados Unidos

Duración: 116 minutos

Género: Thriller psicológico, drama, terror, suspenso.

Dirección: Adrian Lyne.

Producción: Mario Kassar, Alan Marshall, Andrew G. Vajna, Bruce Joel Rubin.

Guión: Bruce Joel Rubin.

Fotografía: Jeffrey L. Kimball

Música: Maurice Jarre

Dirección de arte: Jeremy Conway

Montaje: Tom Rolf

Protagonistas: Tim Robbins, Elizabeth Peña, Danny Aiello, Matt Craven

Presupuesto: 25'000.000 US\$

Recaudación: 26'118,852 US\$

### **Sinopsis.**

Jacob Singer es un soldado estadounidense que se encuentra en la guerra de Vietnam, su escuadrón es atacado de repente y Jacob es herido de gravedad. Vuelve traumatizado a Estados Unidos donde sufre constantes alucinaciones, a lo que se añade su reciente divorcio y la muerte de su hijo menor. Jacob intenta sobrellevar sus delirios con su nueva pareja Jezebel y su mejor amigo y quiropráctico Louis, sin embargo, las alucinaciones y flashbacks se intensifican al punto de llevarlo a comprender que lo que está viviendo es un delirio y realmente está a punto de morir en las selvas de Vietnam.

### **Tema.**

**La importancia del desapego para obtener la libertad.**

### **Premisa.**

Si tienes miedo de morir y te estás resistiendo, verás diablos arrancándote la vida. Pero, si estás en paz, los diablos se volverán ángeles que te liberen de la tierra.

La idea principal de Bruce Joel Rubin al escribir el guión, surgió de un sueño en el que él se hallaba solo en una estación de metro subterráneo a altas horas de la noche y al intentar salir, todas las puertas se encontraban cerradas dejándolo sin más opción que bajar a la vía del metro y atravesar un oscuro túnel que se parecía al mismísimo infierno, sintiéndose atrapado y desesperado. Ese sueño salió de su propio miedo y desesperación, ya que en su vida personal atravesaba distintos problemas, entre ellos, falta de inspiración para la creación de un nuevo guión, por lo que despertó de su propio sueño y dijo “esa es una gran apertura para una película”. En La escalera de Jacob, logramos observar como dicho sueño se retrata al inicio de la película.

Bruce Joel Rubin también escribió el guión para la película “Ghost” de Jerry Zucker. Sus películas suelen explorar temas de vida y muerte con metafísica o ciencia ficción.

Muchos consideran que el montaje de Tom Rolf (también montajista de Taxi Driver) para la película fue un hito, pues “fomentó un nuevo estilo de montaje y permitió a los cineastas luchar por nuevas formas de narración”.

### **Género.**

Esta película puede definirse dentro de varios géneros, entre ellos:

Thriller psicológico, al tener como tema central, el enfrentamiento mental del personaje principal, manteniendo la película en una atmósfera siniestra, suspensiva y agresiva.



Terror, al tener imágenes espeluznantes, combinadas con el tono macabro de la narración, que causan miedo y horrorizan tanto al personaje principal como al espectador.

Suspense, gracias a su tono y estilo narrativo y de montaje que mantiene en constante tensión al espectador y dilata acontecimientos relevantes de la trama para generar una atmósfera misteriosa y oscura.

Drama, por los diferentes conflictos que se nos muestra en la narración y que impactan de manera emocional y física en el protagonista.

### **Época y contexto.**

La escalera de Jacob es una película producida en 1990 cuyo contexto abarca la época de la guerra de Vietnam de 1971, guerra que fue inspiración de varias películas, incluida la reconocida “Apocalypse now” del director Francis Ford Coppola. En esta ocasión la película no solo toma de inspiración la guerra, sino también los hechos que se rumoraban sobre los experimentos con sustancias alucinógenas que el gobierno utilizaba en sus soldados para incrementar sus habilidades.

### **Universo.**

En el universo de la película se muestran dos mundos narrativos: El mundo “real”, donde el personaje principal (Jacob) es afectado violentamente en la guerra de Vietnam y se encuentra debatiéndose entre la vida y la muerte; y el mundo “onírico” en el que se centra principalmente la trama del largometraje, narrando hechos que no han sucedido en el mundo real del personaje y que construye basándose en sus propios recuerdos, mientras delira a punto de morir en una selva de Vietnam.

Eterno resplandor de una mente sin recuerdos

### **Ficha técnica.**

Título original: Eternal Sunshine of the Spotless Mind

Año: 2004

Duración: 108 minutos

País: Estados Unidos

Dirección: Michel Gondry

Producción: Steve Golin, Anthony Bregman

Guión: Charlie Kaufman, Michel Gondry, Pierre Bismuth

Música: Jon Brion

Fotografía: Ellen Kuras

Montaje: Valdís Óskarsdóttir

Escenografía: Ron von Blomberg

Reparto: Jim Carrey, Kate Winslet, Kirsten Dunst, Mark Ruffalo, Elijah Wood, Tom Wilkinson, Thomas Jay Ryan, Gerry Robert Byrne, Jane Adams, David Cross, Ryan Whitney

Productora: Focus Features

Presupuesto: 20'000.000 USD

Recaudación: 72'258.126 USD

### **Sinopsis.**

Joel Barish se entera que su ex pareja Clementine Kruzynski, ha borrado de su memoria los recuerdos que tenía con él gracias a un procedimiento experimental, hecho que lleva a Joel a realizarse el mismo tratamiento, sin embargo, en este proceso aprecia como todos sus recuerdos con Clementine se desvanecen, Joel se arrepiente y comienza una encrucijada contra su propia mente para detener el borrado. Al despertarse, se siente extraño y ansioso. Se dirige a la playa donde de casualidad se encuentra con Clementine sin reconocerla, aun así, comienzan de nuevo su historia de amor.

### **Premisa.**

El miedo que tenemos los humanos a enfrentar nuestros propios sentimientos y vivir los procesos necesarios, aunque dolorosos, para nuestra evolución personal.

### **Tema.**

El duelo después de una ruptura amorosa.

Pierre Bismuth, co escritora del film, le menciona a Michael Gondry en una reunión la idea de poder borrar personas de la memoria, hecho que le queda rondando a Michael Gondry quien contacta a Charlie Kaufman para realizar el guión de la película.

De un poema del escritor Alexander Pope surge el nombre del film, el cual se menciona en la película. “Feliz es el destino de las vírgenes vestales, pues olvidan al mundo y el mundo las olvida a ellas, el eterno resplandor de una mente sin recuerdos, cada oración aceptada y cada deseo renunciado.”

Un suceso en la vida personal del director Michael Gondry tras rodar la película, fue el hecho de romper la relación con su novia, por lo cual las personas le preguntaban constantemente si desearía borrarla de su memoria al igual que los personajes de su película, a lo que él respondía

“No, pero para cualquier ser humano es devastador querer vivir una relación y no tener la posibilidad de hacerlo”.

### **Género.**

Es una película representada narrativamente en tres géneros:

La ciencia ficción se refleja a través del elemento tecnológico (procedimiento capaz de eliminar recuerdos escogidos por el paciente que ya no desea resguardar en su memoria) y el representar la condición de la mente humana a través de los recuerdos.

La comedia dramática se hace presente en la forma cómica y divertida de narrar la tragedia de los personajes.

El romance se evidencia en la historia como hilo conductor del film, que narra las etapas de amor y desamor de dos personas.

La combinación de elementos anacrónicos y surrealistas junto con una historia de amor y desdicha, permiten crear una pieza audiovisual excepcional de gran impacto donde el montaje no lineal desata nuevos retos de representación onírica con relación al universo real de los personajes, siendo catalogada esta película de culto como uno de los filmes más exitosos del cine independiente.

### **Época y contexto.**

La obra cinematográfica Eterno Resplandor de una Mente sin Recuerdos, es estrenada en Estados Unidos el 19 de marzo del 2004, su historia es representada en un contexto narrativo no lineal que inicia desde el año 2002 y finaliza en el año 2004 (periodo de tiempo que dura la relación entre los protagonistas dentro del relato) alrededor del día de San Valentín. Se evidencia el tratamiento anacrónico en su narrativa, al ser instaurada la posibilidad de contar con tecnología capaz de borrar los recuerdos de una persona, hecho que evidentemente no corresponde con la época en la vida real, pero que es verosímil dentro de su universo narrativo.

### **Universo.**

El universo narrativo, está condicionado por la construcción sincrónica de dos mundos (el mundo real y el mundo onírico). En el mundo real, el personaje Joel Barish tiene la oportunidad de tomar sus propias decisiones en relación a sus emociones. Al adentrarse al mundo onírico ésta posibilidad desaparece, aunque sus sentimientos se ven fortalecidos dentro de este espacio surreal

donde Joel carece de autodominio, por lo tanto, se encuentra en una constante lucha al tratar de revertir la decisión tomada en el mundo real.

## **Sherlock Jr**

### **Ficha Técnica.**

Título original: Sherlock Jr.

Año: 1924

País: Estados Unidos

Duración: 45 minutos

Género: Comedia, Policial, Romance

Dirección: Buster Keaton

Producción: Buster Keaton, Joseph M.Schenk

Guión: Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman

Fotografía: Bryon Houck, Elguin Lessle

Dirección de Arte: Fred Gabourie

Edición: Buster Keaton

Reparto: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Ward Crane

### **Sinopsis.**

Un proyccionista bondadoso con delirios de detective, se compromete con una joven, pero un hombre conocido como “el jeque” compite por su afecto y logra deshacerse del proyccionista robando un reloj de bolsillo del padre de la chica, culpándolo del robo. El proyccionista se da a la tarea de esclarecer los hechos sin mucha suerte, sin embargo, en sus sueños logra su cometido, siendo el elegante y famoso detective Sherlock Jr. quien resuelve el crimen y se queda con la chica, al despertar se encuentra con la joven que ha solucionado el delito.

### **Premisa.**

El anhelo de cumplir nuestros deseos nos puede llevar a sueños que nos permiten alcanzar lo que nos proponemos.

### **Tema.**

Los sueños como catalizadores de deseos y generadores de reflexiones para nuestra vida.

En la película Sherlock Jr, cabe destacar el montaje. Keaton montaba todas sus películas y siempre estaba jugando con el lenguaje, esto lo podemos observar en Sherlock Jr. con planos

memorables como el desdoblamiento del proyccionista utilizando doble exposición y en los revolucionarios match-cuts donde Keaton realiza unos saltos en el espacio-tiempo estando en el mismo encuadre, generando así la ilusión de que se ha metido en una película con solo saltar hacia la pantalla del teatro.

Fred Gabourie es el director de arte de *Sherlock Jr* y de la mayoría de películas de Buster Keaton, donde le ayudaba a diseñar y crear los escenarios para todas las ocurrencias de Buster, desde hacer caer una pared sobre él sin que le hiciera daño, hasta hacer caer un tren real en movimiento sobre un río.

### **Género.**

Hablar del cine de Buster Keaton, es recordar la época del cine mudo y los géneros que más lo representaron, entre ellos la comedia, una comedia física donde se exponía a un sinfín de peligrosas acrobacias para crear ese humor característico, a este subgénero de la comedia se le llama “Slapstick”. Una de las cosas que más llama la atención de este subgénero es que para realizar este tipo de acrobacias los actores se exponían de forma real a grandes peligros para lograr sus hazañas, ya que no había dobles de riesgo ni efectos especiales que crearan la ilusión deseada. La comedia fue uno de los primeros géneros que se vinculó de manera directa con el cine.

### **Época y contexto.**

*Sherlock Jr.* Hace parte de la época dorada de la comedia física o slapstick, en la década de 1920, donde hubo grandes exponentes del cine realizando películas de este género que quedaron marcadas en la historia. *Sherlock Jr.* es una de estas películas ya que, a pesar de las dificultades de la época en la realización de efectos visuales, aportó técnicas narrativas, artísticas y fotográficas que con ayuda del montaje dieron como resultado una obra narrativamente entendible para cualquier espectador. La película fue producida en 1924 representando una realidad de desigualdad, pobreza y riqueza que se vivían en aquellos años. Teniendo en cuenta el contexto de la época y el auge de la comedia, *Sherlock Jr.* pasó a ser con el tiempo una de las mejores películas de la historia del cine y quedando en la privilegiada posición de película de culto.

### **Universo.**

Para entender el universo de la película se debe comprender que se narra en dos realidades, una donde el proyccionista está despierto y otra onírica en la que los acontecimientos suceden en su

sueño. Cada realidad desarrolla el conflicto de la historia de forma similar, en el cual se presenta el robo de un objeto valioso y la lucha del personaje principal por hallar justicia.

### Universo de las películas

Tabla 1.

#### *Universo*

Universo	La Escalera de Jacob (1990)	Eterno resplandor de una Mente sin recuerdos (2004)	Sherlock Jr. (1924)
<b>¿Cómo se ganan la vida mis personajes?</b>	El personaje principal (Jacob) es un soldado estadounidense, que dentro de sus alucinaciones oficia como cartero, cargo que no le brinda estatus dentro de la sociedad y que le dificulta encontrar una solución al porqué el estado lo persigue y la razón de sus continuas alucinaciones.	El personaje principal (Joel) menciona en una ocasión que tiene trabajo, sin embargo, en toda la película su labor no se dice, ni hace parte de la narración. Por otro lado, Joel se nos presenta como un personaje sensible, que gusta de practicar varias artes a modo de manualidades. Las obras que crea le permiten a Joel representar todos los momentos vividos con su ex novia (Clementine) y le permiten al espectador adentrarse en la mente de Joel para lograr entender la causa de sus acciones.	El protagonista (Proyeccionista) trabaja en un teatro haciendo varias labores en el cine, desde limpiar y barrer, hasta proyectar las películas, lo que le impide denotarse entre la sociedad y ganarse fácilmente la mano de su amada, sin embargo, dentro del sueño es Sherlock, un reconocido detective contratado para dar con el ladrón de una valiosa joya, lo que le facilita resolver el caso y conquistar a la chica.
<b>¿Qué política tiene mi mundo?</b>	El mundo real de la película se desarrolla en la guerra de Vietnam, cuya política nos muestra las consecuencias de la avaricia e inmoralidad del gobierno estadounidense por ganar la guerra pasando sobre la vida de sus soldados, el bienestar de su pueblo e imponiendo de manera sutil el autoritarismo disfrazado de patriotismo y democracia. Jacob busca en su mundo de sueños y pesadillas, hallar las respuestas a sus delirios y el complot que, según él, ha maquinado el gobierno para ocultar la verdad, sin embargo, el grueso de los personajes intenta corromper su investigación y mantenerlo atado a sus alucinaciones, siendo gracias a algunos allegados que logra	La política de este universo narrativo se enfasca en la lucha constante que tienen algunas personas por cambiar situaciones y momentos negativos de su pasado a cambio de paz y tranquilidad en su interior, creando para sí mismo una nueva vida. Por ello, la posibilidad de someterse a un procedimiento de borrado de memoria es la oportunidad para que personas como Joel y Clementine, puedan liberarse de sus tristezas y frustraciones. Posteriormente, se evidencian las verdaderas consecuencias de borrar de una persona todo un periodo de tiempo que ha pasado con una persona, puesto que solo eliminan los recuerdos, pero	En el mundo real y el onírico se puede notar una constante representación de los buenos valores y el sentido de la honestidad encarnados en el protagonista que rayan con la política y valores que presenta el universo narrativo encarnados en el “Jeque local” que no solamente es la antítesis de los valores del personaje principal, sino que además pugna por ser él (el jeque), quien lleve las riendas del poder de relaciones, esto se puede ver en momento en que el Jeque acusa al proyeccionista de un robo y hace poner a los demás personajes en contra del protagonista, dando un vuelco a sus relaciones, todo esto lo lleva a querer esclarecer el problema con su casi nulo

	hallar la verdad y liberarse para finalmente descansar.	los sentimientos y pensamientos seguirán allí, afectando negativamente la vida de sus pacientes.	conocimiento de detective pero sin ningún resultado. En el sueño ya siendo un reconocido detective, las relaciones de poder vuelven a favor de Sherlock, quién logra hacerse con las suyas y luego gracias un golpe de suerte en la realidad, dejándonos ver que el bien siempre triunfa sobre el mal.
<b>¿Cuáles son los rituales de mi mundo?</b>	Jacob suele visitar a su quiropráctico (Louis) por problemas lumbares, sin embargo, Louis se postula a lo largo de la narración como el ángel guardián de Jacob, pues es un soporte que lo estabiliza emocionalmente, lo protege en sucesos importantes, le recuerda constantemente la importancia de su familia y le hace reflexionar sobre su condición actual y cómo liberarse de eso que lo atormenta.	Joel y Clementine son una pareja muy unida, pasan mucho tiempo juntos a tal punto que han hecho de sus vidas juntos un ritual, lo cual denota el gran amor que se tienen, pero a su vez se refleja un fuerte choque de personalidades, volviendo ritual las discusiones, peleas y el desencanto que termina separándolos y haciéndolos tomar la decisión de borrarse de sus mentes y vidas.	El proyeccionista lleva siempre consigo el libro: Cómo ser un detective, y este se vuelve una guía imprescindible para Sherlock que lo utiliza para dar con el ladrón, aunque sin efectividad en la vida real. Sin embargo, en el sueño vemos cómo los pasos del libro son aplicados a la perfección, logrando dar con el ladrón. Por otro lado, la caracterización del personaje en las dos realidades logra transmitir la misma inocencia y torpeza en sus acciones, reforzando la personalidad del personaje y potenciando su poder cómico.
<b>¿Qué comen nuestros personajes?</b>	En la película, la comida se hace evidente por su ausencia, tiene pocas apariciones y en su mayoría cuando es entregada a Jacob este la rechaza, haciendo evidente que la comida al aparecer únicamente en el mundo onírico y el la declina de la misma manera que desea hacer con los sueños y alucinaciones que sufre, para enfocarse en lo que verdaderamente le importa.	Joel y Clementine habitan las comidas rápidas, por domicilios y restaurantes, sin duda representan su estilo sedentario y casero de vivir, pero que además ligan y desligan las relaciones entre los personajes, y se vuelven una constante en la representación de su evolución como pareja, un claro ejemplo es cuando Clementine toma sin permiso una presa de pollo del plato de Joel, logrando con una conexión íntima entre ellos y de manera opuesta cuando Joel critica la monotonía de comer siempre en el mismo lugar y ataca el alcoholismo de Clementine.	La comida en la película es un elemento que utilizan los personajes para perjudicarse entre sí. Por un lado, el protagonista queriendo dañar la imagen y hacer quedar como torpe al Jeque con la cáscara de banano, y por otro, el antagonista queriendo envenenar al protagonista con una copa de vino. Al ser utilizada la comida para hacer daño, los momentos donde la emplean son cómicos por cómo los actores manejan estas situaciones, pero dejan claro sus intenciones inseparables de rivalidad.
<b>¿Cuáles son los valores de mi mundo?</b>	En la narración se hace evidente la injusticia que imparte este mundo al ver a	En esta historia se puede apreciar el valor del amor que triunfa sobre el odio y apatía.	A lo largo de la historia se nos presentan diferentes momentos donde el personaje principal es

	<p>nuestro personaje principal buscando ayudas y respuestas a los perjuicios que aparentemente el gobierno realizó de manera secreta a sus propios soldados al exponerlos a una droga que los alteraría sin su conciencia. Jacob no logra encontrar respuestas directas del gobierno, pues logran silenciarlo a él y a sus compañeros. Finalmente, el químico que trabajó forzosamente realizando la droga, confiesa dicha situación ante Jacob, demostrando la poca moralidad del gobierno al abusar de su autoridad. Aquí se representa claramente una postura moral a través de la historia, donde un personaje que lucha por el bien es impedido por todo un sistema de corrupción que no lo deja escapar de aquella realidad infernal y pesadillesca.</p>	<p>En todos los recuerdos, Joel se enfrenta a su mente y los borradores de memoria para detener el procedimiento y así poder recordar a su amada al día siguiente, puesto que realmente y a pesar de todo lo sucedido él no quiere olvidarla porque aún la ama; Hecho que también es se hace visible en la secretaria de la compañía borradora de memorias, cuando se entera que su jefe, de quién está enamorada, le practicó una terapia para que ella olvidara la relación secreta que había mantenido, esta, en venganza, libera todos los archivos de sus clientes para demostrarles que el procedimiento no solo no logra su cometido, sino además resulta inmoral y peligroso.</p>	<p>puesto a prueba sobre sus valores, demostrándonos la integridad del personaje y la maldad de algunos personajes que no tienen problema en dejar sus valores en la basura con tal de adquirir poder y dinero. La película es un gran referente de la honestidad y humildad que debe imperar por sobre todas las cosas, aún sin saber si los valores de los demás son homónimos. Por otro lado, vemos el entusiasmo por hacer justicia a pesar de todas las adversidades que se le presenta a Sherlock, quien siempre quiere hacer el bien, así lo logre únicamente en sus sueños.</p>
<p><b>¿Qué género o combinación de género se está usando?</b></p>	<p>La narración de la película es contada principalmente como un <i>drama</i> por los diferentes conflictos que presenta, sin embargo, también se combina con otros géneros como el <i>suspense</i> o <i>misterio</i>, debido a la capacidad de mantener una alta tensión y expectativa sobre lo que ocurrirá con el personaje. Es evidente también el <i>thriller psicológico</i>, ya que la mayoría de los hechos ocurren en la mente de nuestro protagonista y nos hace vivir sus pesadillas y miedos constantes. Contiene también elementos de <i>fantasía</i>, debido a las constantes alucinaciones o apariciones de seres que al parecer son demonios o ángeles y de <i>terror</i> por las</p>	<p>Dentro de la película se emplea el género de <i>ciencia ficción</i>, al representar un procedimiento científico avanzado que puede alterar la mente. Se hacen presentes elementos de <i>comedia dramática</i>, por el tono cómico que se cuele entre el drama para amenizar momentos de tensión. Finalmente resulta una película <i>romántica</i>, que nos relata una relación de pareja que se ve afectada cuando Clementine decide borrar a Joel no solo de su vida, sino además de su mente.</p>	<p>El principal género que se narra en la película es <i>comedia</i>, pero a partir del subgénero <i>slapstick</i>, subgénero representativo de la década de los 20's y que es ampliamente usado por Buster Keaton en su filmografía, este subgénero es característico por ser un humor físico, de golpes y caídas. Por otro lado, el humor se combina con el género <i>policial</i> cuyo papel es llevar la trama dentro del sueño al narrar la historia de Sherlock un famoso detective que debe hallar el ladrón de un collar de perlas y recuperarlas. Menos protagonista, pero igualmente importante, aparece el <i>romance</i> como complemento de la trama, pues finalmente el amor de la chica es el objetivo principal del protagonista.</p>



	espeluznantes imágenes que se presentan a lo largo del filme.		
<b>¿Qué trama subyacente tenemos?</b>	La narración nos evidencia la trama subyacente en un diálogo que sostienen Jacob y Louis, donde el segundo le hace una reflexión sobre la vida y la muerte y cómo Jacob debe dejar a un lado todas sus penas y culpas para así poder liberarse del infierno que vive y así su alma pueda descansar en paz. Es una invitación a desprendernos de nuestros tormentos para poder ser felices.	Se emplea en la narrativa el modelo de Kübler-Ross, el cual representa de manera subyacente las 5 etapas del duelo: negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Estas son las etapas por las que pasa Joel tras el rompimiento de su relación con Clementine. En este punto se nos presenta la película como una oportunidad para arreglar traumas con las personas que nos relacionamos y con nosotros mismos.	En el relato se tratan dos distintas realidades donde se puede diferenciar una trama real de otra surreal y se evidencia la capacidad del personaje para desarrollarse en ambas tramas de forma diferente, pues en el sueño se hace realidad el Sherlock Jr. el protagonista quiere ser, y sin embargo en ambos mundos los dos siguen teniendo las mismas características morales, características que terminan definiendo las tramas a favor del protagonista y que nos dejan como trama subyacente: Tanto en los sueños como en las películas depositamos nuestras esperanzas y deseos, sin embargo debemos tomar ejemplo de ellos para realizarnos en nuestra propia realidad.
<b>¿Cuál va a ser el diseño de mi reparto?</b>	Jacob: Es el protagonista, su rol es el de buscar respuestas a el porqué de sus alucinaciones. Jezabel: Pareja sentimental de Jacob, le ayuda a mantenerlo en su cotidianidad. Dr. Louis: Quiropráctico que alivia los dolores físicos de Jacob y le hace reflexionar sobre su situación. Gabe: Hijo menor de Jacob, aparece para dar calma a su padre. Newman: Químico quién finalmente aclara las dudas de Jacob.	Joel Barish: Es el personaje principal, que debe evitar a toda costa que el procedimiento para eliminar todo recuerdo de su expareja funcione, pues se arrepiente de querer borrarla de su mente.  Clementine Kuczynski: Es la ex novia de Joel, quien, a causa de su naturaleza impulsiva, decide borrarse a Joel de su memoria, sin embargo, esto le causa un cuadro de ansiedad, depresión, cambios repentinos de humor e iracundia que solo se curan cuando vuelve a encontrarse con Joel quien se acaba de hacer el tratamiento.  Amigos de Joel: Son una pareja con una íntima amistad	Proyeccionista/Sherlock: Es el personaje principal de la película. Su misión es esclarecer el caso del robo del objeto (reloj/collar de perlas) y conquistar a la joven de la que está enamorado, en el caso de Sherlock, debe además salvarla del Jeque local y su pandilla.  La Joven: Es la chica a la que el proyeccionista quiere conquistar con detalles, y la que logra esclarecer en la realidad quien fue el verdadero ladrón, lo que la lleva hacer la heroína de la película.  Jeque local: Es el antagonista, quien en ambas realidades roba el objeto de valor e intenta hacerle la vida imposible al proyeccionista/Sherlock. El padre: Su rol dentro del universo narrativo es ser la

		con Joel, su rol es calmar a Joel e intentar controlarlo para que no se haga el procedimiento.	víctima del ladrón, sin embargo, en el mundo real es quien acusa al proyeccionista, pero el sueño es quién pide ayuda a Sherlock para hallar con el hurtador.
--	--	--	---

Nota: Autoría propia.

De la fase 1 “Conocimiento de la película” del Análisis cinematográfico integral (Aristizabal y Pinilla) realizado a las películas Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924), La escalera de Jacob (Adrian Lyne, 1990) y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry, 2004). Podemos deducir que:

Los universos de los tres filmes utilizan dos líneas espacio-temporales como herramienta para cohesionar el mundo real de la narración con el mundo onírico y así generar la unidad sintáctica que dé sentido a las historias.

Se hace notorio el protagonismo narrativo del mundo onírico en los tres universos por sobre el mundo real, pues tiene un peso mayor tanto en la trama como en el tema de la historia por su incidencia de duración, desarrollo del inicio, nudo y desenlace, progreso del arco narrativo y arco de transformación de los personajes, que en conclusión genera una función de desenvolvimiento de la película, mientras el mundo real realiza la función introductoria y como complemento del desenlace de la narración.

A partir de la política y valores de los tres universos, se puede observar una constante inclinación hacia la corrupción de los valores y la moral naturales del mundo real que habitan los personajes, condición que los inclina a encaminar sus esfuerzos y acciones mayormente en el mundo onírico, que aunque también presenta rasgos similares al real, es más flexible para los personajes, esto se nota en los tres finales que paradójicamente suceden en el mundo real, pero donde se logra notar cómo los acontecimientos dentro del mundo onírico finalmente tienen repercusiones en la otra línea narrativa.

Las tres películas tienen pocos o ningún elemento del género que compartan entre sí. A pesar de avistar pequeñas semejanzas entre Sherlock Jr. y Eterno resplandor de una mente sin recuerdos frente a la comedia romántica, o el drama presente en Eterno resplandor de una mente sin recuerdos y La escalera de Jacob, estas similitudes son tratadas con intenciones estéticas y semióticas diferentes que impiden su vínculo frente al género.

La narración de las tres películas se desarrolla en la mente de los personajes principales, hecho que particulariza no solo la trama, sino además las condiciones del mundo onírico, pues este tiene gran influencia de la personalidad y forma de ver la vida de los protagonistas.

Los personajes principales están en una búsqueda constante de su objetivo. Para alcanzar sus objetivos, los personajes optan por conseguirlo en el mundo onírico, que les representa condiciones favorables para tales fines, característica que también nos permite observar como en las tres cintas los personajes hacen evidentes sus intenciones sin necesidad de ocultarlas o aparentarlas.

Desde el desarrollo narrativo y dramático, el montaje desde el punto de vista histórico en las tres películas, se hace un elemento que resalta en las mismas, ya sea por su innovación, tratamiento o particularidad. La importancia que tiene el montaje en la caracterización de las tres películas, radica en su función narrativa que se desprende del elemento que une a la historia y la dota de sentido, para trascender y convertirse en el componente participativo dentro de la trama y el tema, jugando así no solamente con la utilidad de la historia, sino además con el sentido semiótico, estético y simbólico de la misma, rasgo que se puede ver en los tres filmes.

Las conclusiones anteriormente mencionadas pretenden aportar al correcto desarrollo de la fase 2 del análisis cinematográfico integral (Aristizabal y Pinilla, 2017) frente al conocimiento de las películas escogidas y a modo de introducción para la fase de Análisis integral, donde se profundizará en el estudio de los elementos y características compositivos de los filmes, que determinen la ejecución de la tercera fase del modelo de análisis cinematográfico que se centra en la interpretación de los datos brindados en la fase 1 y 2.

### **Análisis cinematográfico integral: fase 2. Ejecución del análisis**

El desarrollo de la fase 2 del análisis cinematográfico integral se compone de cuatro ejes escogidos entre los ocho que componen el análisis en su totalidad. Tomando en cuenta el objetivo principal de la investigación (el montaje), se acudirá al eje narrativo como uno de los principales factores que influyen en el montaje y viceversa. El eje narrativo, compuesto por dos elementos (secuencia y arco narrativo) se encaminará en describir detalladamente las secuencias escogidas y a ellas mismas examinar su arco narrativo. El siguiente eje para estudiar será el desarrollo de la dramática, básico para entender la composición y ritmo del montaje, para luego realizar un examen al sonido de cada secuencia (A excepción del film Sherlock Jr.) y finalmente analizar el eje del montaje teniendo en cuenta los tres ejes anteriores.

#### **Narrativo**

La función del montaje dentro de la narrativa se vuelve necesaria e imperante por sus cualidades sintácticas que unen conceptos, emociones y ritmos de forma que el espectador pueda generar una lectura del film, que por lo general lleva una trama consigo y se culmine con la entrega del mensaje que se resguardaba en el abstracto paisaje de los elementos individuales, pero que, gracias al montaje, pudieron aterrizar en imágenes coherentes. La narrativa habita dentro del mismo montaje y por ello, hacer una disección de la narrativa en las secuencias oníricas, nos puede brindar detalles y bases de la estructura del montaje en cada una de estas secuencias. Por lo tanto, se analizará la trama, los acontecimientos relevantes dentro de la secuencia y la forma en que la narración se sucede, transforma y mantiene, de manera que se puedan obtener datos pertinentes para comprender la función del montaje dentro del relato.

#### **La Escalera de Jacob secuencia 1.**

(Min 31:49 - 37:30)

**Storyline.** Jacob se halla en una fiesta con su pareja Jezebel, pero una serie de acontecimientos hacen que Jacob comience a alucinar y finalmente cae postrado al suelo.

**Argumento.** En una fiesta se encuentra Jacob Singer junto con su pareja Jezebel, quien se haya bailando entre un tumulto de personas, mientras que Jacob al buscar alguna bebida en la nevera de la casa, se topa con una cabeza congelada de una extraña criatura, envuelta en plástico. Continúa observando el lugar y se asusta al ver un ave aletear dentro de una jaula. Se acerca a una vidente que al leerle la mano le comunica acontecimientos ya ocurridos en su vida, como su matrimonio y su divorcio, le dice también que puede ver que él ya está muerto. Jacob es incitado por Jezebel a

unirse al baile, él se une, pero se nota agotado, observa las personas junto a él y comienza a tener alucinaciones, ve pájaros volando dentro de la casa, gente que se mueve a un ritmo acelerado y a un demonio que baila junto a Jezebel, Jacob cae postrado al suelo mientras los presentes le observan extrañado. Mientras tanto en el mundo real sus colegas soldados lo ven gravemente herido.

***Paradigma de Field.***

Acto 1. Presentación de personaje (Min 32:05): En una fiesta se encuentra el protagonista sintiéndose incómodo por una mujer ebria que le acosa. Paralelamente vemos a Jezebel, su pareja, bailando entre una multitud.

Punto de giro 1 (Min 32:28): Jacob observa una cabeza animal dentro de una nevera.

Acto 2. Desarrollo de la trama (Min 33:03): Jacob, por casualidad se acerca a una vidente quien le lee la mano, regresa donde se halla su pareja y baila, comienza a agobiarse y a tener alucinaciones.

Punto de giro 2 (Min 36:31): Jacob observa a un demonio que abusa de Jezebel y ve que le atraviesa un cuerno en el rostro.

Acto 3. Resolución (37:04): Jacob cae postrado y agobiado en el suelo, mientras que, en la vida real, unos soldados le observan herido.

***Macro escaleta de eventos.***

Escena 1: Jezebel baila en una fiesta, en la sala de una casa dentro de una multitud.

Escena 2: Jacob está en la cocina buscando algo para beber, cuando observa la cabeza de una extraña criatura, sale de ahí y observa un ave en una jaula.

Escena 3: Jacob sube unas escaleras donde se encuentra con una vidente que le lee la mano.

Escena 4: Jacob llega a la sala donde está Jezebel para bailar, comienza a tener alucinaciones.

Escena 5: Unos soldados en Vietnam observan a Jacob gravemente herido.

***Arco narrativo.*** El arco narrativo se resume en las relaciones entre los personajes y la historia interna del protagonista.

*Relación entre los personajes.* Jacob y Jezebel se hallan en una fiesta, mientras Jezebel baila con las demás personas, él busca distraerse, sin embargo, a medida que transcurre la fiesta Jacob se torna tenso y tanto las personas en la fiesta, como su propia novia parecen ser parte de las alucinaciones que comienza a sufrir, esto se nota cuando se acerca a una vidente quien le ofrece un servicio de quiromancia, Jacob intenta evitarlo pero le insisten y acepta de manera amistosa

logrando simpatía, al finalizar dicha lectura, Jezebel insiste en que Jacob baile con ella, lo logra pero él se siente agobiado y decide detenerse.

*Historia Interna.* Al estar en la fiesta, Jacob se nota incómodo e intimidado gracias al acoso constante de una mujer, cuando logra separarse de ella, ve el esqueleto de una criatura dentro la nevera, hecho que le sorprende y lo pone nervioso, también se evidencia al acercarse a una jaula y ver que el ave dentro de ella aletea, este se sobresalta, se aleja de allí y se topa con la vidiente que le manifiesta hechos aparentemente reales y extraños. Jacob vuelve con Jezebel para bailar, pero se nota abrumado y se aleja, sufre diferentes alucinaciones que lo desorientan y finalmente cae al suelo agobiado.

### **La escalera de Jacob secuencia 2.**

(Min.71:02 - 77:50)

*Storyline.* Jacob es trasladado a un hospital, donde comienza a sufrir alucinaciones que le hacen sentir en un infierno y dudar de su existencia.

*Argumento.* Tras sufrir un accidente, Jacob está siendo llevado en una camilla por los pasillos de un hospital, mientras intenta explicar a los médicos lo sucedido. Al llegar a una habitación, los doctores comienzan a examinarlo, Jacob solicita la presencia de Louis (su quiropráctico), sin embargo, un movimiento del doctor deja a Jacob inconsciente. Los médicos llevan a Jacob por una zona del hospital completamente abandonada, oscura y en ruinas. Jacob, quien está despierto, logra ver la bicicleta de su hijo menor antes de continuar hacia un espacio más macabro que se asemeja a un manicomio o purgatorio. Jacob, aterrorizado y llorando finaliza su camino en una sala de operaciones, rodeado de varios doctores entre los que se encuentra Jezebel, a quién Jacob pide ayuda para salir, sin embargo, un doctor se mete en la conversación y le dice a Jacob que realmente está muerto, en este momento le introducen una jeringa en la frente que lo hace gritar de dolor. Finalmente, postrado en una cama del hospital es visitado por su esposa y sus dos hijos mayores, que lo tratan de reconfortar, pero una voz le susurra a Jacob que todo es un sueño y Jacob llora desconsolado mientras es abrazado por su esposa.

### ***Paradigma de Field.***

Acto 1. Presentación de personajes (Min. 71:02 - 72:16): Se presenta a Jacob en una camilla ingresado al hospital por un policía y tres médicos, sus diálogos hacen notar la mala condición de Jacob quien pide ser atendido por su quiropráctico en varias ocasiones.

Punto de giro 1 (Min, 72: 20): Un doctor mueve a Jacob y le provoca dolor al punto de quedar desmayado.

Acto 2. Desarrollo de la trama (Min. 72:24 - 75:40): Jacob es conducido por un sombrío pasillo donde logra observar a un costado la bicicleta de su hijo, que es lo último que ve antes de ingresar a una nueva zona llena de sangre, enfermos mentales y personas con deformidades, todos lo ven con mirada acusadora, como si estuviera pasando por el infierno. El terror se intensifica con cada metro que recorren, hasta llegar a la sala de operaciones donde lo esperan varios doctores tapados de pies a cabeza. Jacob se sorprende al ver a su novia Jezebel entre los doctores, les pide dejarlo ir, pero el doctor a cargo con unas pocas palabras le hace entender que está muerto, acto seguido, un hombre sin ojos le inyecta una jeringa en la frente.

Punto de giro 2 (Min 75:42 - 75:50): Jacob grita de dolor, mientras una imagen en nadir muestra un recorrido entre árboles y dos voces de fondo que se muestran preocupadas por la condición de Jacob.

Acto 3. Resolución (75:51 - 77:51): Jacob yace en la cama del hospital que vuelve a la normalidad. Su esposa y sus dos hijos entran a visitarlo. Su esposa, preocupada, lo trata de animar y le promete que todo va a salir bien, a lo que Jacob le sonrío. Sin embargo, una voz de alguien que no vemos, le dice a Jacob que todo es un sueño. Asustado y confundido, Jacob se vuelve hacia su esposa quien lo abraza sin poder calmarlo.

***Macro escaleta de eventos.***

Escena 1: Jacob ingresa al hospital gravemente herido y es atendido por los médicos.

Escena 2: Los médicos llevan a Jacob por un tenebroso y horrible pasillo donde ve la bicicleta de su hijo.

Escena 3: Pasan en medio de un “manicomio” lleno de horrores.

Escena 4: Jacob termina en una camilla, atado y rodeado de siniestros doctores que le explican que está muerto.

Escena 5: Dos hombres llevan a Jacob entre una frondosa selva, mientras se debaten si podrá sobrevivir.

Escena 6: Su esposa e hijos visitan a Jacob, que entre asustado y adolorido llora por la situación en la se encuentra.

***Arco narrativo.***

*Relación entre los personajes.* Jacob se encuentra indefenso y vulnerable. Los médicos lo tratan sin darle mayor importancia, pero lo ven con extrañeza, sin embargo, cuando él se desmaya y es trasladado a otra zona, no solo se transforma el espacio, además los personajes se vuelven extraños, terroríficos y se muestran hostiles hacia Jacob, que continúa atado a la camilla sin poder hacer nada más que suplicar que lo liberen y lo dejen ir. Pero es en los diálogos que mantienen entre los diferentes doctores, lo que inclina la balanza del relato a favor del hecho de que Jacob está muerto y lo que vive es un infierno lleno de demonios que no lo quieren dejar salir de ese mundo de delirios, haciendo más evidente esta teoría con el pequeño flashback en la selva, que nos indica que Jacob aún está en Vietnam siendo atendido por otros soldados. Finalmente, cuando es visitado por su familia en el hospital, Jacob se muestra esperanzado porque parece que todo culminará allí, sin embargo, una pequeña frase de esa voz acusmática lo devuelve al fondo de la duda, el temor y el sin sentido.

*Historia interna.* A pesar de la condición desfavorable de Jacob, este siempre tiene en claro que necesita a su amigo Louis y lo hace evidente en varias ocasiones, pues este es el único que lo puede salvar de esta situación, además de ser el único en quien confía, luego vemos como se evidencia también la obsesión que tiene con su hijo Gave, quien murió atropellado por un auto cuando iba en su bicicleta, esto hace que las alucinaciones de Jacob se intensifiquen y la culpa lo lleve al nivel del purgatorio donde permanecen las almas en pena, y aunque el personaje mantiene una constante en su personalidad, se observa como su comportamiento se transforma cuando se le revela de forma cada vez más clara, la verdad sobre su condición, ese limbo entre la vida y la muerte que está sufriendo, que aunque no la acepta de ninguna manera al iniciar la escena, pues siente todo de manera muy realista, son las propias alucinaciones que lo vuelcan a preguntarse si más allá de un delirio o es simplemente una transición necesaria hacia la muerte.

**Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.**

(Min 52:17 - 57:57)

*Storyline.* Joel, un hombre que está recordando momentos felices de su relación con Clementine, quiere detener un procedimiento en el que la están eliminando de su memoria.

*Argumento.* Una pareja (Joel y Clementine) se encuentran en la cama, ella empieza a hablar sobre su pasado, contándole sus sentimientos y lo sola que se sentía, Joel la acaricia pero en ese momento ella desaparece. Ahora ambos se encuentran sobre un lago congelado y Joel le cuenta lo



feliz que es, pero ella vuelve a desaparecer, él sabiendo que la están borrando de su memoria, quiere detener el proceso pero no puede hacer nada, así que empieza a buscarla para tratar de esconderla, al encontrarla se la lleva, empiezan a correr por el lago, mientras él va recordando diferentes momentos de su relación donde se veía que eran felices, luego llegan al consultorio donde Joel empezó con el proceso para borrar a Clementine de su mente, al pedirle al doctor que detenga el proceso recuerda que él está dormido y están haciendo todo el proceso en su casa, en ese momento reconoce al asistente que trabaja en el consultorio y se da cuenta que lo está suplantando para conquistar a Clementine.

### ***Paradigma de Field.***

Acto 1. Presentación del personaje (Min 52): En la cama está Joel con su novia Clementine, ella le comenta sobre su niñez y los prejuicios que tenía cuando era niña y que aún le afectan.

Punto de giro 1 (Min 53): Clementine desaparece y Joel la busca.

Acto 2. Desarrollo de la trama (Min 54): Estando acostados en un lago congelado Joel le expresa a ella lo feliz que es en ese momento, pero de nuevo ella desaparece, Joel al entender que la están borrando de su memoria trata de detener el procedimiento sin ningún resultado.

Punto de giro 2 (Min 55): Joel encuentra a Clementine y deciden correr en busca del consultorio, mientras va recordando diferentes momentos de su relación.

Acto 3. Resolución (Min 56): Al llegar al consultorio, el doctor le explica la imposibilidad de detener el procedimiento, de repente Clementine desaparece, en ese momento Joel es consciente que está dentro de su cabeza y que él está dormido mientras le están realizando el tratamiento.

### ***Macro escaleta de eventos.***

Escena 1: Joel y Clementine se encuentran acostados mientras ella le habla sobre los recuerdos de su niñez y los prejuicios que ella tenía de sí misma, él trata de consolarla, pero desaparece, y Joel trata de encontrarla.

Escena 2: En un lago congelado están los dos acostados mientras Joel le dice lo feliz que es con ella, Clementine lo abraza.

Escena 3: En la misma posición ahora en una estación de tren Clementine desaparece en la penumbra.

Escena 4: Joel, en el lago trata de detener el sueño, mientras grita y suplica para que detengan el procedimiento.

Escena 5: En el cuarto de Joel, Mary y Stan, bailan sobre la cama mientras se ve a Joel durmiendo.

Escena 6: Joel decide buscar a Clementine por el lago, cuando la encuentra empiezan a correr tratando de llegar al consultorio de la clínica, buscando entre sus recuerdos.

Escena 7: Joel Y Clementine están en cuarto mientras juegan bajo las cobijas.

Escena 8: Joel sigue buscando entre sus recuerdos, mientras corren por el lago.

Escena 9: Joel está haciendo un retrato de Clementine en su estudio.

Escena 10: Joel y Clementine se detienen y toman otra dirección para encontrar el recuerdo.

Escena 11: Joel y Clementine juegan en su cuarto mientras suena de fondo la voz del Dr. Mierzwiak.

Escena 12: Joel y Clementine siguen corriendo por el lago.

Escena 13: En una sala de cine Joel y Clementine ven una película, se ven a ellos mismos corriendo, la voz en off del Dr. Mierzwiak sigue sonando.

Escena 14: Ahora en una estación de tren, Joel y Clementine siguen corriendo en sus recuerdos para llegar al consultorio.

Escena 15: Joel y Clementine pasan por la sala donde jugaban con sus amigos.

Escena 16: Al llegar al consultorio, Joel se ve así mismo sentado en el consultorio con mucha tristeza, él quiere detener el borrado pero no puede, busca a Clementine pero es otra mujer, reconoce a Patrick el ayudante de la clínica que está suplantándolo para quedarse con Clementine, en ese momento se da cuenta que está dentro de su cabeza y él está dormido mientras le realizan el procedimiento.

Escena 17: En el lago se encuentran Clementine y Patrick acostados, Clementine reacciona impactada y se va.

### ***Arco Narrativo.***

*Relación entre los personajes.* Por los diferentes recuerdos que nos lleva esta secuencia la relación entre Joel y Clementine nos deja ver una pareja unida y feliz, donde hay un entendimiento y una empatía que sentían mutuamente, se contaban sus secretos, compartían juegos con amigos, viajaban juntos, recordar estos momentos hacen recapacitar a Joel para buscar la forma de detener el procedimiento y no olvidar lo feliz que era con Clementine.

*Historia interna.* Joel, pasa por un momento de mucha confusión, por lo cual quiere expresarle a Clementine lo feliz que es con ella, sin embargo, sus recuerdos son borrados constantemente y

ella va desapareciendo de su mente, por ello empieza la búsqueda de algún elemento en su memoria para tratar de detener el procedimiento, esto lo lleva por diferentes momentos de su relación donde compartían y eran felices. Joel comprende que debe llegar hasta el recuerdo donde acepta empezar con el proceso para eliminarla de su memoria y allí, se da cuenta, no solo que está dentro de su cabeza, sino además que uno de los asistentes del Dr. Mierzwiak, lo está suplantando para quedarse con Clementine.

En esta secuencia Joel entra en una confrontación con el mismo, lo que lo lleva a una desestabilización emocional por la pérdida de Clementine, luego de pasar por varios obstáculos, decide analizar su situación y decide emprender un viaje a través de sus recuerdos para salvar a Clementine en su memoria.

### **Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.**

(Min 69:50-75:50)

**Storyline.** Joel busca a toda costa, la forma de evitar que el procedimiento borre a Clementine de sus recuerdos.

**Argumento.** Joel y Clementine se encuentran recreando la escena de una película la cual observan desde el interior de un auto, pero de manera inesperada la pantalla donde es proyectada la película desaparece al igual que Clementine. Desde una habitación, un hombre frente a un monitor oprime una tecla, provocando que Clementine aparezca de nuevo en el auto, Joel y Clementine salen rápidamente del auto, se percatan que éste también desaparece junto con una cerca que se encontraba en el lugar, la pareja huye. En la habitación, el hombre frente al monitor (Stan) se encuentra modificando el sistema de rastreo, Joel y Clementine corren desesperadamente por la calle llegando a un consultorio apreciándose penumbra en el lugar, se encuentran al Dr. Mierzwiak sin rostro y a Joel de igual forma. Stan se encuentra monitoreando en la habitación, explica lo observado al Dr. Mierzwiak y a Mery presentes en el lugar. Clementine se encuentra cansada en la calle, pero de manera inesperada resultan en una biblioteca, la cual también se torna en penumbra, mientras los objetos del lugar desaparecen paulatinamente a su paso, se perciben voces ajenas a la situación, la pareja corre al punto de resultar en medio de la calle exponiendo su integridad. El hombre quien monitorea el cerebro del Joel, manifiesta tener algunos contratiempos debido a fallas en el sistema. Joel se encuentra ahora en una habitación masturbándose mientras Clementine se encuentra a su lado, de repente aparece la madre de Joel y lo observa sorprendida, Joel trata de esconderse bajo sus cobijas, pero aparecen frente del mar en medio de la nieve y de

un momento a otro nuevamente se encuentran en la biblioteca. Se muestra a Joel en su niñez con un grupo de niños quienes lo retan a matar a un ave, luego aparece Clementine para llevarse a Joel del lugar y se alejan tras las burlas de los niños, llegando a la casa de su infancia la cual empieza a deteriorarse aceleradamente. En el mundo real, continúan analizando los datos arrojados por el sistema en la casa de Joel. Se muestra nuevamente a Joel frente a lo queda de su casa, pero sin Clementine. Aparece en otro escenario, esta vez en una sala jugando con Clementine, mientras ella pone una almohada en su rostro y desaparece del lugar, éste se torna en penumbra. Ahora la pareja se encuentra en medio de la nieve frente al mar jugando y bromeando entre sí, mientras esto ocurre Clementine desaparece y Joel corre sin rumbo fijo.

### ***Paradigma de Field.***

Acto 1. Presentación del personaje (Min 70:07): Joel y Clementine se encuentran disfrutando de una película desde el interior de un auto.

Punto de giro (Min 70:08): Clementine desaparece del auto y aparece de nuevo tras ser modificado un sistema por parte de un hombre que se haya en una habitación.

Acto 2. Desarrollo de la trama (70:14): Tras lo sucedido, la pareja huye evitando que Clementine desaparezca transportándose involuntariamente por varios escenarios y experimentando la desaparición de elementos.

Acto 3. Resolución: El esfuerzo de Joel frente al lidiar con la desaparición de Clementine se torna inútil pues ella sigue desapareciendo paulatinamente dentro de cada escenario de forma inesperada.

### ***Macro Escaleta de Eventos.***

Escena 1: La pareja recrea y disfruta de una película desde interior de un auto.

Escena 2: Stan desde la habitación activa una opción mientras observa la pantalla de un monitor.

Escena 3: La pareja sale del carro y corren.

Escena 4: Stan configura el sistema.

Escena 5: La pareja cruza una calle donde por poco son atropellados.

Escena 6: La pareja se encuentra en un consultorio donde Joel pide ayuda y aprecia al Dr. Mierzwiak sin rostro, hablando con Joel quién también se halla sin rostro.

Escena 7: El hombre frente al monitor analiza algunos datos extraídos del sistema y se encuentra consternado tras no saber porque se encuentra en falla.

Escena 8: Clementine se encuentra agotada en la calle mientras Joel la anima a continuar.

Escena 9: Joel sigue animando a Clementine pero esta vez aparece en una librería mientras los objetos a su paso desaparecen y Clementine alude a la posibilidad de ser guardada en su humillación, se escuchan voces ajenas a la situación y huyen.

Escena 10: La pareja se halla en medio de la calle donde están a punto de ser atropellados.

Escena 11: Stan continúa sin encontrar la señal dentro del sistema.

Escena 12: En una habitación se encuentra Joel masturbándose junto a Clementine, donde entra la madre de Joel y observa lo que sucede, Joel con vergüenza trata de esconderse bajo sus cobijas.

Escena 13: La pareja aparece en la misma cama, pero esta vez en medio de la nieve y frente al mar, donde se evidencia la felicidad de Clementine y la preocupación de Joel.

Escena 14: Nuevamente la pareja se encuentra en la librería donde Clementine manifiesta la necesidad de ser escondida en lo más profundo.

Escena 15: En un vecindario se encuentra Joel en un momento de su niñez con un grupo de niños, quienes lo incitan a matar un ave, al lugar llega Clementine y lo aleja de allí.

Escena 16: Clementine en cuerpo de niña alienta a Joel mientras llegan a la casa donde Joel vivió su niñez, Joel le da a entender a Clementine lo importante que es ella para él y empiezan a jugar mientras su madre los observa por la ventana. La casa se deteriora aceleradamente.

Escena 17: Los científicos en el cuarto se interrogan sobre el presunto error y tratan de hallar una razón de que lo produjo.

Escena 18: Joel se encuentra frente a la casa de su niñez que está deteriorada, desesperado al ver que Clementine ya no se encuentra, toma su bicicleta y huye del lugar.

Escena 19: En una sala, Clementine y Joel se encuentran jugando y bromeando, Joel se percata que Clementine ha desaparecido. El lugar se torna en penumbra.

Escena 20: En medio de la nieve y frente al mar se haya Clementine con gran emoción tras ver la casa en la playa, por lo que corre hacia ella, por otro lado Joel preocupado, trata de mantenerla consigo pero finalmente ella vuelve a desaparecer.

### ***Arco Narrativo.***

*Relación entre los personajes.* El protagonista tiene como objetivo evitar la pérdida de Clementine de sus recuerdos, tras ser sometido a un tratamiento de borrado de memoria, el cual se ve afectado constantemente por la fuerza de voluntad de Joel de resistirse al procedimiento. Sin embargo, los científicos luchan desde el mundo real para contrarrestar los esfuerzos de Joel, pese a la falta de comunicación que tienen entre sí.

*Historia Interna.* Inicialmente se aprecia a Joel siendo un hombre cómico, quien disfruta pasar tiempo con su amada, pero luego de un tiempo, su felicidad se ve alterada tras experimentar cambios anormales en su mundo onírico, asumiendo un comportamiento donde constantemente se encuentra a la defensiva ante cada situación tratando de asegurar los recuerdos de su gran amor.

### **Sherlock Jr. secuencia única.**

(17:20 – 29:00)

*Storyline.* Un proyccionista se duerme en su trabajo, y en sus sueños se vuelve el reconocido detective Sherlock Jr. quién es contratado para esclarecer un robo, con mucha suerte logra evitar las trampas que los ladrones infiltrados le tienden.

*Argumento.* Un operador de cine se duerme en la cabina de proyección durante la exhibición de una película, se muestra un desdoblamiento del personaje dando alusión al inicio de un sueño, donde este se percató que los personajes de la película proyectada han cambiado por personas con las que ha interactuado recientemente, hecho que lo inquieta por lo que decide salir de la cabina e interactuar directamente con los personajes de la pantalla, logrando introducirse dentro de la misma. Al estar dentro de la película es llevado a diferentes lugares dando unos saltos en el espacio-tiempo provocando que el personaje pase por momentos de peligro, donde a pesar de su torpeza sale ileso de estas situaciones. En la película, ahora se evidencia un conflicto por el robo de unas perlas pertenecientes a una distinguida familia, donde el proyccionista pasa a ser el famoso detective Sherlock Jr. quién se encarga de tomar el caso. Los ladrones resultan ser el mayordomo y un pretendiente de la hija del dueño de la casa, quienes preparan diferentes trampas para asesinar al detective, Sherlock logra evitarlas y confirmar las sospechas sobre los ladrones de las joyas y sale de la casa decidido a atraparlos.

### ***Paradigma de Field.***

Acto 1. Presentación de personaje (Min 17): En la cabina de proyección vemos a un hombre (proyccionista) quién se acaba de dormir y se desdobra al punto de verse a sí mismo dormido, observa la película que está siendo proyectada, y al ver personas conocidas en ella decide acercarse a la pantalla y meterse a ella.

Punto de giro 1 (Min 19): Al encontrarse dentro de la película, el proyccionista se traslada de un espacio-tiempo varias veces por selvas, desiertos, ciudades, hasta llegar a una casa donde acaba de ocurrir un robo.

Acto 2. Desarrollo de la trama (Min 22): Al ocurrir el robo de una valiosa joya el dueño de la casa decide contratar al detective Sherlock Jr., el detective (el proyccionista, ahora convertido en Sherlock Jr.) llega para investigar lo sucedido, sospechando de todos los que se encuentran en la casa. El pretendiente y su secuaz lo invitan a una partida de billar con el fin de asesinarlo, tendiéndole varias trampas, entre ellas envenenarlo, cortarle la cabeza o hacerlo explotar, pero con mucha suerte Sherlock logra evitar todas estas trampas.

Punto de giro 2 (Min 28): Al salir de todas las trampas ileso, Sherlock empieza a sospechar del pretendiente y su secuaz.

Acto 3. Resolución (Min 29): Sherlock, seguro de quienes robaron la joya, se va la casa.

***Macro escaleta de eventos.***

Escena 1: El proyccionista duerme en la sala de proyección y se desdobra, al ver la pantalla, reconoce a los personajes y sale del lugar.

Escena 2: El proyccionista se encuentra en el teatro y se dirige hacia la pantalla donde se proyecta la película, al ver como maltratan a una joven de la película decide meterse en la pantalla, ya adentro, empieza a interactuar saltando por diferentes espacios.

Escena 3: En un cuarto se encuentra la joven y su pretendiente forcejeando entre sí.

Escena 4: En la sala, el dueño de la casa se percata que han hurtado un collar de perlas de su caja fuerte, interroga a los presentes, pero ninguno da razón, así que decide llamar al detective Sherlock Jr. El pretendiente y el mayordomo ocultan el collar y se retiran del lugar.

Escena 5: El pretendiente y el mayordomo llegan a la sala de billar y preparan trampas para intentar asesinar al detective.

Escena 6: Al llegar Sherlock a la casa encuentra a todos reunidos en la sala, luego él los analiza sospechosamente.

Escena 7: El mayordomo invita a Sherlock a la sala de billar para brindarle una copa de vino con veneno, él la recibe y se la entrega al pretendiente, el mayordomo le retira la copa envenenada. Lo invitan a jugar billar, pero una de las bolas contiene una bomba explosiva oculta, ellos se esconden pero no obtienen éxito en su trampa. Sherlock termina el juego sin resultar herido, los ladrones quedan sorprendidos al ver que la bola no explotó.

Escena 8: Sherlock sale de la casa con la bomba en su poder.

### *Arco narrativo.*

*Relación entre los personajes:* El protagonista tiene como objetivo resolver el caso del robo de un collar de perlas, al acudir a la casa donde ocurrió el crimen, Sherlock tiene una posición escéptica frente a todos los personajes, sin embargo son el mayordomo y el pretendiente de la joven quienes interactúan con el aparentemente con él de forma amigable, pero cuyas intenciones son totalmente contrarias a su actuar, paulatinamente Sherlock comprende las intenciones de estos, y decide seguirles el juego, contraponiéndose la trampa y finalmente saliéndose con la suya.

*Historia interna:* El proyeccionista, inocente de lo que le espera intenta adentrarse en la película que lo expone a varias situaciones de riesgo, lo cual intimida al personaje y demuestra su pasividad ante el mundo, así el protagonista debe tomar valor para enfrentarse a esta nueva realidad que se le presenta, su conducta y personalidad se verá en transición tras asumir el rol de detective siendo Sherlock Jr. su alter ego, quién llega a una casa, ignorante de los acontecimientos, naturalmente sospecha de todos los integrantes, a medida que va interactuando con ellos se va dando cuenta de las verdaderas intenciones del mayordomo y el pretendiente con las diferentes trampas que le tienden para asesinarlo, de esta manera él va transformando su trato hacia ellos y decide aparentar sus nuevas intenciones para asegurar su plan. Se puede observar como el personaje se transforma de alguien completamente inocente, ignorante y falto de valentía, hacia Sherlock, la representación de lo que anhela convertirse, un hombre audaz, astuto y calculador, capaz de tomar decisiones y lograr sus objetivos.

### **Dramaturgia**

La esencia del cine es generar emociones y sentimientos. El drama ha estado conectado al cine desde su nacimiento, pero el montaje ha logrado tomar y deshebrar los componentes del drama, transformarlos para su propio lenguaje y elevar la dramaturgia en el cine a niveles tan altos, que en una misma escena puede lograr que el espectador ría, lllore, se enfurezca y alegre. Para lograr esto, el montaje debe contener elementos particulares tanto de la historia, como los puntos de giro y la conformación de los personajes, así, el análisis de este eje se dispondrá a través del estudio del perfil de personajes, el desarrollo de la estructura y el conflicto, en cada secuencia onírica, que nos dote de información respecto al montaje como generador de emociones, sentimientos y sensaciones.



### **Perfiles de personajes.**

#### ***La escalera de Jacob secuencia 1.*** Temperamento de Jacob:

*Melancólico.* En esta secuencia observamos dicho temperamento ya que se puede notar su timidez y sensibilidad al asociarse con los demás, se muestra como una persona inestable que de vez en cuando oculta sus verdaderas emociones a través de una sonrisa.

Basándonos en el análisis narrativo de la primera secuencia de la película, podemos deducir que el carácter de Jacob es pasivo e inactivo mientras intenta adaptarse al lugar en que se encuentra, pero a medida que transcurre la secuencia y se le presentan diferentes acontecimientos atemorizantes y de gran impacto para él, toma una postura nerviosa e hipersensible, se muestra débil ante la situación, acumula toda la energía que le generan dichos hechos, hasta que llega a perder el control de sí mismo.

#### ***La escalera de Jacob secuencia 2.*** Temperamento de Jacob:

Colérico y melancólico: Jacob tiene un fuerte temperamento que demuestra de forma exacerbada. No se guarda en sus palabras y siempre está obsesionado con la búsqueda de su objetivo, lo cual le conlleva varios problemas al relacionarse. Sin embargo, es también un ser sensible, que vive con gran incertidumbre e intenta siempre ocultar sus verdaderas emociones.

Teniendo en cuenta el universo narrativo y eje narrativo de la fase 2, podemos inferir que en esta secuencia, Jacob mantiene un carácter ambiguo, puesto que se trata de mantener consciente de los acontecimientos y de su objetivo, pero estos sentimientos e intentos son frustrados por su condición forzada que le impide ser activo en los sucesos y solo puede esperar no enloquecer del todo. En este caso vemos un personaje pasivo porque la carga dramática de la trama lo inmoviliza, pero es más interesante que aun así, podamos ver el valor y capacidad de resistencia de Jacob y es finalmente este carácter, el que lo ayudará a salir de su infierno.

#### ***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.*** Temperamento de Joel:

Flemático: Joel es un personaje tranquilo, que disfruta de momentos sencillos con Clementine. Es un personaje reflexivo y pasivo ante los acontecimientos que le suceden, lo que lo lleva a adentrarse en una profunda búsqueda de recuerdos poco gratos, donde descubre el momento cuando quiso eliminar a Clementine de su memoria, y que un hombre lo está suplantando para quedarse con ella, hechos que lo perturban, pero no le hacen cambiar de temperamento.

En los análisis de la Fase 1 y eje narrativo de la película, podemos exponer la caracterización del personaje de Joel.

A lo largo de la secuencia analizada, vemos a un personaje tranquilo, que revive momentos felices con su novia. Cuando sus recuerdos empiezan a ser borrados, vemos a un personaje alterado, melancólico, y en la búsqueda de soluciones para evitar que el borrado siga, esto le hace cambiar su carácter, para ahora ser un personaje audaz que inicia un viaje entre sus recuerdos para detener el procedimiento.

***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.*** Temperamento de Joel:

Al igual que en la secuencia 1, se habla del personaje de Joel como un hombre con un temperamento flemático, siendo está una condición propia de su personalidad, la cual tendrá gran relevancia al verse condicionado a transformar sus prioridades en pro de adquirir una fuerza de voluntad que lo llevará a explorar el mundo de sus recuerdos debatiéndose entre lo ético y moral.

***Sherlock Jr. secuencia única.*** Temperamento del proyeccionista:

Melancólico: El personaje del proyeccionista se muestra pasivo, sensible y apasionado, pero así mismo reservado e indeciso. Su gran característica tiende a mostrar un ser que permanentemente sueña despierto.

Temperamento de Sherlock sanguíneo y colérico: Sherlock representa un personaje con temperamento extrovertido, siempre líder y dispuesto a lograr su objetivo sobreponiéndose a los peligros. Genera emoción y proyecta su poder de manera segura.

A partir del universo de la película y el eje narrativo de la secuencia se construirá el carácter y personalidad del protagonista. Así, el arco de transformación se marca desde el inicio de la secuencia, donde se presenta al proyeccionista como un personaje de carácter pasivo, acusador y que duda constantemente de sus capacidades.

Desde el momento en que entramos en la proyección, la trama realiza un giro argumental que cambia las reglas de juego para el proyeccionista, entonces este se desliga de su realidad, para transformarse en Sherlock Jr., el alter ego del proyeccionista que se muestra con un temperamento activo, y de carácter audaz, intuitivo, que proyecta confianza y seguridad. Sherlock, sin embargo, surge de la ignorancia en la introducción de su presentación, pero es gracias a su personalidad, que logra sobrepasar rápidamente los obstáculos que son representados por el robo de la joya y los antagonistas, que se ven superados por el detective.

**Desarrollo de la estructura.**

***La Escalera de Jacob secuencia 1.*** En la secuencia se evidencia el desarrollo de la estructura en el tercer acto, pues es allí donde los acontecimientos de mayor impacto ocurren, ahí se evidencia

el conflicto que sufre el personaje principal, lo que nos lleva a la crisis que padece Jacob y de la cual logra salir al volver en sí.

El análisis de los puntos de giros de la secuencia nos demuestra que:

El detonante del primer acto, es cuando Jacob observa una cabeza animal en una nevera, donde el personaje comienza a tener un desequilibrio que se desata en él segundo punto de giro en el que observa demonios y otras alucinaciones, es en estos donde el personaje tiene cambios abruptos que lo hacen estallar en una crisis que lo agobia.

Clímax: En esta secuencia el clímax se presenta en aquel desequilibrio que Jacob obtiene al enfrentarse y al no tolerar más sus alucinaciones, pues termina de transformar su carácter a hipersensible por lo que se desespera y se postra en el suelo al no hallar una salida de su pesadilla, finalmente logra escapar de estas al volver en sí mismo en el mundo real.

***La escalera de Jacob secuencia 2.*** La gráfica del paradigma deja ver una secuencia cuyo desarrollo narrativo reposa mayormente en el 2do acto. En este acto se muestra a partir de una introducción intensamente dramática, el personaje en varias de sus facetas, lo cual evidencia la evolución del relato en su mayoría, además nos presenta un conflicto claro que concluye en un emocionante estallido de reflexiones, suspenso y confirma varios elementos temáticos.

La interpretación del eje narrativo a través de los puntos de giro, da como resultado, que:

Detonante: El detonante resulta del primer punto de giro en el acto 1. En el momento en que Jacob se encuentra a punto de desmayarse, el doctor en cuestión le provoca el dolor necesario para perder el sentido y desata a continuación toda la serie de alucinaciones que sufre Jacob, pues teniendo en cuenta que todo acontece en su mente, podemos concluir que, tras desmayarse, Jacob soñó aquel infierno.

Clímax: Este se da en el punto de giro a continuación del acto 2, tras la jeringa que le insertan a Jacob en la frente, y por la cual comienza a gritar desesperadamente. Vemos un plano subjetivo de Jacob en la selva de Vietnam, donde escuchamos a dos soldados, que posiblemente llevan a Jacob hacia un lugar seguro, hablan de la mala condición de Jacob y dudan de su supervivencia. Este sutil plano confirma el verdadero estado de Jacob, no solo físicamente, sino además su real condición en la historia.

***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.*** Descomponiendo el paradigma de Field podemos analizar que el desarrollo de la estructura se encuentra en el acto 2, los acontecimientos que le ocurren constantemente al protagonista, lo llevan a una frustración

profunda por su incapacidad para interrumpir el procedimiento, sin embargo, esta experiencia lo hace reflexionar e iniciar un cambio en su carácter. El análisis de los puntos de giro establecidos en el eje narrativo nos da como resultado:

Primer punto de giro: La repentina desaparición de la novia de Joel, resulta ser un detonante para él, ya no quiere eliminar ese recuerdo de su memoria, porque revive lo feliz que fue con ella. Pero las constantes desapariciones de Clementine, nos inducen al desarrollo de lo que va a ser todo el problema de la película, y cómo la transformación del carácter de Joel lo llevan a idear un plan para guardar sus recuerdos con ella.

Clímax: En la secuencia analizada, el encontrarse a sí mismo en el recuerdo resulta ser impactante para Joel, ya que reafirma las constantes indecisiones que tuvo de su relación, y que lo llevaron a tomar la elección de eliminarla de su mente. Pero resulta más impactante para él, comprender que uno de los trabajadores que le está haciendo el procedimiento, lo suplanta para quedarse con Clementine.

***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.*** Teniendo en cuenta lo analizado en la fase 2, se evidencia que el desarrollo dramático en el acto 2 en el que él personaje pese a encontrarse en una situación donde se desequilibran sus sentimientos y emociones al adentrarse en su humillación, logra alterar por un momento el procedimiento al que se encuentra sometido permitiendo esconder a Clementine y como resultado, se vuelve una labor compleja rastrear la mente de Joel en el mundo real.

El detonante es presentado en esta secuencia en el momento en que Clementine es borrada por primera vez al encontrarse en el auto junto con Joel.

El clímax, dentro del contexto narrativo de la secuencia se expone cuando la pareja atraviesa por las diferentes escenas donde reviven cada momento de su relación, exponiéndose en el transcurso de su huida hacia diferentes escenarios nostálgicos para él.

***Sherlock Jr. secuencia única.*** Según la gráfica del paradigma se puede observar un desarrollo mayor de la estructura dramática en el acto 2 de la secuencia. Allí se nos introduce al conflicto de la trama, se presentan los personajes principales de la narración, se desarrolla el drama entre los mismo y se da el detonante de la película a tiempo que se concluye el arco de transformación del protagonista.

Los puntos de giro se pueden observar en el análisis del eje narrativo y se dividen así:

**Detonante:** En el primer punto de giro del acto 1 se narra la travesía del proyccionista al traspasar la pantalla. Esto nos indica el cambio completo que genera la trama, introduciéndonos no solo al mundo de la película, sino además concluye la integración del espectador y el protagonista en el mundo onírico, comprendiendo un punto de no retorno para la historia.

**Clímax:** Se nos presenta en el punto más álgido del juego de billar, cuando Sherlock está por golpear la bola que ha sido cambiada por una bomba. En este punto, lo que parece ser la resolución de la escena (y posiblemente de la película), la trama toma un giro inesperado cuando Sherlock golpea la bola, que no estalla. Sherlock sale triunfante en el juego sobre sus enemigos y la película da varios indicios que dan a entender que el astuto personaje se ha dado cuenta de la trampa y ha logrado concluir con el juego a su favor.

### **Conflicto.**

***La escalera de Jacob secuencia 1.*** El conflicto principal que sufre este personaje, es del poder alejarse de sus alucinaciones y de encontrar el porqué de las mismas, pues estas no le permiten seguir viviendo su vida cotidiana y cree que existe una razón por la que las sufre.

**Obstáculos y metas:** Se le presenta como obstáculo el no lograr la liberación de las constantes alucinaciones que lo mantienen al borde de la locura.

***La escalera de Jacob secuencia 2.*** A partir del eje narrativo se puede resolver el conflicto de la narración, así:

**Conflicto del personaje:** Jacob desea liberarse de sus demonios, pero la ignorancia ante los hechos que por demás lo llevan en un vaivén de emociones y dudas que lo incapacitan, le ciegan ante la verdad, lo mantienen atado a su infierno, como un purgatorio sin salida.

**Obstáculos y metas:** La solución de Jacob para encontrar el camino al conocimiento, es su capacidad para resistir y mantenerse firme en sus preceptos, elementos que lo llevarán a conocer la verdad.

***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.*** El conflicto que se nos presenta en la secuencia, se desprende en dos obstáculos para el protagonista.

**Conflicto del personaje:** Joel, al estar dentro de su cabeza reviviendo sus recuerdos con Clementine, cambia de opinión con respecto a su decisión de querer eliminar estas memorias, pero con sus constantes fracasos se da cuenta que es incapaz de parar el procedimiento.

Obstáculos y metas: Por otra parte, el darse cuenta que una persona lo está suplantando con todos los recuerdos que tuvo en su relación con Clementine, lo hace sentir frustrado e impotente de no poder hacer nada.

***Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.*** El conflicto de la secuencia yace en la posibilidad de poder remediar de una u otra manera las malas decisiones tomadas en el mundo real, esto, como resultado del elemento motivacional, el amor inmenso de Joel hacia Clementine, por lo que Joel y Clementine se verán en la necesidad de premeditar el funcionamiento del proceso de borrado de memoria, para así poder remediar las alteraciones dentro de la mente de Joel.

Obstáculos y metas: Buscar alternativas para contrarrestar las consecuencias por parte del procedimiento al que se encuentra sometido Joel, teniendo como obstáculo luchar contra una fuerza mayor a la de su mente y voluntad.

***Sherlock Jr. secuencia única.*** El conflicto de la secuencia se desarrolla en tres actos de corte aristotélico de donde se desprende el conflicto del personaje, los obstáculos que se le presentan y la intensidad dramática del relato.

Conflicto del personaje: Para Sherlock Jr. Su problema se centra en la necesidad que tiene de resolver el robo de las joyas, sin resultar herido o muerto.

Obstáculos y metas: 1. Para el proyeccionista, la realidad se fija como su obstáculo principal, por este motivo, lo debe intentar en sus sueños. 2. Sherlock Jr. Se enfrenta a dos peligrosos personajes que buscan eliminarlo, a esto se le añade el misterioso robo de la joya que debe resolver. Es a partir de su audacia e inteligencia que Sherlock trata de sortear sus obstáculos.

## **Sonido**

El sonido está ligado directamente al montaje de manera teórica y práctica, esto ayuda a componer tanto el tema y la trama, como el ritmo mismo del montaje y potencia su efectividad. Esta razón hace que el análisis del eje de sonido sea vital para el conocimiento completo de las secuencias. El sonido se analizará a partir de 3 funciones: Diálogos, música y ruidos.

### **Secuencia 1 la escalera de Jacob.**

***Diálogos.*** En general cuando los diálogos son utilizados, se revela información importante de la trama de la película y llevan indicios de la atmósfera Onírica que está viviendo Jacob, esto hace crear incertidumbre que se va haciendo mayor en el transcurso de la secuencia. en el primer acto se evidencia en los diálogos de Jacob y una mujer, la incomodidad que le produce estar con ella, y en general, en el lugar en que se encuentra. El segundo acto es donde se presenta la mayor

presencia de diálogos, al hablar con una vidente, quién le dice que él está muerto, esto da inicio a la tensión dramática que va tener el resto de la secuencia, mayormente en la parte visual, apoyado en los diálogos que terminan con el grito de Jacob en un efecto de reverberación, pasando de esta manera al mundo real donde está gravemente herido, y que se vuelve un recurso para las diferentes transiciones entre el mundo onírico y el real.

**Música.** La música en esta secuencia está presente en su mayoría del tiempo siendo diegética para los personajes, quienes se encuentran en una fiesta, y que converge de cierta manera con los acontecimientos. Las 3 canciones que se presentan a lo largo de la secuencia, tienen en común la fecha de lanzamiento, 1974, esto para contextualizar al espectador con respecto a la época en que sucede la narración. Al inicio la fiesta se presenta con la canción “Lady marmalade” de LaBelle, y se observa que en un punto de la canción en que suena como sorpresa, es justo cuando Jacob, el protagonista, se detiene a ver la cabeza de una criatura, compaginando la canción con el acontecimiento ocurrido.

Cuando el protagonista se topa con una vidente, existe un cambio sutil de canción que continúa siendo diegético y que interfiere también con la trama, pues ahora el protagonista se encuentra en un momento de privacidad que se trata con pasividad, ¿con la canción en cuestión que es “What’s going on?” de Marvin Gaye. Al retomar y cambiar la escena a otro momento de la fiesta que alterna con imágenes cada vez más fuertes, se escucha ahora la canción “My thang” de James Brown, cuya interpretación se toma para momentos de éxtasis y euforia, la cual se lleva de la mano con la escena del baile y que a medida que aumenta la tensión sonora, también lo hace la tensión visual. La música pasa a un segundo plano cuando el primero es reemplazado por efectos de sonido alusivos a las alucinaciones que se ven, pero es cuando Jacob cae postrado en el suelo que se detiene por completo esta y es existente un silencio envolvente que se va mezclando con el sonido ambiente de lo que ocurre en Vietnam, donde Jacob se encuentra en la realidad.

**Ruidos.** La secuencia contiene una interesante evolución del ruido que se va intensificando a medida que la trama transcurre. Esta inicia con sonidos característicos de una fiesta concurrida: pasos que inundan el espacio, gente hablando, roces constantes, todo bajo una intensidad normal, que nos introduce con naturalidad a la narración. La intensidad dramática aumenta cuando Jacob ve una cabeza de animal en la nevera, pero es el sonido del aleteo de un cuervo enjaulado el que nos introduce en la extraña atmósfera que se comienza a gestar.

El sonido ambiente y los demás sonidos del espacio, continúan llenando los planos y acompañando a la música. Sin embargo, en medio de la pista de baile, donde Jacob comienza a sentirse mal, se accionan varios leitmotifs que acrecientan la carga dramática; el aleteo del cuervo, el zapateo de la gente, risas, gemidos, roces, todos ellos se vuelven intensos y constantes, algunos giran en torno a la música, otros tienen una función más específica, en especial los efectos de sonido que se aplican a la extraña criatura que gira su cabeza de manera exacerbada, el demonio que viola a Jezebel, la cabeza que estaba en la nevera, todos los elementos se juntan y construyen la atmósfera tétrica y siniestra que se indicaba al inicio de la secuencia, esta conjunción llega a su clímax cuando el demonio atraviesa la garganta de Jezebel y Jacob cae espantado al suelo, allí, el ruido se desvanece, dando paso al estado de conmoción de Jacob. Es finalmente la escena que transcurre en Vietnam la que culmina la secuencia, el sonido ambiente de la selva, confirma la ubicación espacial, además de resultar chocante, frente al plano anterior.

### **Secuencia 2 la escalera de Jacob.**

**Diálogos.** Los diálogos de la secuencia no tienen alteraciones ni efectos de sonido que hagan alusión al mundo onírico por el que está pasando el personaje, pero sí tienen una evolución en el transcurso de las escenas donde los diálogos se intensifican en contra de Jacob haciendo subir la carga dramática. El primer acto presenta diálogos que se asemejan a la realidad que está viviendo Jacob al pedir la ayuda de su quiropráctico constantemente, pero que es ignorado por parte de los médicos, quienes empiezan a confundir a Jacob con sus acciones. En el segundo acto solo se presenta un diálogo por parte de Jacob al reconocer la bicicleta de su hijo, haciendo mención de cuán importante representa este objeto para él. A medida que vamos avanzando en la secuencia, el estado emocional de Jacob va aumentando tras presenciar un escenario surreal, donde los diálogos se ausentan en este punto como generador de tensión, influyendo a la dramática de la secuencia. Los diálogos en el tercer acto sirven como información narrativa, al poner el contexto onírico que está viviendo el personaje, pero que son rechazados por Jacob al no aceptar que está muerto, esto lleva a un elemento que es utilizado constantemente para las transiciones que hay al mundo real, cuando Jacob se desmaya y hay un grito con un efecto de reverberación, lo que lleva a la realidad que está viviendo Jacob en la selva. La escena final de la secuencia tiene diálogos que hacen confundir la realidad del personaje, al seguir forzando la idea de su propia existencia, pero que es alterada con una voz acusmática que lo perturba, para seguir con la intensidad dramática de la película.



**Música.** Inicialmente en la secuencia se ausencia la música para evidenciar los diálogos que transcurren, pero a medida que esta avanza y el personaje se encamina hacia una pesadilla con imágenes desagradables y espeluznantes, comienzan a producirse una serie de ruidos diegéticos que se van transformando levemente en rítmicos, creando una composición musical con los ruidos, esto sobre interpretaciones graves que le dan fuerza a la escena. En el momento que Jacob es trasladado a una sala de operaciones, la música se silencia, dando nuevamente prevalencia a los diálogos presentados. Al volver a una aparente realidad, en la última escena de la secuencia donde es visitado por su esposa, suena una composición musical instrumental extradiegética en tonos menores, reforzando el sentimiento de tristeza e incertidumbre, logrando una conexión entre el espectador y los personajes allí presentes.

**Ruidos.** El ruido compone un papel importante en esta secuencia que nos introduce en el hospital donde ha sido llevado Jacob, la ausencia de música nos deja apreciar el panorama espacial del hospital y el recorrido de Jacob en la camilla, allí se notan elementos naturales de un hospital, centrándose en el ruido de la camilla y los médicos que la llevan, por lo tanto el ruido cumple una función de verosimilitud hasta este punto, sin embargo cuando entran en el cuarto, se intensifica la cantidad y volumen de foleys, sin volverse antinaturales, logran aumentar el estado del protagonista, pero el ruido toma un giro más predominante y emotivo a partir de la siguiente escena, donde Jacob es transportado por varios pasillos en ruinas. En este punto, las llantas de la camilla toman protagonismo y es a partir de este sonido anempático que el resto de ruidos, tanto diegéticos como extradiegéticos se van acumulando, primero en el recorrido de los pasillos en ruinas y luego por el manicomio, donde se aprecian los siniestros sonidos que producen todos los enfermos de este lugar. Acompañado por la música, los sonidos se intensifican y dan mayor peso al drama y las emociones que generan, hasta llegar a la sala de cirugías, donde de nuevo la ausencia de música, permite a los ruidos crear el ambiente del lugar, donde se aprecia por la reverberación de los objetos ser un espacio más grande de lo que se ve, además de aportar a la tensión que genera esta escena. Los sonidos diegéticos y el ambiente permanecen más en un estado pasivo, con la clara intención de acentuar el suspenso que choca de facto con la escena posterior hecha por la transición del grito de Jacob, allí el ruido de los zapatos de los soldados que transportan a Jacob a gran velocidad, logra junto con los diálogos crear el ambiente que se ausenta en la imagen. Finalmente la secuencia culmina con una escena representada por un ruido verosímil, diegético y natural, que da paso a la carga emotiva de las acciones y los diálogos.

### **Secuencia 1 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.**

**Diálogos.** A lo largo de la secuencia analizada, los diálogos son un elemento contextualizador para los acontecimientos que vive el protagonista, desde las primeras escenas de la secuencia las reiteraciones de Joel para tratar de detener el procedimiento que le están llevando a cabo, son el descubrimiento de que él no sabía la gravedad del tratamiento. Otro punto a destacar en estas primeras escenas son los diálogos entre Joel y Clementine donde, por un lado, ella expone sus prejuicios que vienen desde la niñez y como la voz en off empieza hacer un recurso utilizado para recordar situaciones de los personajes, pero también para exponer sentimientos de ellos mismos que no se dijeron en ese momento. La voz en off sigue en esta escena, con la voz del protagonista de fondo suplicando guardar ese recuerdo, reforzando así, el estado onírico en el que se encuentra el personaje.

En las escenas posteriores donde Joel empieza una búsqueda desde sus recuerdos para tratar de detener el borrado, los diálogos de los recuerdos se siguen dando con voz en off pero esta vez con un efecto de reverberación, haciendo alusión este efecto que el procedimiento que le están practicando de borrar sus recuerdos con ella sigue adelante. La voz acusmática desde este momento empieza a ser un elemento de tensión dramática ya que los diálogos del Dr. Mierzwiak le generan frustración al intentar hacerle comprender que es imposible cambiar el destino del procedimiento, lo que hace alterar a Joel. Al llegar a las últimas escenas de esta secuencia los efectos de los diálogos tienen un tratamiento diferente, La reverberación en la voz del Dr. Mierzwiak es uno de los elementos que hacen comprender que todo lo que está viviendo son recuerdos. En la última escena donde pasamos a la realidad, no hay ningún efecto en las voces de Patrick y Clementine, lo que indica que ya estamos fuera del universo onírico.

**Música.** La secuencia inicia con un momento íntimo entre los personajes principales (Joel y Clementine) acompañada de música extradiegética con instrumentos de cuerdas en tonos menores, aludiendo a ser música clasificada como clásica y empática al lograr cierta empatía con el espectador, a medida que transcurre la escena se agregan diferentes instrumentos a la melodía, lo que va subiendo el tono y a su vez se presenta una yuxtaposición, mientras la música es interrumpida por sonidos de interferencia que finalizan en un *fade out* que se une estratégicamente al sonido ambiente del lugar donde ahora se encuentran. Cuando se nos presenta la escena del mundo real, existe un sonido completamente diegético, pues los personajes bailan al ritmo de una canción que se clasificaría como *moderno* al distanciar un sentimiento del espectador, sin embargo,

este sonido se convierte en metadieético, usándose como elemento surreal al ser escuchado por el personaje principal pero dentro de su cabeza, hecho que alterna la verosimilitud de lo que escucha el protagonista y por lo cual ahora toma la decisión de buscar a quién seguramente tenga la solución de su problema, el lograr detener el procedimiento en su cabeza. La música del mundo real va desapareciendo en un fade out hasta silenciarse, y al retomar con su búsqueda inicia una nueva composición en un sonido instrumental de cuerdas, un poco en “bucle” por la constante repetición de dicha melodía, donde los bajos (entre violonchelos y violines) y los staccatos predominan, reforzando así la tensión dramática que se presenta. A mediados de la secuencia, ocurre una escena en una estación del metro, donde creativamente se usan los sonidos que se suelen oír en estos lugares pero que se transforman en melodías creadas por instrumentos sintéticos, generando una combinación entre los típicos sonidos del lugar y una melodía que por un instante logran un reposo del drama que transcurre. Cuando los personajes logran encontrar su objetivo (encontrar al Dr. Mierzwiak), escuchamos una melodía suave con un toque inocente o infantil, que puede pretender ocasionar una tranquilidad por el hecho de haber encontrado lo que buscaban, pero la música es interrumpida por diferentes sonidos instrumentales ascendentes y descendentes que generan una inestabilidad en el personaje, cuando notan que ésta no es la solución a su problema, dicha melodía se mezcla con la música dramática que se escucha anteriormente. La secuencia finaliza en una escena donde se muestra el mundo real y vemos a Clementine igualmente en un momento de drama, donde la música es la misma, siendo tensionante y conectando de alguna manera el sentimiento de Clementine con el de Joel.

**Ruidos.** Los elementos que conforman el ruido en esta secuencia, cumplen una función de verosimilitud a través del primer acto, la baja intensidad y el hecho de que sean diegéticos, nos indica su rol de acompañamiento en las acciones. En el acto 2 se puede observar como a la par de la intensificación dramática, el ruido se transforma en un ingrediente que se despega de la realidad, hecho que se ve reflejado en el momento en que los transeúntes que pasan en la estación de metro a la que llegan Joel y Clementine, van desapareciendo acompañados de un ruido artificial que se mezcla entre la situación completamente onírica que está sucediendo. En otros ruidos que acompañan las escenas se evidencia un tratamiento de distorsión, algunos se presentan disonantes, pero sin duda, el ruido también evoluciona con la curva dramática a partir de su omisión en varias escenas y es como elemento ausente que aporta a la carga dramática, pues le da protagonismo a la música y los diálogos, genera mayor atención para el espectador y potencia la función surreal que

está presente en el relato. Al llegar al final de la secuencia, vemos el recorrido del ruido en función de la dramaturgia, pasando desde un elemento verosímil, el juego de distorsiones y sonidos singulares, hasta su ausencia, para devolverse a cumplir de nuevo su rol realista y anempático.

### **Secuencia 2 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.**

**Diálogos.** En esta secuencia, inicialmente los diálogos diegéticos entre Clementine y Joel juegan un papel catalizador de emociones y muestras de afecto a manera de broma, esto, evidenciándose en el cambio de voz forzada por los personajes al tratar de recrear la escena de una película, consecuentemente tras evidenciarse la intervención del procedimiento de borrado de memoria desde el mundo real, el diálogo de Joel se torna precipitado de manera natural ante la angustia vivida tras ver desaparecer a Clementine; mientras tanto el diálogo inicial del operador quien controla el procedimiento se emplea a manera de justificación de aquellas acciones y pensamientos que no se evidencian concretamente en el plano, que es necesario puntualizar a través del diálogo. Al encontrarse Joel en el consultorio, su voz se agudiza tras pedirle ayuda al Dr. Mierzwiak, pero el diálogo del doctor se torna con una leve reverberación y evidente interferencia, indicio que alude a que el personaje principal se encuentra en una situación que no corresponde a la realidad, pero además que se halla en un recuerdo que ha sido borrado previamente. El diálogo propuesto en la escena de la habitación de Joel en el mundo real, donde se está llevando a cabo el procedimiento, se incorpora surrealmente a manera de transición en el mundo onírico de los recuerdos de Joel, permitiéndole a Joel informarse sobre lo que acontece en aquella habitación y permitiéndole tomar decisiones. Al encontrarse Joel y Clementine en la escena de la librería, los diálogos presentes en los recuerdos de Joel, pero ajenos a la situación, se evidencian acústicamente fuera de campo, representando la alteración provocada en la mente de Joel. En la escena donde Joel revive un recuerdo de su niñez, el diálogo presente en esta situación se efectúa intercalando el tono de voz infantil de Joel con su tono de voz actual como adulto a modo de metáfora de la afección traumática que aún le provoca ese momento de su vida. Las voces y diálogos entre Joel y Clementine, se entrelazan transitoriamente en cada escena de la secuencia aludiendo estos recuerdos a una sola unidad dentro de la mente de Joel.

**Música.** Al inicio de la secuencia prevalecen los diálogos y el sonido ambiente en que contextualiza la trama, hasta el momento en que es interrumpida esta realidad con la desaparición de Clementine, la cual se refuerza con sonidos incidentales y donde comienzan los sonidos musicales. Al momento suena una melodía iniciada por bajos pero que luego predomina un sonido

de marimba en staccato que genera tensión y misterio, hasta que ocurre una interferencia; la música baja de decibeles y aparece el mundo real donde por un momento la melodía cambia para dar estabilidad a los personajes, pero regresa a sonar la misma composición tensionante al momento de ser interrumpida dicha estabilidad. La composición a medida que transcurre se convierte cada vez más tensionante al involucrarse más instrumentos musicales y sonidos agudos que se mezclan con una serie de diálogos que producen un mayor caos, este aumenta hasta el momento de mayor tensión que es cuando están a punto de ser arrollados, pero luego de esto se escucha solamente con unas notas largas de unos violines en fade out que finaliza la escena. La música se detiene y regresa en el momento en que los personajes logran ocultarse en su “humillación”, esta con sonidos suaves de instrumentos de viento, hasta que ocurre una transición por sonido, pues una bruma conecta el cambio de escena, es en este momento en el que se vuelven a escuchar las dos melodías, la que se escucha en el mundo real y la tensionante, esta se detiene hasta que se ve un momento de la infancia de Joel en que sufre bullying y donde inicia una música suave empática que conecta al espectador con el personaje simpatizando con él, la melodía aumenta en volumen y se transforma de tonos menores a tonos mayores logrando convertir el momento de tristeza en un recuerdo feliz, este aumenta hasta distorsionarse y detenerse por completo, gracias al borrado de esta memoria. La música retoma hasta la escena final de la secuencia, donde se escucha la misma melodía de la primera secuencia para hacer referencia a otro momento de intimidad entre Joel y Clementine.

**Ruidos.** Para esta secuencia, se puede dividir la función del ruido en dos grandes momentos. El primero va hasta el detonante (1er punto de giro) de la trama y se caracteriza por ser expresivo, emotivo, enfocado en la transmisión de sensaciones a través de elementos artificiales que interpelan al sueño. Otra característica importante que puede pasar desapercibida, pero que funciona muy bien con los demás elementos del sonido, radica en la influencia del mundo real en el onírico, un ejemplo se puede ver en el momento en que Stan le comenta al Dr. Mierzwiak como Joel ha pasado por un sueño ya eliminado, es entonces cuando vemos que Joel y Clementine vuelven a la librería y entonces se oye de manera intensa un teclear que nos recuerda al del teclado del computador que utiliza Stan. Este sonido no solo es acusmático y emotivo, además se presenta en el momento exacto donde Joel se da cuenta que han regresado a la biblioteca, dando a entender que las acciones del mundo real estaban teniendo serias consecuencias en el sueño y el procedimiento volvía a ganar terreno frente a todo lo intentando por Joel. Finalmente, el ruido cambia de rol, luego de que Joel se vuelve a desaparecer del mapa, dándole tiempo para esconder

en lo más profundo de su memoria a Clementine. En este punto se nota como ha bajado la intensidad y emotividad del ruido, que funciona a favor de la verosimilitud de los recuerdos, y centrándose en aportar a la información que nos brinda la imagen. Solo se hace más evidente en ciertos momentos que nos introducen en el sentimiento de pérdida y desazón que empieza a notarse en Joel por no lograr mantener sus recuerdos a flote, gran ejemplo de ello, sucede en un plano general de la casa de la infancia de Joel, luego de que Clementine vuelve a desaparecerse, Joel se queda un segundo reflexionando para luego tomar su bicicleta y salir de plano, pero este se mantiene por unos segundos más. En todo el plano, el único sonido que lo acompaña es un fuerte viento que se hace frío con el color de la imagen, sin embargo, resulta poderoso, pues allí nos empezamos a dar cuenta que Joel no logrará vencer al procedimiento y que así mismo su memoria se quedará vacía, y siendo inundada por un calador y frío viento.

### Montaje

Para el análisis del montaje, se hará un estudio detallado de la duración y tiempo de los planos y escenas que componen cada secuencia, que serán la base para el examen del montaje en sus elementos importantes cómo lo son el tipo de montaje, ritmo, raccord, efectos y transiciones, y finalmente su función narrativa y dramática dentro del relato, con el fin de comprender qué componentes relevantes del montaje, apoyarán en la construcción del marco de orientación técnico.

Tabla 2.

*Duración de planos por secuencia.*

<b>Sherlock Jr.</b>	<b>Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1.</b>	<b>Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2.</b>	<b>La escalera de Jacob secuencia 1.</b>	<b>La escalera de Jacob secuencia 2.</b>
Esc.1: 6 Planos (1 min 16 seg.) 1: 14 seg. (17:17) 2: 23 seg. (17:31) 3: 07 seg. (17:54) 4: 11 seg. (18:01) 5: 12 seg. (18:12) 6: 09 seg. (18:24)	Esc.1: 13 Planos (1 min 17 seg.) 1: 08 seg. (52:12) 2: 02 seg. (52:20) 3: 04 seg. (52:22) 4: 07 seg. (52:26) 5: 07 seg. (52:33) 6: 07 seg. (52:40) 7: 02 seg. (52:47)	Esc.1: 6 Planos (28 seg.) 1: 03 seg. (69:40) 2: 04 seg. (69:43) 3: 05 seg. (69:47) 4: 02 seg. (69:52) 5: 12 seg. (69:54) 6: 02 seg. (70:06)	Esc.1: 5 Planos (15 seg.) 1: 04 seg. (31:49) 2: 04 seg. (31:53) 3: 03 seg. (31:57) 4: 02 seg. (32:00) 5: 02 seg. (32:02)  Esc.2: 13 Planos (43 seg.)	Esc.1: 18 Planos (38 seg.) 1: 03 seg. (71:02) 2: 02 seg. (71:05) 3: 06 seg. (71:07) 4: 01 seg. (71:13) 5: 02 seg. (71:14) 6: 02 seg. (71:16) 7: 03 seg. (71:18)

Esc.2: 11 Planos. (3 min. 14 seg.)	8: 04 seg. (52:49)	Esc.2: 1 Plano (1 seg.)	1: 04 seg. (32:04)	8: 01 seg. (71:21)
1: 53 seg. (18:33)	9: 05 seg. (52:53)	1: 01 seg.(70:08)	2: 12 seg. (32:08)	9: 04 seg. (71:22)
2: 09 seg. (19:26)	10: 04 seg. (52:58)		3: 04 seg. (32:20)	10: 02 seg. (71:26)
3: 14 seg. (19:35)	11: 04 seg. (53:02)	Esc.3: 2 Planos (6 seg.)	4: 04 seg. (32:24)	11: 01 seg. (71:28)
4: 09 seg. (19:49)	12: 07 seg. (53:06)	1: 05 seg. (70:09)	5: 01 seg. (32:28)	12: 01 seg. (71:29)
5: 12 seg. (19:58)	13: 06 seg. (53:13)	2: 01 seg. (70:14)	6: 01 seg. (32:29)	13: 01 seg. (71:30)
P.6: 13 seg. (20:10)	Esc.2: 4 Planos (32 seg.)		7: 01 seg. (32:30)	14: 01 seg. (71:31)
P.7: 15 seg. (20:23)	1: 07 seg. (53:19)	Esc.4: 1 Plano (4 seg.)	8: 02 seg. (32:31)	15: 02 seg. (71:32)
P.8: 30 seg. (20:38)	2: 05 seg. (53:26)	1: 04 seg. (70:15)	9: 02 seg. (32:33)	16: 01 seg. (71:34)
P.9: 16 seg. (21:08)	3: 06 seg. (53:31)		10: 08 seg. (32:35)	17: 01 seg. (71:35)
P.10: 15 seg. (21:24)	4: 14 seg. (53:37)	Esc.5: 1 planos (2 seg.)	11: 01 seg. (32:43)	18: 04 seg. (71:36)
P.11: 08 seg. (21:39)	Esc.3: 4 Planos (8 seg.)	1: 02 seg. (70:19)	12: 01 seg.(32:44)	Esc.2: 34 Planos (40 seg.)
Esc.3: 1 Plano. (20 seg.)	1: 03 seg. (53:51)	Esc.6: 2 Plano (7 seg.)	13: 02 seg. (32:45)	1: 02 seg. (71:40)
P.1: 20 seg. (21:47)	2: 02 seg. (53:54)	1: 02 seg. (70:21)	Esc.3: 38 Planos (1 min 39 seg.	2: 01 seg. (71:42)
Esc.4: 8 planos. (40 seg.)	3: 01 seg. (53:56)	2: 05 seg. (70:23)	1: 08 seg. (32:47)	3: 01 seg. (71:43)
1: 05 seg. (22:07)	4: 02 seg. (53:57)	Esc.7: 1 Plano (10 seg.)	2: 02 seg. (32:55)	4: 01 seg. (71:44)
2: 05 seg. (22:12)	Esc.4: 5 Planos (16 seg.)	1: 10 seg. (70:28)	3: 03 seg. (32:57)	5: 01 seg. (71:45)
3: 04 seg. (22:17)	1: 02 seg. (53:59)	Esc.8: 1 Plano (8 seg.)	4: 06 seg. (33:00)	6: 01 seg. (71:46)
4: 08 seg. (22:21)	2: 04 seg. (54:01)	1: 08 seg. (70:38)	5: 03 seg. (33:06)	7: 01 seg. (71:47)
5: 02 seg. (22:30)	3: 03 seg. (54:05)	Esc.9: 2 Planos (8 seg.)	6: 02 seg. (33:09)	8: 01 seg. (71:48)
6: 03 seg. (22:32)	4: 02 seg. (54:08)	1: 5 seg. (70:46)	7: 04 seg. (33:11)	9: 01 seg. (71:49)
7: 06 seg. (22:35)	5: 05 seg. (54:10)	2: 3 seg. (70:51)	8: 01 seg. (33:15)	10: 02 seg. (71:50)
8: 05 seg. (22:41)	Esc.5: 1 Plano (6 seg.)	Esc.10: 4 Planos (19 seg.)	9: 08 seg. (33:16)	11: 01 seg. (71:52)
Esc.5: 10 Planos. (55 seg.)	1: 06 seg(54:15)	1: 13 seg. (70:54)	10: 02 seg. (33:24)	12: 01 seg. (71:53)
1: 06 seg. (22:46)	Esc.6: 6 Planos (28 seg.)	2: 02 seg. (71:07)	11: 02 seg. (33:26)	13: 01 seg. (71:54)
2: 06 seg. (22:52)	1: 04 seg. (54:21)	3: 03 seg. (71:09)	12: 04 seg. (33:28)	14: 01 seg. (71:55)
3: 05 seg. (22:58)	2: 06 seg. (54:25)	4: 02 seg. (71:11)	13: 05 seg. (33:32)	15: 01 seg. (71:56)
4: 04 seg. (23:03)	3: 08 seg. (54:31)	(Inicio plano secuencia)	14: 01 seg. (33:37)	16: 01 seg. (71:57)
5: 12 seg (23:07)	4: 05 seg. (54:39)		15: 01 seg. (33:38)	17: 01 seg. (71:58)
6: 04 seg. (23:19)	5: 02 seg. (54:44)		16: 02 seg. (33:39)	18: 01 seg. (71:59)
7: 02 seg. (23:23)	6: 03 seg. (54:46)		17: 02 seg. (33:41)	19: 01 seg. (72:00)
9: 03 seg. (23:35)	Esc.7: 1 Plano (8 seg.)		18: 01 seg. (33:43)	20: 01 seg. (72:01)
10: 03 seg. (23:38)			19: 02 seg. (33:44)	21: 02 seg. (72:02)
			20: 01 seg. (33:46)	22: 01 seg. (72:04)
			21: 01 seg. (33:47)	23: 01 seg. (72:05)
			22: 02 seg. (33:48)	24: 01 seg. (72:06)
			23: 01 seg. (33:50)	25: 01 seg. (72:07)
			24: 03 seg. (33:51)	26: 01 seg. (72:08)
			25: 05 seg. (33:54)	27: 01 seg. (72:09)
			26: 02 seg. (33:59)	28: 03 seg. (72:10)
			27: 03 seg. (34:01)	29: 01 seg. (72:13)
			28: 02 seg. (34:04)	30: 01 seg. (72:14)

Esc.6: 8 Planos. (1 min. 03 seg.) 1: 03 seg. (23:41) 2: 05 seg. (23:44) 3: 08 seg. (23:49) 4: 10 seg. (23:57) 5: 20 seg. (24:07) 6: 07 seg. (24:27) 7: 05 seg. (24:34) 8: 05 seg. (24:39)	1: 08 seg. (54:49)  Esc.8: 1 Plano (2 seg.) 1: 02 seg. (54:58)  Esc.9: 2 Planos (4 seg.) 1: 02 seg. (55:00) 2: 02 seg. (55:02)	Esc.11: 4 Planos (4 seg.) 1: 1 seg. (71:13) (Fin plano secuencia) 2: 01 seg. (71:14) 3: 01 seg. (71:15) 4: 01 seg. (71:16)	29: 03 seg. (34:06) 30: 02 seg. (34:09) 31: 03 seg. (34:11) 32: 02 seg. (34:14) 33: 02 seg. (34:16) 34: 01 seg. (34:18) 35: 02 seg. (34:19) 36: 03 seg. (34:21) 37: 01 seg. (34:24) 38: 01 seg. (34:25)	31: 02 seg. (72:15) 32: 01 seg. (72:17) 33: 01 seg. (72:18) 34: 01 seg. (72:19)  Esc.3: 39 Planos (1:33 seg.) 1: 07 seg. (72:20) 2: 05 seg. (72:27) 3: 02 seg. (72:32) 4: 07 seg. (72:34) 5: 03 seg. (72:41) 6: 03 seg. (72:42) 7: 02 seg. (72:45) 8: 03 seg. (72:47) 9: 01 seg. (72:50) 10: 01 seg. (72:51) 11: 01 seg. (72:52) 12: 03 seg. (72:53) 13: 03 seg. (72:56) 14: 01 seg. (72:59) 15: 02 seg. (73:00) 16: 01 seg. (73:02) 17: 03 seg. (73:01) 18: 02 seg. (73:04) 19: 02 seg. (73:06) 20: 01 seg. (73:08) 21: 01 seg. (73:09) 22: 01 seg. (73:10) 23: 02 seg. (73:11) 24: 04 seg. (73:13) 25: 03 seg. (73:17) 26: 01 seg. (73:20) 27: 02 seg. (73:21) 28: 01 seg. (73:23) 29: 02 seg. (73:24) 30: 02 seg. (73:26) 31: 03 seg. (73:28) 32: 01 seg. (73:31) 33: 03 seg. (73:32) 34: 04 seg. (73:35) 35: 02 seg. (73:39) 36: 02 seg. (73:41) 37: 02 seg. (73:43)
Esc.7: 41 Planos. (4 min. 49 seg.) 1: 14 seg. (24:44) 2: 04 seg. (24:58) 3: 10 seg. (25:02) 4: 31 seg. (25:12) 5: 06 seg. (25:33) 6: 12 seg. (25:39) 7: 20 seg. (25:51) 8: 04 seg. (26:11) 9: 04 seg. (26:15) 10: 02 seg. (26:19) 11: 13 seg. (26:21) 12: 02 seg. (26:34) 13: 02 seg. (26:36) 14: 01 seg. (26:38) 15: 18 seg. (26:39) 16: 03 seg. (26:57) 17: 02 seg. (27:00) 18: 05 seg. (27:02) 19: 07 seg. (27:07) 20: 02 seg. (27:14) 21: 03 seg. (27:16) 22: 03 seg. (27:19) 23: 05 seg. (27:22) 24: 02 seg. (27:27) 25: 06 seg. (27:29) 26: 02 seg. (27:35) 27: 02 seg. (27:27) 28: 04 seg. (27:39) 29: 05 seg. (27:43) 30: 08 seg. (27:48) 31: 07 seg. (27:56)	Esc.10: 1 Plano (5 seg.) 1: 05 seg. (55:04)  Esc.11: 4 Planos (9 seg.) 1: 03 seg. (55:09) 2: 01 seg. (55:12) 3: 02 seg. (55:13) 4: 03 seg. (55:15)  Esc.12: 2 Planos (9 seg.) 1: 06 seg. (55:18) 2: 03 seg. (55:24)  Esc.13: 1 Plano (1 seg.) 1: 01 seg. (55:27)  Esc.14: 3 Planos (17 seg.) 1: 05 seg. (55:28) 2: 08 seg. (55:33) 3: 04 seg. (55:41)  Esc.15: 3 Planos (11 seg.) 1: 02 seg. (55:45) 2: 02 seg. (55:47) 3: 07 seg. (55:49) (Inicio plano secuencia)	Esc.12: 2 Planos (10 seg.) 1: 01 seg. (71:17) 2: 09 seg. (71:18)  Esc.13: 6 Planos (29 seg.) 1: 02 seg. (71:27) 2: 31 seg. (71:29) 3: 01 seg. (71:40) 4: 01 seg. (71:41) 5: 01 seg. (71:42) 6: 01 seg. (71:43)  Esc.14: 1 Plano (11 seg.) 1: 11 seg. (71:56)  Esc.15: 2 Planos (7 seg.) 1: 04 seg. (72:02) 2: 03 seg. (72:11)  Esc.16: 16 Planos (48 seg.) 1: 03 seg. (72:14) 2: 01 seg. (72:17) 3: 02 seg. (72:18) 4: 02 seg. (72:20) 5: 02 seg. (72:22) 6: 02 seg. (72:24) 7: 02 seg. (72:26) 8: 01 seg. (72:28) 9: 05 seg. (72:29) 10: 02 seg. (72:34)	Esc.4: 92 Planos (2 min 53 seg.)  1: 04 seg. (34:26) 2: 03 seg. (34:30) 3: 04 seg. (34:33) 4: 04 seg. (34:37) 5: 02 seg. (34:41) 6: 03 seg. (34:43) 7: 02 seg. (34:46) 8: 04 seg. (34:48) 9: 03 seg. (34:52) 10: 02 seg. (34:55) 11: 03 seg. (34:57) 12: 03 seg. (35:01) 13: 04 seg. (35:04) 14: 04 seg. (35:08) 15: 01 seg. (35:12) 16: 05 seg. (35:13) 17: 01 seg. (35:18) 18: 02 seg. (35:19) 19: 03 seg. (35:21) 20: 02 seg. (35:24) 21: 02 seg. (35:26) 22: 01 seg. (35:28) 23: 01 seg. (35:29) 24: 03 seg. (35:30) 25: 02 seg. (35:33) 26: 06 seg. (35:35) 27: 03 seg. (35:41) 28: 03 seg. (35:44) 29: 02 seg. (35:47) 30: 01 seg. (35:49)	



32: 05 seg. (28:01)		11: 02 seg. (72:36)	31: 01 seg. (35:50)	38: 02 seg. (73:45)
33: 08 seg. (28:06)	Esc.16: 2 Planos (1 min 10 seg.)	12: 06 seg. (72:38)	32: 01 seg. (35:51)	39: 02 seg. (73:47)
34: 03 seg. (28:14)		13: 02 seg. (72:44)	33: 01 seg. (35:52)	
35: 07 seg. (28:17)	1: 45 seg. (55:56)	14: 05 seg. (72:46)	34: 01 seg. (35:53)	Esc.4. 36 Planos. (1 min. 26 seg.)
36: 07 seg. (28:34)	(Fin plano	15: 05 seg. (72:51)	35: 01 seg. (35:54)	1: 02 seg. (74:16)
37: 05 seg. (28:41)	secuencia)	16: 06 seg. (72:56)	36: 01 seg. (35:55)	2: 02 seg. (74:18)
38: 06 seg. (28:46)	2: 25 seg(56:41)		37: 01 seg. (35:56)	3: 03 seg. (74:20)
39: 12 seg. (28:52)		Esc.17: 8 Planos (33 seg.)	38: 03 seg. (35:57)	4: 02 seg. (74:23)
40: 12 seg. (29:04)	Esc.17: 5 Planos (26 seg.)	1: 06 seg. (73:02)	39: 01 seg. (36:00)	5: 02 seg. (74:25)
41: 12 seg. (29:16)		2: 05 seg. (73:08)	40: 01 seg. (36:01)	6: 02 seg. (74:27)
		3: 07 seg. (73:13)	41: 01 seg. (36:02)	7: 01 seg. (74:29)
Esc.8: 1 Plano. (12 seg.) 1: 12 seg. (.29:28)	1: 13 seg. (57:06)	4: 03 seg. (73:20)	42: 01 seg. (36:03)	8: 04 seg. (74:30)
	2: 04 seg. (57:19)	5: 03 seg. (73:23)	43: 01 seg. (36:04)	9: 02 seg. (74:34)
	3: 02 seg. (57:23)	6: 02 seg. (73:26)	44: 02 seg. (36:05)	10: 02 seg. (74:36)
	4: 03 seg. (57:25)	7: 01 seg. (73:28)	45: 02 seg. (36:07)	11: 02 seg. (74:38)
	5: 04 seg. (57:28)	8: 06 seg. (73:29)	46: 02 seg. (36:09)	12: 02 seg. (74:40)
			47: 02 seg. (36:11)	13: 01 seg. (74:42)
		Esc.18: 2 Planos (5 seg.)	48: 02 seg. (36:13)	14: 06 seg. (74:43)
		1: 04 seg. (73:35)	49: 04 seg. (36:15)	15: 03 seg. (74:49)
		2: 01 seg. (73:39)	50: 02 seg. (36:19)	16: 01 seg. (74:52)
			51: 02 seg. (36:21)	17: 07 seg. (74:53)
		Esc.19: 2 Planos (16 seg.)	52: 01 seg. (36:23)	18: 03 seg. (75:00)
		1: 02 seg. (73:40)	53: 01 seg. (36:24)	19: 02 seg. (75:03)
		2: 14 seg. (73:42)	54: 02 seg. (36:25)	20: 02 seg. (75:05)
			55: 02 seg. (36:27)	21: 01 seg. (75:07)
		Esc.20: 11 Planos (44 seg.)	56: 01 seg. (36:29)	22: 02 seg. (75:08)
		1: 05 seg. (73:56)	57: 01 seg. (36:30)	23: 01 seg. (75:10)
		2: 02 seg. (74:01)	58: 01 seg. (36:31)	24: 01 seg. (75:11)
		3: 02 seg. (74:03)	59: 02 seg. (36:32)	25: 06 seg. (75:12)
		4: 02 seg. (74:05)	60: 01 seg. (36:34)	26: 01 seg. (75:18)
		5: 04 seg. (74:07)	61: 01 seg. (36:35)	27: 02 seg. (75:19)
		6: 12 seg. (74:11)	62: 01 seg. (36:36)	28: 01 seg. (75:21)
		7: 05 seg. (74:23)	63: 01 seg. (36:37)	29: 01 seg. (75:22)
		8: 04 seg. (74:28)	64: 01 seg. (36:38)	30: 05 seg. (75:23)
		9: 02 seg. (74:32)	65: 01 seg. (36:38)	31: 02 seg. (75:28)
		10: 01 seg. (74:34)	66: 01 seg. (36:39)	32: 02 seg. (75:30)
		11: 05 seg. (74:35)	67: 01 seg. (36:40)	33: 02 seg. (75:32)
			68: 01 seg. (36:41)	34: 04 seg. (75:34)
		Esc.21: 17 Planos (69 seg.)	69: 01 seg. (36:42)	35: 02 seg. (75:38)
			70: 01 seg. (36:43)	36: 02 seg. (75:40)
			71: 01 seg. (36:44)	
			72: 02 seg. (36:45)	
			73: 01 seg. (36:47)	Esc.5: 1 Plano. (08 seg.)
			74: 02 seg. (36:48)	

		1: 05 seg. (74:40)	75: 01 seg. (36:50)	1: 08 seg. (75:42)
		2: 06 seg. (74:45)	76: 01 seg. (36:51)	
		3: 11 seg. (74:51)	77: 01 seg. (36:52)	Esc.6: 32 planos. (2 min. 1 seg.)
		4: 02 seg. (75:02)	78: 01 seg. (36:53)	1: 6 seg. (75:50)
		5: 03 seg. (75:04)	79: 01 seg. (36:54)	2: 3 seg. (75:56)
		6: 02 seg. (75:07)	80: 01 seg. (36:55)	3: 5 seg. (75:59)
		7: 02 seg. (75:09)	81: 01 seg. (36:56)	4: 4 seg. (76:04)
		8: 03 seg. (75:11)	82: 01 seg. (36:57)	5: 7 seg. (76:08)
		9: 02 seg. (75:14)	83: 01 seg. (36:58)	6: 7 seg. (76:15)
		10: 04 seg. (75:16)	84: 04 seg. (36:59)	7: 3 seg. (76:22)
		11: 03 seg. (75:19)	85: ½ seg. (37:03)	8: 3 seg. (76:25)
		12: 06 seg. (75:22)	86: 01 seg. (37:03)	9: 7 seg. (76:28)
		13: 04 seg. (75:28)	87: 03 seg. (37:04)	10: 1 seg. (76:35)
		14: 02 seg. (75:32)	88: 03 seg. (37:07)	11: 7 seg. (76:36)
		15: 04 seg. (75:34)	89: 02 seg. (37:10)	12: 10 seg. (76:43)
		16: 05 seg.(75:38)	90: 02 seg. (37:12)	13: 1 seg. (76:53)
		17: 06 seg. (75:43)	91: 05 seg. (37:14)	14: 2 seg. (76:54)
			92: 04 seg. (37:19)	15: 2 seg. (76:56)
			Esc.5: 1 Plano (8 seg.)	16: 2 seg. (76:58)
			1: 08 seg. (37:23)	17: 1 seg. (77:00)
				18: 1 seg. (77:01)
				19: 6 seg. (77:02)
				20: 4 seg. (77:08)
				21: 4 seg. (77:12)
				22: 6 seg. (77:16)
				23: 2 seg. (77:22)
				24: 1 seg. (77:24)
				25: 3 seg. (77:25)
				26: 3 seg. (77:28)
				27: 1 seg. (77:31)
				28: 1 seg. (77:32)
				29: 2 seg. (77:33)
				30: 3 seg. (77:35)
				31: 6 seg. (77:38)
				32: 7 seg. (77:44)

Nota: Autoría propia.

### **Secuencia 1 la escalera de Jacob.**

Según la tabla obtenida por el análisis de duración aproximado de los planos, se puede evidenciar el ritmo de estos a través de un montaje expresivo, pero al analizar la secuencia en general se nota también un montaje narrativo y analítico, pues durante la presentación de los

personajes y del lugar, los planos contienen una duración más prolongada pero que se va acelerando paulatinamente conjunto a los hechos y la intensidad con los que estos se presentan. En la segunda escena, Jacob se acerca a una vidente con quien mantiene una conversación, el ritmo de los planos va dirigido hacia la velocidad con la que ellos dialogan, con planos-contraplanos y puntos de vistas de estos, atados generalmente a quien habla. Pero en la tercera escena, momento en el que Jacob retorna a la fiesta y empieza a sufrir diferentes alucinaciones, este inicia con una estabilidad que se demuestra con planos de mayor duración, pero cuando inician y se acrecientan sus alucinaciones, el ritmo en los planos se acelera de forma que refuerza e intensifica las emociones y sensaciones que sufre el protagonista, este ritmo se detiene y desciende en la resolución de la secuencia, donde se alarga la duración de los planos, el sonido del lugar se silencia, pero aparece y se incrementa el sonido ambiente de la siguiente escena causando una transición por sonido (J-cut), dando a entender en este caso, que el personaje volvió en sí y despierta herido en la selva, evidenciándose con esto un montaje alterno.

### **Secuencia 2 La Escalera de Jacob.**

Al analizar las variaciones de tiempo en los planos que están presentes en toda la secuencia, se evidencia el montaje expresivo y analítico que emplea gran parte de las escenas, también un montaje clásico apoyando la narración y dramaturgia de la secuencia. En la secuencia también se observa un montaje alterno, al cambiar de realidad, y un montaje externo evidenciable al inicio y al final. La primera escena tiene planos cortos en un montaje analítico, llevando el diálogo que tiene Jacob y los doctores, con el montaje de plano contra plano característico en las escenas con diálogo. En la segunda escena los planos empiezan a tener menor duración, donde algunos tienen menos de 1 segundo, llevando un ritmo cada vez más acelerado, y que se ve representado en la totalidad de la escena que dura 40 seg y tiene 34 planos, en gran mayoría planos contraplanos para los diálogos y varios planos detalle. En la escena 3, ocurre un acontecimiento que lleva la narración hacia un montaje interno alterno, pues este nos adentra hacia otro nivel de la alucinación, aquí los planos empiezan a tener más duración pero sin dejar el ritmo, primero presentan el espacio surreal, todos los personajes que lo componen y por el que va pasando el protagonista, los planos más cortos se centran en Jacob y sus reacciones al ir pasado por este lugar, el montaje en esta escena refuerza la carga dramática y la intensidad del relato con planos cortos y algunos jump-cuts, apoyado por un montaje expresivo fuertemente semiótico. La tercera escena se conforma por varios planos detalle de diferentes elementos de una sala quirúrgica, y mayormente de planos

contraplanos para los diálogos que se presentan en la escena, con un ritmo lento, bajando la carga dramática que se venía presentando en la secuencia, esta escena termina con un smash-cut ligado con un l-cut que lleva el relato a un cambio abrupto y es donde se demuestra el montaje alterno al evidenciar lo onírico de lo real. Así la cuarta escena inicia con un plano que lleva a la realidad que está viviendo el personaje, partiendo la continuidad temporal de la secuencia y utilizándolo para diferenciar el mundo onírico y real del personaje. Ya al final de la secuencia, los planos de la escena son los de mayor duración, donde hay una aparente normalidad para el personaje y la narrativa no tiene una carga dramática elevada.

El montaje en la secuencia analizada se limita solo a su técnica de compaginación de planos para el entendimiento de la narración, con la utilización de cortes directos y un montaje rápido, para ayudar con la dramática de las escenas sin tener que recurrir a disoluciones ni efectos de transición.

### **Secuencia 1 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.**

Conforme los datos obtenidos de la duración aproximada de planos y escenas en la secuencia, se demuestra un cambio constante en el ritmo del montaje, donde inicialmente las escenas tienen planos largos llevando una sincronía acorde a la narrativa que se expone en estas primeras escenas, ya en el acto 2, los planos empiezan a tener una menor duración al igual que las escenas, donde se evidencia un montaje analítico, a medida que los personajes van pasando por sus recuerdos y la curva dramática va aumentando, a excepción de la escena 5, el plano utilizado busca contextualizar el mundo real con el onírico. El montaje paralelo se hace presente en la escena 9 donde hay un elemento añadido y es el montaje invertido, mientras Joel va corriendo con Clementine por el lago, va recordando momentos de su relación, pero estos recuerdos pasan de manera invertida dando la sensación que se está retrocediendo en el tiempo, por sobre sus recuerdos para llegar a uno en específico. De igual manera hay unos efectos del montaje en estas escenas donde utilizan el fast-motion en los planos, alterando las acciones de Joel pintando un retrato de Clementine a gran velocidad. En la escena 11 donde por el contrario se utiliza el efecto de slow-motion el plano va más lento, dejando ver la felicidad de los personajes, es en estos dos efectos el montaje es invertido. Ya al finalizar la secuencia, los planos se reducen notablemente teniendo un montaje sintético en donde el personaje tiene un descubrimiento interno de su situación y la dramática de la secuencia disminuye. En la última escena ya en el mundo real, los planos tienen una duración larga, ligada a la narrativa de la escena.

Teniendo un análisis técnico del montaje, ahora se va analizar la narrativa de la secuencia y como el montaje influye en su función dramática, se limita sólo a las escenas y planos donde se evidencia que el montaje aporta de manera significativa a la carga dramática de la narración. La escena 1 se compone de planos lentos, que muestran una unidad (felicidad) entre Joel y Clementine, luego, hay una serie de planos que rompe la temporalidad de la escena, contextualizando el momento emotivo que está recordando Clementine, al final de la escena entre el plano de Joel y Clementine besándose, hay una disolución entre planos que disuelve a Clementine paulatinamente, hasta quedar solo Joel en el mismo espacio. En los últimos planos de la escena 2, el montaje complementa la narrativa de la escena, utilizando el smash-cut con el cambio de espacio de un lago a una estación de tren justo cuando Joel le habla a Clementine de la felicidad que siente, y por consiguiente hay un plano donde Clementine desaparece. En la transición de la escena 4 y 5 se rompe la continuidad del mundo onírico que está viviendo Joel, al pasar con el plano de la realidad, donde Joel está durmiendo mientras le practican el procedimiento utilizando el montaje alterno para ir a otra línea narrativa. En el paso de la escena 14,15 y 16, los cortes de los planos son smash-cuts por el cambio de espacios entre los planos, donde se encuentran en una estación de tren, pasan a una sala, y luego al consultorio, reforzando de igual manera el mundo onírico que están viviendo los personajes, saltando por espacios totalmente diferente.

### **Secuencia 2 eterno resplandor de una mente sin recuerdos.**

En relación a los datos extraídos de los tiempos de duración entre los diferentes planos que componen la secuencia, se puede evidenciar en general un montaje analítico, que fundamenta una mayor tensión en la escena 11 donde la yuxtaposición de planos no supera 1 segundo de duración, esto, generando un montaje expresivo de alta intensidad capaz de impeler sensaciones en el espectador y permitiendo en este una percepción más sensorial del relato audiovisual presentado.

Las escenas 13, 16, 20 y 21, despliegan dentro de las mismas una pequeña intervención del montaje métrico que redondea entre 1 y 3 segundos de duración por plano, pero con un condicionamiento total de la secuencia donde se rige el montaje alterno, evidenciándose este concepto en la relación sincrónica del mundo onírico y el mundo real del personaje como construcción de una metalepsis que designa la variabilidad en este universo narrativo.

El montaje narrativo es el pilar de esta secuencia que articula el concepto argumental de la historia, dentro del cual se puede evidenciar el manejo recursivo del trucaje desde la inserción de

recursos técnicos del montaje como el smash-cut, jump-cut, match-cut y j-cut, los cuales junto con el efecto de montaje correspondiente a la sobre posición de planos con opacidad, trabajan en función semiótica y representativa del universo onírico del personaje, configurando esto a elementos funcionales del raccord por escala, mirada, movimiento e iluminación, donde se efectúa una construcción de planos que interactúan entre sí de manera verosímil dentro de la secuencia. El montaje alterno empleado en el universo narrativo de esta secuencia, trabaja en función pragmática entre el mundo real y el mundo onírico del personaje, donde subyace una acción/reacción de los espacios entre sí, aludiendo de manera pertinente al concepto onírico a tratar, y a su vez, como generador que evoca a la producción de emociones y sentimientos en el espectador.

### **Secuencia Sherlock Jr.**

Haciendo un análisis de los datos que nos brinda la tabla de duración de planos en la secuencia de Sherlock Jr., podemos interpretar el montaje en esta secuencia como un trabajo variopinto de tipos de montaje, que construye su trama y curva dramática a través del montaje sintético que se sucede al montaje analítico y cuya cadencia de planos, nos demuestra una clara intención de montaje narrativo, con varios momentos que también pretenden un montaje alterno, sumergiéndose en dos mundos que se narran en ocasiones de forma paralela y donde la capacidad del montaje mismo logra interponer un estilo interno, separando ambos mundos por la brecha del corte.

Comenzamos con dos escenas de introducción que nos acercan a la forma del personaje, una sobre posición de imagen del mismo protagonista nos introduce al estado de ensueño. El ritmo de los planos que varían entre los 10 a 30 segundos, dan muestra de un montaje sintético, con planos largos y amplios que presentan al personaje y su contexto, a continuación, el proyccionista ingresa a la pantalla, la proyección, el mundo del cine. Habría que hacer un paréntesis en este punto y dictaminar varias posturas encontradas, pues a partir de la interpretación de los datos, el hecho de hacer un juicioso conteo de planos se ha hecho difícil en este particular momento, ya que tenemos un plano general que, aunque corte, tiene como intención generar una toma seguida, mientras en la pantalla suceden varios planos; este dilema se complejiza en el preciso momento en que el proyccionista atraviesa la pantalla en medio de un corte directo en la proyección, lo que indica que aquella proyección no es algo externo al montaje de la película de Keaton, sino que participa activamente en el desarrollo del personaje y la trama, hecho por el cual nos debatimos entre contar o no el plano que acaba de suceder dentro de la pantalla, y que luego de un intenso análisis al

montaje interno y externo, concluimos con contar el plano como uno más (montaje externo) pero cuya ontología hace parte de un propio mundo (montaje interno) que se hace presente en otro, a través del protagonista. El montaje que caracteriza este momento de la secuencia es de orden discontinuo, haciendo uso de recursos como el match-cut que, en conjunto con el movimiento interno de los planos, genera una exitosa escena de comedia, preparando al espectador para ingresar de lleno al mundo de “hearts and pearls” (película proyectada). Keaton mantiene una constante intensidad del relato, enfocándose en este y construyendo los elementos de la historia y al nuevo personaje que se nos presenta (Sherlock). La intensidad se transforma poco a poco en la escena de mayor tensión y comicidad a la vez donde se desarrolla una gran parte de la trama, con un ritmo sintético continuo, raccord impecable que juega con elementos de mirada y movimiento, la película seduce las emociones del espectador a favor de Sherlock, que concluye en una escena de un solo plano que nos da el tiempo suficiente para satisfacer al espectador y demostrarnos lo ingenioso pero contradictoriamente torpe que es Sherlock, culminando en un fade out a negro.

El sistema de narración que ha utilizado Keaton para montar esta secuencia, nos deja ver su interés por tratar la narración de modo coherente sin eliminar la faceta experimental que nos muestra en el filme. Esas intenciones se pueden ver a nivel rítmico, jugando con la cadencia de los planos entre las escenas; el nivel de continuidad, enfocándose en juegos de continuidad por mirada, movimiento y escala logran crear la ilusión de sueño, llevada de la mano de una narración clásica divertida e interesante. Sin embargo, aún más interesantes son los match-cuts que vuelven icónica a esta película, y es que este novedoso truco para la época, nos permite divisar un montaje de autor que decide hacer un dedicatoria al cine y a la comedia. El montaje se posiciona a favor del slapstick de una forma inteligente, jugando con los elementos semióticos a través de los cortes y fundidos, juegos de cortes continuos y discontinuos, con evidentes efectos de exposición.

### **Análisis cinematográfico: Fase 3**

#### **Estética**

El cine, al ser el conjunto de varios componentes artísticos para su realización, debe tener una unidad estética en cada una de sus obras, por lo que todos los departamentos que lo conforman trabajan en conjunto para llegar a tener armonía entre sí, esto dará como resultado que la película tenga una identidad, dando un mensaje artístico propio y único, para de esta manera crear un elemento diferenciador de los demás films. Normalmente el director de la película es el que define la estética que esta llevará, encargándose de transmitir esa idea artística a cada uno de los departamentos cinematográficos, para que el trabajo sea en pro de ese ideal característico. (Aumont, 2005, pp. 15).

Al ser prioridad para nuestra investigación el montaje y las secuencias oníricas, se busca saber cómo este componente ayuda a reforzar la ilusión de estar en un sueño y sea entendible para el espectador, esto, basándonos en los análisis realizados anteriormente a las secuencias oníricas.

El montaje al ser una parte fundamental del arte cinematográfico, tiene características singulares que son utilizadas para complementar la idea principal (premisa o temática) de una película, sin dejar de lado el componente técnico del montaje de llevar una línea narrativa entendible para el espectador. Para Jean Mitry, el montaje tiene que estar ligado al espectador y su percepción natural, de forma que éste, desde su apreciación pueda vincular y asemejar sucesos de la realidad, al universo planteado en un film.

Según Mitry, nuestros sentidos están creados para decodificar el sentido asociativo de los diferentes mecanismos del montaje, porque éstos se utilizan para reconstruir un universo espacio-temporal verosímil, donde los objetos observados presentan sólidas relaciones de continuidad entre sí. (Morales, 2009, pp.5).

Partiendo de los niveles de montaje de Mitry y adaptados por Luis Fernando Morales en el siguiente cuadro, se busca desde estos niveles qué papel entran a jugar los elementos del montaje, para ayudar a complementar la idea onírica en una película.



Tabla 3.

*Niveles de montaje de Jean Mitry*

Niveles	Acción
Percepción	Contacto fisiológico con la realidad del film
Narración y secuencia	Exploración de deseos, intenciones y emociones
Abstracción	Proyecciones imaginativas

Nota: Tabla realizada con aportes de Morales, L. (2009)

Desde la percepción que tenemos al entrar en una sala de cine o al comenzar a ver una película, nuestros sentidos y mente se predisponen para empezar a captar y entender una serie de imágenes que nos van a llevar por una narrativa en donde comprenderemos el universo de la película. Hablando de manera específica de las secuencias oníricas, la percepción nos puede ayudar a diferenciar el mundo real del mundo onírico y como está planteado en la narrativa de la película. En este punto, el montaje solo es utilizado para hacer comprensible y diferenciable los mundos que se nos están proyectando, al pasar al segundo nivel, “la narración y la secuencia” se empieza a profundizar en la narrativa, creando un problema, que va a llevar a una exploración por parte del protagonista de sus deseos, intenciones y emociones. Al haber analizado diferentes secuencias oníricas a nivel de su montaje y como empieza a jugar un papel importante en este nivel, cabe destacar el cambio que empieza a surgir en el montaje, no solo sirve para dar continuidad a la narración, sino para complementar desde sus diferentes características (ritmo, transiciones, cortes) y tipos de montaje (analítico, paralelo, sintético. etc.) la carga dramática se empieza a evidenciar en la película. Para el último nivel (abstracción), donde el espectador empieza a comprender los sucesos narrados de una secuencia cargada de mensajes y tensión, se vuelve indispensable que la narrativa creada por el montaje sea totalmente entendible y de al espectador toda la información que se necesite, para que lleve a la comprensión y disfrute de la estética de la película.

En conclusión, el montaje como componente estético de un film tiene una importancia significativa a la hora de transmitir un mensaje o temática específica (en este caso sueños) donde su correcta utilización ayuda a crear diferentes mundos dentro del universo de una película y de esta manera complementar las cargas dramáticas que lo ameriten de una secuencia o escena en particular, sin dejar de lado la continuidad de la narración.

## Semiótica

El recurso del montaje es esencial en las 5 secuencias estudiadas en función semiótica y representativa del mundo onírico previsto en cada una de ellas; el arte de cortar y pegar planos va más allá de ser una acción técnica, puesto que esta acción lleva consigo la creación de todo un lenguaje cinematográfico que aporta significativamente al origen y representación de códigos y signos que articulan connotativamente a la inserción de los mundos oníricos de los films. Cabe destacar la importancia del recurso del montaje en estos casos, como generador no sólo de dos espacios diferentes dentro de un sólo universo narrativo, sino que también liga de manera directa a la interpretación que el espectador pueda concebir y apreciar de cada una de las secuencias, dónde la semiótica del montaje juega un papel fundamental en la transmisión expresiva de la construcción de planos debidamente examinados para un fin en particular. Lo anterior, justifica la afirmación de Sánchez-Biosca quién en su libro menciona que "las expresiones fueron empleadas en un sentido más metafórico que literal o equivalente a comunicativo" (Sánchez-Biosca, 1991, pp. 40), identificando dicha afirmación dentro del margen de lo analizado; por otra parte, Jacques Aumont, menciona dentro del concepto de la semiótica del montaje, una estructura en "comprender que un objeto aparece en un filme algunos instantes después de otro, o que por el contrario, intervienen constantemente juntos" (Aumont, 2005, pp.193) idea que puede ser complementada también con esta afirmación:

El código tampoco es una idea puramente formal, hay que considerarlo desde un punto doble de vista, el del analista que lo constituye, que lo despliega en el trabajo de estructuración de un texto el de las historias de las formas y las representaciones. (Aumont, 2005, pp. 197).

Entendiendo con eso, las diversas formas de representación a través de la sucesión de planos como creación compuesta de aquellos cortes que de manera independiente forjan sólo una muestra parcial, la cual sólo remite como significante, siempre y cuando esté construida desde la sucesión de planos que finalmente apelarán a la narratividad e interacción entre el producto audiovisual y lo que haya interpretado el espectador.

## Interdisciplinariedad

Para Slavoj Žižek, el cine es un arte de apariencias y fantasías que consiste en despertar el deseo y que resulta indispensable para comprender la vida misma, gracias a la construcción psicológica y social que se realiza en este.

El cine es el arte de las apariencias y las fantasías, por ello, es capaz de decirnos cómo la realidad misma se constituye como una construcción ideológica, social o simbólica. En este sentido, la ficción cinematográfica es más real que la realidad misma. (Žižek, 2008, pp.1).

En las secuencias analizadas, se ve reflejado el psicoanálisis desde la construcción psicológica de los personajes, adentrándonos en los sueños que tienen estos. En este nivel se aprecia ese subconsciente lleno de impulsos, miedos, fantasías y traumas que se dedica a estudiar el psicoanálisis, pero además se ha podido observar a partir del conocimiento de la película, como los sueños no sólo influyen en la narración misma, sino que además desde un enfoque dramático, apoyado por el montaje, los acontecimientos de las secuencias oníricas tienen un peso significativo en el desarrollo y desenlace de estos personajes y la trama en el mundo real de estas películas. Así, visto desde el psicoanálisis, el montaje se puede apreciar como una herramienta que compone estos diferentes mundos de la película (onírico y real) como si se tratara de varios pedazos de trapo que se tejen a partir de recursos muy particulares (cortes, transiciones, efectos) con un ritmo y cadencia finamente pensados, que refuerzan y complementan las ideas que se nos presentan de por sí en la imagen, estos hilos logran trazar una sábana muy amplia a nivel interpretativo tanto para el análisis cinematográfico y su lenguaje, como para el psicoanálisis y sus preocupaciones claramente reflejadas en el cine, muy evidentes en las secuencias oníricas analizadas.

## Resultados

### Comparación

Tabla 4.

*Elementos del montaje que comparten las secuencias.*

<b>Características del Montaje</b>	<b>Sherlock Jr. Secuencia única</b>	<b>Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 1</b>	<b>Eterno resplandor de una mente sin recuerdos secuencia 2</b>	<b>La escalera de Jacob secuencia 1</b>	<b>La escalera de Jacob secuencia 2</b>
<b>Tipo de montaje</b>	Montaje narrativo, sintético, interno paralelo y alterno.	Montaje narrativo, expresivo, sintético, alterno y paralelo invertido interno.	Montaje narrativo, expresivo, analítico y alterno.	Montaje narrativo, expresivo, analítico y alterno.	Montaje narrativo, expresivo, analítico. Montaje alterno externo y montaje alterno interno.
<b>Cortes y transiciones</b>	-Match-cut. -Fade out a negro. -Fade in a negro. -Viñeta de texto.	-Cut away. -Smash cut. -J-Cut.	-Smash cut. -Jump-cut. -Match-cut. -J-Cut.	-Smash cut. -J-Cut.	-Smash-cut. -L-cut. -Jump-cut.
<b>Raccord</b>	-Por escala. -Por movimiento. -Por mirada.	-Por escala. -Por movimiento. -Por iluminación.	-Por iluminación. -Por escala. -Por movimiento. -Por mirada.	-Por movimiento. -Por mirada.	-Por movimiento. -Por escala. -Por mirada. -Por iluminación.
<b>Efectos del montaje</b>	-Sobre posición de planos con opacidad.	-Sobre posición de planos con opacidad. -Fast motion invertido. Slow motion invertido.	-Sobre posición de planos con opacidad.	-Fast motion.	-Fast motion.

Nota: Autoría propia

### **Marco de orientación técnico**

A partir de la investigación para el proyecto de grado “Arquitectura de los sueños: análisis y deconstrucción en secuencias oníricas”, se ha logrado establecer un paradigma que pueda establecer ciertos recursos del montaje, de forma que, siendo empleados de manera conjunta y consciente, en favor de construir un relato de características oníricas o de ensueño, pueda generar una o más secuencias oníricas que transmitan efectivamente su intención narrativa y dramática. Estos recursos se presentan como una alternativa para el montajista a través de los cuales puede explorar de manera dinámica las posibilidades del montaje en este tipo de secuencias, pero no representa un modelo estricto, ni pretende servir de canon ante la forma de montar ya sea una escena, secuencia o película con características oníricas.

El marco de orientación técnico para montar secuencias oníricas, está constituido desde los recursos concebidos bajo los parámetros de las principales características del montaje cinematográfico, de esta manera se puede navegar a través del cuadro desde lo general hacia lo específico en búsqueda de una comprensión acertada y fácil de digerir para el lector. Este cuadro está compuesto por cuatro columnas que se enmarcan de izquierda a derecha así:

**Características del montaje:** Cuatro grandes grupos de las funciones técnicas más importantes para la construcción del montaje, que a su vez agrupan una serie de recursos.

**Recursos:** Son los recursos del montaje a través de los cuales se puede comprender y generar una secuencia onírica.

**Descripción:** Retrata de manera resumida y simple la función de cada recurso en la construcción de las secuencias oníricas y su nivel de relevancia dentro de esta constitución.

**Observaciones:** Complementos a la descripción de los recursos que pueden dar cuenta de su necesidad en una secuencia onírica, recomendaciones de uso u otros.

Finalmente, se debe entender el marco como una serie de recursos para apoyar al montaje en la creación de secuencias oníricas, pero no como un modelo metódico de montaje, ni como un patrón esquemático del mismo.

Tabla 5.  
*Marco de orientación técnico*

<b>Características del montaje</b>	<b>Recursos</b>	<b>Descripción</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Tipos de montaje</b>	Narrativo	Las secuencias oníricas pueden ser narradas a través de una historia clásica, con una trama continuada, coherente y estructurada.	A pesar de contener una coherencia narrativa, la secuencia puede contener más de una línea temporal o romper la estructura del relato.
	Expresivo	Es preferible que las secuencias oníricas contengan un montaje emocionante, con el fin de mantener el estado onírico a flote.	El montaje expresivo puede componerse a partir de los puntos de giro más relevantes.
	Sintético / Analítico	Ambos aspectos son igualmente válidos como recurso para secuencias de tipo onírico como intención argumental en el ritmo de la secuencia.	De acuerdo al recurso empleado en este punto, se genera mayor o menor tensión en el relato audiovisual.
	Paralelo	Las secuencias oníricas pueden tener varias líneas narrativas con diferentes tiempos, donde se refuerza el mundo onírico de la secuencia, sumergiendo el relato en uno o más subniveles oníricos de la trama.	El montaje paralelo, es un elemento alternativo para la creación de secuencias oníricas, puesto que resulta un recurso reforzador del estado onírico, más no vital para su comprensión.
	Alternativo	Este recurso se vuelve fundamental para generar una interacción del mundo real con el onírico, logrando diferenciar el estado de ensueño de los acontecimientos reales, es primordial en la construcción onírica a partir de la junción audiovisual del universo narrativo.	Para la construcción de las secuencias oníricas, hay que tener en cuenta el montaje alternativo desde la concepción narrativa del relato, puesto que la comprensión del mundo real y onírico, hacen efectiva la transmisión del estado onírico.

	Interno	Entre las prácticas en relación narración-montaje, el montaje interno puede tener un gran impacto en la construcción atmosférica de los sueños a partir de la acción de dos situaciones representadas en uno o más espacios, que se conectan entre sí.	Como valor agregado, este tipo de montaje refuerza la temática onírica abarcando un nivel más profundo en el sueño, su utilización no es imprescindible para el entendimiento de una secuencia onírica.
<b>Cortes y transiciones</b>	Match-cuts	La intención del match-cut es adentrar al espectador en el absurdo o incoherente cambio espacio-temporal característico de los sueños, siendo un elemento que logra generar un choque narrativo y dramático, potenciando la secuencia onírica.	Desde el desarrollo de un producto audiovisual, se debe concebir la idea de la utilización de este corte para preparar los debidos procesos que implican la realización de estos.
	Smash-cut	Estos cortes abruptos se vuelven potenciadores de tensión que son característicos en las secuencias oníricas, ayudando a las cargas dramáticas en función de impactar al espectador.	Se puede utilizar para cambiar de un plano a otro en una misma secuencia o para cambiar de escena.
	L-cut	Esta transición sonora refuerza desde el fuera de campo la intervención del plano final de una escena de forma diegética en la siguiente, manteniendo la carga dramática y/o narrativa entre las escenas, que puede validar el estado onírico del relato.	Es preferible utilizar este recurso en conjunto con planos de alto impacto (smash-cuts) de manera asincrónica con la imagen, para generar una disrupción espacial y sonora que ayude a la emotividad del montaje.
	J-cut	La transición por J-cut permite generar elementos semióticos entre plano y plano, que suelen representar índices contextuales entre las	Su utilidad resulta muy importante para simplificar la continuidad del relato onírico entre

		escenas como herramienta principal de la cohesión narrativa en el mundo onírico.	escenas y profundizar los elementos significativos.
<b>Raccord</b>	Por movimiento	A pesar de los saltos de espacio que puede tener una secuencia onírica, la continuidad por el movimiento de los personajes es un factor importante para la narrativa de la secuencia sin interrupción del concepto onírico	Prescindir de este recurso podría estropear la continuidad semiótica del relato onírico, dejando una consecución de planos a la deriva.
	Por escala	Este recurso logra centrar la acción de los personajes y brindar de mayor protagonismo lo que sucede dentro del cuadro.	Por ser un recurso ampliamente usado en la cinematografía en general, esta herramienta refuerza la narrativa, pero no el relato onírico, por lo que no es indispensable para estas secuencias.
	Por iluminación	Este recurso da una continuidad a pesar del cambio espacial que sufren los personajes, impidiendo un cambio abrupto en la unidad del relato.	Su aplicación es opcional al montaje de secuencias oníricas, pero pueden ayudar a la coherencia de la narración.
<b>Efectos del montaje</b>	Sobre posición con opacidad	Crea la sensación de ensueño y la transformación del estado onírico por sus cualidades surreales.	Resulta relevante para la construcción atmosférica de una secuencia onírica por su valor semiótico.
	Fast motion	Por su característica se puede utilizar de manera amplia como recurso narrativo del sueño, al alterar las condiciones físicas de espacio.	Es un recurso que puede atender a las necesidades disruptivas del relato onírico y generar un impacto emotivo de mayor fuerza en el plano al que se aplica.

Nota: Autoría propia



## Conclusiones

Partiendo de la pregunta problema de nuestra investigación ¿Es posible hallar un modelo de recursos técnicos, estéticos y semióticos del montaje que aporten a la creación de atmósferas y situaciones surreales u oníricas para un producto audiovisual? Generando un análisis del montaje a partir de cinco secuencias con características oníricas o de ensueño, es posible deducir que:

El camino para realizar análisis cinematográficos es aún corto y difícil de direccionar, especialmente para el ejercicio del montaje, puesto que la teoría al respecto es variada, contradictoria y puede dejar más interrogantes que respuestas para los investigadores. Así, hemos decidido modificar la metodología para analizar las secuencias y cohesionarla con elementos de otras metodologías teóricas, como los son las de Oswaldo Osorio, Joan Marimón, y Sánchez-Biosca, con el fin de facilitar la dicción de las secuencias y películas a estudiar. Pretendemos concluir que se hace necesario no solo un mayor estudio hacia los análisis cinematográficos, sino además enfocar estas futuras investigaciones hacia un destino en común que pueda tomarse si no como un canon, por lo menos en pro de arrojar datos que puedan ser contrastados cualitativa y cuantitativamente con otros estudios y análisis, esto con el fin de generar investigaciones más completas y complejas para un mayor y mejor entendimiento de las películas. En nuestro caso particular se hace pretérito llenar el vacío que existe sobre análisis cinematográfico en el montaje.

El análisis realizado a las secuencias, en conjunto con el marco histórico, nos permite demarcar la evolución y especialización que ha tenido el montaje en la creación de secuencias oníricas, hecho que se ha visto a través del tiempo y las diversas películas que se han atrevido a jugar y experimentar con el lenguaje cinemático, los elementos surreales, oníricos y de ensueño, la disrupción de la realidad y las narrativas alternativas con clara visión psicoanalítica. Así, podemos tomar en cuenta a *Sherlock Jr.*, siendo una película donde el sueño aparece como elemento que desentraña los deseos más profundos del protagonista, pero con una clara intención narrativa, que en contraste con eterno resplandor de una mente sin recuerdos, película que tiene una fuerte connotación onírica, cuyos elementos son ampliamente dispuestos en el montaje y el juego de recursos del lenguaje, explora sus posibilidades especialmente dentro de la dramaturgia y el desarrollo de emociones y sensaciones, algo más parecido a un sueño de lo que podría ser *Sherlock Jr.* puesto en juicio por el psicoanálisis. Esta evolución transforma las visiones del lenguaje cinematográfico y las formas narrativas, pero con una consiente base del lenguaje, sin perder el rumbo del sentido primario del cine, contar una historia.

Los datos arrojados por el análisis integral en sus tres fases, dan cuenta de los elementos del montaje con un tono mayormente cualitativo, ya que si bien se estructura el análisis a partir de la búsqueda numerada de planos, escenas, actos, cantidad de puntos de giro, estipulación de tipologías y características definidas dentro de un concepto único tanto del montaje, como elementos narrativos y dramáticos, estos elementos sólo funcionan como base para generar el análisis real de las secuencias, que beben de los referentes teóricos y analíticos, pero además del propio juicio de los investigadores. Razón de esto es la propiedad artística, humana y subjetiva del cine mismo, como afirman Laso y Fariña “No hay en el cine respuestas fijas que aspiren a configurar una norma de validez universal respecto del problema ético que plantea un film.” (Fariña y Laso, 2014, pp.9). Tanto así se configura la subjetividad, que el estudio del cine a nivel conceptual de su lenguaje, estructura, métodos etc. está condicionado por la mirada del autor según su experiencia, contexto y herramientas de estudio. Todos estos elementos crean un universo variopinto de cualidades que transforma el análisis del cine en un tema de enfoques, adoptando posturas cerradas que se valen de unos pocos autores y otros un tanto más amplios, pero que en todo caso no permiten el desarrollo de varios temas en torno a los mismos autores y críticos. Nuestra investigación también se ha visto alcanzada por la connotación multipolar de las posturas teóricas, que nos ata a unos cuantos autores específicos, acción que no cuestiona la veracidad o razón de otras posturas, sino que centra la investigación en términos lineales para su comprensión y coherencia.

Los resultados obtenidos del análisis integral demuestran una relación entre las características y recursos del montaje en las secuencias escogidas, entregando un balance positivo a favor de la pregunta problema, que logra dar paso a la creación del marco de orientación técnico. A partir del cuadro de comparación de resultados, se puede comprobar cuantitativamente a modo de resumen, el proceso llevado a cabo en la metodología, que inicia desde la fase 1 donde se planteaban universos narrativos para las películas que contienen las secuencias analizadas, luego dar paso a la fase 2 de la metodología, donde a partir del conocimiento de la película y el estudio de las secuencias bajo los ejes de narración, dramaturgia, sonido y montaje, dieron como fruto una sólida interpretación del montaje desde estos ejes, y así obtener de esta interpretación, varios conceptos claves para el desarrollo del montaje en secuencias oníricas, hecho que marca la fase 3 donde se argumenta desde la estética y semiótica los elementos encontrados y la función interdisciplinar de las secuencias oníricas en la psicología, particularmente en el psicoanálisis, que da validez a la

función psicológica del montaje como generador de lenguaje y creador de ilusiones. Ya con los elementos puestos sobre la mesa y bajo el manto de su representación estética y semiótica funcional en las secuencias, se procedió a tamizar los recursos encontrados y adaptarlos finalmente al cuadro de comparación, dando fin al análisis cinematográfico integral, e iniciando la etapa 2 que consta del desarrollo del marco teórico, en el cual se inscribe el marco de orientación técnico, para dar en ultimas con las conclusiones. Dentro de esta fase, el marco de orientación se diseña bajo la agrupación de cuatro grupos de recursos del montaje, divididos por sus características, ya sea porque pertenece a un tipo de montaje, una transición o corte, un recurso de raccord o un efecto de montaje. Luego de ser divididos los recursos, se describe su función dentro del montaje en secuencias oníricas y se anota observaciones pertinentes que ayuden al lector, con la complementación de datos o consejos a tener en cuenta.

Es importante agregar que la función del marco de orientación técnico, es una ayuda que contiene recursos que evidencian aportar a la creación de secuencias oníricas, más no resulta un método indispensable para tal fin y no debe ser tomado como un único método válido, puesto que este es producto de una investigación realizada a cinco secuencias que se reducen a tres películas, por lo cual, su rango de estudio resulta mínimo y pretende servir de inspiración para futuros desarrollos y avances de metodologías que aporten a la creación, no solo de secuencias oníricas, sino de secuencias en general, para un mejor desarrollo del montaje dentro de la etapa de postproducción, haciendo esta etapa más dinámica, dando paso al montajista para centrarse en aspectos más profundos del montaje y en ultimas potenciar la experimentación del lenguaje.

Como último aspecto de las conclusiones, se permite afirmar que se aplicarán los recursos pertinentes demostrados en el marco de orientación técnico al cortometraje universitario *Ópera prima*, como parte única de la etapa 3 de aplicación, donde se evidenciará o no, la efectividad de los elementos dispuestos desde el marco de orientación puestos en práctica en el producto audiovisual.

### Referencias

- Arístizabal, J., Pinilla, O. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *KEPES 14* (16). DOI:10.17151/kepes.2017.14.16.2
- Borrego Martín, J.C. (2015). *La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/34410/1/T36708.pdf>
- Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo*. (Traducción de: Aguirre, A) Madrid, España: Editorial Fahrenheit 451.
- Moreno, J.G. (2017). *Montadores del thriller psicológico en Cataluña* (Trabajo de grado, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado de: [https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/180147/TFG\\_Garcia\\_Moreno\\_Jesus.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/180147/TFG_Garcia_Moreno_Jesus.pdf)
- Jáuregui, D. (2018). Del montaje hacia el horror: las imágenes oníricas de “Eraserhead”. Señal Colombia. Recuperado de: <https://www.senalcolombia.tv/cine/del-montaje-hacia-horror-las-imagenes-oniricas-eraserhead>
- Del Valle, A. (2017). Propuesta de nueva clasificación de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock a la luz de las implicaciones morales de la posición de cámara y montaje. Estilos de unidad y fragmentación. *Relecciones 04* (55-74). Recuperado de: [http://ddfv.ufv.es/xmlui/bitstream/handle/10641/1393/releccionesN04\\_e03\\_anamariadelv alle.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ddfv.ufv.es/xmlui/bitstream/handle/10641/1393/releccionesN04_e03_anamariadelv alle.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Escobar, O. (2013). Algunas divagaciones sobre los sueños en “Abre los ojos”. Recuperado de: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo13/8elojo.pdf>
- Rodríguez, C. (2013). Percepciones filmicas para ideas nuevas arquitecturas. *Revista 180*, 44(32). Recuperado de: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/issue/view/10>
- Gaudreault, A. (2007). Del “cine primitivo” a la “cinematografía-atracción”. *Secuencia*, 26(10-28). Recuperado de: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3936/27436\\_26.2.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3936/27436_26.2.pdf?sequence=1)
- Calderón, O. (2011). Fellini. El sueño cinematográfico de un visionario radical. *Corre Cámara*. Recuperado de: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas\\_detalle&id\\_columna=24](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=24)

- Matute, P. (2006). El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, 7(8). Recuperado de: [http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep\\_art73.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf)
- González, J. (2014). 3º parte: Nacimiento del relato clásico (Sherlock Jr.). Recuperado de: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/los-espacios-del-cine/3a-parte-nacimiento-del-relato-clasico-sherlock-jr/>
- Sánchez, R. (1970). *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. Ciudad de México, México.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, España: Filmoteca de la generalitat valenciana. Recuperado de: [http://www.academia.edu/download/32047046/teoria\\_del\\_montaje\\_cinematografico.pdf](http://www.academia.edu/download/32047046/teoria_del_montaje_cinematografico.pdf)
- Bordwell, D y Thompson, K. (1995). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós. Recuperado de: <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Bordwell%20D%20E%20arte%20cinematografico.pdf>
- Santamaría, A. y Hurtado, J. (2009). *Guía para ver y analizar: París, Texas. Wim Wenders (1984)*. Valencia, España: Nau libres.
- Morales, L. (2005). *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor (el estrés)*. (Trabajo de investigación). Recuperado de: [https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar\\_a2005.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar_a2005.pdf)
- Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. Recuperado de: [https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar\\_a2005.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar_a2005.pdf)
- Tarkovski, A. (2017). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. (Traducido de: Rebón, M. y Ferrán, M.) Madrid, España: Errata nature. Recuperado de: <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/atrapadlavidaextracto.pdf>
- Del Portillo, A. (2013). Ritmo audiovisual. Relaciones e interacciones entre música y montaje. Despazio. Recuperado de: <http://www.despazio.net/ritmo/textos/ritmo-audiovisual.pdf>
- Díaz, S. (2015). *Historia y teoría crítica*. Madrid, España: Editorial biblioteca nueva, S. L. Recuperado de:

<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/53769/Montaje%20anal%20c3%adtico.%20Krauer%20plano%20a%20plano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Gutiérrez-Rexach, J. (2009). *Fundamentos de sintaxis formal*. Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado de: <https://books.google.com.co/books?id=Uy4n9MzmDJQC&printsec=frontcover&dq=fundamentos+de+la+sintaxis+bosque&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjBtPzxv6zpAhVug-AKHdOqBkYQ6AEIJzAA>
- Fontanille, J. (2016). *Semiótica del discurso*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=g9SEDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT20&dq=fontanille+jacques+semiotica&ots=oPngXYLLJH&sig=O3xxs096L4g\\_Oug1EmzkT03FYkU#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=g9SEDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT20&dq=fontanille+jacques+semiotica&ots=oPngXYLLJH&sig=O3xxs096L4g_Oug1EmzkT03FYkU#v=onepage&q&f=false)
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista casa del tiempo*, 4(30). Recuperado de: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num\\_30\\_65\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num_30_65_69.pdf)
- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. (Traducción: Segura, M.). Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Aumont, J. (2005). *Estética del cine*. (Traducción: Vidal, N.). Buenos Aires, Argentina: Paidós comunicación. Recuperado de: <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Aumont%20Jacques%20Estetica%20del%20cine.pdf>
- Morales, L. (2009). Teorías del montaje: contribución y vigencia en la construcción del espacio y tiempo cinematográfico. *Revistas UNLP*, 1(24). Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/879/780>
- Padilla, M. (2007). Montaje audiovisual y producción de sentido. *Escribanía (18)*, 35-44. Recuperado de: <http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/3045>
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Fariña, J. y Laso, E. (2014). Perspectivas. *Revista digital de la facultad de psicología*, 4(11). Recuperado de: [http://www.intersecciones.psi.uba.ar/revista\\_ed\\_n\\_12.pdf#page=8](http://www.intersecciones.psi.uba.ar/revista_ed_n_12.pdf#page=8)
- Buster, K. (Productor y director). (1924). *Sherlock, Jr.* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kassir, M. (Productor) y Lyne, A. (Director). (1990). *Jacob's ladder* [Película]. Estados Unidos: Carolco Pictures.
- Golin, S. (Productor) y Gondry, M. (Director). (2004). *Eternal sunshine of the spotless mind* [Película]. Estados Unidos: Anonymous Content.
- Meinert, R. (Productor) y Wiene, R. (Director). (1920). *Das cabinet des Dr. Caligari* [Película]. República de Weimar: UFA.
- Buñuel, L. (Productor y director). (1929). *Un chien andalou* [Película]. Francia: Les Grands Films Classiques.
- Rizzoli, A. (Productor) y Fellini, F. (Director). (1963). *8 ½* [Película]. Italia, Francia: Cineriz