

Treball de Fi de Grau

Títol

Autoria

Professorat tutor

Grau

Tipus de TFG

Data

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autoria:

**Professorat
tutor:**

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Índice

1. Introducción	2
2. Objetivos	2-3
3. Marco teórico	3-11
 3.1 - Definiciones de montaje	3-4
 3.2 - Inicios del montaje audiovisual	4-6
3.2.1) Inicios en la historia del arte	4
3.2.2) Comienzos en el cine	4-6
 3.3 - Clasificaciones del montaje	6-8
3.3.1) La clasificación según Eisenstein	6
3.3.2) La clasificación según la sucesión temporal de los hechos	6-7
3.3.3) La clasificación según el contenido	7-8
 3.4 - Modelos y teóricos del montaje	8-11
3.5.1) El modelo soviético: Vsevolod I.Pudovkin	8-9
3.5.1.1) El montaje estructural	9-10
3.5.1.2) Teoría del montaje de Pudovkin	10-11
4. Hipótesis	12
5. Metodología	13-14
6. Análisis de los resultados	15-58
7. Conclusiones	59-61
8. Bibliografía	62-64
9. Annexos	65

1. Introducción

El montaje cinematográfico, sin duda, es mucho más complejo que el simple hecho de “juntar planos”. Durante el montaje de una película, se crea el ritmo de lo que estamos viendo, se genera el ambiente sonoro que envuelve al espectador, se obtiene el aspecto final de la historia...etc. En definitiva, es donde todos los engranajes de la producción de una película encajan.

Para que esto último suceda, existen distintos tipos y técnicas de montaje que se pueden usar según lo que el montador o director quiera conseguir. Dependiendo de la técnica que se decida, se conseguirá un efecto u otro en la pieza final.

Estas técnicas las conocemos gracias a los grandes teóricos y directores que surgieron a lo largo del siglo XX y cuyas enseñanzas han servido para que el cine sea tal y como lo conocemos a día de hoy. Éstas, sin duda, suponen la base de este arte, ¿pero siguen vigentes actualmente?

En este trabajo, se hace una breve revisión del montaje y de los teóricos que dieron forma al mismo, focalizándose en el teórico, director y actor ruso Vsévolod Iliárovich Pudovkin, concretamente en las técnicas de edición expuestas en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929). Se comprueba, mediante una selección de 5 films de cine contemporáneo, si siguen empleándose a la hora de realizar el montaje de las películas.

2. Objetivos

De este modo, el trabajo pretende comprobar si las técnicas de montaje expuestas por Pudovkin siguen vigentes en los films de cine contemporáneo o si están en desuso. Sin embargo, al ser un período tan extenso, puesto que el cine contemporáneo comprende la totalidad de los films posteriores a la finalización del cine clásico (1900-1960), se ha focalizado en cinco films concretos, de diferentes géneros y que tratan temas diversos entre sí, para que las películas sean lo más variadas posibles. Por tanto, aparte de responder a las hipótesis planteadas en el punto 4 de este trabajo, en rasgos generales lo que se pretende conseguir es comprobar si en estos filmes siguen vigentes las técnicas expresadas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929).

3. Marco teórico

3.1. Definiciones de montaje

En la definición de montaje mostrada en la última versión del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española¹ encontramos 8 acepciones en lo que a la definición de la palabra montaje se refiere:

1. m. Acción y efecto de *montar* (l) armar las piezas de un aparato o máquina).

2. m. Combinación de las diversas partes de un todo.

3. m. Cureña o armazón a la que se ajustan las piezas de artillería.

4. m. Acción y efecto de montar una obra teatral.

5. m. Aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad.

6. m. Ajuste y acoplamiento de las diversas partes de una joya.

7. m. Grabación compuesta conseguida por la combinación de dos o más grabaciones.

8. m. Cinem. Acción y efecto de *montar* (l) seleccionar y ajustar los elementos de una filmación).

Otra definición enciclopédica, más centrada en lo que viene a ser el montaje audiovisual, la encontramos en la segunda acepción del diccionario Wordreference², dónde aparece definida como: “la selección y ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película.”

Como se puede observar, la octava y última acepción es la más adecuada para la realización de este marco teórico y la que más se asemeja a la definición otorgada por Valentín Fernández-Tubau R. en su obra *El cine en definiciones*: “Es el proceso

¹ Diccionario de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/>.

² Diccionario Wordreference: <http://www.wordreference.com/definicion/montaje>.

que consiste en ordenar, cortar y empalmar el material filmado, para crear la forma final de una película.” (1994, p.107)

A grandes rasgos, el montaje audiovisual es la unión de los distintos planos que componen una pieza audiovisual. Pero el montaje audiovisual es mucho más complejo que esta simple definición. Una definición más conceptual es propuesta por Fernando Morales Morante: “*Conjunto de relaciones espaciotemporales creadas mediante la combinación y duración de los fragmentos, que permiten articular un mensaje audiovisual con fluidez, coherencia, ritmo y expresión propia, según las intenciones del emisor y las capacidades y expectativas del receptor.*” (2013, p.33)

3.2. Inicios del montaje audiovisual

3.2.1) Inicios en la historia del arte

Los inicios del montaje audiovisual tienen sus antecedentes en la historia del arte. Por ejemplo, ha sido utilizado y reconocido en otros ámbitos artísticos, como es el teatro, en la danza, en la ópera...etc., en este caso, el montaje se identifica con la puesta en escena. (Muñoz, 2013, p.41)

También lo encontramos presente en diferentes artes pictóricas de principios del siglo XX, cuando aparece la descomposición progresiva de las formas. Desaparece la centralidad humana de las obras y se producen nuevas representaciones, como el *collage*, en el cual, según Muñoz: “se encuentra el principio de montaje en su sentido analítico y constructivo.” (2013, p.42)

Otro antecedente al montaje audiovisual lo encontramos en la fotografía. Esta técnica, incorpora el fotomontaje, previo a la aparición del cinematógrafo y que influenció en gran medida a los primeros cineastas. (Muñoz, 2013, p.42-43).

3.2.2) Comienzos en el cine

Si bien se considera a los hermanos Lumière como pioneros del cine, no puede decirse que lo sean en el aspecto del montaje. Sus films consistían en un solo plano inmóvil, limitado en colocar la cámara ante un decorado natural que recogía escenas cotidianas.

Hasta la introducción del concepto de continuidad por Edwin Stanton Porter, el cine había seguido las pautas de las convenciones teatrales para comunicar. Si que es cierto que Meliès descubre de forma accidental el montaje, cuando durante una de sus filmaciones -las cuales siempre realizaba con la cámara en posición estática- , vuelve a grabar sin percatarse que la ubicación de un objeto había cambiado. Era como si de pronto desapareciese de la escena. Meliès había descubierto el llamado *rodaje paso a paso*³. (Muñoz, 2013, p.46-47)

Volviendo a Porter, la diferencia con Meliès es que fue el primero en construir una historia con un montaje paralelo en su película *La vida de un bombero americano*, dónde alterna imágenes de dos espacios diferentes. En 1902, en su película *El asalto y robo en el tren*, se muestra una narración más compleja y se produce una alternancia entre las acciones. (Morales, 2013, p.35-36). Es la primera película que consigue continuidad en la narración. El film muestra el robo, la formación del grupo y la eliminación de los pistoleros. Comprendía 14 tomas separadas de acciones no continuadas que no consistían en planos frontales como los que realizaba Meliès, entre ortos cineastas. Además, acababa con un *close-up* de uno de los pistoleros disparando a la cámara. (Cook, D. Y Sklar, R, 2019).

Porter continuó con la línea de alternar y fragmentar acciones en films como *El ex convicto* (1904) y *El cleptómano* (1906), donde usa el montaje paralelo para mostrar los contrastes usando el efecto dialéctico del montaje.

Otra figura clave para entender como fueron los inicios del montaje la encontramos en David Wark Griffith. Influenciado por Porter, en sus obras *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). En la primera, innovó con recursos que hoy en día nos resultan algo normal como los flashbacks, el montaje alterno, los fundidos...etc., recursos técnicos y narrativos que hasta entonces nunca habían sido usados. (Joric, 2020).

Griffith nos introduce el énfasis dramático construido a través del montaje. En ambas cintas, a través del montaje se dirige al espectador, despertando en él asociaciones

³ Consiste en detener el paso de la manivela, y sin mover la cámara se opera una serie de transformaciones en los personajes y el decorado.

mentales a través de las acciones que se estaban narrando durante los films. (Morales, 2013, p.36-37).

Sin restar importancia a la innegable innovación que supusieron las obras de Griffith, como Muñoz (2013, p.51) explica en su obra *Historia y evolución del montaje audiovisual: de la moviola a YouTube*, el director tuvo algunos referentes. La forma básica de montaje paralelo de acciones se había visto en *The 100 to 1 shot* (1906) de la Vitagraph y en *Le cheval emballé* (1907), de la Pathé. Ambas se estrenaron en Estados Unidos en el año 1908 y fueron vistas por Griffith.

3.3. Clasificaciones del montaje

3.3.1) La clasificación según Eisenstein

Existen distintas clasificaciones del montaje audiovisual, Eisenstein (1999, p.72), propone la siguiente clasificación de sus métodos de montaje:

- *El montaje métrico*. Actúa sobre la longitud de las tomas que están relacionadas entre ellas, sin tener en cuenta su contenido. Los trozos están unidos de acuerdo con sus longitudes.
- *El montaje rítmico*. Tiene gran importancia el contenido del cuadro, el movimiento que surge dentro de éste y que aporta movimiento al montaje. Opera sobre la continuidad que hay entre las tomas. (Morales, 2013 pg. 72, citando a Martin)
- *El montaje tonal*. Se basa en el sonido emocional que se obtiene de las tomas. Por ejemplo, si queremos darle tensión, pondremos una música acorde a ello.
- *El montaje sobre tonal*. Es una mezcla de los tres anteriores, donde se juega con el ritmo, las emociones y las ideas.
- *El montaje intelectual*. Es aquel que resuelve el conflicto a partir de la introducción de ideas en una secuencia que tenga una gran carga emotiva.

3.3.2) La clasificación según la sucesión temporal de los hechos

Según el modo de articular el tiempo en la narración, encontramos distintos tipos de montaje este montaje coincide con la sucesión temporal de los hechos ideado por Marcel Martin, citado por Gil, F. y Segado, F. (2011, p.106):

- *El montaje lineal.* Es una única trama que transcurre de manera cronológica.
- *El montaje invertido.* Altera el orden cronológico, saltando del presente al futuro o al pasado.
- *El montaje alterno.* Basado en la contemporaneidad. Se nos presentan dos acciones que transcurren a la vez y que terminan juntándose en un mismo espacio.
- *El montaje paralelo.* Encontramos acciones que no tienen porqué ser contemporáneas, a diferencia del montaje alterno. Tiene como objetivo generar una idea mediante acciones yuxtapuestas.
- *El montaje dislocado.* Se suceden secuencias con un orden de apariencia aleatorio y que dista totalmente del montaje cronológico. El espectador tiene que reordenar la historia conforme ésta va apareciendo para poder entenderla.

3.3.3) La clasificación según el contenido

Otro tipo de montaje lo podemos clasificar según el contenido o idea del montaje de Jean Miltrey, citado por González, R., (2015):

- *El montaje narrativo.* Simplemente muestra la sucesión de los hechos, presentando su evolución temporal. Parecido al montaje lineal, pero con la diferencia de que puede incluir saltos temporales para explicar los hechos que suceden.
- *El montaje descriptivo.* Este tipo de montaje incide en la contemplación, se detiene en un espacio o espacios con el fin de mostrarnos el lugar donde transcurre la acción de los personajes. Este tipo de montaje no desarrolla una acción en sí mismo.

- *El montaje expresivo.* En este montaje se modifica el ritmo tanto interno como externo con el objetivo de remarcar las diversas partes expresivas de las acciones que suceden
- *El montaje simbólico.* Conocido también como montaje ideológico, propio de la Escuela Soviética, mediante la creación de metáforas visuales, símbolos...etc., busca crear en el espectador asociaciones de ideas que se consiguen gracias al montaje. (Morales, 2013, p.127)

3.4. Modelos y teóricos del montaje

A nivel general, encontramos tres grandes paradigmas extraídos de las reflexiones de los teóricos del cine que a su vez constituyen tres modalidades del montaje y a la que autores y directores de la actualidad recurren constantemente (Morales, 2013, p.38-39)

- *El modelo soviético* (donde destacan autores como Kuleshov, Eisenstein y Pudovkin), en el cual confluyen distintas líneas a seguir pero que se basa en la colisión, la significación y la continuidad dentro del film.
- *El modelo semiótico* (Christian Metz, Jacques Aumont), dónde los autores proponen una gramática visual desde el montaje que se pueda aplicar al análisis del mensaje como a la retórica o la expresión del discurso cinematográfico.
- En respuesta al modelo anterior, surge el *modelo psicológico* de la mano de autores como Jean Miltby y Marcel Martin. Tiene de punto de partida la naturaleza psicológica de la experiencia cinematográfica. Afirma que el montaje posee la capacidad de reproducir un proceso mental que surge cuando una imagen sucede a otra y provoca que el espectador detenga su atención en un punto u otro.

3.4.1) El modelo soviético: Vsevolod I.Pudovkin

Dentro del modelo soviético, se destaca la figura de Pudovkin. Vsevolod Ilariónovich Pudovkin (Penza, 1893 – Riga, 1953), fue un teórico, director y actor de cine soviético.

En 1920, inició sus estudios en la Escuela Estatal de Cinematografía de Moscú, siendo pupilo de Lev Kulechov y profundizando en los estudios del montaje. Realizó grandes filmes como *La Madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) o *Tempestad Sobre Asia* (1928), que lo consagraron como una de las grandes figuras del cine soviético de los años veinte, juntamente con autores como Eisenstein o Vertov, entre otros. De igual manera que otros realizadores soviéticos, desarrollo numerosos textos relacionados con la expresión cinematográfica, preocupándose de especial manera por el ámbito del montaje cinematográfico. Algunas de sus obras más destacadas son *El director y el material cinematográfico* (1926), *La escenografía* (1926) o *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) (Ruiza, M., Fernández, T. Y Tamaro, E. 2004).

3.4.1.1) El montaje estructural

“Editar no es un mero método de empalme de escenas separadas o piezas, es un método que controla la dirección psicológica del espectador” (Pudovkin, 1953).

Realizó una teoría de montaje en la que se formalizara el paso de las ideas a narraciones.

Según Pudovkin (1957, p.62): *“Todo el guion está dividido en partes, éstas en episodios, los episodios en escenas y, en fin, las escenas son el resultado de una serie completa de trozos rodados desde diversos ángulos de visión. Tales trozos son el elemento primigenio del film: los trozos de montaje.”*

El director o el encargado del montaje, por tanto, se encuentra ante una posibilidad prácticamente infinita de combinaciones llenas de significado, que debe estructurar de una manera u otra según el objetivo que se busque (Morales, 2013, p.46).

Pudovkin define cuatro niveles para clasificar el tratamiento del material o montaje estructural (Morales, 2013, p.46-48):

- *El montaje de la escena:* Es el primer nivel de construcción, para Pudovkin el objetivo básico del montaje es la dirección del espectador a las distintas acciones, independientemente de cuál sea el registro de la cámara. En este primer nivel, se define el llamado “observador ideal”. El montaje se construye a través de la mirada de este observador, mostrando mediante los distintos cambios de plano, ángulos... los distintos aspectos y detalles de lo que sucede,

los cuales deben corresponderse a lo que él considera que es la “ubicación perfecta”, aquella que se corresponde con los desplazamientos naturales y lógicos, la cual cosa asegura el realismo de la acción. También resalta la importancia del ritmo, el cual se debe otorgar con primeros planos que dirijan la atención a detalles concretos, variando los puntos de vista o bien ralentizándolo mediante lo que él denomina el “montaje lento”, que se logra con imágenes más largas y fundidos encadenados.

- *El montaje de los episodios:* Para él, la película no se basa simplemente en una acumulación de las escenas que han ido sucediendo de forma autónoma, sino que el montaje las conecta para formar una secuencia total que tiene coherencia por sí sola.
- *El montaje de los actos:* En este tercer nivel, hace referencia a las unidades que tienen equivalencia al acto teatral. Se centra en cómo el director articula los distintos hechos sobre la base estructural que tiene del guion del film. Es básicamente la articulación de los hechos dramáticos en cada acto.
- *El montaje del guion:* Es la última etapa del proceso del montaje audiovisual. Consiste en articular los tres niveles anteriores para tener la película de forma definitiva. Aquí entra en acción el elemento de continuidad dramática y el *raccord* de las secuencias.

Según Pudovkin, son estas cuatro unidades las que organizan un film. Cada unidad puede tener un tratamiento dominante, pero todas están relacionadas. Cabe resaltar la importancia que le dio al concepto de ritmo, la continuidad y el énfasis dramático.

3.4.1.2) Teoría del montaje de Pudovkin

Pudovkin procuró, por tanto, desarrollar una teoría que de alguna manera formalizara el paso de las ideas a las narraciones. Según su teoría, el director no adapta una realidad, sino que crea una de nueva mediante la combinación de las tomas acortándolas o alargándolas...etc., el realizador construye sus propios tiempos filmicos y espacios nuevos. En sus films, Pudovkin involucra a los espectadores en una historia personal y en la narración para dar paso a un mensaje revolucionario

(propio del cine soviético, como se ha mencionado con anterioridad) (Gil, F. y Segado, F. 2011, p.111).

En su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929, pg.47-50) expone 5 tipos de edición:

- *El montaje por contraste*: es el tipo de montaje que se produce cuando se unen dos planos que sirven para comparar situaciones diferentes.
- *El montaje por paralelismo*: Presenta dos acciones diferentes de una forma alternativa.
- *El montaje por simbolismo*: Se produce cuando tenemos dos planos consecutivos en los que uno da sentido de forma alegórica al otro.
- *La simultaneidad*: Parecido al montaje por paralelismo, pero con la diferencia de que los hechos que se presentan suceden a la vez.
- *Montaje por tema recurrente o Leit-motif (reiteración)*: Funciona como idea central durante todo el montaje, sirve para estructurar toda la edición.

4. Hipótesis

En este trabajo, se formulan diversas hipótesis y preguntas para su planteamiento. La pregunta principal sobre la que se trabaja es la siguiente:

¿Siguen vigentes las técnicas expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) en las películas del cine contemporáneo?

- La hipótesis principal es:

En los films analizados encontramos las técnicas expuestas por Pudovkin.

- Las hipótesis secundarias son las siguientes:

- a) Cada técnica tiene un objetivo concreto.
- b) Afectan al ritmo de la narración.
- c) Influyen de alguna manera en el desarrollo de los personajes.

5. Metodología

La fase empírica del presente trabajo consiste en un análisis observacional descriptivo de cinco films de cine contemporáneo, en los que se observa si se cumplen las técnicas de montaje expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929).

Es un trabajo observacional y descriptivo ya que el trabajo se limita a observar y describir lo que se ve en los filmes analizados. Por otro lado, también puede decirse que es un estudio de contenido, dado que se va a estudiar las informaciones extraídas de los filmes.

Para ello, primero se ha creado la ficha técnica de cada película mediante los datos de la página web *FilmAffinity*, con tal de contextualizar al lector sobre los filmes que han sido analizados. Las películas elegidas para el análisis son las siguientes:

- *IronMan 3* (2013)
- *The Silence of the Lambs* (1991)
- *Jurassic Park* (1993)
- *Shrek* (2001)
- *The Godfather* (1972)

Los criterios de selección que se han seguido para la elección de las mismas han sido simplemente que fueran películas dentro de la época que engloba el cine contemporáneo y que no tuvieran relación entre sí, para comprobar si las técnicas de edición suceden en películas de cualquier género en la que se traten temas totalmente opuestos unas con otras. Como puede observarse en las películas elegidas, se incluye incluso un film de animación.

Seguidamente, se ha realizado una tabla del film en la que se divide el mismo por secuencias, minutos y por último una cuarta columna en la que se anota si se produce alguna de las técnicas de edición expuestas por Pudovkin o no. Para el análisis de las

secuencias y su minutaje, se ha seguido la definición de “secuencia” expresada por Robert McKee: *“Una secuencia es una serie de escenas –habitualmente de dos a cinco- que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa”*. (McKee, 2002)

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS

Ejemplo. Tabla de elaboración propia

Se ha escogido dividir el film por secuencias para facilitar que el lector pueda comprobar de una manera más sencilla en qué momento de la película se producen las técnicas y dado que el concepto “escena” tiene múltiples definiciones que podrían provocar confusión a la hora de analizar los fragmentos. Además, otra de las razones la encontramos en el hecho que en el mundo del cine el concepto “escena” solo nos aparece como tal en los guiones, una vez comienza el rodaje se habla comúnmente del concepto “secuencia”. Para este análisis, cabe mencionar que se comienza a tener en cuenta el inicio del minutaje una vez acabados los créditos iniciales.

Finalmente, se han realizado fotografías de las secuencias en las que se producen dichas técnicas para mostrarlas de una forma clara y visual para así entender qué sentido aportan las mismas a las películas. Además, a modo de ilustrar de una forma más didáctica, se ha realizado un vídeo en el que se agrupan las técnicas observadas y los minutos correspondientes en los que suceden para que el lector y/o estudiantes puedan ver y disipen dudas sobre cómo son estas técnicas. Éste aparece como enlace en el anexo del trabajo y se podrá realizar la descarga del mismo.

Una vez realizado estos pasos, con los resultados obtenidos se ha procedido a responder las preguntas formuladas en las hipótesis en el apartado de conclusiones.

6. Análisis de los resultados

Iron Man 3

Iron Man 3

Ficha Críticas [247] Tráilers [3] Imágenes [12] DVD/VoD [9]

Título original Iron Man 3 aka ▾
Año 2013
Duración 130 min.
País Estados Unidos
Dirección Shane Black
Guion Shane Black, Drew Pearce (Personajes: Stan Lee)
Música Brian Tyler
Fotografía John Toll
Reparto Robert Downey Jr., Ben Kingsley, Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Guy Pearce, Rebecca Hall, James Badge Dale, Stephanie Szostak, Ty Simpkins, Wang Xueqi, Jon Favreau, William Sadler, Miguel Ferrer, Fan Bingbing, Yvonne Zima, Dale Dickey, Ashley Hamilton, Stan Lee
Productora Marvel Studios / Paramount Pictures / DMG Entertainment
Género Fantástico. Ciencia ficción. Acción | Superhéroes. Cómico. Marvel Comics. Secuela. 3-D. Robots. Terrorismo
Grupos Marvel Cinematic Universe (MCU) | Iron Man
Web oficial <http://marvel.com/>
Sinopsis El descarado y brillante empresario Tony Stark/Iron Man se enfrentará a un enemigo cuyo poder no conoce límites. Cuando Stark comprende que su enemigo ha destruido su universo personal, se embarca en una angustiosa búsqueda para encontrar a los responsables. Este viaje pondrá a prueba su entereza una y otra vez. Acorralado, Stark tendrá que sobrevivir por sus propios medios, confiando en su ingenio y su instinto para proteger a las personas que quiere. (FILMAFFINITY)



6,1 48.211 votos

247 críticas - por títulos

Vota este título

Ficha técnica de Iron Man 3 (2013).

Fuente: FilmAffinity.com

Tabla 1.

División del film Iron Man 3 (2013) por secuencias y minutaje

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS
1	00.00.00	00.00.30	
2	00.00.30	00.00.55	
3	00.00.55	00.02.48	
4	00.02.48	00.04.23	CONTRASTE
5	00.04.23	00.04.37	

6	00.04.37	00.04.54	
7	00.04.54	00.07.52	
8	00.07.52	00.09.55	CONTRASTE
9	00.09.55	00.11.39	
10	00.11.39	00.12.11	
11	00.12.11	00.13.17	
12	00.13.17	00.18.15	
13	00.18.15	00.19.03	
14	00.19.03	00.19.20	
15	00.19.20	00.20.32	
16	00.20.32	00.20.45	
17	00.20.45	00.23.46	CONTRASTE
18	00.23.46	00.27.01	
19	00.27.01	00.27.56	
20	00.27.56	00.28.35	CONTRASTE
21	00.28.35	00.29.46	
22	00.29.46	00.32.19	
23	00.32.19	00.39.44	
24	00.39.44	00.41.44	
25	00.41.44	00.42.26	
26	00.42.26	00.45.55	
27	00.45.55	00.46.47	
28	00.46.47	00.47.31	
29	00.47.31	00.47.57	
30	00.47.57	00.48.36	
31	00.48.36	00.51.28	
32	00.51.28	00.51.56	
33	00.51.56	00.54.17	
34	00.54.17	00.56.10	

35	00.56.10	00.57.56	
36	00.57.56	00.59.08	
37	00.59.08	00.59.19	
38	00.59.19	1.01.56	
39	1.01.56	1.02.22	
40	1.02.22	1.03.30	
41	1.03.30	1.07.31	
42	1.07.31	1.09.24	
43	1.09.24	1.10.19	
44	1.10.19	1.12.26	
45	1.12.26	1.12.43	
46	1.12.43	1.12.54	
47	1.12.54	1.13.52	
48	1.13.52	1.18.39	
49	1.18.39	1.23.52	SIMBOLISMO
50	1.23.52	1.24.45	
51	1.24.45	1.26.22	
52	1.26.22	1.28.10	
53	1.28.10	1.29.03	
54	1.29.03	1.30.35	
55	1.30.35	1.31.17	
56	1.31.17	1.32.02	
57	1.32.02	1.32.19	
58	1.32.19	1.34.59	
59	1.34.59	1.37.06	
60	1.37.06	1.37.32	
61	1.37.32	1.37.54	
62	1.37.54	1.39.40	
63	1.39.40	1.44.47	

64	1.44.47	1.46.12	
65	1.46.12	1.47.52	
66	1.47.52	1.52.15	
67	1.52.15	1.56.12	SIMBOLISMO
68	1.56.12	1.57.16	
69	1.57.16	1.57.28	
70	1.57.28	1.57.51	PARALELISMO
71	1.57.51	1.58.25	
72	1.58.25	1.59.38	

Técnicas de montaje:

En *Iron Man 3* (2013), observamos como las técnicas expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) son claramente utilizadas:

- En la secuencia número 4, se puede observar claramente el uso de la técnica de contraste entre la celebración por el año nuevo, y como en ese mismo momento el villano Aldrich Killian ha sido ignorado e olvidado por Tony Stark, por lo que se queda solo en el terrado esperando a que éste último aparezca. Este contraste sirve para que el espectador entienda en qué momento fue el inicio de la transformación a villano de Aldrich Killian.



Imagen 1: Secuencia 4.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

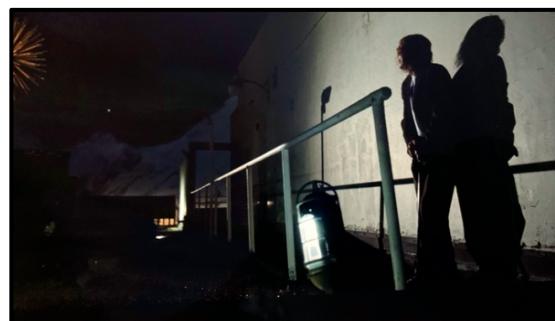


Imagen 2: Secuencia 4.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- Otra secuencia en la que apreciamos claramente la técnica de contraste, se produce en la número 8, dónde en el vídeo en que aparece por primera vez la figura del terrorista “El Mandarín”, se emiten planos que sirven para comparar la sociedad oriental con la estadounidense.

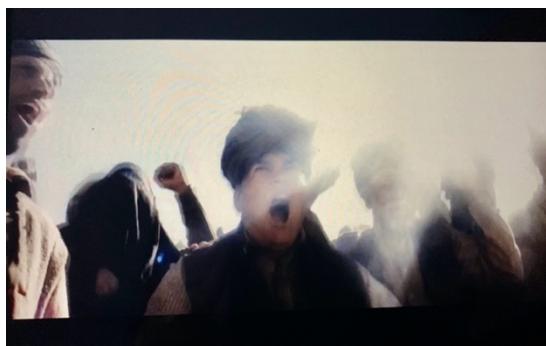


Imagen 3: Secuencia 8.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

Imagen 4: Secuencia 8.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- En la secuencia número 17, aparece de nuevo la técnica de contraste, en este caso sirve para que el espectador entienda lo que está soñando Tony Stark y empatice y sienta su agonía.



Imagen 5: Secuencia 17.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

Imagen 6: Secuencia 17.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- En la secuencia número 20, observamos como se sigue usando la técnica de contraste en los vídeos realizados por el terrorista para mostrar los actos que ha cometido.



Imagen 7: Secuencia 20.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment



Imagen 8: Secuencia 20.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- En la secuencia 49, aparece por primera vez la técnica de montaje por simbolismo. Se vuelve al momento en el que el villano se encontraba en el terrado, después de que Tony lo haya dejado plantado, justo cuando se le escucha diciendo que ha tenido una idea, explotan los fuegos artificiales, simbolizando la ocurrencia de éste. Este momento hace deducir al espectador cuando empezaron los malvados planes del villano.



Imagen 9: Secuencia 49.
Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- Siguiendo con el montaje por simbolismo, en la secuencia número 67, retomando la alegoría de los fuegos artificiales, la destrucción por parte de Stark de sus prototipos da pie a una liberación de la depresión por la que estaba pasando y a la anteposición de Pepper a todo. Simboliza el renacimiento de un nuevo Tony Stark.



Imagen 10: Secuencia 67.

Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

Imagen 11: Secuencia 67.

Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

- Por último, encontramos en la secuencia número 70 la técnica de montaje por paralelismo, en la que justamente cuando Tony Stark es anestesiado para ser operado y liberarse por fin de la metralla que hay en su corazón, Happy recobra el conocimiento tres su coma. Mientras todo esto sucede, Stark pronuncia las siguientes palabras: *"Tengo que decir que este ha sido el mejor sueño que he tenido en años"*, y momentos después, su amigo Happy despierta.



Imagen 12: Secuencia 70.

Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

Imagen 13: Secuencia 70.

Obtenido de: *Ironman 3* [cinta cinematográfica].
EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment

The Silence of the Lambs

El silencio de los corderos

Ficha Críticas [199] Tráilers [3] Imágenes [45] DVD/VoD [6] Films con Oscar™ a la mejor película

Título original The Silence of the Lambs
 Año 1991
 Duración 115 min.
 País Estados Unidos
 Dirección Jonathan Demme
 Guion Ted Tally (Novela: Thomas Harris)
 Música Howard Shore
 Fotografía Tak Fujimoto
 Reparto Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine, Anthony Heald, Diane Baker, Brooke Smith, Tracey Walter, Kasi Lemmons, Chris Isaak, Charles Napier, Roger Corman, Frankie Faison, Paul Lazar, Daniel Von Bargen, Cynthia Ettinger
 Productora Orion Pictures
 Género Thriller. Intriga | Crimen. Thriller psicológico. Policial. Película de culto. Asesinos en serie. Secuestros / Desapariciones
 Grupos Hannibal Lecter
 Sinopsis El FBI busca a "Buffalo Bill", un asesino en serie que mata a sus víctimas, todas adolescentes, después de prepararlas minuciosamente y arrancarles la piel. Para poder atraparlo recurren a Clarice Starling, una brillante licenciada universitaria, experta en conductas psicópatas, que aspira a formar parte del FBI. Siguiendo las instrucciones de su jefe, Jack Crawford, Clarice visita la cárcel de alta seguridad donde el gobierno mantiene encerrado al Dr. Hannibal Lecter, antiguo psicoanalista y asesino, dotado de una inteligencia superior a la normal. Su misión será intentar sacarle información sobre los patrones de conducta del asesino que están buscando. (FILMAFFINITY)



8,2 167.097 votos

199 críticas - por títulos

Vota esta película

Ficha técnica de *The Silence of the Lambs* (1991).

Fuente: FilmAffinity.com

Tabla 2.

División del film *The Silence of the Lambs* (1991) por secuencias y minutaje

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS
1	00.30	00.02.50	
2	00.02.50	00.03.33	
3	00.03.33	00.04.52	
4	00.04.52	00.08.15	
5	00.08.15	00.10.51	
6	00.10.51	00.12.26	
7	00.12.26	00.19.36	
8	00.19.36	00.20.40	CONTRASTE
9	00.20.40	00.21.06	

10	00.21.06	00.21.17	
11	00.21.17	00.22.40	
12	00.22.40	00.24.47	
13	00.24.47	00.27.02	
14	00.27.02	00.27.15	
15	00.27.15	00.31.39	
16	00.31.39	00.32.13	
17	00.32.13	00.35.01	
18	00.35.01	00.35.28	
19	00.35.28	00.35.46	
20	00.35.46	00.36.55	
21	00.36.55	00.38.40	
22	00.38.40	00.41.15	CONTRASTE
23	00.41.45	00.46.05	
24	00.46.05	00.46.36	
25	00.46.36	00.48.47	
26	00.48.47	00.49.45	
27	00.49.45	00.51.36	
28	00.51.36	00.52.13	
29	00.52.13	00.57.46	
30	00.57.46	00.59.31	
31	00.59.31	1.00.51	
32	1.00.51	1.01.10	
33	1.01.10	1.04.50	
34	1.04.50	1.06.28	
35	1.06.28	1.13.45	
36	1.13.45	1.14.15	
37	1.14.15	1.18.24	
38	1.18.24	1.21.13	

39	1.21.13	1.22.12	
40	1.22.12	1.24.39	
41	1.24.39	1.25.02	
42	1.25.02	1.25.09	
43	1.25.09	1.25.47	
44	1.25.47	1.26.12	
45	1.26.12	1.27.17	
46	1.27.17	1.28.30	
47	1.28.30	1.33.17	
48	1.33.17	1.36.26	CONTRASTE
49	1.36.26	1.36.41	
50	1.36.41	1.37.36	
51	1.37.36	1.41.06	SIMULTANEIDAD
52	1.41.06	1.42.52	
53	1.42.52	1.50.05	
54	1.50.05	1.50.29	
55	1.50.29	1.51.05	
56	1.51.05	1.52.52	
57	1.52.52	1.53.40	

Técnicas de montaje:

En el caso de *El silencio de los corderos* (1991), se puede observar claramente como las técnicas expuestas por Pudovkin son utilizadas:

- La primera técnica la apreciamos en la escena número 8. Tras su primer encuentro en el hospital psiquiátrico con el Dr. Hannibal Lecter, la joven agente del FBI Clarice Starling, sale muy afectada del recinto, y se produce un contraste claro con la salida del mismo con el recuerdo de ella y su padre cuando era niña, antes de que lo asesinaran. Esta técnica muestra al espectador el complicado pasado de Clarice y

cómo ella sigue afectada por la muerte de su padre pese a que se produjo en su niñez.



Imagen 14: Secuencia 8.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

Imagen 15: Secuencia 8.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

- Otra técnica de contraste la encontramos al final de la secuencia número 22, concretamente en el minuto 41.00. El funeral de la víctima le trae recuerdos amargos a Sterling, se muestra a ella caminando hacia el ataúd y a la vez imágenes de ella observando el cuerpo sin vida de su padre en el funeral de éste.



Imagen 16: Secuencia 22.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

Imagen 17: Secuencia 22.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

- Más adelante, en la secuencia 48, encontramos de nuevo el uso del montaje por contraste para remarcar dos situaciones muy diferentes. Mientras que el asesino comúnmente denominado como Buffalo Bill se está maquillando para lograr una apariencia más femenina mientras porta puesta una peluca hecha de una de sus víctimas, se muestra a la joven que mantiene secuestrada, Catherine Martin, intentando secuestrar a la mascota de su captor para ver si así la libera. Se intercalan los planos de ambos procesos.



Imagen 18: Secuencia 48.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 19: Secuencia 48.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 20: Secuencia 48.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 21: Secuencia 48.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

- Por último, en la secuencia 51, encontramos un montaje por simultaneidad, en lo que claramente es la secuencia más angustiosa de toda la película y el hecho que se utilice este tipo de montaje, provoca que en el espectador se produzca un efecto sorpresa muy marcado. En esta secuencia, mientras el agente del FBI Jack Crawford se encuentra con su equipo apunto de iniciar el asalto de la casa en la que él cree que se encuentra el asesino, la joven Clarice Starling está a punto de entrar en la casa correcta. El director, conjuntamente con el equipo de montaje, juegan con el espectador haciéndole creer que los agentes están en la casa correcta, pues cuando llaman al timbre, suena en casa de Buffalo Bill, pero no es hasta el final de la secuencia en que se muestra que realmente era Starling, sola, quién estaba provocando todo eso en la casa del asesino. Cuando esto pasa, nos encontramos con un primer plano hacia la cara del agente Crawford, que se da cuenta inmediatamente del peligro que corre Clarice.



Imagen 21: Secuencia 51.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 22: Secuencia 51.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 23: Secuencia 51.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures



Imagen 24: Secuencia 51.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

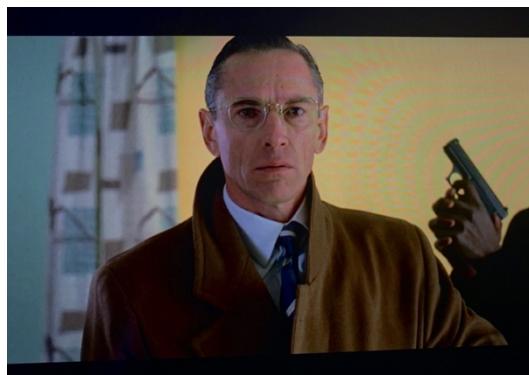


Imagen 25: Secuencia 51.
Obtenido de *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures

Jurassic Park

Parque Jurásico (Jurassic Park)

Ficha Críticas [269] Tráilers [2] Imágenes [21] DVD/VoD [1]

Título original Jurassic Park aka ▾
 Año 1993
 Duración 121 min.
 País Estados Unidos
 Dirección Steven Spielberg
 Guion Michael Crichton, David Koepp (Novela: Michael Crichton)
 Música John Williams
 Fotografía Dean Cundey
 Reparto Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum, Richard Attenborough, Ariana Richards, Joseph Mazzello, Wayne Knight, Samuel L. Jackson, Bob Peck, Martin Ferrero, BD Wong, Miguel Sandoval, Gerald R. Molen
 Productora Universal Pictures / Amblin Entertainment
 Género Ciencia ficción. Aventuras | Dinosaurios. Supervivencia. Película de culto
 Grupos Parque Jurásico | Adaptaciones de Michael Crichton
 Sinopsis El multimillonario John Hammond consigue hacer realidad su sueño de clonar dinosaurios del Jurásico y crear con ellos un parque temático en una isla remota. Antes de abrirlo al público, invita a una pareja de eminentes científicos y a un matemático para que comprueben la viabilidad del proyecto. Pero las medidas de seguridad del parque no prevén el instinto de supervivencia de la madre naturaleza ni la codicia humana. (FILMAFFINITY)
 Premios 1993: 3 Oscars: Mejor sonido, efectos de sonido, efectos visuales




Ficha técnica de Jurassic Park (1993)

Fuente: FilmAffinity.com

Tabla 3.

División del film Jurassic Park (1993) por secuencias y minutaje

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS
1	00.00.47	00.03.26	
2	00.03.26	00.04.40	
3	00.04.40	00.05.19	LEIT MOTIF PARALELISMO
4	00.05.19	00.09.11	
5	00.09.11	00.09.42	
6	00.09.42	00.13.12	
7	00.13.12	00.15.17	
8	00.15.17	00.18.33	LEIT MOTIF

9	00.18.33	00.19.52	
10	00.19.52	00.22.48	LEIT MOTIF
11	00.22.48	00.27.58	
12	00.27.58	00.31.39	
13	00.31.39	00.34.11	
14	00.34.11	00.38.07	
15	00.38.07	00.38.30	
16	00.38.30	00.40.26	
17	00.40.26	00.41.25	
18	00.41.25	00.48.40	
19	00.48.40	00.53.30	
20	00.53.30	00.54.14	
21	00.54.14	00.54.42	
22	00.54.42	00.55.43	LEIT MOTIF
23	00.55.43	00.57.40	
24	00.57.40	1.00.23	
25	1.00.23	1.07.14	
26	1.07.14	1.07.55	
27	1.07.55	1.09.48	
28	1.09.48	1.10.43	
29	1.10.43	1.14.27	
30	1.14.27	1.18.20	
31	1.18.20	1.19.26	
32	1.19.26	1.20.01	
33	1.20.01	1.21.43	
34	1.21.43	1.24.48	LEIT MOTIF
35	1.24.48	1.28.28	
36	1.28.28	1.30.10	
37	1.30.10	1.31.32	

38	1.31.32	1.34.04	
39	1.34.04	1.35.55	
40	1.35.55	1.37.32	LEIT MOTIF
41	1.37.32	1.39.19	
42	1.39.19	1.39.45	
43	1.39.45	1.40.51	
44	1.40.51	1.44.40	CONTRASTE
45	1.44.40	1.45.44	
46	1.45.44	1.46.11	
47	1.46.11	1.47.10	
48	1.47.10	1.47.28	
49	1.47.28	1.48.37	
50	1.48.37	1.48.46	
51	1.48.46	1.52.17	
52	1.52.17	1.54.20	
53	1.54.20	1.54.36	
54	1.54.36	1.58.04	
55	1.58.04	1.58.39	
56	1.58.39	2.00.08	LEIT MOTIF

Técnicas de montaje:

En *Jurassic Park* (1993), observamos como las técnicas expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) son claramente utilizadas en diversas secuencias del film:

- La primera técnica, la encontramos en la secuencia número 3. En este caso, se nos presenta un *leit motif*, también conocido como tema recurrente. Se nos muestra la figura del ámbar con el insecto dentro, hecho que se irá repitiendo, como veremos, a lo largo del film. También, al final de esta escena, en el minuto

00.05.18, encontramos un paralelismo. Al desenterrar el ámbar, este hecho da paso a una nueva secuencia, en la que aparece el doctor Grant desenterrando un fósil.



Imagen 25: Secuencia 3.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

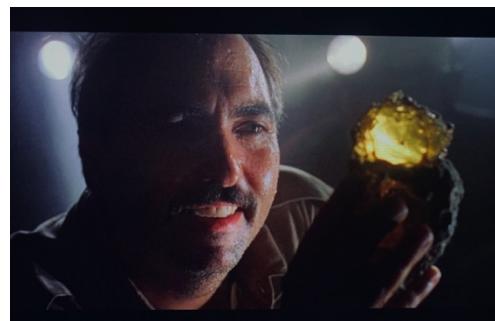


Imagen 26: Secuencia 3.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 27: Secuencia 4.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En la secuencia número 8, encontramos otro *leit motif* que se sucederá a lo largo de la película. En este caso, se trata de la canción propia de la película, la cual escuchamos por primera vez cuando avistan la isla desde el helicóptero.

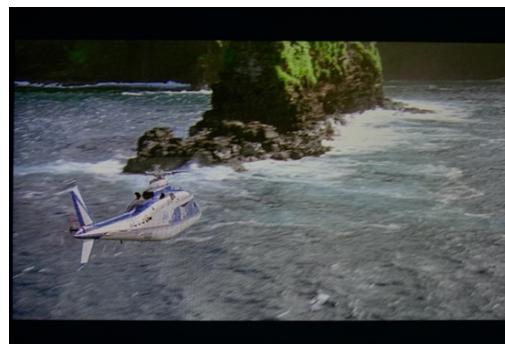


Imagen 28: Secuencia 8.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- Dos secuencias más tarde, en la número 10, encontramos de nuevo el *leit motif* musical, cuando los doctores Grant y Sattler ven por primera vez a un dinosaurio. El hecho de que se vaya repitiendo una y otra vez este *leit motif*, genera en el espectador una asociación. Es decir, cuando la melodía se escucha, se intuye que va a suceder algo emotivo en relación con el Parque o algo que puede generar tensión.



Imagen 29: Secuencia 10.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 30: Secuencia 10.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En el minuto 00.54.42, correspondiente a la secuencia número 22, encontramos de nuevo el *leit motif* del ámbar, en este caso perteneciente al bastón del multimillonario John Hammond.



Imagen 31: Secuencia 22.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 32: Secuencia 22.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En el minuto 1.24.01, que corresponde a la secuencia número 34, se produce de nuevo *un leit motif* musical, cuando Grant se encuentra a cargo de los niños en lo alto de un árbol.



Imagen 33: Secuencia 34.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

Imagen 34: Secuencia 34.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En la secuencia número 40, concretamente en el minuto 1.36.40, encontramos otro *leit motif* musical, cuando la Doctora Grant y el cazador Robert Muldon se están armando antes de ir al cobertizo.

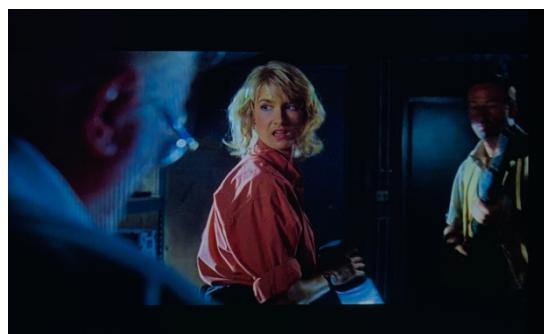


Imagen 35: Secuencia 40.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

Imagen 36: Secuencia 40.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En la escena secuencia 44, que transcurre desde el minuto 1.40.51 hasta el minuto 1.44.40, vemos como se produce el montaje por la técnica de contraste. Suceden dos acciones totalmente opuestas pero que transcurren el mismo momento. En este caso, lo que lleva a cabo la doctora Slatter en el cobertizo, tiene consecuencias en lo que les sucede a los niños y al doctor Grant, que se encuentran trepando por una valla eléctrica para así poder llegar al resort.



Imagen 37: Secuencia 44.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

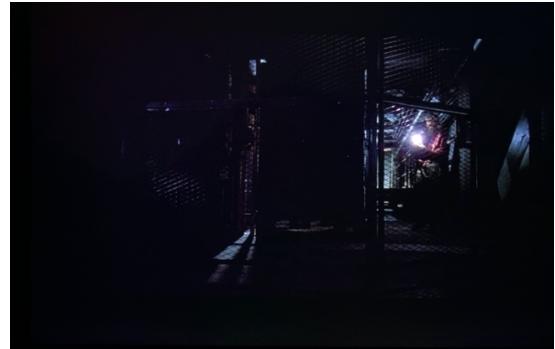


Imagen 38: Secuencia 44.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 39: Secuencia 44.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 40: Secuencia 44.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

- En el minuto 1.58.39, perteneciente a la última secuencia del film, la número 56 se repite el *leit motif* del ámbar que sirve como cierre del film. También en esta misma escena se repite el *leit motif* musical que acompaña a los personajes hasta los créditos finales, y que, al igual que el *leit motif* del ámbar, sirve como brocha final de la película.

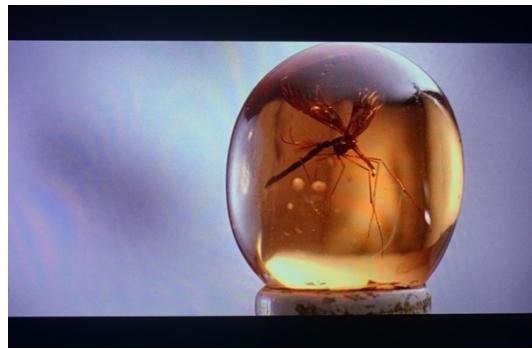


Imagen 41: Secuencia 56.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 42: Secuencia 56.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment



Imagen 43: Secuencia 56.
Obtenido de *Jurassic Park* [cinta cinematográfica].EEUU:Amblin Entertainment

Shrek (2001)

Shrek

Ficha Críticas [115] Tráilers [3] Imágenes [6] DVD/VoD [2]

Título original Shrek
 Año 2001
 Duración 87 min.
 País Estados Unidos
 Dirección Andrew Adamson, Vicky Jenson
 Guion Ted Elliott, Terry Rossio, David N. Weiss, Roger S.H. Schulman (Novela: William Steig)
 Música Harry Gregson-Williams, John Powell
 Fotografía Animation
 Reparto Animation
 Productora DreamWorks Animation / DreamWorks SKG / Pacific Data Images (PDI)
 Género Animación. Comedia. Fantástico. Aventuras | Parodia. Cuentos. Fantasía medieval. Dragones
 Grupos Shrek | DreamWorks Animation (Películas)
 Sinopsis Hace mucho tiempo, en una lejanísima ciénaga, vivía un feroz ogro llamado Shrek. De repente, un día, su soledad se ve interrumpida por una invasión de sorprendentes personajes. Hay ratoncitos ciegos en su comida, un enorme y malísimo lobo en su cama, tres cerditos sin hogar y otros seres que han sido deportados de su tierra por el malvado Lord Farquaad. Para salvar su territorio, Shrek hace un pacto con Farquaad y emprende viaje para conseguir que la bella princesa Fiona acceda a ser la novia del Lord. En tan importante misión le acompaña un divertido burro, dispuesto a hacer cualquier cosa por Shrek: todo, menos guardar silencio. (FILMAFFINITY)




Vota esta película

Ficha técnica de Shrek (2001).

Fuente FilmAffinity.com

Tabla 4.

División del film Shrek (2001) por secuencias y minutaje

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS
1	00.01.03	00.01.55	
2	00.01.55	00.02.18	
3	00.02.18	00.05.23	PARALELISMO CONTRASTE PARALELISMO
4	00.05.23	00.07.08	
5	00.07.08	00.07.57	
6	00.07.57	00.10.25	

7	00.10.25	00.12.07	
8	00.12.07	00.13.19	
9	00.13.19	00.16.08	
10	00.16.08	00.16.26	
11	00.16.26	00.17.55	
12	00.17.55	00.20.38	
13	00.20.38	00.22.58	
14	00.22.58	00.25.48	
15	00.25.48	00.26.46	
16	00.26.46	00.28.48	
17	00.28.48	00.29.27	
18	00.29.27	00.32.05	
19	00.32.05	00.33.14	
20	00.33.14	00.33.35	
21	00.33.35	00.35.39	
22	00.35.39	00.37.52	
23	00.37.52	00.40.51	
24	00.40.51	00.44.02	
25	00.44.02	00.45.27	
26	00.45.27	00.46.06	
27	00.46.06	00.49.00	
28	00.49.00	00.49.40	
29	00.49.40	00.51.22	PARALELISMO
30	00.51.22	00.53.51	
31	00.53.51	00.56.01	
32	00.56.01	00.57.20	
33	00.57.20	00.58.22	
34	00.58.22	1.00.22	
35	1.00.22	1.01.08	
36	1.01.08	1.01.21	

37	1.01.21	1.04.16	
38	1.04.16	1.05.52	
39	1.05.52	1.09.05	
40	1.09.05	1.09.43	
41	1.09.43	1.11.56	CONTRASTE PARALELISMO
42	1.11.56	1.14.50	
43	1.14.50	1.15.18	PARALELISMO
44	1.15.18	1.18.16	
45	1.18.16	1.21.22	
46	1.21.22	1.23.26	

Técnicas de montaje:

En *Shrek* (2001), observamos como las técnicas expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) son claramente utilizadas en diversas secuencias de la película:

- En la secuencia número 3, encontramos un paralelismo cuando Shrek coloca el cartel de “Tened cuidado, Ogro” en su ciénaga y el siguiente plano que observamos es un cartel de recompensa por cazar a un ogro dirigida a los cazadores. Este montaje nos muestra la impresión que genera Shrek en las personas y hace entender al espectador por qué Shrek prefiere vivir en soledad.



Imagen 44: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 45: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

En esta misma secuencia, se produce un montaje por contraste, dónde se muestra como los cazadores van a por Shrek mientras éste se está preparando la cena. Se muestran estas acciones opuestas pero que gracias al montaje vemos como las acciones de unos y otros están relacionadas.



Imagen 46: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 47: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 48: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 49: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 50: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 51: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

Al final de la misma, vemos como se produce de nuevo un montaje por paralelismo, el cual nos lleva a la escena siguiente partiendo del cartel que tira Shrek al suelo de los gnomos. Sirve para introducirnos a la siguiente secuencia, donde aparecen los personajes mágicos siendo encarcelados y vendidos.



Imagen 52: Secuencia 3.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 53: Secuencia 4.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

- En la secuencia número 29, concretamente en el minuto 00.50.33, nuevamente aparece un paralelismo, cuando Fiona va a por huevos al bosque para prepararles el desayuno a Shrek y a Asno.



Imagen 54: Secuencia 29.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 55: Secuencia 29.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

- En la secuencia número 41, que tiene comienzo en el minuto 1.09.43, se produce más de una técnica de Pudovkin. Por un lado, la secuencia en sí está montada por un montaje de contraste, en el que tras la fuerte discusión de los tres personajes principales: Shrek, Fiona y Asno, se nos muestran los diferentes caminos que toma cada uno. A su vez, varios planos nos son

introducidos mediante paralelismos, como se puede apreciar en las imágenes que se ven a continuación:



Imagen 56: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 57: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 58: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 59: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 60: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 61: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 62: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 63: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 64: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 65: Secuencia 41.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

- Por último, en la secuencia número 44, se produce un paralelismo que sirve para enlazar el viaje por las nubes que mantienen Shrek y Asno subidos al dragón con el cambio de escenario que los lleva hasta la iglesia donde la princesa Fiona está a punto de contraer matrimonio.



Imagen 66: Secuencia 44.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 67: Secuencia 44.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 68: Secuencia 44.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks



Imagen 69: Secuencia 44.
Obtenido de *Shrek* [cinta
cinematográfica]. EEUU: Dreamworks

The Godfather (1972)

El padrino

Ficha Críticas [633] Tráilers [4] Imágenes [75] DVD/VoD [7] Films con Oscar™ a la mejor película

Título original The Godfather
 Año 1972
 Duración 175 min.
 País Estados Unidos
 Dirección Francis Ford Coppola
 Guion Francis Ford Coppola, Mario Puzo (Novela: Mario Puzo)
 Música Nino Rota
 Fotografía Gordon Willis
 Reparto Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton, John Cazale, Talia Shire, Richard S. Castellano, Sterling Hayden, Gianni Russo, Rudy Bond, John Marley, Richard Conte, Al Lettieri, Abe Vigoda, Franco Citti, Lenny Montana, Al Martino, Joe Spinell, Simonetta Stefanelli, Morgana King, Alex Rocco, John Martino, Salvatore Corsitto, Richard Bright, Tony Giorgio, Vito Scotti, Jeannie Linero, Julie Gregg, Angelo Infanti, Corrado Gaipa, Saro Urzi
 Productora Paramount Pictures / Alfran Productions
 Género Drama | Mafia. Crimen. Años 40. Años 50. Familia. Película de culto
 Grupos Trilogía El Padrino | Adaptaciones de Mario Puzo
 Sinopsis América, años 40. Don Vito Corleone (Marlon Brando) es el respetado y temido jefe de una de las cinco familias de la mafia de Nueva York. Tiene cuatro hijos: Connie (Talia Shire), el impulsivo Sonny (James Caan), el pusilánime Fredo (John Cazale) y Michael (Al Pacino), que no quiere saber nada de los negocios de su padre. Cuando Corleone, en contra de los consejos de 'Il consigliere' Tom Hagen (Robert Duvall), se niega a participar en el negocio de las drogas, el jefe de otra banda ordena su asesinato. Empieza entonces una violenta y cruenta guerra entre las familias mafiosas. (FILMAFFINITY)

9,0 168.690 votos

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

633 críticas - por títulos

Vota esta película

Ficha técnica de The Godfather (1972).

Extraída de FilmAffinity.com

Tabla 5.

División del film The Godfather (1972) por secuencias y minutaje

SECUENCIA	INICIO	FIN	TÉCNICAS
1	00.01.14	00.07.28	
2	00.07.28	00.08.31	
3	00.08.31	00.11.06	CONTRASTE
4	00.11.06	00.11.45	
5	00.11.45	00.12.46	
6	00.12.46	00.14.58	

7	00.14.58	00.15.49	
8	00.15.49	00.17.51	CONTRASTE
9	00.17.51	00.22.12	
10	00.22.12	00.26.05	CONTRASTE
11	00.26.05	00.27.01	LEIT MOTIF
12	00.27.01	00.28.00	
13	00.28.00	00.29.32	
14	00.29.32	00.32.34	
15	00.32.34	00.34.16	LEIT MOTIF
16	00.34.16	00.36.05	
17	00.36.05	00.39.48	
18	00.39.48	00.40.15	
19	00.40.15	00.40.42	
20	00.40.42	00.41.10	
21	00.41.10	00.41.29	
22	00.41.29	00.44.02	
23	00.44.02	00.44.34	
24	00.44.34	00.46.13	LEIT MOTIF
25	00.46.13	00.47.49	
26	00.47.49	00.49.25	
27	00.49.25	00.52.03	
28	00.52.03	00.52.37	PARALELISMO
29	00.52.37	00.53.25	
30	00.53.25	00.55.50	
31	00.55.50	00.58.12	
32	00.58.12	1.00.05	
33	1.00.05	1.00.18	
34	1.00.18	1.01.37	
35	1.01.37	1.07.10	LEIT MOTIF

36	1.07.10	1.10.23	
37	1.10.23	1.15.46	LEIT MOTIF
38	1.15.46	1.17.38	
39	1.17.38	1.21.25	
40	1.21.25	1.24.19	
41	1.24.19	1.29.55	SIMBOLISMO
42	1.29.55	1.31.21	
43	1.31.21	1.32.39	
44	1.32.39	1.33.22	
45	1.33.22	1.33.45	
46	1.33.45	1.36.18	
47	1.36.18	1.36.52	
48	1.36.52	1.37.08	LEIT MOTIF
49	1.37.08	1.40.35	
50	1.40.35	1.43.51	
51	1.43.51	1.45.12	
52	1.45.12	1.46.15	
53	1.46.15	1.47.08	
54	1.47.08	1.47.55	
55	1.47.55	1.49.28	
56	1.49.28	1.51.22	
57	1.51.22	1.52.41	
58	1.52.41	1.53.54	
59	1.53.54	1.56.05	
60	1.56.05	1.58.48	
61	1.58.48	2.01.54	LEIT MOTIF
62	2.01.54	2.03.18	
63	2.03.18	2.05.13	
64	2.05.13	2.06.31	

65	2.06.31	2.12.40	
66	2.12.40	2.13.22	
67	2.13.22	2.14.10	
68	2.14.10	2.16.24	
69	2.16.24	2.19.37	
70	2.19.37	2.20.06	
71	2.20.06	2.23.03	
72	2.23.03	2.25.53	
73	2.25.53	2.26.36	
74	2.26.36	2.30.23	LEIT MOTIF
75	2.30.23	2.32.58	
76	2.32.58	2.36.53	
77	2.36.53	2.41.54	CONTRASTE
78	2.41.54	2.43.08	
79	2.43.08	2.44.40	LEIT MOTIF
80	2.44.40	2.47.57	
81	2.47.57	2.48.58	LEIT MOTIF
82	2.48.58	2.53.02	LEIT MOTIF

Técnicas de montaje:

En *The Godfather* (1972), observamos como, en este caso, aparecen en su totalidad las técnicas expuestas por Pudovkin en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929):

- En la secuencia número 3, que tiene comienzo en el minuto 00.08.31, se produce un montaje por contraste, en el que se muestra a la familia Corleone y a sus amigos y familiares disfrutando de la boda de Connie con su marido Carlo mientras que un grupo de hombres se dedica a anotar las matrículas de los coches de los asistentes al enlace.



Imagen 70: Secuencia 3.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 71: Secuencia 3.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- Siguiendo dentro de la localización donde se produce el enlace matrimonial, encontramos de nuevo la técnica de contraste que tiene lugar en la secuencia 8, la cual se inicia en el minuto 00.15.49 y dónde vemos claramente como se contrastan tres acciones diferentes: la familia y amigos celebrando y cantando, Vito Corleone atendiendo a sus quehaceres, y Sonny Corleone apunto de mantener relaciones sexuales dentro de la finca.



Imagen 72: Secuencia 8.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 73: Secuencia 8.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 74: Secuencia 8.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 75: Secuencia 8.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En este caso, otra secuencia en la que se aprecia la técnica de contraste es la número 10, en la que Vito Corleone mantiene una conversación con el cantante Johnny Fontane, que es a su vez su ahijado. En contraposición, mientras esto sucede vemos como Sonny mantiene relaciones con Lucy Mancini.



Imagen 76: Secuencia 10.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 76: Secuencia 10.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la siguiente secuencia, la número 11, aparece por primera vez la técnica de *leit motif*, en este caso musical, con la melodía que acompañará a El Padrino y su familia de forma repetida durante el film. Esta melodía se inicia concretamente en el minuto 00.26.33. Esta melodía hace que el espectador al escucharla se identifique con las acciones de los personajes relacionados con “*La Famiglia*”.



Imagen 77: Secuencia 11.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En este caso, la secuencia número 15 se inicia con el *leit motif* musical de la canción de El Padrino, que nos indica que algo le ha pasado al productor Jack Woltz, el cual iba en contra de los intereses de la familia Corleone. Asesinando a su caballo pura sangre y dejándole la cabeza en su cama, le hacen entender que debe darle el papel a Johnny Fontane si no quiere acabar como su caballo. Por tanto, la melodía nos indica que la familia Corleone ha actuado en favor de sus intereses.

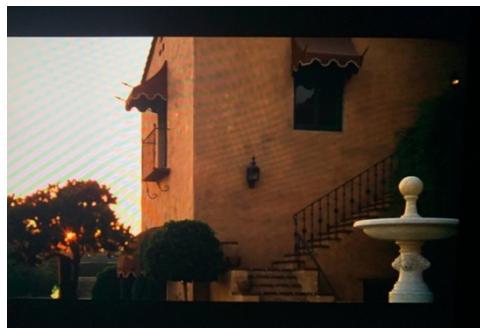


Imagen 78: Secuencia 15.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 79: Secuencia 15.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 80: Secuencia 15.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 81: Secuencia 15.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia número 24, Vito Corleone es tiroteado cuando está en el mercado en compañía de su hijo Fredo, y una vez yace en el suelo, se produce nuevamente el *leit motif* musical.



Imagen 82: Secuencia 24.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 83: Secuencia 24.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- Al final de la secuencia número 28, la cual tiene inicio en el minuto 00.52.03 y finaliza en el 00.52.37, se produce un paralelismo cuando Sollozo entra en su coche y se da paso a la siguiente escena en la que Michael Corleone sale de uno.

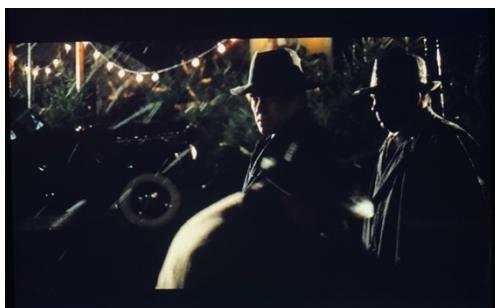


Imagen 84: Secuencia 28.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

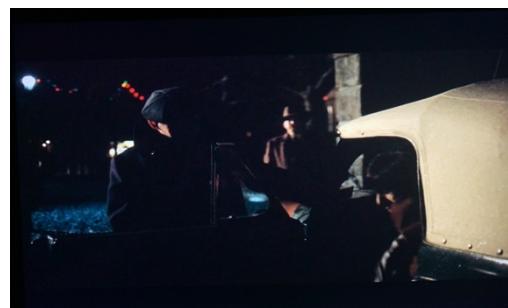


Imagen 85: Secuencia 28.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia 35, concretamente en el minuto 1.06.53, se produce el *leit motif* musical que encontramos durante todo el film, cuando Michael promete a su padre quedarse con él y protegerlo.



Imagen 86: Secuencia 35.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

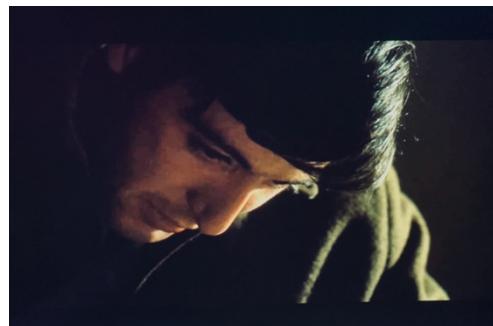


Imagen 87: Secuencia 35.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia 37, se produce de nuevo el *leit motif* cuando Michael llega a la finca. El hecho de escuchar de nuevo esta melodía, da a entender que Michael va a hacer algo relacionado con los “asuntos” familiares.



Imagen 88: Secuencia 37.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 89: Secuencia 37.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- La siguiente técnica de montaje la encontramos en la secuencia número 41, el montaje por simbolismo, cuando Michael debe acabar con Sollozo y el capitán de policía McCluskey. A Michael se le ve inquieto, manteniendo una lucha interna sobre si debe disparar o no y no siguiendo los consejos de Clemenza, el cual le dice que es mejor no sentarse cuando vuelva del baño con el arma. Todo cambia cuando, simbólicamente suena el ruido de un tren -pese a que no están cerca de ninguna estación- y algo cambia en Michael, que dispara y mata a ambos. Esto da pie a que Michael se convierta en un verdadero Corleone.



Imagen 90: Secuencia 41.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 91: Secuencia 41.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 92: Secuencia 41.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 93: Secuencia 41.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- La escena número 48, que inicia en el minuto 1.36.52 y finaliza en el 1.37.08, termina con un *leit motif* que nos introduce a la siguiente escena en la que se nos muestra la nueva vida de Michael en Italia.

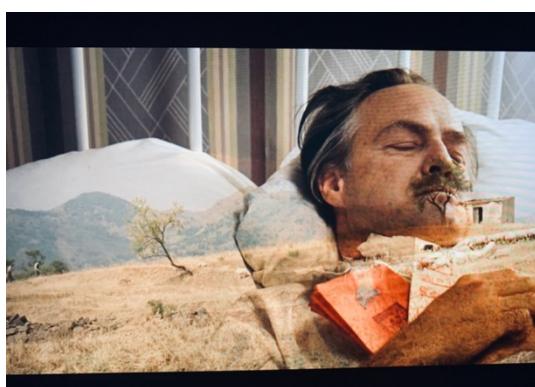


Imagen 94: Secuencia 48.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 95: Secuencia 49.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia 61 tiene lugar de nuevo el *leit motif*, donde se ve a Tom Hagen pensativo y bebiendo tras el asesinato de Sonny Corleone, el cual tiene que comunicar al, aún convaleciente, Padrino.



Imagen 96: Secuencia 61.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia 74, concretamente en el minuto 2.28.40, se produce el *leit motif* cuando Michael habla con su padre en los exteriores de la finca sobre el futuro de la familia ahora que será Michael quien -contra todo pronóstico- esté a la cabeza de los asuntos de la misma.



Imagen 97: Secuencia 74.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

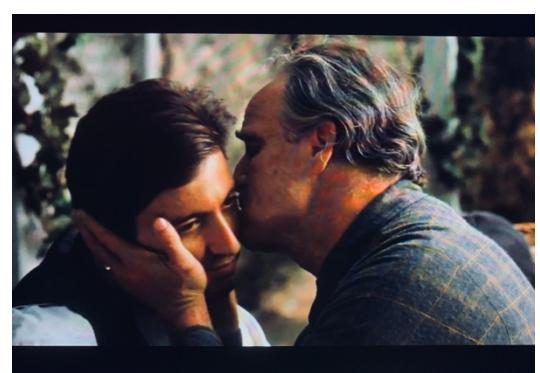


Imagen 98: Secuencia 74.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- En la secuencia número 77, que inicia en el minuto 2.36.53 y finaliza en el 2.41.54, se produce una de las técnicas de montaje por contraste más famosas en la historia del cine, en la que mientras Michael se encuentra en el bautizo de su sobrino Michael Francis Rizzi, se producen paralelamente los asesinatos de los enemigos de la familia y Michael consigue su ansiada venganza. Esta escena contrasta planos de la bebé con la preparación para los asesinatos, así

como primeros planos de Michael a la vez que el cura le pregunta si jura rechazar a Satanás, juntamente con planos de cómo se están cometiendo los asesinatos.



Imagen 99: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 100: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 101: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 102: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 103: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 104: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 105: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 106: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 107: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 108: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

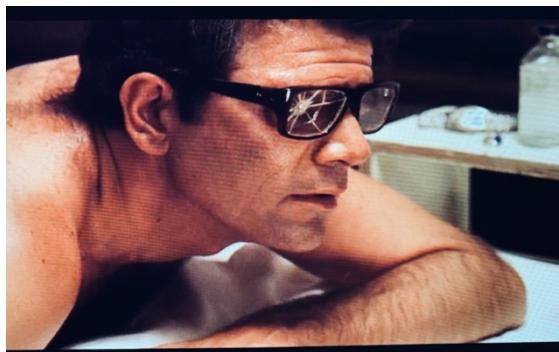


Imagen 109: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 110: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 111: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 112: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 113: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 114: Secuencia 77.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

-En la secuencia 79, concretamente en el minuto 2.44.32, se produce el *leit motif* mientras Tom Hagen observa como se llevan al traidor Tessio, presumiblemente para asesinarlo.



Imagen 115: Secuencia 79.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 116: Secuencia 79.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- Dos secuencias más tarde, en la secuencia 81, se produce en el minuto 2.48.38 el *leit motif*, donde se ve a Michael observando la muerte de Carlo, vengándose así de todos los enemigos de la familia.



Imagen 117: Secuencia 81.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 118: Secuencia 81.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

- La última secuencia de la película, la número 82, finaliza con un *leit motif*, que tiene inicio en el minuto 2.52.02, donde Michael miente a su mujer sobre el asesinato del marido de Connie y como Kay observa la consagración de Michael como El Padrino.



Imagen 119: Secuencia 82.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 120: Secuencia 82.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures



Imagen 121: Secuencia 82.
Obtenido *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures

7. Conclusiones

“para el director cada plano del film cumple el mismo propósito que la palabra para el poeta (...) el montaje es el lenguaje del director de cine”. (Pudovkin, 1929).

Partiendo de esta cita del propio Pudovkin, podemos afirmar que las técnicas expuestas en su obra *La técnica del cine y el actor en el film* (1929) han servido para montadores y directores de cine contemporáneo, los cuales siguen empleando dichas técnicas para la edición de los films.

En el caso de las películas analizadas y respondiendo a la hipótesis principal, se puede afirmar que en los 5 filmes analizados: *IronMan 3* (2013), *The Silence of the Lambs* (1991), *Jurassic Park* (1993), *Shrek* (2001) y *The Godfather* (1972) aparecen las técnicas de montaje expuestas por Pudovkin. El tanto por ciento de la duración de estas técnicas respecto al total de la película es lo siguiente:

En *IronMan 3* (2013), el total de la película son 130 minutos, de los cuales 5:17 corresponden a las técnicas expuestas por Pudovkin, es decir un 4,3%.

En el film *The Silence of the Lambs* (1991) tiene una duración total de 115 minutos, de los cuales en 7.58 aparecen las técnicas, siendo esto un 6,59%.

En el caso de *Jurassic Park* (1993), las técnicas duran 12.28 minutos, representando 10,14% respecto a los 121 minutos que tiene en su totalidad el film.

En el caso de *Shrek* (2001), el film dura 87 minutos, de los cuales 3.15 corresponden a secuencias en las que las técnicas de Pudovkin están presentes, equivaliendo estos minutos al 3,62%.

Por último, en el film *The Godfather* (1972), en 16.40 minutos aparecen las técnicas de edición, lo que corresponde a un 9,3% respecto a los 175 minutos de la totalidad de la película.

Siguiendo con las hipótesis procedemos a responder a la hipótesis a) *Cada técnica tiene un objetivo concreto*.

Cada una de las técnicas (contraste, simbolismo, paralelismo y *leit motif*) tienen un objetivo distinto, pero suelen tener un mismo significado en los diferentes films, pese a que todos son de diferentes géneros cinematográficos y tratan distintos temas.

Por ejemplo, por lo que a la técnica de contraste se refiere, siendo ésta la única que aparece de forma repetida en todas las películas analizadas, realizar situaciones contrarias, potenciando el valor opuesto entre ellas, que si viéramos por separado, no tendrían tanto impacto. Por ejemplo en *Iron Man 3*, entre otras cosas, la técnica de contraste sirve para comparar la sociedad oriental con la americana de una forma amenazante, en *The Silence of the Lambs* (1991), nos sirve para conocer la atormentada infancia de la joven agente del FBI Clarice Sterling y entender cómo es ahora, en *Jurassic Park* (1993), también encontramos distintas técnicas de contraste que nos muestran diferentes situaciones que suceden en el Parque, en *Shrek* (2001), sirve sobre todo para remarcar las diferencias entre los distintos personajes protagonistas, Shrek, Fiona y Asno, mientras que en el caso de *The Godfather* (1972), esta técnica se emplea sobre todo para mostrar las acciones realizadas por la familia, como es el caso de la secuencia del bautizo, donde gracias al uso de esta técnica y el sentido que adquiere la ha convertido en una de las secuencias más famosas y aplaudidas de la historia del cine. Vemos, por tanto, como en todos los films remarca situaciones contrarias.

Respecto a la técnica de simbolismo, como podemos ver en el caso de *Iron Man 3* (2013), el empleo de esta técnica sirve para observar una transformación interna de los personajes, tanto del villano como del protagonista Tony Stark. La técnica de paralelismo únicamente la encontramos en *The Silence of The Lambs* (1991), y sirve para generar tensión y un efecto sorpresa en el espectador. Por último, por lo que respecta al objetivo de la técnica de montaje por *leit motif* o tema recurrente, la cual aparece sobre todo mediante el *leit motif* musical en las películas *The Godfather* (1972) y *Jurassic Park* (1993). En ambas películas, esta técnica tiene como objetivo que el espectador se identifique con la melodía y relacione que algo va a suceder o ha sucedido. Por ejemplo, en la secuencia en la que Michael asesina a Sollozo, como se explica en el artículo del diario BBC (Stewart,H. 2013), el diseñador de sonido Walter Murch acentúa la melodía de *The Godfather* con el sonido de un tren, hecho que se traduce en el montaje final como el cambio definitivo de Michael a Michael Corleone, miembro ya total de la familia.

Por tanto, respondiendo a otra de las hipótesis, concretamente la b) *Afectan al ritmo de la narración*, observamos que cada técnica afecta de un modo diferente al ritmo de la narración. Al ser películas de diferente género, no afecta a todos los films de la misma manera. Un ejemplo lo encontramos en la secuencia montada por simultaneidad de la película *The Silence of the Lambs* (1991) en la que Clarice Sterling está a punto de adentrarse en la casa de Buffalo Bill, donde observamos como claramente gracias a esta técnica aumenta el ritmo de la narración, mostrando las situaciones de todos los personajes involucrados.

Por último y respondiendo a la última de las hipótesis formuladas, c) *Observar si influye en el desarrollo de los personajes*, se llega a la conclusión que más que influir remarcan los cambios correspondientes, es decir, ayudan a entender el recorrido de los personajes dentro de la trama. Por ejemplo, en *Shrek* (2001), el personaje que da nombre al film, mediante la técnica de contraste, se muestra como pasa de ser un personaje que quiere vivir en soledad a otro que necesita tanto a Fiona como a Asno porque por primera vez conoce lo que significan los términos amistad y amor. También, vemos como mediante estas técnicas, se muestra como Michael Corleone pasa de ser un respetado veterano de guerra a convertirse en “El Padrino” de la familia Corleone. Es decir, no es la técnica en si lo que hace que el personaje se desarrolle de una manera u otra, sino que se remarcá el desarrollo.

Como se ha observado, pese a que las técnicas tienen un porcentaje bajo de aparición respecto al total de la película, influyen de gran manera en el desarrollo narrativo y dramático de las películas afirmándose de esta manera que se siguen utilizando las técnicas de edición expuestas por Pudovkin casi 100 años después.

8. Bibliografía

- Atienza, P. (2013). *Historia y evolución del montaje audiovisual: de la moviola a YouTube*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bozman, M.R (productor) y Demme, J (dir.). (1991). *The silence of the lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures
- Carter, R (productor) y Spielberg, S.(dir.).(1993). *Jurassic Park* [cinta cinematográfica]. EEUU: Amblin Entertainment
- Cook, D. Y Sklar, R (2019). *Enciclopedia Britannica*. Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Edwin-S-Porter> el 9 de enero de 2020
- Eisenstein, S (1999). *Métodos de montaje (1929)*, La forma del cine, Siglo XXI, Barcelona, p.72.
- Feige, K (productor) y Black, S. (dir.).(2013). *Ironman 3* [cinta cinematográfica]. EEUU: Marvel Studios y DMG Entertainment
- Fernández - Tubau V. (1994). *El Cine en Definiciones*. Ixía Ed. (p.107)
- Gil, F. y Segado, F. (2011). *Teoría e historia de la imagen*. La Rioja: Editorial Síntesis.
- González,R (2014). *La clasificación del montaje (II): Pudovkin*. Obtenido de <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/destacadodeaudiovisuales/clasificacion-del-montaje-ii-pudovkin/> el 22 de febrero de 2020

- González, R. (2015) *El montaje según la idea o contenido*. Obtenido de <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/montaje-según-idea-contenido/> el 23 de diciembre de 2019
- Herranz, A. M. (2011). Los olvidados y el efecto Pudovkin. *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, (4).
- Joric, C. (7 de enero de 2020). *La Vanguardia*. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historiacontemporanea/20200107/472719060450/david-griffith-cine-hollywood-pionero-racismo.html> el 13 de febrero de 2020
- Katzenberg, J., Warner, A. y Williams H.J (productores) y Adamson, A y Jenson, V (dir.).(2001). *Shrek* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dreamworks
- Morales, F. (2013). *Montaje Audiovisual: Teoría, Técnica y Métodos de control*. Barcelona: Editorial UOC.
- Peralta,R (2013). *Las 5 técnicas de edición claves en el cine*. Obtenido de <https://cocalecas.net/2013/10/las-5-tecnicas-de-montaje-claves-en-el-cine/> el 3 de enero de 2020
- Pudovkin,V (1929). *La técnica del cine y el actor en el film*. Obtenido de <http://sites.uci.edu/expandedcinema/files/2017/01/AsynchronismAsAPrinciple.pdf> el 10 de mayo de 2020
- Pudovkin,V(1957). Lecciones de Cinematografía, Rialp, Madrid, p.62.
- Pudovkin, V. (1972). El actor en el film. Obtenido de <https://seccionvideo.files.wordpress.com/2011/07/pudovkin-el-actor-en-el-film.pdf> el 20 de marzo de 2020

- Revista Icónica. (2016) Obtenido de <http://revistaiconica.com/5-momentos-fundamentales-de-pudovkin/> el 2 de enero de 2020
-
- Rebollo, M. A. P. (2001). El acorazado Potemkin: la memoria de la revolución. *La historia a través del cine: la Unión Soviética* (pp. 13-37). Servicio de Publicaciones.
- Ruiza, M., Fernández, T. Y Tamaro, E. (2004). Biografía de Vsevolod Pudovkin. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pudovkin.htm> el 2 de mayo de 2020
- Ruddy, S.A (productor) y Coppola, F.F (dir.).(1972). *The Godfather* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures
- Sánchez, R. (1971). *Montaje Cinematográfico, Arte de movimiento*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Suárez, J. M. (2 de Abril de 2019). *Gatopardo*. Obtenido de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/edwin-s-porter-primer-director-de-cine-americano/> el 3 de enero de 2020
- Stewart,H (2013). *La música que sirve para manipular emociones*. Obtenido de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130921_cine_musica_manipulacion_finde el 1 de junio de 2020

9. Anexos

- https://drive.google.com/file/d/1-zI1TSDIzvx0zKwKfPGJt0b_UAApbhNL/view?usp=sharing