

The montage cinema and the narrative structure, strengths for the story progression.

El montaje cinematográfico y la estructura narrativa fortalezcas para la progresión del relato

Marcela Negro¹

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Mg. Javier Olarte²

Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

Abstract

The film montage has been and continues to be one of the pillars on which the audiovisual story, like the theoretical foundations have allowed the development and deepening of a cinematographic language grammar. Although, the classic storytelling inaugurated by D.W. Griffith emphasized the invisible nature of montage; Soviet filmmakers, in particular S. Eisenstein pointed to the possibilities that film montage could offer as a communication tool through the association of images and concepts. Nowadays, both design strategies for stories are still valid and are present in all the various forms and formats of audiovisual storytelling. This paper, intend to address the particular case of the feature film Professor Marston and the Wonder Women (Angela Robinson, 2017) whose narrative proposal offers a daring combination of resources. This combination causes the structure and assembly to become fully visible, extremely evident. At the same time, the narrative is strengthened, allowing the storytelling to progress, resorting to film montage strategies to make the audiovisual more effective and attractive to viewers. Therefore, understanding the resources of editing in the chosen feature film and the different effects of meaning, that it manages to achieve are, as a whole, the main objective of this paper.

Keywords: estrategia narrativa, estructura narrativa, montaje, relato audiovisual.

Introducción

El proceso de diseño de una pieza audiovisual se inicia con la organización de la idea y a través de las diferentes etapas de desarrollo de la misma se arriba a una versión escrita del proyecto audiovisual, el guion literario. Este primer documento es la piedra fundacional del futuro relato, las acciones que realiza el guionista para su redacción combina un complejo proceso de organización y estructuración con el objetivo de dotar al relato de coherencia y belleza audiovisual. El equipo autoral trabaja sobre el desarrollo de tramas y caracteriza el relato a través de un género. Sin contar con el registro de las imágenes y los sonidos, los guionistas elaboran un detallado documento en el que ya se previsualiza la totalidad del relato, se establece un minucioso orden y una precisa duración de las acciones, se las describe detalladamente o se intenta avanzar con un ritmo vertiginoso. En ocasiones, se acude a una fase de pre-visualización del relato a

través del *storyboard* y *animatics* con el fin de tener un acercamiento en imagen y sonido.

Concluido el período de rodaje se inicia una última etapa del proceso de producción de los relatos audiovisuales, el montaje o la edición del material capturado de acuerdo a lo establecido en el guion. Si el guionista previsualiza la narración, el montajista es el responsable de culminar este complejo proceso, su labor consiste en una última escritura del relato optimizando el material obtenido. Una suerte de rompecabezas (enigma), en palabras de Villain (1994, 17), que devela la forma del relato en vía de la narración. Una vez más se pone en juego la adopción de un criterio claro que brinde al proyecto una correcta organización y adecuada duración, se retoma la detallada descripción o le avance vertiginoso sobre el relato.

En poco más de cien años el arte de la producción cinematográfica ha logrado articular un complejo lenguaje que, a través de la combinación entre imágenes y sonidos, ha propiciado la aparición del relato, sustentado tanto desde la teoría de la narrativa como la teoría del montaje.

Por lo tanto, aquel que tiene la responsabilidad de la organización del relato en una primera instancia, como quién la retoma en la última, comparten un caudal de recursos que combinados fortalecen el resultado final de la pieza audiovisual.

Principales recursos de la narrativa audiovisual.

La narrativa audiovisual, en la etapa inicial de la escritura del proyecto, cuenta con una serie de recursos que permiten a partir de una idea, proponer una organización estructural y la posterior escritura del guion que funciona como primera versión de lo que finalmente será el producto audiovisual.

Para comprender mejor de qué se trata este primer documento denominado guion, Francis Vanoye (1996, 3) recurre a la descripción realizada por Jean Paul Torok en la que establece que el guion debe considerarse como el proceso de elaboración del relato cinematográfico pasando por diferentes etapas hasta obtener el script final. El mismo autor marca una clara diferencia entre este guion y el denominado *découpage* técnico, que consiste en un texto que incluye informaciones técnicas precisas referidas a la puesta de cámara.

El proceso de escritura de una pieza audiovisual se organiza en diversas etapas que están en continua

evolución y revisión, partiendo de una idea, que puede surgir de diversas maneras (Comparato, 1997, 67) el autor o equipo de autores irá generando diversos documentos como la escaleta, sinopsis, tratamiento y, finalmente, el guion literario.

Para avanzar en esta tarea de la escritura, el autor cuenta con tres recursos fundamentales, el espacio, el tiempo y la acción (Gaudreault y Jost, 1995, 32). Es decir, dónde y cuándo transcurre la acción.

El espacio establece un lugar en el cual se aloja la acción, sea real o imaginario, y contribuye ya sea tanto como contexto, como recurso para la acción dramática. En cuanto al tiempo es posible considerarlo de diversas maneras dado que ofrece un importante número de alternativas a la hora de decidir cómo trabajar con él. Partiendo de la decisión vinculada a una época o momento en el relato se desarrolla al devenir del desarrollo de la acción "el relato se desarrolla" (Casetti y di Chio, 1991, 151). Para luego realizar una labor de combinación de relaciones espaciales y temporales vinculadas a un orden, duración y frecuencia (Carmon, 2002, 188-190).

De aquí en más, una vez que estas tres unidades logran ser establecidas, es decir, espacio, tiempo y acción, el autor se enfrenta a la elección de estrategias narrativas o modelos de guiones. Vanoye propone una división en dos grandes modelos estructurales de trabajo para el guion, los juegos y los mitos (Vanoye, 1996, 33-44), a través de ellos ofrece dos métodos de trabajo relativos a cómo iniciar la búsqueda de una estructura narrativa que pueda contener al relato.

Sobre la propia estrategia para abordar el guion, son muchos los autores que han desarrollado diversos manuales de escritura, de la revisión de ellos se podría tal vez, una de las estrategias más consolidada es la que describe los tres actos cinematográficos a través del paradigma propuesto por Syd Field y consolidado por Linda Seger (Sánchez-Escalonilla, 2004, 123-124).

Por lo tanto, modelo de guion y estrategia son recursos indispensables para abordar la escritura del guion que, como el propio Vanoye lo define el guion es a la vez representación y esquema rector del filme (Vanoye, 1996, 20).

Luego, se suman otros recursos indispensables, como el género y la creación y caracterización de los personajes que adicionan capas de contenido y complejidad a la obra, dotándola de estilo y personalidad.

Los principales recursos del montaje en pro de la narración.

No hay cine sin montaje. Porque el montaje es, desde los inicios del séptimo arte, la herramienta que permite articular un mensaje a través de las imágenes en movimiento, incentiva la progresión de la acción y transmite la emociones. En otras palabras, el montaje cinematográfico se ha convertido en la espina dorsal del lenguaje audiovisual.

Vicente Sánchez-Biosca afirma en su libro El montaje cinematográfico: teoría y análisis (1991, 21), el montaje es un elemento puramente cinematográfico

y discursivo. Las especificidades tales como, fragmentación, montaje paralelo, montaje alternado, escala de planos, ángulos, seguimiento visual, lo distanciaron del teatro, por otra parte, la relación tiempo-espacio-acción lo dotaron de recursos discursivos con gran nivel de empatía para el público.

Existe, para el montaje, un componente técnico a tener en cuenta. Editar, es la técnica que permite ensamblar piezas separadas de una película temáticamente relacionada y juntarlas en una secuencia. Con el montaje, el director, el montador y los técnicos visuales y de sonido pueden construir cuidadosamente partes de las películas pieza por pieza, quienes cortan y ajustan cada parte con las demás. Abarca la organización de planos en secuencias y la estructuración narrativa. Bien lo describe Eisenstein cuando afirma: montaje, que hermosa palabra, qué significa colocar uno tras otros fragmentos acabados (Villain, 1994, 9).

Se puede equiparar al montaje con el concepto de continuidad, lo cual da sentido al montaje entendiéndolo de la siguiente manera: unir fragmentos con una determinada finalidad, donde cobran sentido las operaciones de unión (Sánchez-Biosca, 1991, 21). Para preservar esta continuidad, una tarea que se le otorga al montaje, existen algunas reglas que aseguran su permanencia. Entre ellas, el *raccord*.

El *raccord*³, (o en español corte en continuidad) es el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afecta a la continuidad entre planos. Es la acción de montar de manera tal que las transiciones no produzcan saltos bruscos ni perceptibles y así la ilusión de ver un fragmento continuo no se interrumpa. Esta ilusión justifica, a su vez, la existencia misma del *raccord*, el cual articula la gramática del montaje.

El dominio del *raccord* (*match-cut*) posibilitó uno de los procedimientos básicos de la narración fílmica: el cambio del punto de vista durante una acción única cuyo curso debe ser continuo. Junto al montaje paralelo, que permite la combinación de acciones simultáneas, el *raccord* es la característica estratégica que permite descomponer las acciones, entendiendo la noción de plano como fragmento (entre dos cortes) de la película no como una unidad del proceso de rodaje". (Xavier y Felice, 1997, 115).

Ahora bien, si se ha comprendido la noción de corte en continuidad (*raccord*), es definitivo comprender que hay diversos tipos de montaje. Para la obra en mención, hemos propuesto el montaje invisible y la noción de montaje de atracciones.

Montaje invisible.

David W. Griffith establece las bases para el cine de Hollywood, no sólo por el montaje paralelo, sino por su preferencia de un montaje invisible y un movimiento continuo. La década de los veinte se caracteriza por el crecimiento de Hollywood como industria cinematográfica. El cine de Hollywood funciona a partir de fórmulas y estándares, que reproducen su sistema social, uno de ellos es la simplificación del mundo a un dualismo de buenos y malos y otro es el desarrollo

de conflictos míticos y personajes estereotipados. Es decir, hay personajes que representan esa dualidad, donde al final de las obras, generalmente triunfa el bien sobre el mal. Por otro lado, la industria también marcó un paso importante para los oficios. A partir de 1920, el cutter se convirtió en el film editor, un experto técnico que afina la película desde el rough cut (el corte en bruto o inicial de la obra), al final cut (el corte final o definitivo), pasando por el fine cut (el corte fino o de ajustes). Es decir, se institucionalizó la importancia del profesional del montaje, en razón de la finalización técnica de la obra.

Después de la 2a Guerra Mundial se formularon ciertas "reglas de edición". Este sistema de planificación del montaje está basado en principios que siguen vigentes: una forma narrativa simple que respete la continuidad; el espectador debe tener la mejor visión posible de la acción; la puntuación simple (fundidos, encadenados, cortinillas) expresa el paso del tiempo; el ambiente sonoro, los raccords, los planos-contraplanos, dan la impresión de continuidad en la acción; el montaje se esforzará por ser invisible. (Pinel, 2004, 48).

La evolución del montaje cinematográfico llevó al choque de dos concepciones del mismo diametralmente opuestas: el montaje invisible, que desarrolló Griffith y el montaje discontinuo, fragmentado, metafórico y desatado del soviético Sergei Eisenstein. El primero, de la mano de D.W. Griffith en Estados Unidos, era la evolución lógica de los experimentos de Porter y derivaría en el montaje clásico y el favorito de Hollywood: un montaje que no llama la atención sobre la propia edición, no se siente, sino que es fluido y se esconde para que el espectador asuma inconscientemente la progresión narrativa de lo que se muestra.

El montaje invisible, es desapercibido, imperceptible y dinamiza la acción, sin que el ojo del espectador perciba el tejido entre plano y plano. Según el diccionario AKL (Konisberg, 2004, 332) el montaje invisible se define: cortar de un plano a otro de una forma tan discreta que los espectadores son prácticamente inconscientes del cambio en la posición de la cámara al contemplar la acción.

Montaje de Atracciones.

El montaje de atracciones, ese que es construido a través de medios dialécticos, cuyo padre es Sergei Eisenstein. La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final (Eisenstein, 1923, 169).

En él, Eisenstein fundamenta de manera consistente de que forma el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través

de mecanismos de montaje, con el fin de producirle un choque emotivo. El producto artístico, dice Eisenstein: arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador (Eisenstein, 1923, 170).

Con el montaje de atracciones, se suscita una cantidad de significados diversos y se incita a otras lecturas discursivas de la imagen. La asociación de imágenes, es la que da sentido narrativo y convoca la reflexión cognitiva en el espectador, enriqueciendo así las formas visuales y haciendo del relato, algo más profundo y revelador.

Análisis de caso: Professor Marston and the Wonder Women (Angela Robinson, 2017).

Breve síntesis argumental.

El largometraje de género biográfico recrea la historia del William Moulton Marston quién en la década de los años veinte se desempeña como profesor de una nueva ciencia en desarrollo, la Psicología, en la Universidad de Tufts, más específicamente en Radcliffe, una Escuela para señoritas. En el aula, y como dupla de investigación, lo acompaña su talentosa esposa Elizabeth Holloway Marston quién no logra ser considerada para realizar su doctorado en Harvard. El profesor invita a sus jóvenes estudiantes a indagar sobre las emociones, especialmente el engaño, aplicando la teoría denominada DISC (Dominio, Influencia, Sumisión, Conformidad) que es de su autoría. Al finalizar el encuentro ofrece la oportunidad, para aquellas interesadas, de sumarse al equipo de investigación y es la bella y joven Olive Byrne quién se siente atraída por la propuesta.

El trabajo de investigación que está llevando adelante la pareja de psicólogos consiste en el desarrollo de un detector de mentiras, aún no han logrado alcanzar los objetivos esperados ya que no están encontrando una respuesta fisiológica válida para sus mediciones. Olive se postula como asistente para la investigación, esto provoca el inicio de un complejo triángulo amoroso, no de engaño, sino de poliamor.

Esta poco convencional relación comienza a dar sus frutos, primero, el trío encuentra la manera de hacer funcionar el detector de mentiras, pero también provocan la incomodidad del grupo social que los rodea y como consecuencia los profesores son despedidos. Aunque esto parece ser el fin del trío, sucede todo lo contrario, el embarazo de Olive los impulsa a continuar sus vidas juntos e iniciar un particular modelo de familia que logra consolidarse con los años.

Las necesidades económicas no tardan en aparecer y es aquí donde William da un paso en una dirección diferente al crear el personaje de la Mujer Maravilla inspirado en la relación abierta que comparte con Olive y Elizabeth. De esta manera surge el comic de la primera superheroína que, sorprendentemente, se convierte en un gran éxito entre el público juvenil de las décadas de los años treinta y cuarenta.

Con el correr de los años la familia sigue creciendo y, si bien la convivencia no presenta problemas, es una vez más el contexto social el que ejerce presión sobre el trío llevándolos al punto de tener que separarse.

Es, en ese punto también, que la publicación del cómic de la Mujer Maravilla es puesta en crisis debido a que desde la Asociación Americana de Estudios de la Infancia se considera que el contenido de la historieta hace explícita la tortura, homosexualidad y otras perversiones sexuales y cuestiona a su autor. Como consecuencia el cómic dejará de ser publicado durante treinta años.

La salud de William Marston se deteriora y tempranamente fallece como producto de una grave enfermedad, pero antes logra consolidar la unión de Elizabeth y Olive hasta el final de sus días.

Descripción estrategia narrativa.

A través de esta breve síntesis argumental tan sólo hemos descrito de manera lineal el encadenamiento de algunos acontecimientos principales presentados en el filme y que marcaron la vida de William Moulton Marston, sus relaciones sentimentales y como éstas lo llevaron a crear el personaje y las historias de la Mujer Maravilla. Más allá del atractivo que en sí presenta la historia, la organización del relato propone una estrategia estructural muy interesante que articula dos tramas y un relato de complemento (Schrott, 2019, 86-87):

1. Proceso de indagación del Prof. Marston sobre el contenido de las publicaciones del cómic de la Mujer Maravilla por parte de la comisión y la prohibición de la continuidad de su publicación (año 1945).
2. Vínculo amoroso entre William, Elizabeth y Olive y formación de una familia no tradicional contra el prejuicio social (1928-1947).
3. Creación del personaje de la Mujer Maravilla.

La directora y guionista del filme, Angela Robinson, propone una organización no lineal del relato utilizando una estrategia de *flashbacks* (Russo, 2005, 108) combinando, en un montaje paralelo (Carmona, 2002, 113) las sesiones de interrogatorios que suceden en el año 1945 con los acontecimientos que marcaron el inicio y desarrollo de la relación entre los tres protagonistas entre los años 1938 y 1947. Además de destacar especialmente algunas situaciones que dieron lugar a la creación del personaje de la Mujer Maravilla y que corresponden con hechos de la vida cotidiana del trío.

Las situaciones ligadas al interrogatorio funcionan como disparadores que hacen que el relato se remonte a los años anteriores ya que al ir descubriendo cómo fue que se inició y desarrolló la relación entre los tres personajes es que se da a conocer también cómo surgió la historieta.

La realizadora suma, una vez desarrollado el primer acto del filme, un elemento más que colabora con una sólida estructuración del relato, la teoría DISC, que postula el propio profesor Marston, y que

funciona como recurso organizador del relato (Negro, 2021, 414). De esta manera, el largometraje queda organizado en cuatro bloques temáticos narrativos, expresamente puntualizados como: Dominio, Influencia, Sumisión y Conformidad. A través de esta estrategia, que funciona a modo de tesis, el filme ofrece una atractiva combinación de propuesta teórica y progresión dramática del relato.

Estas dos estrategias combinadas, la estructuración no lineal y la organización a modo de tesis, permite profundizar el tema que es el eje central de esta película, el engaño.

A continuación, se presentan tres secuencias del largometraje de Angela Robinson, que ejemplifican la correlación narrativa y montaje, y las estrategias de yuxtaposición que dinamizan el relato.

1. Teoría DISC. En la secuencia que inicia a 15:49 se muestra la forma cómo se llega a la teoría DISC, siendo cuestionado el profesor Marston por Jossete Frank la directora de la Asociación Americana de Estudios de la Infancia. Una secuencia estratégicamente montada que alterna el presente y el pasado, fracturando constantemente el tiempo. La secuencia inicia con la explicación por parte de Marston de las cuatro categorías de su teoría sobre las emociones humanas; dominio, influencia, sumisión y conformidad y sus características psicológicas. Marston responde en el interrogatorio: "comencé a observar la vida estudiantil" y alternamente se muestran las gráficas del cómic donde se presentan rituales de sumisión por parte de jóvenes vestidas en traje de porristas, dando paso a un ritual de iniciación juvenicitas vestidas con trajes de bebés. Marston y Elizabeth (su esposa) observan desde un segundo piso mientras Olive (la novata asistente de su grupo de investigación) debe golpear en las nalgas a una joven iniciada en una fraternidad. La escena cambia de tono cuando Marston empieza a acariciar a Elizabeth entre las piernas, al ritmo de los golpes en las nalgas. Es una escena que crece para llegar a un punto de clímax, pero es detenido repentinamente por Elizabeth ante la mirada cómplice de Olive. En la secuencia, el montaje no solo impulsa la progresión del relato, también detona la dialéctica del discurso pues el montajista, Jeffrey Werner articula los planos de Marston y Elizabeth quienes observan con pasión y deseo las escenas del ritual de iniciación, haciéndose cómplices de Olive, dando forma visual a la sumisión sexual, práctica que se conoce como *spanking* en inglés. La yuxtaposición de imágenes sugestivas, el ritmo candente a través de los golpes que imparte Olive, van creciendo a medida que la secuencia toma un tono más sugestivo y sexual, incluso la planimetría va siendo más íntima y cercana dejando de lado los planos de conjunto. Es acá donde el montaje de Griffith toma sentido pues no se van a sentir los cortes de plano, por el contrario, se va a sentir la emoción de la acción y repentinamente se detiene.



Figura 1. Síntesis de la primera secuencia analizada.

2. La naturaleza del amor es dolor; dice Charles Guyette, dueño de una tienda de atuendos burlescos. A los 1:07:32 se inicia la secuencia, luego de una demostración de Guyette del bondage (práctica sexual donde se ata a una persona con sogas y se le somete), el profesor Marston ata a Olive con el fin de aprender esa práctica. Elizabeth se opone a esta práctica, dejando temporalmente el lugar, mientras Marston la sigue y discuten acerca de la ilegalidad de un amor entre tres personas. Alternadamente, Olive se queda acompañada por Guyette y se va ataviando con el traje de baño metálico, los brazaletes dorados, la tiara de brillantes, las botas altas color negro y la cuerda que se convertirá en el lazo de la verdad. Al llegar, luego de la discusión, Elizabeth y Marston quedan sorprendidos

por la transformación y es Elizabeth quien ahora pide la cuerda para iniciar el ritual de bondage, al tiempo que la envuelve con la cuerda se revela la pasión y la complicidad de los tres y así continuar con una relación poliamorosa. El montajista Werner concluye la secuencia en un plano de los tres personajes Marston mirando la escena, Elizabeth sosteniendo la cuerda y Olive atada, los tres afirmando que el ritual tiene poder seductor, hay sumisión. El siguiente plano muestra a Marston escribiendo en un cuaderno: “*Superma the wonder woman*”, es decir, la escena llega a un climax forma progresiva. Se revela así que luego de esta práctica sexual, Marston tiene todos los componentes para crear su personaje de la Mujer Maravilla.



Figura 2. Síntesis de la segunda secuencia analizada.

3. La visión en conjunto. En la secuencia a 1:32:14, se da paso a la hibridación de personajes. El profesor Marston tiene que ser llevado al hospital debido a una crisis respiratoria. En la secuencia se alteran las imágenes del hospital, Olive atada eróticamente, Elizabeth preguntando por su estado de salud en el hospital, el profesor siendo atado a la camilla, alternadamente Olive y Elizabeth en un ritual de bondage, como si el acto de atar tejiera la vida, la pasión y la muerte. Elizabeth decide llamar a Olive por teléfono, pues están separados temporalmente y al llegar al hospital, el profesor Marston, en su lecho de muerte, tiene una visión; las dos mujeres entran al cuarto fundidas en una sola silueta, las dos son una conjugación de perfección y belleza. Son ellas, Olive y Elizabeth quienes encarnan la justicia, el respeto y la belleza, tal y como lo afirma al final de la película: “La

mujer maravilla es un comic, es mi vida, es mi amor”. El montaje de atracciones, permite hacer de la narrativa un relato claro, preciso y revelador. El montaje, tal y como lo afirma Eisenstein es el arte de movilizar las emociones de los espectadores, dinamiza la acción y suscita en ellos sentimientos que emergen en la yuxtaposición de las imágenes. Es el montaje el que sintetiza el relato y conjuga el sentido profundo del relato. Dicho de otra manera, la narración tiene en su forma escrita un sentido propio, pero con el montaje, al yuxtaponer las imágenes, se dota de potencia el relato y cobra vida propia.

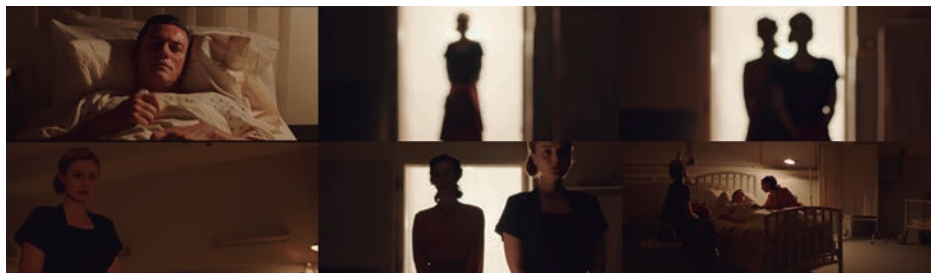


Figura 3. Síntesis de la tercera secuencia analizada.

A modo de conclusión.

El largometraje *Professor Marston and the Wonder Women* se presenta como un claro caso en el que las estrategias narrativas propuestas por la guionista y realizadora en la etapa de escritura del guion y luego, el planteamiento de un montaje que da cuenta de estas estrategias, ofrece como resultado un relato enriquecido, fortalecido en su forma narrativa y estética.

El montaje cinematográfico, a través de diversas estrategias de articulación, imagen y sonido, incentivan las distintas formas que finalmente puede adoptar un relato.

En este caso en particular que elegimos para analizar la combinación de una estrategia narrativa establecida en la etapa de guionado, se ve fortalecida con la elección de una correspondiente estrategia de montaje. Es decir, el relato alcanza su máximo nivel expresivo complejizando el entramado de las acciones mediante la combinación de planos, espacios y tiempos.

La estrategia del montajista, Werner, es ofrecer una narración donde el montaje se vuelve visible e invisible dependiendo del objetivo y la función de cada secuencia dramática. Si los personajes están intentando establecer un posicionamiento ideológico, el montaje se hace visible y pone a disposición determinados recursos como la pérdida de la continuidad espacio-temporal o el *raccord* de los planos y las acciones, recurriendo a las teorías Eisensteinianas. Por el contrario, cuando el objetivo es la descripción de la progresión del conflicto interno, el crecimiento dramático de la secuencia, entonces el montajista acude al más clásico de los estilos narrativos, avocándose a la teoría Griffithiana del montaje.

El resultado de la combinación de estas dos estrategias de montaje, que *a priori* resultan irreconciliables, en este caso, deja expuesto la absoluta complementariedad, ofreciendo, como resultado, un texto audiovisual enriquecido.

Por lo tanto, la construcción de un relato audiovisual atractivo surge como el resultado de un trabajo estratégico que inicia con la etapa de escritura y que debe fusionarse en la etapa de montaje, o segunda escritura de toda obra audiovisual.

Notas finales

¹ PhD Marcela Negro

² Mg. Javier Olarte

³ Corte en continuidad. Hay match siempre que dos cosas se encajan, se corresponden una a la otra, "se aparean bien"; el match-cut [raccord] indica un pasaje en el que hay una perfecta correspondencia entre los planos, que implica una unidad temporal, una continuidad gestual de los actores, una coherencia en la posición de las miradas, una continuidad de luz, de vestuario y de decorados (compatible ubicación de los objetos en los planos que se suceden)

Bibliografía

- Carmona, Ramón. 2002. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico. 1991. *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Comparato, Doc. 1997. *El guion. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Libros del Rojas
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Eisenstein, Sergei (1923) *El Sentido del cine*. Edit. Siglo XXI.
- Konisberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico Akal de Cine*. Ediciones Akal.
- Negro, Marcela. 2021. *Biopic: the incorporation of the author's work as a narrative resource*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Pinel, Vincent (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Paidós.
- Russo, Eduardo. 2005. *Diccionario de cine*. Paidós.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 1991. *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Paidós.
- Sánchez-Escaloniella, Antonio. 2004. *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel Cine.
- Schrott, Rosa. 2019. *Escribiendo series de televisión*. Manantial.
- Vanoye, Francis. 1996. *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- Villain, Dominique. 1994. *El Montaje*. Ediciones Cátedra.
- Xavier, I., y Felice, T. F. (2017). *Raccord (match-cut) y montaje paralelo en el cine de Griffith*. *Vivomatografías*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, (3), 109-136.

Filmografía

- Professor Marston and the Wonder Women*. 2017. Angela Robinson. USA: Strongman, Opposite Field Pictures (association with) Boxspring Entertainment, Stage 6 Films, Topple Productions.