

UNIVERSIDAD PRIVADA ANTENOR ORREGO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



**INFORME MEMORIA SOBRE EXPERIENCIA PROFESIONAL PARA OBTENER EL
TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

EDITOR DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL “MUJER DE SOLDADO” (2020)

Area de Investigación:

PRODUCCIÓN Y CONSUMO MEDIÁTICO Y CULTURA

Autor:

Br. Prieto Estrada Antolín Eduardo

Jurado Evaluador:

Presidente: Dante Padilla Zúñiga

Secretario: Ana Cecilia Loo Jave

Vocal: Carlos Celi Arévalo

Asesor:

Vera Leyva, Ricardo Samuel

Código Orcid: 0000-0002-6976-3028

TRUJILLO – PERÚ 2021

Fecha de sustentación:

DEDICATORIA

Al fuego de las cavernas, que un día juntó a los hombres a contarse historias, y que hoy, de manera depurada nos permite contar historias con la luz.

AGRADECIMIENTO

A Vanessa, mi compañera, por su paciencia y soporte en este tiempo de escritura del informe.

Al profesor Ms. Ricardo Vera Leyva quien me alentó a hacer este informe y me asesoró en todo este trance.

A Patricia Wiese y Jenny Velapatiño, directora y productora del documental *Mujer de Soldado*, quienes aceptaron de muy buen grado que el proyecto de edición de su documental sea el caso de estudio de este informe.

RESUMEN

El propósito del presente trabajo de suficiencia profesional fue sistematizar la experiencia del autor en el campo de la comunicación audiovisual, a lo largo de más de una década, especialmente en el área del montaje. Su importancia radica en mostrar un panorama general de esta actividad en nuestro país y los retos que plantea. Los objetivos del informe fueron analizar y evaluar las contribuciones del autor en la solución de problemas específicos en el área de trabajo; organizar información teórica actualizada sobre las distintas aproximaciones del montaje cinematográfico; y evaluar las tareas realizadas como editor cinematográfico para generar buenas prácticas y resultados deseables. La metodología utilizada consistió en la revisión y análisis de las técnicas empleadas en el montaje, específicamente del documental *Mujer de soldado*, de Patricia Wiese, película en la que el autor se desempeñó, precisamente como editor. El mayor inconveniente para la escritura de este informe ha sido la falta de modelos para consulta por ser ésta, una modalidad poco utilizada. Este informe consta de cuatro capítulos. El primero describe la experiencia profesional del autor; el segundo brinda información sobre este informe y su metodología; también, otorga un marco conceptual sobre la edición cinematográfica y sus principales modelos narrativos. El tercer capítulo reconstruye la experiencia laboral del autor montando el documental *Mujer de soldado* y analiza las decisiones tomadas durante esta labor. El cuarto capítulo detalla las experiencias y competencias obtenidas en el trabajo profesional por el autor. El informe finaliza con sus respectivas conclusiones y recomendaciones.

Palabras claves: edición cinematográfica, cine, *Mujer de soldado*, documental.

ABSTRACT

The purpose of this Professional Sufficiency report was to systematize the author's experience in the field of audiovisual communication, over more than a decade, especially in the area of film montage. Its importance lies in showing an overview of this activity in Peru and the challenges it poses. The objectives of the paper were to analyze and evaluate the author's contributions to the solution of specific problems in the area of work; to organize updated theoretical information on the different approaches to film Editing; and to evaluate the tasks performed as a film editor in order to generate good practices and desirable results. The used methodology consisted in the review and analysis of the techniques employed in film editing, specifically in the documentary *Mujer de soldado*, by Patricia Wiese, a film in which the author worked precisely as editor. The main inconvenience for the writing of this document has been the lack of models for consultation, since this is a modality that is rarely used. This report consists of four chapters. The first describes the author's professional experience; the second provides information on this report and its methodology; it also provides a conceptual framework on film editing and its main narrative models. The third chapter reconstructs the author's work experience editing the documentary *Mujer de soldado* and analyzes the decisions made during this job. The fourth chapter details the experiences and competencies gained in the author's professional work. The report ends with conclusions and recommendations.

Keywords: *film editing, film, cinema, Mujer de soldado, documentary.*

PRESENTACIÓN

Señores miembros del jurado:

Dando cumplimiento a las disposiciones del Reglamento de Grados y Títulos de la Universidad Privada Antenor Orrego, someto a vuestra consideración el presente trabajo de informe memoria sobre experiencia profesional titulado “EDITOR DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL “MUJER DE SOLDADO” (2020)”, realizado con el propósito de obtener el Título Profesional de Licenciado en Ciencias de la comunicación.

El presente informe es el resultado de un trabajo reflexivo y dedicación en base a los conocimientos adquiridos durante el proceso de formación universitaria en esta prestigiosa casa de estudios y los años de experiencia profesional. Considero oportuno expresar mi más sincero agradecimiento a mis docentes, por su orientación y enseñanza desinteresada y espero brindar un aporte que servirá de base a futuras investigaciones relacionadas con el tema en mención.

Atentamente,

Br. Antolín Eduardo Prieto Estrada.

ÍNDICE

Capítulo I. Contexto y descripción de la experiencia laboral	13
Capítulo II. Información general	19
2.1 Justificación del informe	19
2.2 Objetivos del informe	19
2.3 Marco conceptual	20
2.3.1 Edición	20
2.3.2 Las tomas y su articulación	29
2.3.3 Transiciones y formas de paso	38
2.3.4 Narración hegemónica	40
2.3.5 Otros modelos de construcción narrativa	45
2.4 Metodología	50
Capítulo III. Desarrollo del informe	55
3.1 Reconstrucción de la experiencia laboral	55
3.2 Análisis de la información	59
3.2.1 Sobre la película	59
3.2.2 Investigación previa	61
3.2.3 Análisis de guion, trabajo de mesa, referencias	62
3.2.4 Visionado y organización de material	65
3.2.5 Armado de escenas	68
3.2.6 Focus group	73
Capítulo IV. Experiencias y competencias desarrolladas en su proyección profesional	76
Conclusiones	77
Recomendaciones	78
Fuentes consultadas	79

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Estructura general de la película resumida a partir de documento de directora P. Wiese</i>	56
Tabla 2. <i>Estructura de la película montada por A. Prieto</i>	63

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	<i>Secuencia de fotogramas de planos consecutivos de la película La vida de un bombero americano (Porter, 1902)</i>	<i>25</i>
Figura 2.	<i>Secuencia de fotogramas que ilustran una metáfora en Modern Times (Chaplin, 1936)</i>	<i>27</i>
Figura 3.	<i>Fotogramas de Pickpocket (1959), Mouchette (1967), L'argent (1983) y Au hasard Balthazar (1966) de Robert Bresson que ilustran sinécdoques</i>	<i>28</i>
Figura 4.	<i>Cuatro pares de último y primer fotograma de planos contiguos en Everything at once (Berliner, 1986)</i>	<i>31</i>
Figura 5.	<i>Fotogramas de tomas contiguas que conforman una elipsis que une más de diez mil años de historia humana en 2001: Una odisea del espacio (Kubrick, 1968)</i>	<i>35</i>
Figura 6.	<i>Fotogramas de las repeticiones de una misma escena en The thin blue line (Morris, 1998)</i>	<i>37</i>
Figura 7.	<i>Fotogramas de escena de escape en auto en À bout de soufflé (Godard, 1960)</i>	<i>37</i>
Figura 8.	<i>Fotogramas de escena de escape en auto en Pierrot le fou (Godard, 1965)</i>	<i>38</i>
Figura 9.	<i>Fotograma de transición por cortinilla en Star Wars (Lucas, 1977)</i>	<i>40</i>
Figura 10.	<i>Fotogramas de planos consecutivos en secuencia de masacre de obreros en Huelga (Eisenstein, 1925)</i>	<i>46</i>
Figura 11.	<i>Fotogramas de planos consecutivos en secuencia final de Madre (Pudovkin, 1926)</i>	<i>47</i>

Figura 12.	<i>Fotogramas de planos consecutivos en An autumn afternoon de Yasujirô Ozu (1962)</i>	48
Figura 13.	<i>Fotogramas de planos consecutivos en Tokyo Story de Yasujirô Ozu (1953)</i>	48
Figura 14.	<i>Fotogramas de planos consecutivos en Trafic de Jacques Tati (1971)</i>	49
Figura 15.	<i>Material para edición del documental Mujer de soldado (Wiesse, 2020) ordenado por día de rodaje y por tarjeta grabada</i>	65
Figura 16.	<i>Material ordenado en secuencias por cada hoja del reporte de script, y material ordenado en secuencias por cada escena y material extra</i>	66
Figura 17.	<i>“Rollo” virtual de la escena 07 A con material ordenado por similitud</i>	67
Figura 18.	<i>Escena 7B / Conversación 02 pauteada con marcadores en la línea de tiempo</i>	68
Figura 19.	<i>Fotograma de toma de bolsita de hojas de coca usado como inserto en una conversación de Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	69
Figura 20.	<i>Fotogramas de tomas contiguas al final de la segunda conversación de Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	69
Figura 21.	<i>Fotograma de actas de nacimiento en secuencia Visita a Don Ciro en Mujer de soldado (Wiesse 2020)</i>	70
Figura 22.	<i>Fotograma de silueta de mujer saliendo de casa en la noche de Manta en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	70
Figura 23.	<i>Fotograma de mujeres conversando en cima de una ladera en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	71
Figura 24.	<i>Fotogramas de secuencia mujeres lavando ropa en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	72
Figura 25.	<i>Fotogramas de la secuencia de fotos de militares en Manta en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	73

Figura 26.	<i>Fotograma de Magda regresando al pueblo, plano sugerido por el director de fotografía Lino Anchi, en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	<i>74</i>
Figura 27.	<i>Fotogramas de dos versiones de la secuencia fotográfica de soldados en Manta: sobre fondo negro y a pantalla completa, en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)</i>	<i>75</i>

CAPÍTULO I. CONTEXTO Y DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA LABORAL

El bachiller Antolín Prieto Estrada labora en el área audiovisual de las ciencias de la comunicación hace aproximadamente quince años, desde que salió de las aulas universitarias, en abril de 2007. Se ha desempeñado en distintas labores de la cadena de producción audiovisual —asistencia de dirección, realización/dirección, producción— pero se ha abocado especialmente a la edición audiovisual desde junio de 2008 hasta la actualidad, producto de lo cual ha editado más de una decena de largometrajes.

En el mercado laboral, las características del trabajo de edición audiovisual se pueden encarar como un trabajo *inhouse* para casas productoras o como trabajador independiente. En el primer caso, con un flujo de trabajos más constante, generalmente de un solo corte y temática acorde a la empresa en la que se desarrolla, y con las prestaciones económicas y sociales (seguro, CTS, etc.) dispuestas por ley. En el segundo, se abordan los proyectos como primer eslabón de la etapa de posproducción, generalmente en un proceso de corto tiempo —tres meses en promedio, aunque en el caso del documental, suele extenderse—. En esta modalidad de trabajo, el editor tiene la facultad de elegir una más amplia gama de temáticas y formas cinematográficas con las cuales trabajar. En contraste, el mercado laboral peruano, precario como es, ofrece desventajas, como prestaciones sociales reducidas y trabajo esporádico por proyecto, por citar dos.

El bachiller Antolín Prieto ha optado por desarrollar su trabajo profesional como editor *freelance*/independiente. Se detalla a continuación las más importantes instituciones con las que ha trabajado.

TV Cultura

Es una asociación peruana de comunicadores sociales creada en 1986 y gerenciada por Carlos Cárdenas Tovar. Sus proyectos principalmente giran alrededor de temas de identidad nacional, derechos humanos, democratización de las comunicaciones, y afines. Forma parte de Red TV, una asociación de canales de televisión local que

desarrolló los noticiarios descentralizados Enlace Nacional, Enlace Deportivo y NAPA. Prieto laboró como editor de planta para el noticiario Enlace Nacional durante cinco meses, y también prestó servicios de edición diversos (subtitulado, edición, *authoring*) para otros proyectos específicos entre 2007 y 2010.

Guarango Cine y Video

Es una asociación peruana de documentalistas con más de veinticinco años de trayectoria produciendo y difundiendo audiovisuales, mayoritariamente documentales. A partir de 2009, también es una de las principales casas de posproducción cinematográfica en Perú.

Para ella, se editó los documentales *Ollas y sueños* (entre 2008 y 2009), *Hija de la laguna* (entre 2013 y 2015, por un espacio de doce meses), y diversos proyectos de cortometrajes o trabajos específicos entre 2008 y 2015.

Pacha Films

Casa realizadora especializada en documentales, reportajes periodísticos y otros contenidos audiovisuales para canales y plataformas internacionales, entre las que figuran Discovery Channel, Aljazeera, Netflix o Channel Four International.

El bachiller Prieto trabajó durante un mes y medio en la edición del documental *Chile 8.8* entre marzo y abril de 2010. El documental fue comisionado y transmitido por Discovery Channel Latinoamérica.

Emergencia Audiovisual

Es una asociación documental creada por los comunicadores Carolina Denegri, Willy Ilizarbe y Rómulo Franco. Para ella, se editó el largometraje documental *Tren de juguete*, durante los meses de mayo, junio y julio de 2010. Esta película se estrenó en 2011.

Docuperú

Es una organización sin fines de lucro que por más de quince años promueve, difunde y realiza procesos y productos documentales. Mediante procesos participativos busca el empoderamiento, democratización y desarrollo ciudadano. La organización realiza distintos proyectos como *El Otro Documental*, *Medios que conmueven* o *La Caravana Documental* con los que busca empoderar a diversos grupos ciudadanos en diferentes localidades del Perú. Tiene particular incidencia en temas de derechos humanos, territorialidad, memoria, ecología y afines.

Entre 2011 y 2017, Antolín Prieto participó de distintos proyectos de realización participativa en Lima, Ayacucho, Abancay, Piura y Cusco como asesor de proyectos documentales. Así mismo, durante cinco meses de manera intermitente entre 2014 y 2016 editó el documental *Nada queda si no nuestra ternura*.

Visart Photography

Es una productora y realizadora de contenidos fotográficos y audiovisuales gerenciada por Evelyn Merino-Reyna. Busca generar conciencia ecológica y ambiental a través de sus distintos productos (fotografía aérea, documentales, etc.)

Para ella, se realizó la edición de *Pacificum, el retorno al océano*, entre diciembre de 2015 y mayo de 2016. Este es un documental sobre el mar y su relación con la identidad peruana.

Piedra Alada

Es la productora audiovisual fundada por Héctor Gálvez, director de *Paraíso* y *NN: Sin identidad*. En ella, y bajo la dirección de Gálvez, se editaron videos documentales para la exposición permanente del Museo Lugar de la Memoria en Lima. Dichos trabajos se realizaron entre setiembre y octubre de 2015.

Tondero Producciones

Es una de las empresas más exitosas dentro del mundo cinematográfico peruano y ha producido algunos de los más grandes *blockbusters* del cine nacional. Tiene ramas para la producción cinematográfica, producción de espectáculos, representación de talentos y distribución de productos audiovisuales.

El bachiller Prieto editó entre julio y octubre de 2016, *Guerrero*, película sobre la infancia del capitán de la selección peruana.

El Fondo Ítalo-Peruano

Institución que forma parte de la Cooperación Internacional Italiana en el Perú y gestiona recursos del programa de canje de deuda entre Perú e Italia. Financia proyectos vinculados a la protección del medio ambiente, reducción de la pobreza, mejoramiento de la calidad de vida, entre otros.

Entre octubre y diciembre de 2015 se editó el primer corte del documental *Jardines de Plomo* de Alessandro Pugno que contó con el financiamiento de esta institución.

Cactus Films

Es la empresa realizadora del mismo bachiller Antolín Prieto, bajo la cual crea y produce sus propias obras. Fue fundada en 2010, bajo ese paraguas ha dirigido, producido y editado cuatro cortometrajes y el largometraje *Los Helechos*.

Los Helechos fue editada entre diciembre de 2015 y agosto de 2016, de manera intermitente, por él mismo.

Torvus Films

Es la empresa productora de Paola Vela, directora del documental *Rutinas*. Su objetivo es la creación de proyectos que vinculen la antropología visual, el cine y las bellas artes.

Antolín Prieto realizó la edición adicional del documental *Rutinas* entre abril y mayo de 2017.

Mercado Central

Es un colectivo de producción artística y cultural dedicado a la realización documental en todos sus formatos. Está conformado por Sofía Velázquez, Javier Becerra y Carlos Sánchez Giraldo. Trabajan proyectos que combinan artes plásticas, soportes escritos y audiovisuales con una fuerte intensión reflexiva sobre la cotidianidad.

Se editaron tres episodios de veintidós minutos para la serie documental *Hacedores*, la cual se realizó en coproducción con Canal IPE: canal de programación juvenil de TNP. Este trabajo se realizó entre los meses de mayo y julio de 2018.

Centro Cultura de España en Lima

Forma parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Desde 1996 pone énfasis en la promoción de la creación cultural con una programación multidisciplinar que comprende muestras en sala, talleres y capacitaciones, y colaboración con otras iniciativas e instituciones.

En julio de 2018, se editó los catorce videos documentales que forman parte de la instalación *Objetos con Historia(s)*, la cual fue parte de las actividades de España en la Feria Internacional del Libro de Lima 2018 (FIL LIMA 2018), año en el que fue el principal invitado.

La Vida Misma Films

Es la empresa productora de Melina León, directora, guionista y productora de *Canción sin nombre*. Película peruana estrenada en el Festival de Cine de Cannes y preseleccionada como candidata al Óscar 2021 por Perú. El bachiller Prieto realizó la edición final de la película entre junio y setiembre de 2018.

Buena Letra Producciones

Es una productora audiovisual que se desarrolla hace más de 10 años. Destacan en su filmografía las obras de Patricia Wiese y Felipe Degregori. Entre setiembre de 2019 y febrero de 2020, Antolín Prieto editó la película *Mujer de soldado*. La película se estrenó en el Festival de Lima 2020, participó de IDFA 2020 (Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam) y sigue, a la fecha, en su recorrido por festivales internacionales.

CAPÍTULO II. INFORMACIÓN GENERAL

2.1. Justificación del informe

El presente informe tiene por finalidad la obtención del título profesional de licenciado en Ciencias de la Comunicación por parte del bachiller Antolín Eduardo Prieto Estrada.

El autor de este informe ha centrado su trabajo profesional en el área de la producción audiovisual con particular énfasis en el montaje cinematográfico. Varias de las obras en las que ha colaborado como montajista/editor han participado en los más importantes festivales internacionales de cine: *Canción sin nombre*, en el Festival de Cine de Cannes; *Mujer de soldado*, en IDFA; *Hija de la laguna*, en Hotdocs. Algunos de ellos han sido éxitos de taquilla en Perú, dentro de sus categorías. Así, *Guerrero* es la novena película peruana más vista en Perú; *Hija de la laguna* y *Pacificum* han sido dos de los documentales más vistos en salas de cine peruanas. Varias de estas obras, además, se encuentran en los catálogos de servicios de *streaming* de primer orden: Netflix, Amazon Prime, Retina Latina.

La capacitación de Prieto tras su paso por las aulas universitarias incluye varios de los espacios de formación corta más reputados para cine: Berlinale Talents, Buenos Aires Talents, Guadalajara Doculabs y The Flaherty Seminar. Este recorrido de formación y la experiencia acumulada son activos sobre los que puede reflexionar para brindar aportes sobre el trabajo práctico.

El presente informe, además, sistematiza conocimientos y experiencias de trabajo en un área especializada y capital para el logro de un producto audiovisual/cinematográfico de calidad.

2.2. Objetivos del informe

2.2.1. Caracterizar y analizar la problemática asociada con el área de edición cinematográfica, especialmente para documentales, a partir de la experiencia profesional del autor.

2.2.2. Analizar y evaluar las contribuciones del autor en la solución de problemas específicos en el área de trabajo.

2.2.3. Sistematizar información teórica actualizada concerniente a las distintas aproximaciones del montaje cinematográfico.

2.2.4. Analizar y evaluar las funciones y tareas realizadas como editor cinematográfico para generar buenas prácticas y resultados deseables.

2.3. Marco conceptual que da sustento al informe

2.3.1. Edición

Pudovkin (1960), director, montajista y teórico ruso de comienzos del siglo XX, declara entusiasmado que el fundamento del arte cinematográfico es la edición, y afirma: “La edición es la fuerza creativa básica, el poder por el cual los fotogramas carentes de alma (tomas separadas) cobran vida en la forma cinematográfica.” (p. 25). Para él, una película no se filma, si no se construye reflexionando sobre el material filmado en la edición, lo cual sobrepasa la cuestión operativa y la mera selección de tomas. Cada elemento que se trae a la pantalla, dice, debe cobrar una esencia cinematográfica antes que fotográfica. Es decir, en su combinación con las otras instancias en la película debe cobrar un sentido que aporte al conjunto. La realidad, indica, solo provee de materias primas para crear la realidad fílmica.

Una frase resume un sentido común de la industria fílmica: “La película nace tres veces. Cuando se escribe, cuando se rueda y cuando se monta”. Es una frase adjudicada por Walter Murch (como se citó en Ondaatje, 2002) al cineasta francés Robert Bresson; sin embargo, también se le atribuye a Martin Scorsese y François Truffaut. Al margen de la autoría, es indudablemente cierta. Durante la preproducción, con el guion en mano, se planifica la película. El guion resulta ser un texto dado a la imaginación que aún se debe adaptar a la realidad de la producción. El rodaje, que exige suma concentración y genera un gran desgaste —económico, creativo y de talento—, crea las tomas (planos, escenas, encuadres); estas serán de alguna manera las “palabras” o “frases” con las cuales se

construirá la película. La edición, finalmente, concentra las operaciones que darán forma a la película que se verá en pantallas.

Con esta visión, cabe preguntarse, en qué momento empieza la *edición* dentro de la línea de producción de la industria audiovisual. El sentido común y la tradicional división del trabajo alrededor de la realización audiovisual: preproducción, producción (rodaje) y posproducción, ubican a la edición entre las primeras actividades de la cadena de la posproducción. Es que ¿cómo se podría montar, si no se cuenta con imágenes registradas que manipular?

Una mirada más detallada devela que la posproducción comienza antes de si quiera comenzar a rodar. El montaje no implica solo la operación sobre las imágenes obtenidas del rodaje, sino la planificación del flujo de éstas, la comprobación de una correcta y suficiente creación de ellas; y, además, su correcta manipulación. Russo (1998) advierte sobre la posproducción:

Es una fase que —acorde a la función decisiva que posee como responsable última del film y su diseño definitivo— comienza en la misma etapa de preproducción, a cargo del personal especializado que la protagonizará luego del rodaje, en todo caso, lo que allí hace la gente de posproducción es pasar a primer plano. (p. 135)

Efectivamente, el montajista, los encargados de VFX, y los posproductores de imagen y sonido se contratan en la etapa de preproducción. En la que proponen los flujos de archivos para la posproducción. Durante el rodaje, visionan, clasifican y ensayan soluciones para lograr los objetivos esperados, sobretodo en lo concerniente a efectos visuales. El editor examina las tomas que forman el copión junto al director, para advertir eventuales problemas.

Lamentablemente, en la realidad peruana, esta práctica es poco frecuente. Con presupuestos reducidos y plazos de entrega cada vez más cortos, el personal de posproducción solo podrá asistir a alguna reunión de preproducción o comprobar puntualmente el material de alguna secuencia problemática del rodaje. En el peor de los casos, recibirá el material ya filmado y sistematizado, al concluir el rodaje. Suele ser la

única excepción en este punto, el empleo de complejos efectos digitales que deben ser supervisados durante rodaje.

En el montaje mismo se ensayan distintas combinaciones de imágenes hasta encontrar una forma satisfactoria que será el montaje definitivo. Mucho material queda descartado, y en algún caso, se volverá a registrar material específico para afinar la narración. Con la edición de imagen terminada, los procesos de posproducción continúan: los editores de sonido trabajan sobre diálogos, efectos y ambientes. Incorporan música y realizan la mezcla. Esta vuelve a la sala de montaje para integrarse en la edición final, de la cual se genera el *master* y las copias de exhibición.

A su vez, en la parte visual, el trabajo de efectos visuales (agregados digitales) cada vez más común, la corrección de color, el subtulado y las distintas versiones para ventanas diferenciadas (el formato de pantalla, tratamiento de color y sonido suelen variar entre las versiones para sala de cine y las de exhibición casera o por *streaming*), aportan sentidos y significados adicionales al producto. Si bien la estructura filmica y sus principales características (secuencias, ritmo o la iconicidad de la imagen) se habrán determinado en la edición, todas estas actividades siguen orbitando alrededor de la edición final del proyecto audiovisual hasta concluir el ciclo de creación de una película.

La edición termina asumiéndose así, como uno de los pilares de la creación fílmica junto a la producción y la dirección. Es que la edición es el momento más concreto de construcción/escritura de un filme. Es el espacio donde se encuentra la forma definitiva del texto fílmico. Paradójicamente, se trabaja con el material más abstracto: las imágenes, que, en la actualidad, constituyen un grupo de datos —unos y ceros inasibles—. En el pasado, eran los fragmentos físicos de filme positivado sobre los que se realizaban las operaciones de montaje.

Para tener un concepto más específico, revisamos a Bedoya y León Frías (2016) que separan dos definiciones de *edición*. La primera es una acepción teórica:

Todo filme nace de la selección, combinación y estructuración de encuadres dispuestos de acuerdo con un orden y un tiempo. El montaje es la operación que permite lograr esa organización.

La estructura de una película reposa en la articulación de encuadres sucesivos ordenados en una continuidad audiovisual. Por eso, el montaje se sustenta en las ideas de selección y ordenamiento. (p. 225)

La otra que hace referencia a la actividad operativa:

En su acepción técnica, montaje es la operación que consiste en unir fragmentos de películas en un orden determinado. Estos fragmentos son de diferente longitudes y temporalidades. La operación es llevada a cabo por un técnico llamado editor o montajista. (p. 226)

Bordwell y Thompson (1995) dan esta definición:

La edición puede pensarse como la coordinación de una toma con la siguiente. Como hemos visto, en la producción cinematográfica una toma se compone de uno o más cuadros expuestos en serie en una longitud continua de película. El editor de la película elimina partes no deseadas, normalmente desecha todas, excepto la mejor toma. (p. 247)

Russo (1998) llama la atención sobre la importancia del montaje:

Es, más bien, el principio organizador de todo film, en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos. Así puede decidirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro. (...) Los órdenes de la *conexión* de un plano con otro, el *encadenamiento* de éstos en una serie (sintagma, corrigen los semiólogos del cine) y la *duración* de cada plano – y del film en su totalidad – son regulados por el montaje. (p. 58)

¿Qué encuadres se eligen y cómo se ordenan unos tras otros en el continuo audiovisual que determina la estructura de la película? ¿Cuáles son los criterios de estas elecciones y los criterios de ordenamiento? ¿Cómo se lleva a cabo esta selección?

Sobre este proceso, Mascelli (2005) resume:

Cutting takes up the slack in the film, by removing all superfluous footage: false starts, overlaps, unnecessary entrances and exits, extra scenes, duplicated action, bad takes.

What is left must be woven into a continuous narrative, to present the screen story in a manner that captures audience interest and holds attention from opening scene to final fade-out. (p. 147)

Murch (1995) comenta que estos dos procesos —eliminar y unir— coexisten y que su enfoque depende muchas veces de la aproximación de la tradición industrial del territorio: “En Estados Unidos, la película se “corta”, lo cual pone el énfasis en la *separación*. En Australia (y Gran Bretaña), la película se “une”, con el énfasis en la *conexión*.” (p. 18) Murch (1995) explica que editar es tanto trabajar con arcilla como con mármol. Con arcilla, en tanto, se van pegando pequeñas piezas inconexas que van formando lentamente un producto terminado. Con mármol, si se piensa en un gran cuerpo —un bloque— del que se va retirando los fragmentos excedentes hasta revelar la escultura escondida. La película brota de un cuerpo total en el cual hay que buscarla.

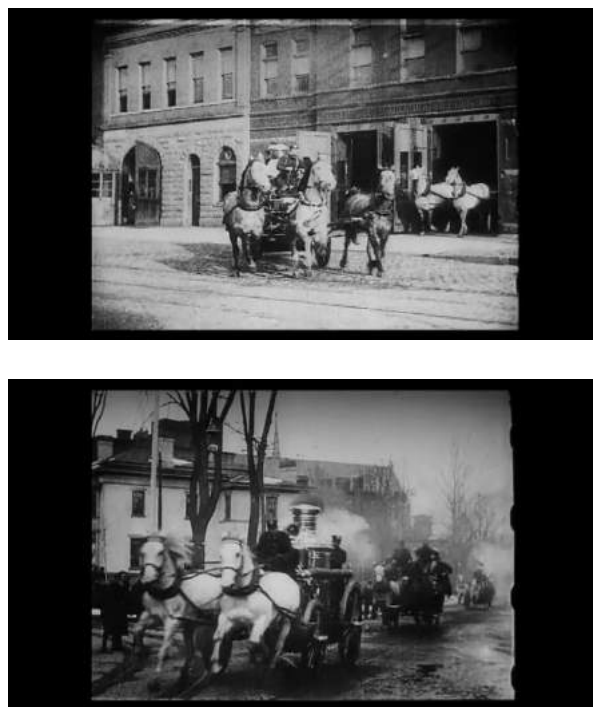
Para Bedoya y León Frías (2016), la selección y organización del material sigue un desarrollo lógico y cronológico, teniendo en cuenta la continuidad dramática. Se impone en la edición, la experiencia humana del tiempo: un día tras otro, y la lógica de la narración. Estas convenciones, heredadas principalmente de teatro y la vida diaria, generan una gramática:

El montaje permitió establecer relaciones sintácticas entre encuadres sucesivos, perfeccionándose progresivamente el principio de continuidad y alternancia de las acciones, basado en la claridad del desarrollo dramático, la variedad de situaciones o escenas y la linealidad y la secuencialidad en la exposición de la historia. El montaje definió así una de sus funciones: la narrativa.

Efectivamente, retrocediendo a los primeros años del cine, las limitaciones del aparato de registro dieron lugar a la experimentación que generó el lenguaje audiovisual que conocemos hoy en día a través de la edición. La incapacidad de seguir a un personaje más allá del límite del encuadre de la pesada cámara fija, llevó a establecer un segundo encuadre en el que se atrape a un ladrón —en la película británica *Stop thief!* (Williamson, 1901)—, o en el que una cuadrilla de bomberos salga de su base a apagar un incendio —*La vida de un bombero americano* (Porter, 1902) (Fig. 1)— o se siga las actividades de un emperador —*Le tsar Nicolas II à Paris* (Louis Lumière, 1896)—. A partir de la necesidad de seguir narrando se crean las primeras elipsis y la continuidad de acción.

Figura 1

Secuencia de fotogramas de planos consecutivos de la película La vida de un bombero americano (Porter, 1902).





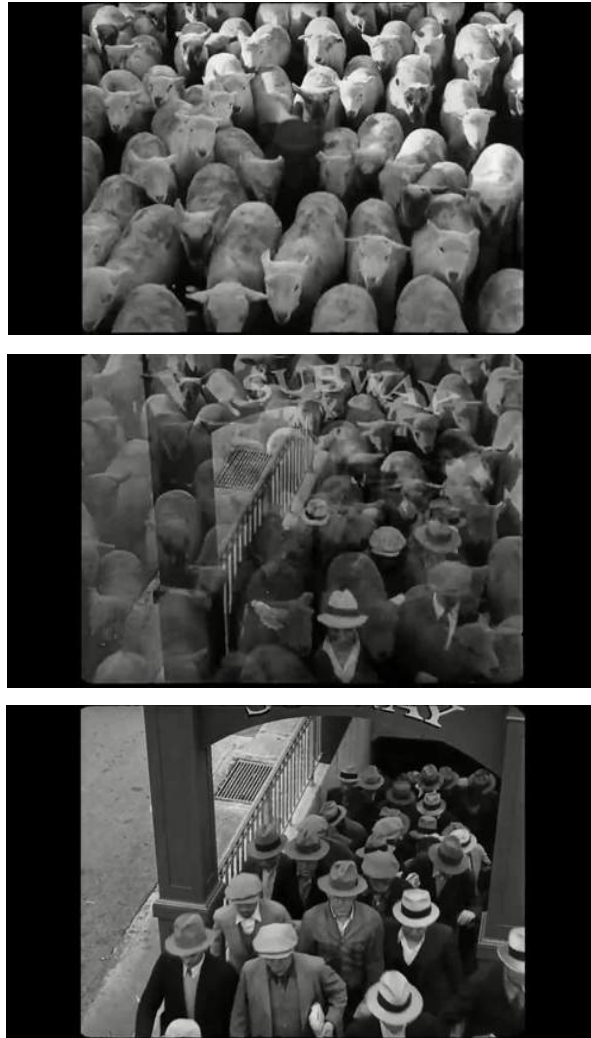
Gubern (1987) señala que fue D.W. Griffith —con su monumental *El Nacimiento de la Nación* (1915)— quien sistematizó definitivamente 1. la división del film en escenas no equivalentes a actos teatrales y 2. la segmentación de estas escenas en diferentes planos de distintas magnitudes y duraciones. El uso diferenciado de estos planos para optimizar la capacidad expresiva del film requirió la construcción de una convención de uso y el aprendizaje de esta por cineastas y público. Pero, sobre todo alejó al cine del “teatro filmado”, acabando con la hegemonía del plano general estático para registrar la totalidad de una escena.

A partir de la capacidad de selección de porciones de tiempo y espacio que brinda la edición, el cine, progresivamente, descubrió mecanismos de condensación que crean narrativas más interesantes y complejas que las del registro literal de los hechos frente a la cámara. Distintos grupos de cineastas se empeñaron en reflexionar, formular y probar las leyes de construcción de una narrativa (audio)visual. Se crearon efectos rítmicos jugando con la duración de los encuadres para generar cadencias basadas en la rapidez o en la lentitud de la alternancia de encuadres. Se establecieron efectos sintácticos, marcando conjunciones o disyunciones entre los encuadres y secuencias. La disrupción temporal o espacial creó elipsis y narrativas más atrevidas.

Se instituyeron, también, figuras retóricas como la metáfora o la sinécdoque. Estas figuras retóricas provienen de la poética. La metáfora sustituye un elemento significativo por otro: Chaplin al inicio de *Modern Times* (1936) (Fig. 2) intercala un rebaño de ovejas con una muchedumbre de trabajadores entrando a una fábrica. La imagen remite al reemplazo de significados.

Figura 2

Secuencia de fotogramas que ilustran una metáfora en Modern Times (Chaplin, 1936).



La sinécdoque consiste en mostrar una parte por el todo, y es la figura por excelencia en el cine. Se selecciona solo una parte de la realidad cuando se encuadra para el registro, y en la edición se vuelve a seleccionar —se elige mostrar— solo algunos fragmentos de acción. Para ilustrar, son famosas las escenas de manos de Robert Bresson (Fig. 3), con las que él resume en un gesto la sensibilidad de sus personajes.

Figura 3

Fotogramas de Pickpocket (1959), Mouchette (1967), L'argent (1983) y Au hasard Balthazar (1966) de Robert Bresson que ilustran sinécdoques



Gubern(1987) resalta que la función tradicional y académica del montaje tiene por finalidad una cierta economía narrativa —entiéndase como eficacia en transmitir ideas y eficiencia en el uso del tiempo—, para eso se vale de fragmentar la acción buscando los emplazamientos de cámara y los momentos óptimos para cada secuencia, pero sin que estas discontinuidades sean percibidas por el espectador, convirtiéndolas en invisibles para su conciencia. También señala, que estas características son propias principalmente del cine hollywoodense, pues existen otras opciones expresivas. Por ejemplo, los directores soviéticos de la época muda trabajaron para hacer precisamente *visibles* las hechuras del montaje, como en las *colisiones* de planos de Eisenstein.

Concordemos en todo caso, la función principal de la edición es generar sentido con el material filmado. Más allá de la continuidad dramática o el desarrollo expositivo; la edición busca concretar un discurso, transmitir unas ciertas ideas a partir del material disponible. Ya sea contando una historia ficcional, un reporte documental, o explotando

la sensorialidad, la suma de encuadres y sonidos, —no olvidemos los sonidos—, generan estos distintos sentidos en el transcurrir del filme.

2.3.2 Las tomas y su articulación

La forma básica de transición entre encuadres o tomas es el *corte o empalme*. Esta articulación crea relaciones de sentido entre las tomas yuxtapuestas (incluso en la suma de tomas previamente secuenciadas), estas relaciones se corresponden con las dimensiones visuales y temporales de las imágenes.

La definición de *Découpage*, que acuña Burch(1985), ayuda a establecer estas relaciones. El *découpage* —palabra francesa sin traducción exacta, aunque Russo (1998) la traduce como ‘trozar’—, dice, es la operación que consiste en *descomponer* una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, y se constituye en la factura más íntima de la obra final.

Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de *trozos de tiempo y trozos de espacio*. El *découpage* es pues la resultante, la convergencia de un «*découpage*» del espacio (...) realizado en el momento del rodaje, y de un «*découpage*» del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje.
(p. 13)

Esta disección del material filmico opera a partir de las instrucciones del guion, que indica acciones, lugares, personaje. Al concatenarse estos “espacios” y “tiempos” contenidos en los planos se generan distintas relaciones, que se analizan a partir del valor narrativo de cada plano. Se debe tener en cuenta, que cada plano, a su vez, tiene otras características como la plasticidad de sus imágenes o su propia duración. Por eso, Bordwell et al. (2020) amplían los términos de Burch y proponen hasta cuatro tipos de relaciones entre planos.

1. Las relaciones gráficas entre el plano A y el plano B.
2. Las relaciones rítmicas entre el plano A y el plano B.
3. Las relaciones espaciales entre el plano A y el plano B.

4. Las relaciones temporales entre el plano A y el plano B.

Las relaciones gráficas y rítmicas entre planos están presente en todo montaje, indistintamente si son filmes narrativos o de otra índole. En *las relaciones gráficas*, son las características pictóricas de la imagen antes que las figurativas las que entran en juego. Más importante que la figura que se pueda reconocer: un avión, un gato, una persona; son los patrones de luz y oscuridad, las líneas y formas, el volumen y profundidad, la cantidad de movimiento interno o su ausencia en la imagen, la textura o la procedencia (fílmica o digital), *independientemente de* la relación del plano con el tiempo y el espacio de la historia. Esto permite que dos planos cualesquiera puedan interactuar a partir de su similitud y diferencia, sin mediar más que sus cualidades sensoriales.

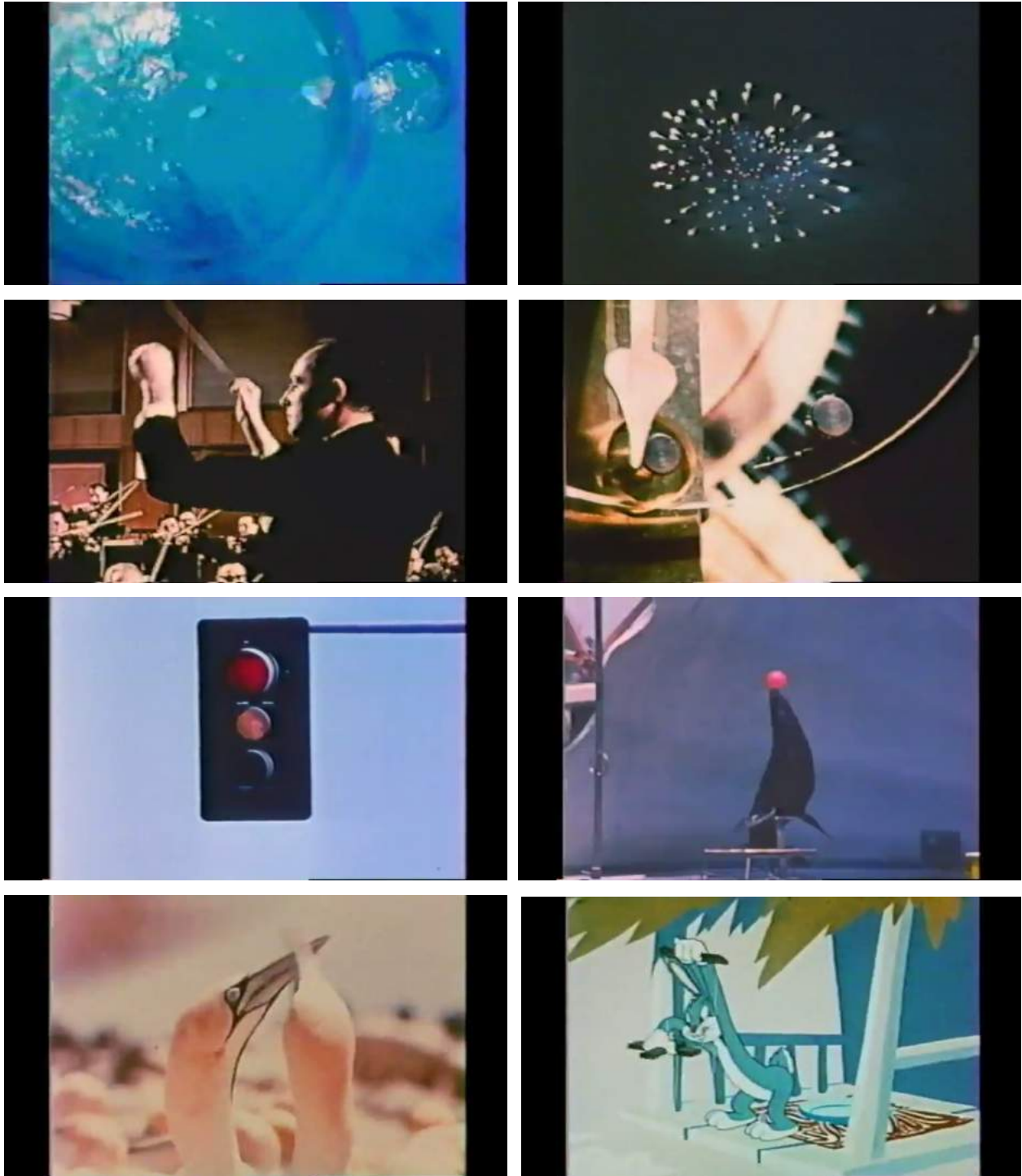
Bordwell et al. (2020) apuntan:

The four aspects of mise-en-scene (lighting, setting, costume, and the movement of the figures) and most cinematographic qualities (photography, framing, and camera mobility) all furnish graphic elements. Every shot provides possibilities for purely graphic editing, and every shot change creates some sort of graphic relationship between two shots. (p. 220)

Muy ilustrativo resulta el documental *Everything at once* (Berliner, 1986) (Fig. 4), una sinfonía de archivo en la que conversan las más variadas imágenes, cuya asociación fluye a través conceptos visuales, sonoros y mentales diversos.

Figura 4

Cuatro pares de último y primer fotograma de planos contiguos en Everything at once (Berliner, 1986)



Al editar sobre consideraciones gráficas tienen particular relevancia en el análisis las reglas de composición de la fotografía. Conceptos como las zonas áureas, la regla de tercios o la simetría, ayudan a encontrar similitudes, oposiciones y otras relaciones entre planos. Así ocurre, por ejemplo, al montar dos contraplanos de una conversación o al empalmar imágenes con puntos de atención idénticos, como el tercer par de la Figura 4.

Las relaciones rítmicas apuntan a considerar la duración de cada plano en la película. Un plano puede constar de un solo fotograma, que durará $1/24$ de segundo en cine, o aún menos — $1/25$, $1/30$ o $1/48$ — en video; o conformar la totalidad del filme en el caso más extremo. De cualquier manera, el montaje controlará la frecuencia de alternancia de planos, y eso nos dará una sensación de ritmo en el continuum de imágenes. Aportarán también a la creación del ritmo cinematográfico otras técnicas como el movimiento en la puesta en escena, el movimiento y posición de cámara o el ritmo de sonido. No obstante, la estructuración de la duración de los planos contribuye enormemente a lo que intuitivamente reconocemos como ritmo de una película.

En el cine más estandarizado, las secuencias de acción suelen tener ritmos más frenéticos que las secuencias de conversación o de romance. El cineasta utiliza la duración del plano para subrayar y acentuar un momento determinado. Las posibilidades rítmicas del montaje emergen de la variación de duración de varios planos dentro de una estructura. Compases uniformes podrían generar tempos dinámicos o lentos. Un espectador no lo procesará intelectualmente, pero siente y reconoce la aceleración o desaceleración del tempo en una secuencia. Al controlar estos ritmos, el cineasta regula la cantidad de tiempo que el espectador tiene para comprender y reflexionar sobre lo que sucede en pantalla.

Las relaciones espaciales y temporales sirven para construir el espacio fílmico y son capitales en toda película narrativa o de ficción, la gran mayoría que se producen y consumen al día de hoy. La edición permite yuxtaponer dos puntos *cualesquiera* en el espacio y sugerir algún tipo de relación entre ellos. *La manipulación especial* es moneda corriente en el montaje. Basta revisar en Youtube la variedad de tráileres hechos por fanáticos para nuevas e inimaginadas películas de superhéroes, todas creadas a base

de películas anteriores o de otras en las que participan los actores de dichas franquicias. O reflexionar sobre el uso de material recopilado de noticieros para crear notas en los dominicales televisivos.

Las nuevas técnicas digitales facilitan y multiplican las posibilidades de combinar elementos dentro de una toma. Elementos de distintas tomas pueden ser mezclados en edición; no solo debemos considerar las tomas contiguas, si no también tomas dentro de otras tomas. Un conocido ejemplo es la escena en que Forrest Gump saluda al John F. Kennedy en la película homónima (Zemeckis, 1994) del primero, en ella se agrega un personaje, toma nueva mediante, a un registro histórico.

Debemos citar el famoso *efecto Kuleshov* como el punto inicial en el que se identifican estas posibilidades de manipulación espacial. Éste se refiere a montar juntos porciones de espacios de manera que induzcan al espectador a asumir que son de un mismo espacio sin que esto sea mostrado en pantalla. Generalmente, sucede porque el realizador ha decidido dejar de mostrar un plano de establecimiento. Esta estrategia se llama *edición constructiva* y se opone a la *edición analítica* que desmenuza un plano general en vistas más cortas.

Sobre los hallazgos del director ruso Lev Kuleshov, citamos a Bordwell et al (2020):

In one experiment Kuleshov intercut neutral shots of an actor's face with other shots. When the face was intercut with a bowl of soup, viewers reportedly said the man looked hungry. When the same facial shot was intercut with a dead woman, he was taken to look mournful. Kuleshov claimed that the editing made viewers assume that the actor's expression changed, so that the cutting actually created the performance. In addition, the editing pattern strongly suggested the man was reacting to nearby things that he could see. (p. 226)

La manipulación del tiempo a partir del montaje, es aún más notorio, en cuanto ayuda a que el tiempo de la historia, pueda contarse en el tiempo de la película. Es decir, que una historia que sucede en dos semanas pueda ser contada en noventa minutos. El montaje facilita medios para alterar la duración "natural" de los hechos de una historia. No solo

“comprimiendo” o “alargando” el tiempo de una historia, si no también optando por contarlos en un orden no secuencial.

En un primer caso, cuando percibimos el tiempo natural de la acción al cambiar de un plano al siguiente, se dice que hay continuidad temporal directa, lo que se conoce también como *raccord*. Las escenas de conversación suelen contarse en tiempo real: se pasa del plano de un personaje que habla al plano de un personaje que le escucha, mientras la palabra prosigue en off sin interrupciones. Estas secuencias presentan tres elementos característicos: la progresión narrativa no tiene saltos, el sonido diegético se trasvasa entre tomas de manera fluida y la acción entre tomas calza perfectamente.

Reisz (2010) define el *raccord* o *smooth cut* —en bibliografía en inglés— de esta forma: “Making a smooth cut means joining two shots in such a way that the transition does not create a noticeable jerk and the spectator’s illusion of seeing a continuous piece of action is not interrupted.” (p. 181) Entre las consideraciones a tener en cuenta para crear un *raccord* de acuerdo al manual, explica Reisz (2010), están la propia acción dramática, el sentido del movimiento y la mirada de los personajes, los elementos dentro del cuadro, y la luminosidad de los planos a empalmar.

Una segunda opción en cuanto a manipulación temporal, es que se presente un *hiato* entre la continuidad de dos planos. Ahí se produce una *elipsis*.

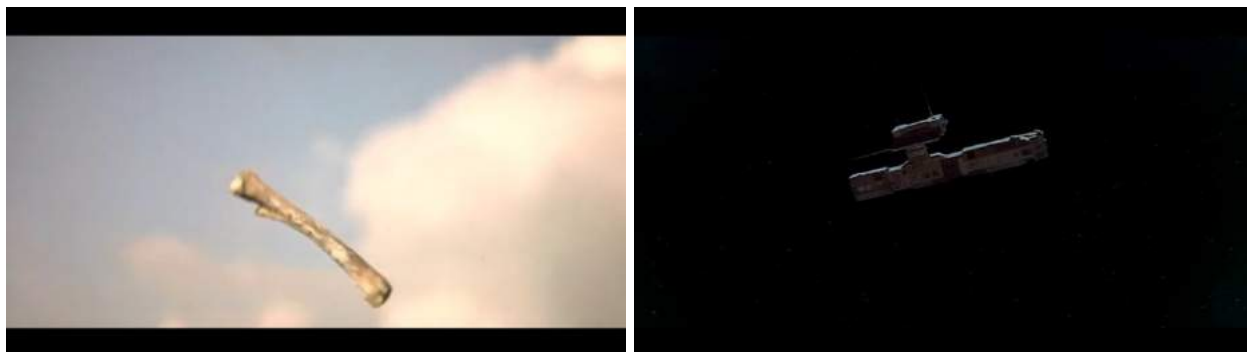
El montaje elíptico presenta acciones que consumen menos tiempo en pantalla que en la historia y la realidad. Se pueden crear estas elipsis de distintas formas: 1. mediante un fundido, usual en el cine clásico, que cubra el inicio y final de una acción —subir una escalera, por ejemplo—; 2. Mostrando el comienzo de una acción —subir la escalera— hasta dejar el cuadro vacío, y retomar la acción en un segundo cuadro donde se termine —el personaje sube los últimos escalones—. Los cuadros vacíos cubrirían el tiempo omitido. 3. Intercalando la acción con otra. Al volver a la primera luego del segundo corte, la acción podría estar mucho más avanzada.

La elipsis podría darse dentro de una misma escena o secuencia, como en el ejemplo de la escalera, o de manera macro, en la estructura de la película. En estos casos serán

elipsis “a nivel de guion”, luego de las que habrá que ubicarse a partir de algún referente de la historia. Quizá el caso más extremo de este tipo de elipsis es la que “une” un hueso usado como herramienta arrojado al aire a una nave espacial suspendida en el éter en *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968) (Fig 5).

Figura 5

Fotogramas de tomas contiguas que conforman una elipsis que une más de diez mil años de historia humana en 2001: Una odisea del espacio (Kubrick, 1968)



Una forma de elipsis de uso común son las *secuencias de montaje* en las que se resume un proceso de largo aliento —el comienzo de una guerra, el crecimiento de un niño— o un proceso rutinario —un hombre se alista a ir al trabajo—. Pequeñas partes del proceso, títulos informativos o imágenes estereotipadas cubren estos lapsos de tiempo. Este tipo de secuencias suelen no ser dialogadas y son dominadas por música.

En una narración con una edición tradicional las secuencias se presentan de forma cronológica y una sola vez. La violación de esta consideración, sin embargo, no resulta un error necesariamente, más bien pueden ser recursos válidos y expresivos. No todos los eventos tienen que contarse en la forma 1-2-3. Si uno o más de los planos se presentan fuera del orden presupuesto, se configuran como *flashbacks* (si van hacia el pasado) o *flashforwards* (si van hacia el futuro). Estos juegos temporales son ampliamente usados para distintos fines narrativos: dar explicaciones (se revela la identidad del asesino en una historia de crímenes), generar expectativa a través de la anticipación (conocemos un desenlace aún por suceder, como en la destrucción nuclear de *Terminator 2: El juicio final* [Cameron, 1991]; o contemplamos hechos posibles, en

Rashomon (Kurosawa, 1950) la estructura temporal nos muestra cuatro pasados diferentes de acuerdo a las versiones de cuatro personajes.

Otra opción de las relaciones espacio temporales es *el montaje alterno* en la que se va de un escenario a otro en acciones que suceden en el mismo tiempo: como en las escenas de persecución o en una llamada telefónica.

Los *jump cuts* escamotean instantes de una acción, pero no configuran una elipsis. En las elipsis las tomas se presentan en ángulos y valores distintos, mientras que en los *jump cuts* se extraen fotogramas de una toma o se combinan con otra apenas diferente en ángulo y composición, lo que provoca un salto notorio en pantalla. Esta técnica era considerada un error amateur, pero con el tiempo ha sido aceptada —gracias al uso en productos para públicos jóvenes principalmente—, y se emplean en secuencias de montaje y para efectos violentos o de sorpresa.

Otras opciones temporales en edición son la discontinuidad o inserto no diegético en la que ni el espacio o el tiempo tiene relación con la toma previa, y puede tener un sentido metafórico o simbólico; y *la repetición* de una misma toma o escena: Jackie Chan usa este recurso para que el espectador se maraville ante sus proezas acrobáticas; en el documental *The thin blue line* (Morris, 1998) (Fig 6.) una escena se repite con mínimas variaciones a lo largo del film para prestar atención a detalles que terminan por demostrar la inocencia de un sentenciado por un crimen.

Figura 6

Fotogramas de las repeticiones de una misma escena en *The thin blue line* (Morris, 1998)



Jean-Luc Godard usa jump cuts y discontinuidades en dos secuencias de escape en carro famosas en *À bout de souffle* (1960) (Fig. 7) y *Pierrot le fou* (1965) (Fig. 8). En ambas, las decisiones de montaje anulan las expectativas sobre la acción y fuerzan al espectador a concentrarse en la narrativa de las películas.

Figura 7

Fotogramas de escena de escape en auto en *À bout de souffle* (Godard, 1960)



Figura 8

Fotogramas de escena de escape en auto en Pierrot le fou (Godard, 1965)



Con el paso del tiempo, el público se ha acostumbrado a todos estos recursos en contextos narrativos. Algunos de ellos —discontinuidad, insertos no diegéticos— pueden causar ambigüedad o confusión en el relato, pero también disparan la atención e imaginación del espectador. Este ya conoce las convenciones y está entrenado para reconocer sus pautas y engancharse en la forma cómo se representa el tiempo. El espectador espera que los eventos se presenten en forma cronológica, quizá con algún flashback ocasional. Espera que los eventos se presenten una sola vez, si se repiten varias veces, tendrán una importancia particular. Espera, también, que las acciones que no son trascendentes para la historia sean eliminadas con elipsis.

2.3.3 Transiciones y formas de paso

La forma de enlazar un encuadre con el siguiente puede crear algunas relaciones adicionales y funcionar como puntuación fílmica. El paso más frecuente entre un plano y el siguiente, ya se dijo, es el corte o empalme. Es una transición directa, completa e instantánea. Este corte “seco” sugiere continuidad ininterrumpida en la acción.

Las otras formas de paso son graduales y se realizan sobre varios fotogramas de uno o ambos planos. Estas transiciones buscan ligar dos secuencias distintas, y generalmente se cargan de algún significado dentro de la narración. En el pasado, se realizaban

mediante efectos ópticos en laboratorio; pero con la edición en computadora, todo tipo de efecto se realiza con software. Las transiciones más conocidas y reiteradas son el fundido encadenado y el fundido a negro.

En el fundido encadenado se superponen y visualizan los dos encuadres sucesivos, mientras uno se disuelve progresivamente hasta desaparecer, el siguiente gana presencia hasta reemplazarlo totalmente. Su uso está asociado tradicionalmente a las elipsis, se usa para ilustrar largos viajes o conclusión de trabajos. En el fundido a negro (*fade out* en inglés) el encuadre va perdiendo luminosidad (y la imagen presencia) hasta llegar a un negro total. La ausencia de imagen figurativa supone una interrupción en el continuum fotográfico y una interrupción transitoria del flujo narrativo. El nuevo plano aparece abruptamente para continuar con el relato. Esa pausa en el flujo de imágenes se asocia comúnmente con la idea del “punto y aparte” en un texto escrito. El uso del color negro puede variar de acuerdo a las necesidades expresivas, así también se funde a blanco, y en eventuales caso a otros colores. Por ejemplo, en *Marnie* (1964), Alfred Hitchcock usa fundidos a rojo por motivos relevantes a su historia.

Las formas de transición entre encuadres se han visto multiplicadas exponencialmente con la irrupción de la edición digital. Las más populares son las cortinillas que muestran un encuadre siendo desplazado por el siguiente a través de una línea (la cortinilla propiamente) que recorre la pantalla vertical, horizontal o diagonalmente reemplazando una imagen por otra. Las películas de la franquicia *Star Wars* (Lucas, 1977) (Fig. 9) han convertido en una marca de estilo el uso de una cortinilla en secuencias de tránsito.

Figura 9

Fotograma de transición por cortinilla en Star Wars (Lucas, 1977)



El iris es una forma de paso que fue usada principalmente en el cine mudo y que es considerada anacrónica, en ella la imagen se oscurece de forma circular sobre un punto a manera del cierre del iris. Su uso tiene una connotación cultural hacia el pasado.

El *morphing* (transformación de la imagen), las translaciones en 3D, el uso de efectos complejos de luz o movimiento de la imagen son otras transiciones que ofrecen los distintos *softwares* para edición de video, y que son aprovechadas sobretodo para publicidad, videos de distinta índole o la televisión.

2.3.4 Narración hegemónica

El lenguaje cinematográfico, a contracorriente de lo que se cree, no es una lengua universal, sino más bien, una convención que hemos aprendido desde pequeños. La elección de los planos y ritmos que construirán el estilo de una película, requieren una reflexión sobre su construcción. Como advierten Bordwell y Thompson (1995), “la mayoría de películas que vemos utilizan un grupo muy reducido de posibilidades de montaje: tan reducido, de hecho, que podemos hablar de un estilo de montaje dominante a lo largo de toda la historia del cine occidental. Se trata del denominado *montaje continuo*.” (p. 261) Este tipo de montaje esta emparentado con el *modelo de narración clásica de Hollywood*, que es una configuración específica de opciones normalizadas

para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo (Bordwell, 1996).

En la primera década del siglo XX, las formulas de edición ensayadas buscaron contar una historia con claridad. Por ello se apoyaron en decisiones en cámara y en puesta en escena que llevaron a construir *este montaje continuo*. Como su nombre indica, busca transmitir información de forma clara y fluida a través de una serie de tomas. Así la edición controla el caudal de información transmitido en cada instante. Hacia finales de la década de 1910 ya se tenía un sistema consistente que fue abrazado mayoritariamente en el mundo cinematográfico.

Al igual que Bordwell, Burch (1999) propone el modo de representación institucional (MRI), el cual, dice, se opone al cine primitivo y se basa en una convención (un conjunto de normas, recursos formales y sistemas) para una representación moderna y cinematográfica de las dimensiones espacio-tiempo. Burch rastrea esta forma de estructurar el relato dentro de la evolución histórica del primer cuarto de siglo XX en Occidente (Europa y USA).

Palao (2004) aclara diferencias y coincidencias de estos conceptos, **modo de representación institucional y cine clásico**:

Aunque su objeto empírico coincide en buena medida proceden de ópticas teóricas distintas. El primero, acuñado por Burch (1987) desde una terminología de origen marxista —*modo de representación*, en el molde terminológico del *modo de producción*— y el segundo, de estirpe más bien estética, perteneciente a la historiografía del cine. (p. 243)

Aunque no del todo intercambiables, ambas categorías describen el mismo tipo de construcción de narración cinematográfica.

Una narración clásica se elabora sobre normas de construcción y comprensión de historias que están sustentadas en la práctica tradicional y consuetudinaria del cine hegemónico: el de Hollywood. Bordwell (1996) explica que se caracteriza tanto por su

enfoque sobre las temáticas y géneros, como por sus opciones estéticas generales y su forma de construcción: en ellas se presentan individuos psicológicamente definidos que buscan resolver problemas claramente identificados o conseguir objetivos específicos. La causalidad es el principio rector de la organización narrativa.

Entre las reglas y normativas del MRI, Burch (1999) destaca la producción a partir de la unión de fragmentos intercalando escalas de planos. Los planos generales ayudarán a la identificación de los espacios de acción; y los planos detalles y primeros planos la identificación de y con los personajes, para lograr el involucramiento subjetivo del espectador. En cuanto a lo narrativo, en la mayoría de historias se produce un final feliz. Este lenguaje no es neutro, reafirma Burch, tiene una clara ideología y un sentido económico.

El montaje continuo le sirve al modelo de narración clásica, explica Bordwell (1996), en cuanto cuenta una historia de manera coherente y clara, evitando la confusión en el orden de las acciones. El sistema de montaje continuo clásico está explícitamente reglamentado: la dependencia de un eje de acción que oriente al espectador en el espacio y cortes posteriores elegidos paradigmáticamente. Es altamente probable, por ejemplo, que una escena de Hollywood comience por un plano de referencia o general. Nada queda al azar. Plano a plano se conservan las cualidades gráficas de la imagen. Las imágenes tienen simetría y equilibrio formal, la acción ocupa la parte central del fotograma y se busca preservar la tonalidad de luz. El ritmo de edición se ajusta a la escala de planos. Los planos más amplios recibirán más tiempo para ser leídos que los planos más cortos o cerrados. Todo con el objetivo de conservar la claridad narrativa.

Si revisamos bibliografía menos conceptual y más práctica, encontraremos que las reglas y características canónicas del montaje continuo son sugeridas una y otra vez.

Chion (1992) prescribe cinco reglas básicas: 1. Respetar el eje de acción (colocar la cámara solo de un lado con referencia a la interacción de actores) 2. Concatenar planos con más de 30 grados de diferencia en este eje de acción. Los planos deben ser suficientemente distintos para que el encadenado sea fluido. 3. Respetar

escrupulosamente las direcciones de las acciones 4. Respetar la orientación de las miradas y 5. Practicar siempre que sea posible el *raccord* de movimiento.

Thompson (2001) propone que cada corte de montaje debe contemplar seis elementos: 1. Motivación: debe existir una razón para cambiar de plano. 2. Información: debe existir nueva información visual en el nuevo plano. 3. Composición: se debe seleccionar un plano con una composición visual aceptable. 4. Sonido: debe ser congruente con la imagen, tener valor narrativo y continuidad. 5. Ángulo de cámara: debe elegirse un plano con diferencia de eje entre 45° y 180° con respecto al anterior. 6. Continuidad: debe conservar el contenido, dirección de movimiento, posición relativa de los elementos y el sonido dentro de una escena. Los dos primeros elementos responden a buscar una economía y claridad narrativa, los otros cuatro buscan que la edición sea imperceptible al espectador.

Para Murch (1995), lo más importante es que el espectador se involucre en la historia: “Nuestro trabajo consiste en parte en anticipar, en parte en controlar el proceso de pensamiento del espectador. Darle lo que quiere y/o lo que necesita justo antes de que tenga que ‘pedirlo’, resultar sorprendente y a la vez obvio” (p. 82). Por eso, propone seis criterios a considerar para situar un corte. A saber, en orden de importancia: 1. Responder a la emoción 2. Hacer avanzar el argumento 3. Responder a un ritmo adecuado al momento 4. Tiene en cuenta el foco de interés visual del espectador 5. Tener una composición aceptable 6. Respetar la continuidad espacial (Murch, 1995).

Efectivamente, todas las fórmulas, recomendaciones y manuales se orientan en un mismo sentido, 1. dirigir la atención del espectador para que se involucre en la historia, 2. economizar el uso del tiempo en favor de la narración: todo plano debe tener intención de hacer avanzar la acción, y 3. hacer la edición lo menos disruptiva posible, es decir, invisible. El trabajo del editor debe pasar desapercibido para que el espectador se adentre en el relato fílmico.

Bordwell(1996) lo denomina “ocultación de producción”: hacer parecer que la historia no se ha construido, que preexiste a su representación narrativa, a su forma de película. El

manejo del tiempo y espacio de la narrativa clásica crea la ilusión de un acontecimiento independiente —independiente de la acción de crear la película— con su propia coherencia interna, que ha sido encuadrado y registrado desde fuera. Este registro suele tomarse por la propia narración que es contada necesariamente por un *observador invisible*.

En todos los casos, se prevé que estas fórmulas e indicaciones son provisionales; y que cada empalme particular y cada película por sí misma serán mundos en los que evaluar estas reglas para su aplicación. Reisz (2010) lo pone en estos términos:

Thus, although the mechanical rules of cutting must be kept in mind, the decisive consideration at the junction of any two shots must be that the transition should be motivated by dramatic necessity. A continuity of shots in which each cut is dramatically useful will often appear smooth even if the mechanical matching is imperfect. (p. 190)

De hecho, la narración clásica —y la edición continua en consecuencia— ha ido modificándose con el transcurso de los años. Cutting (2011) ha encontrado cuatro cambios importantes en las películas de Hollywood en el transcurso de siete décadas (1935 -2010): 1. Una reducción en la duración de las tomas 2. Un incremento en la cantidad de tomas usadas 3. Un aumento en la cantidad de movimiento en cuadro 4. Una disminución en la luminosidad de las tomas, en especial a partir de 1960. La duración promedio de una toma se ha reducido de alrededor de 12 segundos en 1930 a aproximadamente 2.5 segundos en la actualidad. En otras palabras, una película de dos horas que podía tener entre 300 y 800 cortes entre 1930 y 1960, hoy en día, puede llegar a tener 3000 cortes. Algunos investigadores llaman a este estilo continuidad intensificada.

Con una edición más frenética, se termina por usar planos más cortos de personajes en vez de planos más amplios, porque se pueden “leer” más rápidamente. Los pocos planos de establecimientos que existan, entonces, ya no abrirán las escenas. Son varias las razones para estos cambios en el modelo hegemónico, el principal es atrapar la atención

del espectador el mayor tiempo posible. El ritmo acelerado de edición genera imágenes nuevas que leer y renueva así la curiosidad de una audiencia de frágil atención. En mi vida profesional como editor, se me ha pedido en productos de cariz comercial “cambiar de plano cada tres segundos para que el público siga mirando”. Con pantallas cada vez más pequeñas y estímulos más constantes, los productos audiovisuales han respondido con estas opciones estilísticas a la competencia y demanda del mercado.

De hecho, históricamente estos cambios aparecieron junto a la expansión de la televisión que con su pantalla reducida no podía sacar provecho de amplios planos generales. En su lugar, se optó por *close-ups*, cortes veloces y más movimiento de cámara. La cultura del videoclip, la edición en computadores, la generación de contenido basados en algoritmos, y la proliferación de ventanas (pantallas) cada vez más pequeñas han reforzado esta tendencia, de la que ya muchos directores afamados (David Fincher, Spike Jones, Darren Aranofsky por citar tres) son duchos ejecutores pues comenzaron sus carreras en la publicidad o el video musical.

2.3.5 Otros modelos de construcción narrativa

El hecho de que el modelo narrativo clásico de Hollywood o modo de representación institucional sea la forma más común de construir una película no quiere decir que sea la única.

Al abrigo de la revolución rusa de comienzos de siglo XX, un grupo de directores soviéticos entre ellos Sergei Eisenstein, junto a Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov y Dziga Vertov desarrollaron sus propias teorías de montaje y narración. Siguiendo la lógica del materialismo dialectico postularon que tras la concatenación de dos encuadres debería surgir una tercera idea a manera de síntesis. Según esta concepción, el montaje era el medio apto para incorporar la idea de conflicto en el corazón del discurso cinematográfico. El montaje no debía concebirse como una suma mecánica de planos, de acuerdo con la teoría clásica, ni siquiera como una interacción entre ellos, sino como su colisión y conflicto, colisión de dos conceptos de la que surge un tercero en la mente del espectador. Gubern (1987) explica que Eisenstein basó su montaje intelectual en

las enseñanzas de los pictogramas japoneses, en los que de la yuxtaposición de dos símbolos surge una nueva idea, y en la concepción productivista implantada en esta era de la cultura soviética.

Eisenstein creía que esta serie de choque de imágenes capturaría la atención del público. Las discontinuidades provocarían al espectador a participar activamente del relato creando relaciones emocionales y cognitivas entre las imágenes. También invitarían a reflexionar sobre temas específicos. Concretamente, este fue un estilo de montaje más acelerado y disruptivo para el cine de su época.

En *Huelga* (1925), Eisenstein alternó imágenes de una masacre de obreros con las de matarifes cumpliendo su labor en un camal (Fig. 10). El choque de imágenes crea un juicio sobre las acciones. Pudovkin al final de *Madre* (1926) asocia, de manera orgánica a su historia, el deshielo de un río con las masas revolucionarias desbordadas (Fig. 11).

Figura 10

Fotogramas de planos consecutivos en secuencia de masacre de obreros en Huelga (Eisenstein, 1925)



Figura 11

Fotogramas de planos consecutivos en secuencia final de Madre (Pudovkin, 1926)



En contraposición, y varias décadas después, el teórico francés André Bazin desarrolló una concepción del montaje menos intrusiva, en la que la fuerza de la imagen capturada prevalece sobre las operaciones de edición.

Bazin juzgaba que los usos del montaje de choques ruso o la intervención narrativa del cine clásico ofrecían una visión única de la realidad retratada, empobreciéndola. Con una idea de montaje más acotada, en la que se seleccione y organice sin un grado de intervención mayor, el espectador sería capaz de seguir con la mirada las líneas de fuerza creadas por los objetos y las relaciones complejas, narrativas o no, entre los elementos del encuadre. Así, Bazin le otorga un papel más activo al espectador en su montaje sintético.

Esta actitud observante se transfiere del cineasta al espectador, pero demanda una acuciosa planificación en la puesta en escena y privilegia los encuadres de larga duración y mayor profundidad de campo. A su vez, requiere una mirada curiosa y participante del público. Estas ideas se vieron refrendadas en las prácticas fílmicas del Neorrealismo — De Sica, Rosellini— condicionadas por la coyuntura de posguerra; o en el aprovechamiento de innovaciones tecnológicas —las amplias pantallas de Cinemascope— de directores norteamericanos como William Wyler o John Ford.

Otros directores como Yasujirô Ozu en Japón o Jacques Tati en Francia, cada uno por su cuenta, trabajaron con sistemas de *découpage* que en vez de privilegiar la acción en escena y las relaciones que ésta pueda generar, se centran en los personajes y el espacio respectivamente. En lugar de generar un eje de acción, un semicírculo sobre el

que debe posicionarse siempre la cámara para que oriente al espectador en el espacio, Ozu, por ejemplo, prefiere ordenar sus elementos sobre la profundidad del espacio. Ubica el eje sobre el centro de la cámara, los personajes conversan casi mirando a la cámara. (Fig. 12) (Fig.13). Ozu nos ubica en sus espacios sin considerar un eje entre personajes. Finalmente, este eje se crea a partir de ubicar la cámara en dos posiciones distintas consecutivas.

Figura 12

Fotogramas de planos consecutivos en An autumn afternoon de Yasujirô Ozu (1962)



Figura 13

Fotogramas de planos consecutivos en Tokyo Story de Yasujirô Ozu (1953)



Para la construcción del espacio fílmico, Tati se apoya en un fino manejo de la paleta de colores en sus escenas: los objetos tienen colores o motivos llamativos que generan puntos de atención y referencia para configurar el espacio. (Fig. 14)

Figura 14

Fotogramas de planos consecutivos en *Trafic de Jacques Tati (1971)*



Estas propuestas de montaje pueden ser confusas para un espectador distraído, pero de ninguna manera producen narrativas ininteligibles. El sistema de montaje continuo ofrece una manera efectiva y comprobada de contar una historia, pero no es de obligatorio uso.

A partir de los 50s con el surgimiento de la Nueva Ola Francesa, y en adelante con *la narración de arte y ensayo* —que sin negar las formas clásicas juega en sus bordes—, se abren múltiples posibilidades híbridas para el entramado narrativo y la edición. Bordwell (1996) amaga una definición de narración de arte y ensayo, en la que la narración puede dudar de sus propios elementos constitutivos, así: “las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras “realidades”: el mundo aleatorio de la realidad “objetiva” y los estados pasajeros que caracterizan la realidad “subjetiva””. (p. 206)

“La realidad” del cine de arte y ensayo no es más o menos “real” que el del filme clásico. Esta interpretación más laxa de las normas de montaje justifica opciones compositivas y efectos particulares, la independencia del relato de la psicología de los personajes, la languidez de la causalidad entre secuencias, la construcción de argumentos episódicos

o que confirman su cualidad de construcción ficcional. También el aumento de la dimensión simbólica del filme. En fin, un cine que no tiene un solo significado ni una sola forma de ser interpretado.

2.4. Metodología

Para alcanzar los objetivos del presente informe, la metodología empleada consistió en la revisión y análisis de las técnicas empleadas en el montaje del documental *Mujer de soldado*, de Patricia Wiese, por parte del bachiller Antolín Prieto, editor del referido filme. Para ese fin, se acopió la información con la que se trabajó el proyecto, vale decir los archivos de video y audio, los proyectos de Adobe Premiere y la diversa documentación que se generó antes y durante el montaje de la película —correos electrónicos, transcripciones y traducciones de escenas, etcétera—. Con esta información se reconstruyó la experiencia laboral, cotejándola con la metodología que Prieto usa en su labor como montajista. A partir de esta sistematización, se analizó los aportes que realizó a la construcción de la narración fílmica de la película y las técnicas que utilizó para ello.

Cabe señalar, que para un proyecto de montaje cinematográfico no existe una metodología única. Cada montajista va encontrando las prácticas que mejor se acomodan a su ritmo, creatividad y organización. Sin embargo, hay un cierto consenso en las fases en las que hay que abordar el trabajo.

El siguiente es un mapa general de las etapas que el bachiller Prieto ha identificado a través de su trabajo práctico.

Antes del montaje

1. Contacto y coordinación con productores/directores.

Es el primer paso formal para acordar el proyecto. Se conversan y acuerdan las líneas generales del mismo, tanto en temas editoriales, logístico-operativos y técnicos.

Los temas editoriales son los que tienen que ver con el tema y tratamiento del filme; la visión del director; el formato, la forma y el público objetivo de la película a editar. Los temas logístico-operativos a concordar incluyen los tiempos de ejecución, las condiciones de trabajo, los contratos y los entregables.

La parte técnica contempla entender —en algún caso decidir o diseñar— el flujo de datos del proyecto. Conocer los formatos en los que se hace el registro, si se usa archivo (material antiguo), la cantidad de material que llega a edición, la forma en que llega éste al montaje, el manejo y creación de archivos *proxies* y su sincronización. Así como también, se debe definir los *deliviries*: qué archivos se entregarán al finalizar el proceso de montaje.

2. *Análisis del guion y trabajo de mesa*

Se estudia y analiza el guion de rodaje —con las anotaciones pertinentes, si cabe el caso—, las transcripciones de entrevistas, y otros materiales que pueda entregar el equipo de producción y dirección. Por ejemplo: notas del director o el script de rodaje.

Luego de un análisis de estos materiales, se realiza una o varias *sesiones de trabajo de mesa*, que son discusiones grupales entre el equipo de edición, el director y el productor. Algunas veces se invita a otros jefes de área: el músico, el diseñador de sonido o el director de fotografía.

El objetivo de estas reuniones es resolver dudas sobre temas narrativos, enfoques temáticos, señalar posibles problemas o falencias en el material y también reconocer oportunidades narrativas o estéticas del material.

Son reuniones en las que se busca entender a profundidad las motivaciones y preocupaciones del director sobre su tema, personajes y narrativa, y atender a los requerimientos de producción. Aquí se acuerda la estructura sobre la que se trabajará, la cual no necesariamente es la misma del guion de rodaje.

3. *Lectura e investigación sobre el tema*

Un montajista no solamente es un operador que une los planos para crear la película, debe tener la capacidad de aportar a la construcción de la narración, para ellos debe informarse mínimamente sobre los temas que trata cada proyecto, sobre todo en los proyectos del ámbito documental.

La lectura de materiales relacionados, visita a espacios retratados, o tener relación con algunas experiencias puede ayudar a entender de manera más profunda el material y la temática de la película.

Los cuestionamientos y propuestas que se puedan hacer a partir de este acercamiento serán más valiosos para el proyecto. Esta no es una tarea que se imponga como parte del proceso tradicional, pero que es sumamente deseable.

4. *Búsqueda de referencias*

De igual manera, la búsqueda y estudio de referentes temáticos y estructurales hace que el trabajo pueda ser más fluido con el director. Se puede tener referentes en la producción local —peruana— o del tema para saber qué tópicos se repiten o son novedosos en el abordaje de la película. Se revisa también la producción anterior de la empresa productora o del director para conocer patrones, estilos y recursos.

Las referencias pueden venir de cualquier medio y en cualquier momento, es por eso una actitud abierta, curiosa, que busca la conversación entre materiales. Estas referencias pueden aparecer en cualquier género audiovisual: ficción, documental, televisión; de otros medios como la novela; materiales musicales; la fotografía; el comic o el teatro. En general, estas búsquedas son amplias y nunca taxativas.

Durante el montaje

5. *Preparación de material y visionado*

Una vez recibido el material —generalmente en discos duros—, se revisa el estado del mismo, y de ser necesario, se generan los *proxies* y se realiza la sincronización con los archivos de audios.

El acondicionamiento y organización del material puede hacerse de muchas maneras: de acuerdo a las preferencias del editor, los requerimientos del proyecto o las características del medio de edición a usar (moviola, *software* de computadora, etc.) Este es un trabajo mecánico y preparatorio, en el que se puede requerir de un asistente de edición para que lo realice.

Las prestaciones de los sistemas informáticos permiten que el material se pueda organizar usando metadata —información que viene incrustada en los propios archivos— o por sistemas propios a partir de etiquetas, por líneas de tiempo, por marcadores, etcétera. De una u otra manera el objetivo es organizar el material para facilitar la ubicación y selección de tomas para el armado de secuencias.

Una segunda parte de esta etapa, es el visionado del material por parte del editor. Se tomarán notas minuciosas sobre las tomas para decidir sobre ellas en los siguientes procesos.

6. *Armado de secuencias y versiones de trabajo*

De acuerdo a la estructura y cronograma de trabajo definida en el trabajo en mesa, se construyen las secuencias de la película. Aquí es cuando todas las teorías sobre la construcción de sentido y la concatenación de tomas se aplican.

Dependiendo del estilo de trabajo de director y el editor se construyen secuencias en soledad o en tándem. El avance se va discutiendo y reelaborando en iteraciones, hasta obtener un corte de trabajo —un armado total de la película— suficientemente satisfactorio.

7. *Focus groups con públicos específicos*

Se organiza y somete a *focus groups* el corte de trabajo. Para estas sesiones se seleccionan distintos tipos de públicos: colegas de la industria (otros directores, productores o editores), público de confianza, equipo técnico o actores, público objetivo de la película, etc.

Se prepara previamente un grupo de preguntas y consultas, de acuerdo a las dudas que se tenga sobre el corte presentado. Tras los visionados, se recogen comentarios, que luego se sistematizan y discuten para modificar el corte de trabajo, e idealmente, volver a presentar a otro *focus group*.

Esta es una etapa que no siempre se aplica a conciencia, ya sea por inseguridades del director o productor, o por falta de tiempo o presupuesto en el proyecto. La falta de pruebas con público suele ir en detrimento del producto final. Generalmente para este momento del proyecto, todos los involucrados —director, productor, editores— han perdido imparcialidad sobre el material. Las miradas frescas pueden aportar puntos de vistas novedosos, señalar problemas o proponer caminos narrativos distintos. Como estos visionados se realizan en un punto avanzado del montaje, las críticas pueden desmoralizar al equipo, sin embargo, es preferible reemprender el montaje que sufrir un revés público más adelante.

8. *Armado de versión final*

Con los aportes de los focus groups se trabaja en crear la versión final de montaje, la que irá a posproducción de sonido y posproducción de imagen, VFX, etcétera.

Trabajos posesición

9. *Delivery de entregables*

Se coordina los siguientes pasos de la posproducción con las áreas correspondientes a fin de entregar los archivos necesarios.

Se tiene cuidado en traspasar los apuntes de posproducción para las siguientes etapas. En algunos casos, se hará seguimiento del trabajo en una suerte de supervisión de posproducción.

Con esta estructura base, se procedió a reconstruir la experiencia laboral del bachiller Prieto en el montaje del documental *Mujer de soldado*.

CAPÍTULO III. DESARROLLO DEL INFORME

3.1. Reconstrucción de la experiencia laboral

Mujer de soldado (2020) de Patricia Wiese es un documental que relata el retorno al pueblo Manta de Magda Surichaqui y tres amigas suyas. Ellas regresan después de treinta años al pueblo del que huyeron despreciadas y vejadas. Aunque los lugareños las observan con desdén, un juicio en marcha y la amistad cultivada son signos de una dignidad en proceso de restituirse.

La edición de *Mujer de soldado* se realizó entre setiembre de 2019 y febrero de 2020.

En un primer momento, este proyecto iba a ser editado por Melina León, quien inició el proceso de edición, e integró a Antolín Prieto al trabajo con la intención de realizar una coedición. Transcurridos dos meses, por un tema de agenda, León tuvo que desembarcarse del proyecto —ella estaba realizando la promoción en festivales de su película *Canción sin nombre*—, y Prieto quedó a cargo de la edición. Ya que él se integró al montaje iniciado el proceso, tuvo que ir adaptando sobre la marcha la metodología para realizar el encargo.

León venía montando el proyecto desde mediados de agosto. En setiembre de 2019, se contactó con Prieto y se acordó una coedición por desarrollar en el plazo de tres meses. Hacia fines de mes, Prieto recibió los materiales de montaje: Un disco duro con los archivos para la edición *per se* y varios documentos para comenzar el análisis de guion e investigación del tema y referencias.

El material recibido contempló unas dieciocho horas, aproximadamente, de material filmado y unas tres horas de material sonoro —pistas en off y grabaciones del juicio—. El material filmado consistía de archivos de video *proxy* (versiones de baja calidad para edición) en compresión H264 (video de baja resolución y alta compresión). El material en video, proveniente de dos cámaras, estaba debidamente sincronizado con el audio independiente y organizado de acuerdo a las indicaciones del *script* (continuista) en un archivo de Adobe Premiere, el programa que se eligió para la edición de la película.

En los últimos días de setiembre Prieto revisó los documentos de guion y estructura del proyecto, las transcripciones, las traducciones —muchas de las conversaciones de la película se realizaron en quechua— y las selecciones que la directora había hecho sobre dichas transcripciones.

La estructura de la película propuesta por la directora se organizaba alrededor de cuatro conversaciones, la visita a Don Ciro —el registrador de actas de nacimientos del pueblo—, y pequeñas acciones cotidianas (Tabla 1). En algunas de ellas, el registro sonoro de los juicios aparecía como recuerdos en forma de voz en *off*.

Tabla 1

Estructura general de la película resumida a partir de documento de directora P. Wiesse

Secuencia	Acciones	Sonido
01	Magda regresa a Manta	Bloque I
02	Magda limpia y ordena casa	Bloque II
03	Magda recorre pueblo de madrugada	
04	Magda mira pueblo desde su ventana Pega fotos en su pared	
04B	Llegan amigas con regalos	
05	Conversación 1: recuerdos e infancia	
06	Magda recorre pueblo de madrugada Fotos de Soldados	Bloque III
06A	Magda y amigas ven pueblo por la ventana	
06C	Conversación 2: militares y la muerte	
07	Imágenes del interior de la base	Bloque IV Bloque V
08	Visita a Don Ciro	Bloque VI
09	Amigas recorren pueblo, se relajan	
09A	Conversación 3: los hombres y el sexo	
10	Amigas sacan ovejas	
10B	Amigas pastean ovejas	Bloque VII
11	Gente reunida en la feria	Voz en off de pueblo
12	Amigas lavan ropa en el río	Bloque VIII

13	Conversación 4: Yo serví a este hombre...
14	Atardece en la base
15	Despedida de amigas
15B	Magda canta

Melina León propuso incluir títulos entre secuencias, verbigracia: I volver, II reconectar, IV encarar, etc. Esta estrategia buscaba complementar la estructura propuesta por la directora. Se acordó continuar con la estructura general de Wiesse y, para el primer momento de trabajo conjunto, armar secuencias independientemente para: 1. Conocer y entender el material y la forma cómo se había filmado. 2. Abarcar una mayor cantidad de escenas y 3. Tener una versión completa a la brevedad posible.

Así, se priorizó montar las secuencias de conversaciones —que ya estaban pauteadas para armar—, la visita a Don Ciro, la feria y la introducción de los personajes. Para fin de mes se tuvieron armadas versiones de las secuencias “Visita a Don Ciro”, “Conversación 1” y “La feria”.

En este primer armado se hizo patente que el proceso para localizar tomas era engorroso. Por eso, en octubre, Prieto reordenó el material pauteando y etiquetando las secuencias de conversación para ubicar los *bytes* de información de manera más rápida y eficiente. Además, organizó el material por escenas, por similitud (tomas del pueblo, noches, naturaleza, etcétera) y separó el material extra (tomas que se hicieron sin planificar en el rodaje). Estas nuevas formas de acceder al material complementaron la organización por día de rodaje y páginas de *script*.

En las reuniones de análisis de guion y estructura se acordó probar el uso de las voces en off de los juicios en fragmentos pequeños en vez de largos extractos.

Para fin de mes, se tuvo montadas las secuencias “Llegada de mujeres”, “Conversación 2”, “Conversación 1”, “Conversación 3” y “Conversación 4”. Prieto montó las tres últimas.

En noviembre se prosiguió con el armado de secuencias. Se rearmó la “Conversación 2” con indicaciones de la directora. En la quincena del mes, se realizó una nueva mesa de trabajo entre los editores, la directora y la productora. En esta reunión se visionó los primeros 20 minutos de la película. Se aprobó continuar con el manejo fragmentado de

los audios de juicio. Se discutió la estructura de la película y se dispuso realizar un armado general teniendo como núcleos las secuencias de las conversaciones ya montadas. Se dejó de lado el uso de títulos entre secuencias.

A los pocos días de esta reunión, Prieto quedó como único editor de la película. León prosiguió con la promoción de su propia película —viajes de por medio— y se retiró del proyecto.

A comienzos de diciembre se revisó el montaje de una hora de película, en la que se incluyó la secuencia de pastoreo y la conversación sobre la loma. Esta última escena no estaba contemplada en la estructura original. Se compartieron referencias musicales y se probaron en algunas secuencias. Resultaron particularmente interesantes las composiciones de Daniel Willis, músico de la banda D'mente Común, quien en noviembre creó los ambientes sonoros para una pequeña temporada de *La Terapeuta* en la Alianza Francesa de Miraflores —tanto Prieto como Wiese habían asistido a funciones de la obra—. *La Terapeuta* es una obra teatral unipersonal actuada por Alejandra Guerra y escrita y dirigida por Gabriela Yepes. Se acordó contactar a Willis para probar sus composiciones en la película.

Realizada la gestión con Willis por parte de la productora Jenny Velapatiño, se integró las piezas musicales creadas por el músico para el proyecto. Así mismo, se añadieron al montaje general las últimas secuencias de la película incluyendo la “Conversación 4” y una secuencia fotográfica de los soldados. Esta fue una versión de 1 hora 19 minutos que se visionó alrededor del 12 de diciembre. Directora y productora aprobaron esta versión.

La siguiente semana, se afinó el corte de las conversaciones en quechua. Con la asistencia de Velapatiño, quien habla este idioma, se ubicó los fragmentos exactos para que el quechua tenga continuidad lingüística y sentido cabal.

Se hizo una pausa los últimos días del mes por fiestas de fin de año.

Se retomó la edición en los primeros días de enero de 2020. Se afinó la traducción y se corrigieron los *typos* del subtítulo. Así mismo, se probaron nuevas opciones para los audios del juicio.

A partir del 10 de enero se realizaron visionados externos. La directora envió el *link* con la versión de trabajo a algunos amigos cinéfilos o cineastas. Además, el 12 de enero se realizó un focus group en el que participaron seis personas incluyendo al asistente de dirección y el director de fotografía de la película. Se tomaron apuntes de la discusión y las impresiones posteriores a la proyección.

En los días siguientes, se recibieron los comentarios escritos de algunos visionados no presenciales. El director de fotografía entregó una lista de planos a ser integrados al corte de la película. Se evaluó las devoluciones obtenidas y se hicieron los cambios que la directora creyó pertinentes.

Para la última semana de enero, se cerró el corte de edición y se colocaron los créditos finales provisionales. Se coordinó con los posproductores de imagen y sonido la entrega de materiales.

En los primeros días de febrero se generaron los archivos a entregar tanto al posproductor de sonido, como al posproductor de imagen. También se redactaron informes con indicaciones puntuales a tener en cuenta en los siguientes procesos de posproducción.

Con la entrega de estos materiales se dio por concluida la etapa de edición de este documental. El armado de la versión final luego de las posproducciones correría a cargo del post productor de imagen.

3.2. Análisis de la información

3.2.1. Sobre la película

Mujer de soldado, de acuerdo a su sinopsis oficial (Facebook, 2020), narra “el retorno de Magda a su tierra natal, Manta, luego de tres décadas. Allí se reencuentra con antiguas amistades, una comunidad hostil y los retazos de un pasado innombrable.”

En efecto, se trata del retorno de Magda Surichaqui Córdor y otras tres mujeres: Santosa Contreras Quintín, Magna Gonzáles Araujo y Virginia Gonzáles Araujo, al pueblo de Manta, donde crecieron y en el que fueron víctimas de violencia sexual por parte de

militares cuando se estableció una base contrasubversiva en la zona en los años del Conflicto Armado Interno. Producto de las violaciones sufridas, estas mujeres concibieron “hijos de soldados” que no pudieron ser inscritos con los nombres de sus padres. Ellas, además, sufrieron el desprecio de su propia comunidad, por lo que finalmente abandonaron Manta.

Años después, el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y otras organizaciones similares ha permitido que algunos casos se judicialicen —incluyendo acusaciones de lesa humanidad—, pero estos procesos son lentos y aún no logran fallos firmes. Parte de la narración de la película se apoya sobre audios reales o reconstrucciones de las declaraciones en estos juicios.

En el presente del filme —2019—, el regreso de Magda y sus amigas a su pueblo natal no es bien visto por sus paisanos que guardan resentimientos y las ven con desconfianza, llamándolas despectivamente con nombres como “pellejo de militar”, “puta de soldado”, “mujer de soldado”, de ahí el título del documental. El vínculo cultivado entre estas mujeres es lo que les permite seguir adelante, y el que, gracias a largas conversaciones, les permite reconstruir sus historias individuales y procesar el dolor de sus experiencias.

Aquí radica la importancia y particularidad de este documental, en palabras de su directora P. Wiese (comunicación personal, 17 de setiembre, 2019): “Es la primera vez que mujeres violadas por militares en el Perú hablan abiertamente. Antes de esto, ni siquiera se podía poner sus nombres completos sino se les llamaba por sus iniciales.”

El caso de las mujeres abusadas en Manta es, lamentablemente, un caso emblemático del Conflicto Armado Interno (CAI) y ha sido largamente documentado en distintas investigaciones y por la CVR, la cual incluso le dedica un apartado en el tomo VIII de su Informe final (2003):

En efecto, luego de la investigación desarrollada, la CVR concluyó que la violencia sexual fue una práctica persistente y cotidiana en las zonas de Manta y Vilca. Los principales responsables fueron los integrantes del Ejército destacados en las

bases militares del lugar. Estos hechos se dieron desde el establecimiento de las bases militares en 1984 hasta el año 1995 (p. 79).

Resumiendo, la película presenta una narrativa anclada en el ahora de 2019, pero relata hechos que comienzan en la década de 1980 y persisten hasta la actualidad. Lo hace a través de dos dispositivos: largas y francas conversaciones entre las cuatro mujeres protagonistas y audios de los juicios contra los militares perpetradores que aparecen como voces en off en las caminatas solitarias que Magda emprende por el pueblo y alrededores.

3.2.2. Investigación previa

Al momento de involucrarse en el proyecto, Prieto ya había trabajado e investigado algunos tópicos de la etapa de violencia política de los ochenta por interés propio y para el montaje de la película *Nada queda sino nuestra ternura* (Sebatien Jallade, 2016). En otros proyectos de Docuperú, había entrevistado y trabajado con víctimas del CAI, específicamente con integrantes de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) y con mujeres afectadas por el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (Casos de esterilizaciones forzadas). Prieto, además, había editado cuatro cortometrajes para la muestra permanente del Museo Lugar de la Memoria (LUM).

Es decir, al integrarse al proyecto, el autor de este informe contaba con información y contexto para entender el caso y las complejas relaciones del tema; así también la fuerza y complejidad de las expresiones de las víctimas que muchas veces caen en zonas grises en sus relatos.

El otro tema importante a considerar al adentrarse en el proyecto era el idioma quechua. Prieto no habla ni escribe *runa simi*, pero tiene un conocimiento muy general y empírico del idioma. Él participó del montaje de proyectos de cortometraje hablados casi en su totalidad en quechua. Además, ha llevado dos cursos del idioma por internet, por lo que puede entender algunas estructuras y reconocer las castellanizaciones para orientarse en las conversaciones sin traductor.

3.2.3. Análisis de guion, trabajo de mesa, referencias

La estructura de *Mujer de soldado* se sostiene sobre el desarrollo cronológico natural de acciones: Magda llega al pueblo, se reúne con sus amigas y realiza actividades cotidianas con ellas, conversan, Magda visita a Don Ciro, y finalmente, vuelve a dejar el pueblo. No existen juegos temporales.

Tanto en la versión original de la estructura como en el montaje final, los días de ficción —el tiempo de acción de la película— no suman más de siete, sin embargo, el relato abarca más de cuatro décadas y se va construyendo a partir de los recuerdos que las cuatro mujeres comparten entre ellas, y las voces en off que recrean los juicios, las que, a su vez, reviven los momentos de violencia de la historia. La oralidad, característica básica del relato en la cultura andina, es un rasgo fundamental en la construcción de esta película.

Desde las primeras lecturas del guion se identificó que estas conversaciones serían una suerte de escenas-hito por las que el relato tendría que conducirse obligadamente, pues contenían la “sustancia” de la película. Así también, la visita a Don Ciro, el registrador del pueblo, sería una escena imprescindible. Por eso mismo, se resolvió priorizar el montaje de todas ellas para luego ensamblar alrededor suyo el resto de secuencias.

De otra parte, las escenas de recorridos de Magda con voces en off del juicio requerían un tratamiento particular. Estas escenas funcionan en varios niveles. Al contraponer vistas de paisajes calmos y bucólicos del Ande —el estereotipo de “la arcadia andina”, como diría Vargas Llosa—; con el contenido brutal de los testimonios de las víctimas de violaciones sexuales durante los juicios a sus perpetradores, se generan disonancias y nuevos sentidos; tal como afirma la teoría soviética, emergen nuevas imágenes. Por un lado, observamos los valles andinos o los espacios del pueblo y la base militar; y por otro, se nos presenta, a través de la banda sonora, el espacio del juzgado —podemos intuirlo e imaginarlo, es una imagen sonora; recordemos que una imagen no es una fotografía, es la representación que se forma en la mente del espectador—. Al amalgamarse estas dos imágenes, emerge la tercera, el ominoso escenario de la violencia referida en los testimonios está frente a nuestros ojos.

Sin embargo, colocar audios judiciales de entre tres a cinco minutos de duración en estas escenas tenía un riesgo: se podría perder la atención del espectador. Por eso, se editó los audios en segmentos más cortos, a manera de recuerdos fragmentados y en algunos momentos como careos entre víctimas y perpetradores. En la estructural original, estas secuencias contenían la declaración, primero, de un personaje y luego de otro. Montando los audios de manera alterna, se reforzó la idea de narrativas personales contrapuestas, comprimiendo su duración y aportando mayor complejidad e interés a estas escenas.

Dos referencias fueron revisadas para intentar este dispositivo: 1. *Las Cruces* (Arredondo y Vásquez, 2018), documental en el que a partir de la lectura en off de legajos policiales, los deudos de un grupo de desaparecidos al sur de Chile reconstruyen el arresto y desaparición de sus familiares, mientras se recorre los espacios en los que éstos pasaron sus días y sus últimas horas. 2. *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961), ficción en la que dos espectrales personajes recorren los espacios de un lujoso castillo tratando de recordar o convencerse si compartieron tiempo juntos ahí en el pasado.

Tanto las conversaciones entre las mujeres como los recuerdos de Magda contienen potentes testimonios de violencia que generan tensión en el espectador. Era necesario alternar estas escenas con otras que relajaran el tono, generando una pausa para que el público procese la información recibida. Por eso se integró momentos cotidianos entre las secuencias emocionalmente más duras. Con este análisis trazado, finalmente, la película montada presenta esta estructura:

Tabla 2

Estructura de la película montada por A. Prieto

Secuencia	Acciones	Sonido	Duración
01	Magda regresa a Manta	Bloque A (I II III)	4 min 39s
02	Magda limpia y ordena casa Pega fotos en su pared		4 min 11s
03	Magda recorre el pueblo de madrugada	Bloque B (I VIII)	2 min 48s
04	Magda mira pueblo desde su ventana		1 min 26s
05	Llegan amigas con regalos		2 min 24s
06	Niños yendo a la escuela, momentos del pueblo		1 min 03s

07	Conversación 1: recuerdos e infancia		5 min 51s
08	Mujeres juegan al trompo y cocinan		1 min 41s
09	Espacios del pueblo	Bloque C (II I)	1 min 36s
10	Conversación 2: militares y la muerte		4 min 20s
11	Magda visita la base militar	Bloque D (V III VIII)	3 min 30s
12	Conversación 3: los hombres y el sexo		5 min 24s
13	Gente reunida en la feria	Voz en off de pueblo	4 min 40s
14	Visita a Don Ciro		7 min 43s
15	Imágenes de la base militar	Bloque E (V IV)	3 min 47s
16	Amigas sacan ovejas y pastean		2 min 59s
17	Amigas conversan en cima de ladera		4 min 02s
18	Imágenes del campo y animales	Bloque F(VII)	2 min 39s
19	Conversación 4: Yo serví a este hombre...		6 min 38s
20	Amigas lavan ropa en el río		2 min 39s
21	Magda contempla el río	Bloque G (VI)	1 min 33s
22	Montaje de fotografías de soldados	Cánticos de soldados	1 min 28s
23	Amigas se despiden. Magda se va cantando.		2 min 24s

El reordenamiento de secuencias generó dos nuevas escenas: “Amigas conversan en cima de ladera” y “Montaje de fotografías de soldados”, que no estaban propuestas *a priori*. Desarrollamos algunas ideas sobre ellas más adelante.

La estructura, finalmente, está concebida de manera que se pueda prestar atención ordenadamente a distintas aristas del “Caso de violaciones de Manta”, yendo de lo individual a lo social:

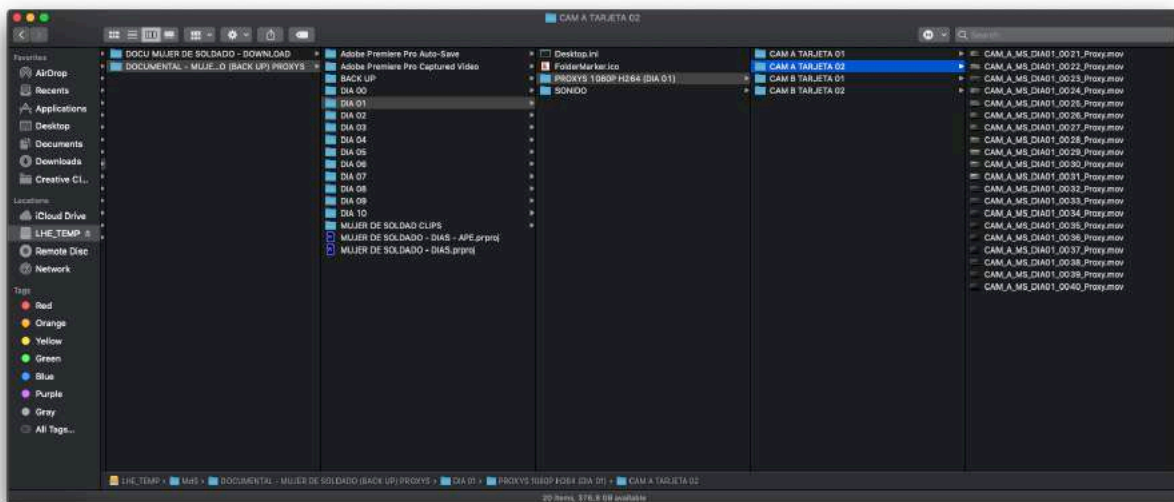
1. Magda.
2. Las otras mujeres violentadas.
3. La comunidad y sus sentires.
4. Los antagonistas: los soldados.

3.2.4. Visionado y organización del material

El rodaje de *Mujer de soldado* se realizó durante 10 días en el mes de mayo de 2019, el mismo que contó con un registro a dos cámaras a 4K de resolución. Los archivos generados por estas cámaras eran de distintos formatos: *.mxf* en la principal y *.mov* y *.mp4* en la segunda. Para la edición, se crearon archivos *proxies* en resolución HD para así facilitar su manipulación. Este material se entregó en un disco duro con una estructura de archivos idéntica a la de sus tarjetas originales (Fig 14).

Figura 15

Material para edición del documental Mujer de soldado (Wiesse, 2020) ordenado por día de rodaje y por tarjeta grabada.



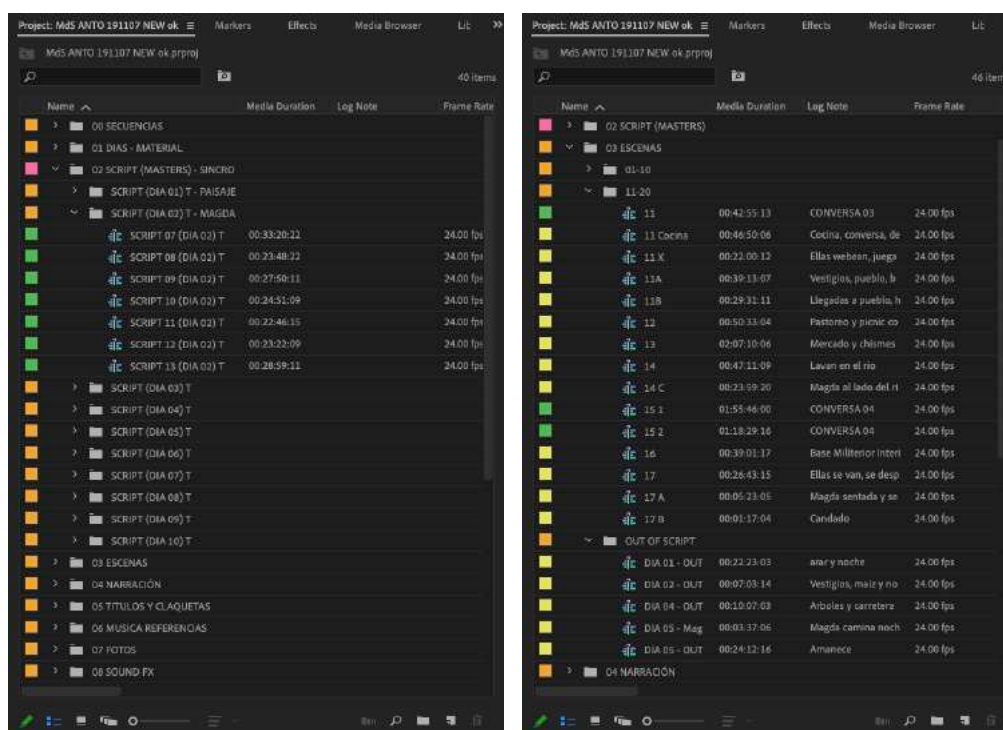
En Adobe Premiere, el material *proxy* de ambas cámaras fue sincronizado con el sonido directo y entre ellas de ser el caso, como en las escenas de conversación. Para este fin, se generaron líneas de tiempo siguiendo la pauta del reporte de *script* (continuista).

Prieto y León revisaron el material a partir de estas primeras líneas de tiempo basadas en el reporte de *script*, el cual es importante para entender las impresiones del rodaje — ahí se deja sentado que tomas se consideraron las mejores, por ejemplo— y para hacer un primer armado. Pero esta disposición de las imágenes deviene en un proceso lento y engorroso para acceder a las tomas.

Prieto reordenó el material por escenas, por similitud de contenido (tomas del pueblo, noches, naturaleza, etc.) y separó el material extra (tomas que se hicieron sin planificar en el rodaje) (Fig. 16). Las tomas —sin editar— fueron copiadas en diferentes líneas de tiempo bajo estos criterios, simulando ser “rollos analógicos”.

Figura 16

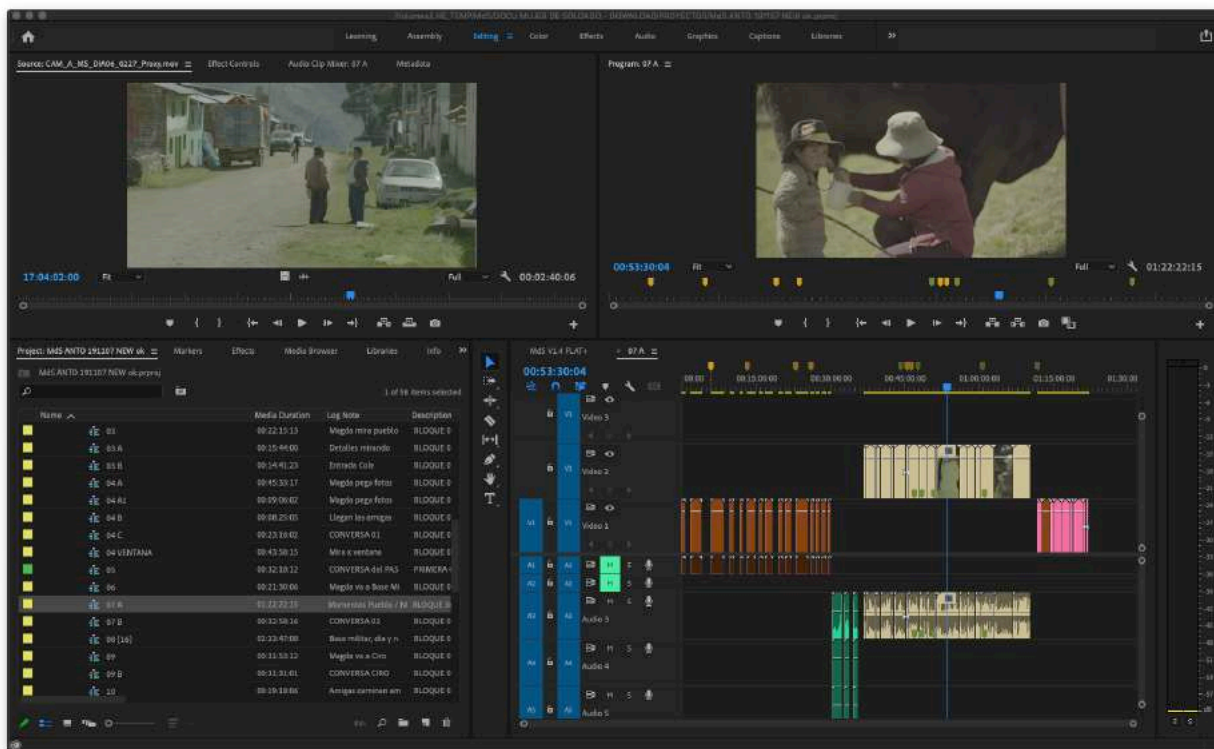
Material ordenado en secuencias por cada hoja del reporte de script y material ordenado en secuencias por cada escena y material extra



Esta disposición de las tomas en “rollos” tiene por objetivo ubicar las tomas necesarias para el montaje fácilmente y poder revisar todas las que sean similares a la brevedad al ser las contiguas. Murch (2003) comenta una experiencia compartida por todo editor: “En la búsqueda mecánica y lineal de lo que yo *quería*, en su lugar encontraba los que yo *necesitaba*: algo diferente, mejor, más sutil, más inesperado, más “verdadero” que mi primera impresión” (p. 130). Murch critica a los sistemas de edición no lineal —los programas de edición actuales— su acceso aleatorio directo a cada toma específica; esta práctica de crear “rollos” virtuales (Fig. 17) recrea, en parte, una ventaja de la edición de acceso lineal: la revisión y reflexión continua sobre el material, y abre la posibilidad del hallazgo de mejores tomas para la narrativa.

Figura 17

“Rollo” virtual de la escena 07 A con material ordenado por similitud

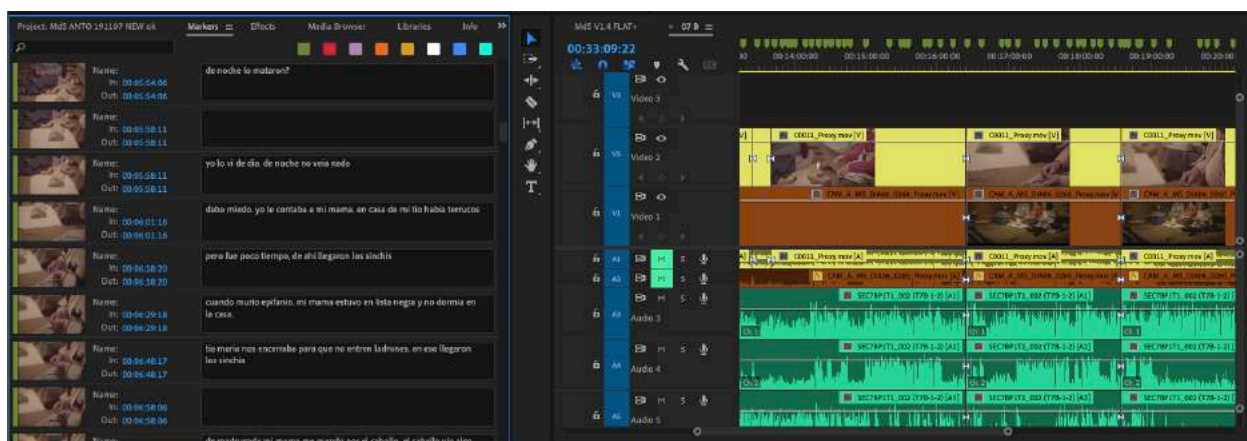


Para poder acceder a los *bytes* significativos de las conversaciones se pauteó y etiquetó con marcadores la línea de tiempo sincronizada de cada conversación (Fig. 18).

Cada montajista encuentra las fórmulas de trabajo que se acomoden mejor a su orden, sus habilidades y el software de edición de su preferencia. Así, hay quienes eligen usar *metadata*, *tags*, *markers*, sistematizar anotaciones en archivos de texto o incluso en papel. El método elegido por Prieto permitía hacer búsquedas por palabras o frases claves, estableció un sistema de colores en las marcas para destacar las entradas más importantes y, sobre todo, permitió no depender de la escucha del quechua para ubicar los fragmentos.

Figura 18

Escena 7B / Conversación 02 pauteada con marcadores en la línea de tiempo



3.2.5. Armado de escenas

Las escenas de *Mujer de soldado* fueron grabadas en largos planos fijos. Los movimientos de cámara son precisos y funcionales. Se buscó establecer desde el rodaje, y luego en la edición, un ritmo pausado y tranquilo vinculado usualmente a los tiempos del campo y sus faenas largas y sin interrupciones. Esta parsimonia general permite prestar atención a los gestos, detenerse en la belleza de los campos y los detalles de los espacios de Manta.

Las conversaciones entre las amigas fueron grabadas a dos cámaras —A y B—, en posiciones fijas y casi sin cortes. Estas conversaciones en algunas ocasiones sobrepasan la media hora. El reto de montaje de estas secuencias fue el de generar *raccord* a pesar de las evidentes elipsis necesarias para resumirlas en la película. Para esto se buscó las reacciones más idóneas de los personajes en la cámara B, para que mediante el uso del efecto Kuleshov, o mostrando detalles —manos escogiendo coca (Fig. 19), un fogón— generar las elipsis “invisibles” necesarias.

Figura 19

Fotograma de toma de bolsita de hojas de coca usado como inserto en una conversación de Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



Un elemento de puntuación particular se usó en la segunda conversación que concluye con Magda narrando su experiencia en una incierta noche de detención y tortura por parte de los militares. Esta fue una oportunidad para partir del abrigo de la salita donde conversan las mujeres hacia la noche oscura en una potente ilustración de la inseguridad. (Fig. 20)

Figura 20

Fotogramas de tomas contiguas al final de la segunda conversación de Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



Para la secuencia de Visita a Don Ciro se articuló el material de manera que generara una escena adicional. Después de conversar, Magda se retira y Don Ciro se queda solo y ojea los registros de recién nacidos (Fig. 21). Así el espectador puede otear con él la cantidad de casos que se dieron en el pueblo. Los planos detalles de esta acción fueron

filmados con la intención de ser un inserto en la secuencia de la visita, pero tomaron su propio peso en el acto de montaje.

Figura 21

Fotograma de actas de nacimiento en secuencia Visita a Don Ciro en Mujer de soldado (Wiesse 2020)



Para varios momentos de la película, se revisó las tomas desde su propia iconicidad, convirtiéndose en material valioso. Murch (2003) comenta esta práctica así: “Muchas veces, al volver a montar, lo que pensamos que era inservible puede llegar a ser nuestra salvación” (p. 57). La salida de una mujer de una casa por la noche fue una feliz casualidad que terminó formando parte del primer recorrido nocturno de Magda (Fig. 21). La toma estaba marcada como un error en el rodaje, pero terminó encontrando su lugar en el montaje final.

Figura 22

Fotograma de silueta de mujer saliendo de casa en la noche de Manta en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



Las pequeñas escenas del juego del trompo y el compartir cocinando, fueron incluidas a partir de la necesidad de hacer una pausa luego de la primera conversación. La cotidianidad de estas acciones crea empatía y evidencia la fuerza de los vínculos entre las mujeres.

La escena en que las mujeres conversan en la cima de una ladera después de sacar a pasear a las ovejas fue un descubrimiento casual. La escena no había sido pauteada explícitamente para el montaje, pero al visionarla se entendía que hablaban primero sobre tejido y luego sobre los militares y la base militar. Al preguntar por la traducción, Velapatiño resumió brevemente algunos pasajes. El punto decisivo para trabajar sobre la escena es la mención al carnero semental llamado “Papilón”, como el apodo del comandante de la base en los ochentas (Fig. 22). Ese detalle, sin drama de por medio, pone en evidencia lo profundo que ha calado en las vidas de estas mujeres la experiencia de la guerra interna.

Figura 23

Fotograma de mujeres conversando en cima de una ladera en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



Para la escena de las mujeres lavando ropa en el río abundaban las opciones que podían entrar en el montaje. Se decidió incluir el canto de Magda de espaldas y el lavado de cabellos por sus connotaciones liberadoras. Magda dice que ya no canta al principio de la película, y, sin embargo, la comenzamos a oír en esta escena. De igual modo, para el lavado de cabello, se sopesó que tradicionalmente la mujer andina no suele destrenzarse el cabello en público, que las cuatro protagonistas lo hagan a la vez, es una circunstancia singular, que no se quiso desaprovechar (Fig. 23).

Figura 24

Fotogramas de secuencia mujeres lavando ropa en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



La secuencia de fotos de soldados casi al final de la película provino de un pedido patente desde el diseño inicial del filme. Estas fotografías son evidencia en el juicio y sirven para dar cuerpo y rostro a los perpetradores. Debía incluirse obligatoriamente. Sin embargo, ubicarlas en la visita a la base, a mitad de película, —como se proponía en la estructura original— se sentía impuesto y contraproducente. Este elemento, a nivel formal, delataba la hechura cinematográfica de la historia, nos alejaba de las mujeres al mostrar un elemento visual extradiégetico; a nivel narrativo, interrumpía el proceso —solitario, personalísimo— de resolución emocional de las protagonistas.

Su uso se fue aplazando y se pensó como un golpe de efecto para el fin de la película. Pero adquirió un sentido más significativo cuando se debatió excluir un *byte* de la cuarta conversación. En el *byte* eliminado, Magda se pregunta si los soldados no estaban obligados a actuar cómo actuaron, si no serían también víctimas de alguna manera. La inquietud, aunque pertinente, profunda e interesante, sacaba la discusión del centro en el que gravitaba: por qué aceptaron estas mujeres el trato de los soldados para con ellas. Wiesse decidió que era mejor evitar el tema a pesar de que le resultaba atractivo.

Al proponer montar la secuencia de fotos sobre una pista de cánticos militares de entrenamiento —“En mi hombro dos granadas / a punto de estallar// Una madre en cada hogar/ Una dama en cada pueblo // ” —, estas inquietudes aparecen de manera velada. Se filtran bajo el manto de la institución castrense y su formación de sujetos hipermasculinizados. ¿Es la cultura militar culpable también? Al cabo, las preguntas quedaron sugeridas. Como quiera que la secuencia escapa de la realidad ficcional

construida, su cierre se realizó con un fundido a negro por el cual volver a la historia de Magda.

Figura 24

Fotogramas de la secuencia de fotos de militares en Manta, en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



Sobre la película en conjunto, se puede concluir que *Mujer de soldado* tiene una narración clásica y cumple con los cánones de la narración hegemónica, cuenta una historia cronológicamente lineal, con principios de causalidad claros y personajes definidos. Utiliza el montaje continuo con ejes claros, continuidad funcional y un ritmo sosegado de edición que permite que la información se transmita principalmente a través de la oralidad. Finalmente, la edición oculta su cualidad de construcción fílmica. Aún a pesar de la irrupción de la secuencia fotográfica sobre el final, la historia se narra sin mayores interrupciones o distracciones.

3.2.6. Focus group

El *focus group* y los visionados individuales a los que se sometió el corte de trabajo, arrojaron unánimemente reacciones positivas sobre el conjunto, es decir, se entendían tanto la película como su mensaje. La lucha e historia de Magda y sus amigas era claras; su reclamo por justicia y los problemas que enfrentaban, también. Sin embargo, al indagar por las distintas secciones específicas, las devoluciones eran variadas y en algunos casos negativas. Por ejemplo, algunos espectadores extrañaron al inicio de la película ubicación o contexto de los hechos, como en esta comunicación personal con la directora: "(...) mi sugerencia es utilizar el informe de la Comisión de la Verdad para

extraer de allí algunos datos (o cifras) y colocarlos como pequeños y brevísimos textos en esos planos de transición”.

Otra coincidencia entre los espectadores fue la de señalar que la primera parte del filme —los primeros doce minutos hasta que aparecen las amigas de Magda— les parecía lento. Sin dudas, mantener la atención sobre un único personaje en un ambiente casi silente requiere más esfuerzo que seguir a un grupo. Como puntos a favor, las secuencias de cotidianidad como el juego del trompo o el pastoreo de ovejas fueron muy celebradas; el contenido de las conversaciones se percibió honesto y pertinente; las evocaciones del juicio fueron claras. El recurso de la mezcla de testimonios no generó confusiones.

La apreciación del director de fotografía Lino Anchi fue dura al tener expectativas particulares sobre el ritmo y el uso de imágenes en el montaje. Él envió una lista de planos para incluir en el montaje y un conjunto de sugerencias para el montaje de las conversaciones a los días del visionado.

Acopiados todos los comentarios, se discutieron y probaron sobre una nueva línea de tiempo —una nueva versión del montaje— la mayoría de ellas. Así, por ejemplo, se desestimó colocar títulos o claquetas de información porque dichas informaciones se recibían dentro de la misma narración y por una cuestión de estilo buscada por la directora. De otro lado, se integraron algunas de las imágenes sugeridas por el director de fotografía (Fig. 25).

Figura 26

Fotograma de Magda regresando al pueblo, plano sugerido por el director de fotografía Lino Anchi, en Mujer de soldado (Wiesse, 2020)



La preocupación de Anchi es una reacción usual cuando el equipo técnico involucrado en el rodaje visiona el material montado. Muchas veces los productores, directores de fotografía o directores de arte esperan que los “valores de producción” se luzcan en pantalla. Imágenes bellas, grandes cantidades de extras o decorados fastuosos han requerido el trabajo dedicado y la coordinación milimétrica de sus áreas, sin embargo, terminan desechadas en la sala de montaje. Hay una negociación y un balance al que se debe llegar en el corte, en el que no se sacrifica claridad narrativa por lucimiento de la producción. Este equilibrio cambia de proyecto a proyecto.

Los montajistas, como sus símiles en la industria del libro, usan una frase que se ha popularizado también entre los guionistas: “Kill your darlings”. Uno tiene que deshacerse de las secuencias —o imágenes— más preciadas, especialmente de las autoindulgentes, por el bien de la obra en su conjunto. Esta máxima es particularmente útil al lidiar con los pedidos de áreas de rodaje, y con los cambios pedidos tras los visionados de focus group. ¿Estamos defendiendo una idea que nos entusiasma o la mejor manera de contar esta historia?

Para la secuencia fotográfica de soldados se probaron varias fórmulas, no había acuerdo sobre la forma final en la que debía presentarse en pantalla: como imágenes envejecidas con rasguños y manchas, a pantalla completa o completas sobre fondo negro. Wiese, zanjó el tema decidiendo mostrarlas a pantalla completa (Fig. 26).

Figura 27

Fotogramas de dos versiones de la secuencia fotográfica de soldados en Manta: sobre fondo negro y a pantalla completa, en Mujer de soldado (Wiese, 2020)



CAPÍTULO IV. EXPERIENCIAS Y COMPETENCIAS DESARROLLADAS EN SU PROYECCIÓN PROFESIONAL

El bachiller Prieto ha desarrollado las siguientes competencias a través de los años en el trabajo profesional:

1. Conoce a detalle y construye narrativas audiovisuales para películas de ficción y documental, entendiendo a profundidad el uso de las imágenes y los arcos narrativos. Ha montado películas que tienen 20 horas de material filmado como otras que han llegado hasta las 400 horas. Así mismo, ha participado tanto en proyectos de ficción, documental, formatos híbridos e instalaciones artísticas.
2. Adapta a la realidad del medio audiovisual peruano, a partir de sus condiciones de mercado y la idiosincrasia local, una metodología de trabajo para el montaje cinematográfico.
3. Aporta al cuerpo de obras de la cinematografía nacional desde su posición como montajista en distintos proyectos. Contando con más de diez obras como parte de su aporte personal.

CONCLUSIONES

1. Este informe sistematiza algunas de las principales aproximaciones al montaje fílmico, sus elementos constitutivos, sus alcances dentro de una producción cinematográfica y sus vertientes más conocidas dentro de la historia del cine.
2. El trabajo de Prieto ha permitido concretar los objetivos de comunicación del proyecto documental *Mujer de soldado*, trasladando al plano audiovisual, en forma de largometraje, los requerimientos de la producción. Este proceso ha abarcado tanto el conocimiento de la realidad a retratar, la comprensión de las inquietudes de la directora y la producción, el análisis de referencias, la discusión y mejora de la estructura dramática de la película y la búsqueda permanente de fragmentos de material relevantes a la historia para generar nuevas lecturas. Así mismo, y, sobre todo, el trabajo mismo sobre las imágenes generadas en el rodaje en la isla de montaje.
3. En este informe se expone una metodología de trabajo para el montaje cinematográfico que se desarrolló a partir de la experiencia laboral en el rubro, el compartir con otros colegas montajistas, y la solución a los problemas y adaptación a situaciones de proyectos previos en el medio audiovisual peruano. Este aporte contempla algunas prácticas sobre la organización de los archivos y materiales, como sobre el proceso mismo de edición dándole énfasis sobre todo al trabajo de mesa y al flujo de datos.

RECOMENDACIONES

1. Difundir buenas prácticas para la edición cinematográfica, sobre todo en lo que respecta a organización de material y flujo de datos. Tener claridad y orden en este aspecto, ahorra dinero y tiempo a la producción, y permite la comunicación fluida entre distintas áreas.
2. Plantear el conocimiento de realidades problemáticas peruanas, fomentando su investigación bibliográfica, o a través de entrevistas o modos vivenciales, de modo que facilite entender y aproximarse a material audiovisual de manera orgánica y responsable.
3. Tener conocimientos sobre la historia del cine y el cine peruano, y conocer la producción de, por lo menos, los últimos treinta años —la era digital del cine—.

FUENTES CONSULTADAS

- Arredondo, T. y Vásquez, C. (directores). (2018). *Las cruces* [Película]. Laguna Negra, Dereajo Comunicaciones. <https://americas.dafilms.com/film/11642-las-cruces>
- Bedoya, R. y León Frías, I. (2016) *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. (2ª ed.) Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Berliner, A. (director). (1985). *Everything at once* [Película]. Alan Berliner. <https://vimeo.com/36627908>
- Bordwell, D., y Thompson K. (1995) *El arte cinematográfico*. (Fontal, Y. Trad; 1ª ed.) Paidós Comunicación Ibérica. (Trabajo original publicado 1994)
- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción* (Vásquez Mota, P. Trad; 1ª ed.) Ediciones Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado 1985)
- Bordwell, D., Thompson K. y Smith, J. (2020) *Film art: an introduction*. (12ª ed.) McGraw-Hill Education.
- Bresson, R. (director). (1959). *Pickpocket* [Película]. Compagnie Cinématographique de France. <https://mubi.com/films/pickpocket-1959>
- Bresson, R. (director). (1966). *Al azar de Baltasar* [Película]. Argos Films, Athos Films, Parc Film, Svensk Filmindustri (SF), Svenska Filminstitutet (SFI). <https://mubi.com/films/au-hasard-balthazar>
- Bresson, R. (director). (1967). *Mouchette* [Película]. Argos Films, Parc Film. <https://mubi.com/films/mouchette>
- Bresson, R. (director). (1983). *L'argent* [Película]. Eôs Films, France 3 Cinéma, Marion's Films. <https://itunes.apple.com/us/movie/id1252212355>
- Burch, N. (1985) *Praxis del cine* (Font, R. Trad; 5ª ed.) Editorial Fundamentos. (Trabajo original publicado 1970)
- Burch, N. (1999) *El tragaluz del infinito* (Llinás, F. Trad; 1ª ed.) Ediciones Cátedra S.A. (Trabajo original publicado 1990)

- Cameron, J. (director). (1991). *Terminator 2: El juicio final* [Película]. Pacific Western, Carolco Pictures. <https://itunes.apple.com/pe/movie/terminator-2-judgment-day/id1520067623>
- Chaplin, C. (director). (1936). *Modern Times* [Película]. Charles Chaplin Productions. <https://mubi.com/films/modern-times>
- Chion, M. (1992) *El cine y sus oficios* (Amador de los Ríos, L. Trad; 1ª ed.) Ediciones Cátedra S.A. (Trabajo original publicado 1990)
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003) *Informe Final* <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Cutting, J., Brunick, K., DeLong, J., Iricinski, C. y Candan, A. (2011) Quicker, faster, darker: changes in Hollywood film over 75 years. *i-Perception*, volume 2, 569-576 <https://doi.org/10.1068/i0441aap>
- Eisenstein, S. (director). (1925). *Huelga* [Película]. 1-ya Goskino Fabrika, Goskino, Proletkult. <https://vimeo.com/581350105>
- Godard, J-L. (director). (1960). *À bout de souffle* [Película]. Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC). <https://itunes.apple.com/pe/movie/breathless/id1457110582>
- Godard, J-L. (director). (1965). *Pierrot le fou* [Película]. Les Productions Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC). <https://itunes.apple.com/us/movie/id468512746>
- Griffith, D.W. (director). (1915). *El nacimiento de una nación* [Película]. David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation. <https://player.bfi.org.uk/rentals/film/watch-the-birth-of-a-nation-1915-online>
- Gubern, R. (1987) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (1ª ed.) Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Hitchcock, A. (director). (1964). *Marnie* [Película]. Alfred J. Hitchcock Productions. <https://play.google.com/store/movies/details/Marnie?gl=PE&hl=en&id=7lmkz9ztN3g>

- Jallade, S. (director). (2016). *Nada queda sino nuestra ternura* [Película]. Docuperu.
<https://www.cineaparte.com/p/617/nada-queda-sino-nuestra-ternura>
- Kubrick, S. (director). (1968). *2001: Una odisea del espacio* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions.
<https://itunes.apple.com/pe/movie/2001-odisea-del-espacio/id285993250>
- Kurosawa, A. (director). (1950). *Rashomon* [Película]. Daiei.
<https://itunes.apple.com/us/movie/id568585706>
- Lucas, G. (director). (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm, Twentieth Century Fox.
<https://www.disneyplus.com/es-419/movies/star-wars-una-nueva-esperanza-episodio-iv/12fVeZxD2fWJ>
- Lumière, L. (director). (1896). *Le tsar Nicolas II à Paris* [Película]. Lumière.
<https://www.youtube.com/watch?v=rbLPR0G9fvU>
- Mascelli, J. (2005) *The five C's of cinematography. Motion picture filming techniques* (1^a ed.) Silman-james Press.
- Morris, E. (director). (1988). *The thin blue line* [Película]. Third Floor Productions, Channel 4 Television Corporation. <https://itunes.apple.com/us/movie/id883028808>
- Mujer de soldado. (Sin fecha). Inicio [Página de Facebook]. Facebook.
<https://www.facebook.com/MujerDeSoldado/>
- Murch, W. (2003) *En el momento del parpadeo* (Aguirre, A. Trad; 2^a ed.) Ocho y medio, Libros de cine (Trabajo original publicado 2001)
- Ondaatje, M. (2002) *The conversations: Walter Murch and the art of editing film* (1^a ed.) Knopf.
- Ozu, Y. (director). (1953) *Tokyo Story* [Película]. Shochiku.
<https://itunes.apple.com/us/movie/id495816081>
- Ozu, Y. (director). (1962) *An Autumn Afternoon* [Película]. Shochiku.
<https://itunes.apple.com/us/movie/id958316989>

- Palao, J. (2004) *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*. (1ª ed.) Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- Porter, E. y Fleming, G. (directores). (1903). *La vida de un bombero americano* [Película]. Edison Manufacturing Company. <https://vimeo.com/383314751>
- Pudovkin, V. (director). (1926). *Madre* [Película]. Mezhrabpom-Rus. <https://www.amazon.com/gp/video/detail/amzn1.dv.gti.82a9f729-1acf-df65-4da7-bf8a47801c02>
- Pudovkin, V. (1960) *Film Technique and Film Acting* (Montagu, I. Trad; 1ª ed.) Grove Press, Inc.
- Reisz, K. y Millar, G. (2010) *The technique of film editing* (2ª ed.) Focal Press
- Resnais, A. (director). (1961). *El año pasado en Marienbad* [Película]. Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz. <https://itunes.apple.com/us/movie/id899272545>
- Russo, E. (1998) *Diccionario de cine*. Ediciones Paidós Ibérica
- Tati, J. (director). (1961). *Trafic* [Película]. Les Films Corona, Les Films Gibé, Selenia Cinematografica. <https://itunes.apple.com/us/movie/trafic/id914059517>
- Thompson, R. (2001) *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*. (Gil, R. Trad; 1ª ed.) Plot Ediciones, S.A. (trabajo original publicado 1993)
- Wiese, P. (directora). (2020). *Mujer de soldado* [Película]. Buena letra producciones. <https://vimeo.com/445416892>
- Williamson, J. (director). (1901). *Stop thief!* Williamson Kinematograph Company. <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-stop-thief-1901-online>
- Zemeckis, R. (director). (1994). *Forrest Gump* [Película]. Paramount Pictures, The Steve Tisch Company, Wendy Finerman Productions. <https://www.netflix.com/pe/title/60000724>