



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

El montaje en la animación:
Recurso para la integración de elementos narrativos,
emotivos y estéticos en el discurso audiovisual

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Mariana Ortiz Albo

Director de Tesis: Maestro Manuel Elías López Monroy

México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

451

El montaje en la animación: Recurso para la integración de elementos narrativos, emotivos y estéticos en el discurso audiovisual

Preproducción del cortometraje animado *451*
Inspirado en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury

Presenta: Mariana Ortiz Albo
Director de tesis: Maestro Manuel Elías López Monroy

ÍNDICE

Introducción	7
CAPÍTULO 1 : El montaje	9
1.1 Relaciones entre animación, cine y montaje	9
1.2 Montaje. Sus recursos más significativos	10
1.3 Elemento imprescindible en las artes escénicas y plásticas.	22
1.4 Montaje sonoro	27
1.5 Montaje y Semiótica	30
1.6 Montaje como realidad	36
1.7 Montaje como discurso	37
CAPÍTULO 2 : Proceso de adaptación y uso del montaje	41
2.1 Planteamiento del proyecto animado 451 y problemáticas en el desarrollo de su preproducción	41
2.2 Análisis del fragmento a adaptar	44
2.3 Adaptación literaria	46
2.4 Adaptación visual. Proceso, técnicas y problemáticas	51
2.5 Recursos el montaje en 451	52
CAPÍTULO 3 : Preproducción de 451	59
3.1 Carpeta de trabajo	59
Anécdota	59
Sinopsis	59
Idea del autor	60
Propuesta visual	61
Análisis de personajes	62
Elementos descriptivos de la ciudad	67
Personajes	69
Paletas de color	77
Escenarios	81
Conclusiones	89
APÉNDICES	
1.- Fragmento elegido a adaptar	91
2.- Guión Final	103
3.- Proceso de creación de personajes, escenarios y storyboard	113
BIBLIOGRAFÍA	165

La intención de esta tesis es analizar los recursos del montaje utilizados por el lenguaje audiovisual y aplicarlos prácticamente a la pre-producción de la animación *451*. *451* es un cortometraje animado (de 15 minutos aproximadamente) que retoma un fragmento de la novela *Fahrenheit 451*¹ del autor estadounidense Ray Bradbury (1920-2012) cuya completa pre-producción y primeras visualizaciones se incluyen en esta tesis.

Utilizando únicamente uno de los conflictos iniciales de la novela y desglosando con ese único conflicto o premisa una historia más compleja que apele a la emotividad del espectador y cree una reacción de análisis por parte de éste sobre la sociedad en que vivimos.

La posibilidad de organizar integralmente diversos elementos para elaborar estructuras coherentes con propósitos definidos es un recurso que puede identificarse en un texto narrativo como en un discurso audiovisual. Una de las hipótesis planteadas en este trabajo es que ese recurso, que podemos identificar con el concepto de montaje, contribuye a la integración de elementos narrativos, emotivos y estéticos en el discurso audiovisual.

¿Qué es lo que nos hace entender una producción audiovisual? ¿Qué es lo que ocasiona que nos guste o disguste una película o libro? ¿Cómo se crea empatía con el espectador del filme? Las respuestas a estas preguntas son muy parecidas en el ámbito audiovisual y en el literario pues la creación de contenidos se guía por códigos y fórmulas ya probados y estructuras de significado comunes a varias personas o grupos de personas. No significa esto que todos los discursos serán iguales o que estas fórmulas sean reglas, sólo significa que los procesos de comprensión pueden ser unificados en lo general mediante la planeación de lo que se muestra al público tanto en una producción audiovisual como en un texto literario o en general en cualquier obra artística que requiera una lectura.

Uno de los recursos para la transmisión correcta de una idea del productor al lector final es el montaje, el cual es el tema de investigación en esta tesis y se utilizarán elementos de este para lograr una lectura correcta de la adaptación de un texto literario a una animación haciendo analogías entre estos dos.

Dentro de la investigación sobre montaje he encontrado diferencias entre libros y/o autores respecto a las definiciones y usos de ciertas palabras.

Cine proviene de la palabra *cinematografía* que es la técnica (arte, porque así lo vemos) de captar y proyectar en la pantalla imágenes fotográficas sucesivas creando así la sensación de movimiento. También se puede referir al conjunto de filmes con una serie de características similares que los agrupan (pudiendo así referirnos al *cine formalista ruso*,

¹ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*, Plaza y Janés Editores, S.A., Barcelona, 1993, 175 pp.

CAPÍTULO 1 EL MONTAJE

1.1 Relaciones entre animación, cine y montaje

cine experimental, cine de autor, etc.).

Sobre el hecho *filmico* y el *cinematográfico* en su tesis doctoral Eugenio Cañizares² nos plantea que Gilbert Cohen-Séat, pensador francés y uno de los primeros en abordar el tema de si el cine es un lenguaje o no, hace la diferenciación entre estos términos en 1946, la cual después Christian Metz retomaría definiéndola aún mejor y cuya síntesis tomamos por buena en este estudio. El hecho *cinematográfico* entonces se refiere a todos esos hechos que se manifiestan alrededor de la creación de un filme, podría considerarse como el *ámbito cinematográfico*, lo que es propio del medio de expresión llamado *cine*. El hecho *filmico* se refiere a un elemento al interior del cine, "...el conjunto de configuraciones significantes que aparecen en los filmes..."³. Según Metz lo *filmico* son todos los rasgos que aparezcan en un filme.

Producción audiovisual que es un término muy amplio pero muy útil ya que en la actualidad no todos los filmes a los que nos referimos son propiamente eso pues no provienen de un rollo de celuloide impreso y como el estudio de esta tesis se enfoca principalmente a lo que es la animación, cuyas imágenes pueden ser creadas y proyectadas por medios digitales y la mayoría en alguna parte de su proceso de producción pasan al menos por un paso de digitalización, utilizaremos *producción audiovisual* para referirnos a todas las creaciones audiovisuales que no son propiamente filmes.

La *semiótica* y la *semiología* comenzaron siendo estudios diferentes, aunque siempre alrededor del signo, como dice Cañizares, en 1969 al crearse la Asociación Internacional de Semiótica se trató de que la semiología fuera la ciencia general de los signos y la semiótica estudiara cada una de las ciencias parciales. La realidad es que en la actualidad se usan indistintamente, su significado es el mismo y cada autor dependiendo de la época y región de donde provenga lo usa a su conveniencia.

² CAÑIZARES, Fernández Eugenio. *El lenguaje del cine: Semiología del discurso filmico*, Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Dpto. de Filología Romana, Madrid, 2002, 615 pp.

³ FIESCHI, J.A. *Conversación con Christian Metz sobre la especificidad del cinema*, en Revista de Occidente, nros. 101-102, agosto-septiembre, 1971, p. 202.

El montaje es un recurso de difícil definición y no es exclusivo de una disciplina. Lo encontramos en la literatura, en la museografía, en las artes escénicas y en los discursos audiovisuales en general. Este último es al cual esta tesis se avoca, específicamente al montaje dentro de la animación.

El montaje, la animación y la cinematografía tanto en su teoría como en su práctica están íntimamente entrelazados. La animación se desenvuelve hoy en un ámbito cinematográfico aunque en un principio de cierta forma fue al revés: el cine surgió en un ámbito animado.

Antes del cine el hombre conoció y disfrutó de otros espectáculos que lo llevaron con una rapidez insospechada por el camino hacia el descubrimiento de lo que serían las primeras proyecciones cinematográficas. La linterna mágica, el taumátropo, fenakisticopio, y demás dispositivos funcionaban en base a principios animados basados en el estudio de la persistencia retiniana. Después de ellos llegaron los sistemas propiamente fotográficos que se disparaban a intervalos regulares, poco después llegó el cine tal cual lo conocemos. Debutando en México en 1896 y cuya primera presentación fue frente al presidente Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec ya no sólo como un entretenimiento sino como representación y memoria de la realidad. En el libro, editado por el CUEC, de Manuel Rodríguez Bermúdez sobre animación⁴ encontramos una exposición detallada del camino recién mencionado.

Así pues, pasamos del mundo animado al mundo cinematográfico. El cine se volvió rápidamente una novedad espectacular y se volvió protagonista del entretenimiento y la noticia.

Aquí, en los orígenes del cine antes de que este se volviera sonoro, al montaje le era concedida mayor importancia ya que gracias a este se hacía entender una historia a partir de la secuencia escogida de planos, así como la selección de lo que se vería dentro del cuadro. Cuando en 1927 llega el cine sonoro se da pie a que el diálogo cobrara protagonismo en las producciones cinematográficas y comienza así lo que ahora conocemos como el *cine clásico hollywoodense*. Al tener que observar en sincronía a los actores con sus voces se volvió muy importante el cuidado de la continuidad en el montaje pues los errores de sincronía o la discontinuidad de planos crearían sin duda caos y dudas en el espectador al

⁴ RODRÍGUEZ, Bermúdez Manuel. *Animación, una perspectiva desde México*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2007, 234 pp.

que no le sería fácil comprender la trama del filme. Así comienza la idea hollywoodense de que el montaje debía ser transparente, creando la continuidad en el filme con base en su propia invisibilidad, el montaje no debería llamar la atención ni ser notado por el público.

Esta idea de que el montaje debía ser transparente y ciertos postulados y críticas de André Bazin⁵ quien sostenía que el poder expresivo de la imagen se conservaba mientras esta no se manipulara “artísticamente” y que el montaje le restaba validez al filme pues la realidad debería ser la materia prima de este, ocasionaron que muchas producciones dejaran de lado la riqueza que ofrece este recurso, tema que profundizaremos más adelante.

Lo que queremos decir a modo de introducción es que no nos referiremos al montaje como el aspecto técnico (comúnmente aunque no correctamente relacionado con la postproducción) que incluye cortar y pegar sutilmente, hacemos énfasis en toda la riqueza que le confiere a la producción o discurso audiovisual, tanto estilísticamente, como en su función emotiva y narrativa e incluso experimental.

El montaje no se restringe a un solo ámbito audiovisual y tanto en el cine como en la animación ha evolucionado junto con el pensamiento humano y por lo tanto con los avances tecnológicos. Desde mucho tiempo atrás se dijo ya adiós al montaje puramente técnico y más ahora que en muchas producciones ya no se utiliza siquiera una película, ni un revelado, ni una moviola, es esta la prueba de que el montaje va más allá y prevalece sobre el puro aspecto práctico. En esta tesis se tratará de analizar de manera útil algunos usos contemporáneos del montaje en la animación y hacer un acercamiento a su ayuda en la práctica de esta disciplina, basándonos también en el estudio de narrativa, estética y semiología del discurso en la cinematografía.

1.2 Montaje. Sus recursos más significativos

El montaje es organización, es un proceso de planeación. Dentro del ámbito cinematográfico que es el más afín a nuestro estudio el montaje se ha definido de diversas maneras, unas muy efusivas del proceso intelectual que conlleva y de la reacción que crea en el espectador, otras que lo reducen a un proceso técnico de preferencia invisible para el público. Siendo menos parciales encontramos una definición muy completa y sencilla que enriqueceremos con el análisis de las otras definiciones que adoptan diversas posturas.

“El montaje es un principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.”⁶

⁵ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid, 1990, 395 pp.

⁶ AUMONT, Jaques et. al. *Estética del cine*, Paidós, 1996, p. 62.

Podemos adaptar esta definición cinematográfica a una más amplia que incluya a los demás discursos audiovisuales simplemente abriendo el campo de la palabra “fílmicos”, en la actualidad podemos referirnos a elementos visuales de casi cualquier tipo además de los que propiamente ocupan una película para trabajar, algunos son generados o programados digitalmente, otros son dibujados y después digitalizados, otros más son grabaciones e incluso están las producciones experimentales.

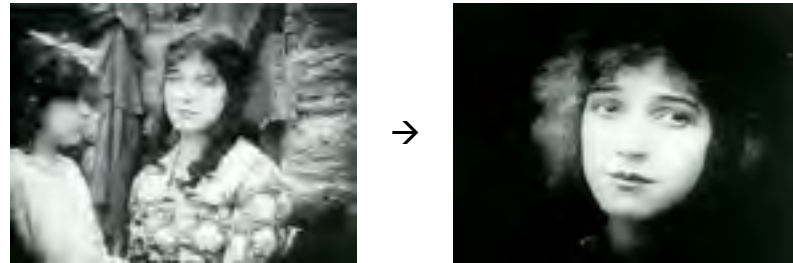
Los primeros usos del montaje corresponden a la intención de conferirle un hilo narrativo a una historia o transmitir una idea o emoción de la mejor forma posible, creando así los primeros avances en el lenguaje cinematográfico. Al cineasta David Wark Griffith se le conoce como “el padre del cine moderno” pues fue el primer realizador en sistematizar ciertos usos de la cámara como el *primer plano*, así como en usar el montaje paralelo para narrar sus historias, esto lo podemos ver ilustrado en sus obras *El nacimiento de una nación* de 1915 e *Intolerancia* de 1916. Antes de él también hubo realizadores que experimentaron técnicamente con las posibilidades narrativas pero ninguno llegó a hacerlo con el profesionalismo de Griffith o a ninguno se le ha hecho tal reconocimiento. Uno de estos realizadores fue Edwin Porter, quien trabajaba en el estudio de Edison, con *Life of an american fireman* y *The great train robbery* de 1902 y 1903 respectivamente, en donde intentó crear técnicas narrativas años antes de las producciones de Griffith.

Las siguientes imágenes corresponden a *Life of an american fireman* (1902) de Porter. La primera nos muestra al bombero pensando en su familia, la intención de recrear una añoranza o recuerdo por medio de experimentaciones técnicas. La segunda imagen es experimentación con un encuadre que no es general sino que apunta a la acción importante, el accionar la palanca de alarma de incendio.



Griffith comenzó a usar el primer plano de manera consciente y planeada para destacar las emociones de los personajes. En la siguiente imagen perteneciente a *El nacimiento de una nación* (1915) una de las señoritas Cameron se ve afligida pues fuera de la cabaña un grupo de “vándalos” busca a su padre para matarlo, tiempo antes murieron dos de sus hermanos y su pequeña

hermana. Griffith pasa de un plano medio al primer plano que nos hace apreciar mejor el momento de desolación y abandono.



También ocupó Griffith el primer plano para hacer más notoria alguna acción, tratando de hacer que las yuxtaposiciones de los fotogramas ayudaran a la fluidez del movimiento (aunque la realización no es exacta pues la posición de los brazos es diferente al saltar al primer plano y también hay un salto de eje innecesario, se puede apreciar la intención de crear esta fluidez de movimiento y centrar la atención del espectador a una acción concreta dentro de lo que era un cuadro más amplio). En estas imágenes la más pequeña hija de los Cameron recoge agua de un pequeño arroyo.



Griffith en vez de mostrarnos una narrativa convencional donde se ve toda la historia desde prácticamente un punto de vista o con cortes meramente convencionales nos da vistas de cada personaje y las intercala para acrecentar la emoción de suspenso como en la secuencia de la persecución en *El nacimiento de una nación*. Colonel Cameron busca a su pequeña hermana Miss Cameron que es perseguida por un negro que quiere casarse con ella contra su voluntad.



El montaje paralelo fue quizá el más importante uso del montaje que sistematizó Griffith. Como es bien sabido, en su película *Intolerancia* de 1916 intercala cuatro historias diferentes, de distintas épocas que lo único que tienen en común es que ilustran cómo la intolerancia y furia del hombre nos han conducido por un camino incorrecto, alejado del amor, que debería ser el vencedor. En esta producción Griffith desarrolla una historia durante la caída de Babilonia en el año 539 a. C., otra historia está situada en Belén en la época en que Jesús hacía milagros y poco después fuera crucificado, la tercera historia se desarrolla en 1572 durante la matanza de San Bartolomé por la lucha entre católicos y protestantes y la caza de estos últimos. La cuarta historia se desarrolla en “la actualidad” de esa época (1916) y se centra en la historia (la única cuyo final no es fatal) de dos esposos que son separados tanto de su familia como entre ellos por la intolerancia, aunque al final el amor y la verdad logra vencer. Estas cuatro historias nunca se enlazan pero son presentadas de manera paralela, es decir la narración salta de una historia a otra y estas se cortan en momentos claves para crear suspenso, al tiempo en que avanza el filme hacia el final los cortes se hacen más cercanos, lo cual crea un ritmo acelerado hacia el clímax de todas las narraciones.

Las producciones de Griffith serían de gran importancia para Serguei Eisenstein (1898-1948) quien analizó y utilizó parte de la experiencia del primero para incursionar y teorizar sobre el montaje, y aunque sus teorías y producciones cinematográficas lo llevaran por un camino diferente y más radical, él mismo acepta en sus escritos la ayuda que los estudios previos de David W. Griffith le aportaron.

Eisenstein definió al montaje de la siguiente manera:

“La *representación A* y la *representación B* deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla y consideradas de tal manera que su *yuxtaposición* – la *yuxtaposición de esos precisos elementos* y no de otros posibles- evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa *imagen del tema*.”⁷

Esta definición nos muestra al montaje como un proceso de planeación para escoger de entre todos los fragmentos aquellos con los que se cuenta para crear el discurso audiovisual, y crear conjuntos de planos, secuencias exactas en las cuales como dice Eisenstein *esos precisos elementos* y no otros posibles (implica una operación de selección y exclusión de elementos) son los que se juntan para darnos a nosotros espectadores la sensación y la idea del tema de la forma correcta en que fue planeada.

Los planos son las piezas con las que se arma el producto audiovisual. El plano se considera la unidad o elemento mínimo dentro del filme. Es un movimiento inscrito en

⁷ EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México Undécima Edición en español: 2006, p. 53.

cierto tiempo, es decir que consta de una cierta duración. Estos planos, yuxtapuestos de manera ordenada son el contenido del montaje.

Eisenstein nos dice que la yuxtaposición de dos planos o de dos imágenes siempre nos va a dar como resultado un tercer significado que no estaba contenido ni en el primero ni el segundo plano y que ahí reside la riqueza del montaje, en mostrarnos algo que no nos muestran las imágenes o planos por sí solos o vistos en forma separada. Por esto mismo es que a veces se ha comparado el montaje con la sintagmática dentro de la lingüística, pues en la sintagmática las unidades mínimas de la lengua crean relaciones que le otorgan sentido a la oración, expresando lo que las palabras solas no nos mostrarían. Béla Balázs (1930) citado en *Estética del cine* nos dice:

“Es productivo <<un montaje gracias al cual aprendemos cosas que las imágenes mismas no muestran.>>”⁸

Eisenstein siempre insistió en que el montaje era el eje que regía el significado de un filme y que cualquier encuadre o plano, plano secuencias e incluso ausencia de cortes, eran producto del montaje, y que este era una problemática importante que tenía que ser siempre resuelta de la manera correcta y se oponía firmemente a la idea de que el montaje era tan solo el medio para que una historia o narración tuviera la fluidez y continuidad precisa.

El *montaje invisible*, idea planteada por André Bazin, lo podemos relacionar con el montaje usado por las producciones clásicas de Hollywood, sistematizado primero como ya habíamos dicho, por David W. Griffith, en dónde se pretendía que la atención del espectador se dirigiera a las estrellas de la actuación, restándole importancia a la *forma* en que estaba compuesto el filme, en la práctica de este montaje se intentaba crear una yuxtaposición que no fuera notoria, esto se lograba mediante el preciso corte de los planos de modo que si una misma acción se realizaba en dos planos distintos al unirlos no nos diésemos cuenta de la transición entre las imágenes. Un ejemplo de esto lo encontramos tempranamente en *El nacimiento de una nación* de Griffith que tantos empleos del montaje sistematizó.



⁸ AUMONT, Jaques, *op. cit.* p. 66.



En las imágenes superiores vemos cómo durante la pelea en el Saloon, la salida del personaje que carga al negro corta en seguida al exterior donde lo avienta al suelo. En seguida volvemos dentro donde otro negro dispara su arma y nuestro personaje exterior es alcanzado por la bala. Este último corte es rápido para que nos de la sensación instantánea del impacto de la bala. En la actualidad damos por hecho este tipo de montaje pero fue una innovación técnica de la narrativa y el lenguaje cinematográfico.

Este tipo de montaje es lógico y útil ya que no sería claro o comprensible un filme que nos cortara arbitrariamente los planos o mostrase incompletas las acciones pero reducir el montaje a esta tarea también es restarle posibilidades de enriquecimiento tanto formal como emotivo y narrativo al producto cinematográfico.

Eisenstein no creía que si el montaje era bueno debía ser invisible al espectador, al contrario, él creó obras que le *decían* claramente al público “*esto es montaje, esto no es la vida real*”, quería que el público se diera cuenta de que el cine no era un simple espectáculo sino que había sido creado con una técnica, que había transformado la realidad y quería transmitir un concepto que debía ser analizado, pensado e incluso que incitaba a tomar acción.

Eisenstein, como escribió en sus notas que conformaron *Hacia una teoría del montaje*, pensaba en respuesta al montaje invisible:

“... nuestra industria del cine se vio frente al reto de crear narraciones con carga emocional que no fuera sólo *lógicamente coherente* sino también *afectiva en grado máximo*.”⁹

Y eso para él no se podía crear sin el choque producido por el enfrentamiento de los planos. Este enfrentamiento de planos debía ser un reflejo de lo que era la vida en general.

Eisenstein estuvo influido por el formalismo ruso del cine, que situaba en primer plano el asunto de la *forma*, el modo en que el material filmado es usado, la técnica que lo modifica y le da de esta manera su lugar dentro de las artes, él dice que la *forma* del cine se crea mediante el montaje, en ese nivel de importancia sitúa a este último.

⁹ EISENSTEIN, Sergei, *Hacia una teoría del montaje*, volumen 2, Paidós, Colección Paidós Comunicación 116 Cine, 2001, p.88.

De esta misma manera Eisenstein recibió otras influencias, poco antes de que él naciera en toda la región soviética se encontraban en auge ideas comunistas que años antes Marx y Engels habían desarrollado, donde planteaban que la historia era una constante lucha de clases y así era la vida en general, a una tesis se enfrentaba una antítesis y creaban una síntesis. Eisenstein crearía tanto escritos como películas políticas siguiendo estos ideales, en donde dos mensajes se juntan en un tercero y por lo general retomaría los temas de las luchas de clases precisamente en donde los actores son las masas, nunca centrándose en un protagonista o personaje principal sino mostrando una esencia colectiva, incluso, generalmente no usaba actores y si así lo hacía estos eran miembros del teatro del *Proletkult*¹⁰.

Un ejemplo muy claro de esto es una secuencia dentro de *La huelga* donde se compara por yuxtaposición dos formas de vida, en la primera se muestra al proletariado conviviendo con sus familias a la hora de la comida, la gente es alegre a pesar de las pésimas condiciones de vida que tienen, comparten y disfrutan la comida aunque esta sea poca. El siguiente momento nos muestra a uno de los dueños de la fábrica el cual come solo y aunque tenga buen vino este le sabe mal y lo escupe y tira al suelo, está enojado y “su copa está vacía” a pesar de tener riquezas materiales.



¹⁰ *Proletkult* (proletarskaya cultura = cultura proletaria, sociedad soviética artística).

Así entonces para Eisenstein el montaje era un conflicto, y no solo un conflicto o choque de plano a plano, sino de secuencia a secuencia, también, incluso, dentro del mismo plano, un conflicto de contrastes, de sonidos, de escalas y de todos los demás elementos que intervienen en el filme.

En su película *La huelga* de 1924 vemos ejemplos de contraste y choque dentro del mismo plano. Choques de escalas y dimensiones protagonizados por la maquinaria de la fábrica:



También vemos choques compositivos, en este caso por el uso del alto contraste .



En cuanto a las disposiciones compositivas, para lograr una mayor expresividad, Eisenstein recurre continuamente al uso de líneas diagonales, tendencia marcada por el *constructivismo ruso*¹¹, como lo podemos ver en las siguientes seis imágenes. Las primeras dos pertenecientes a *El Acorazado Potemkin* y las siguientes cuatro correspondientes a *Octubre* .

¹¹ El constructivismo ruso fue una corriente artística cuyo auge ocurrió poco después de la Revolución de Octubre y abarcó varios campos como la pintura, la arquitectura y el diseño tanto industrial como gráfico, su principal objetivo era hacer al pueblo participe y motor de un nuevo arte y de la nueva estructura de la cultura al servicio de las masas. En el cine fue representado por las producciones que buscaban crear en el público nuevas ideas y apelar a su intelecto, incluso llamarlos a acciones concretas. Estéticamente buscaba rescatar las formas simples y concretas como las líneas diagonales que impusieran dinamismo a muchas de sus obras visuales tanto bi como tridimensionales.



Entonces el montaje puede fungir como creador de una estructura de choques o “conflictos” que generen significados en un discurso audiovisual, la mayoría de las veces que se realiza una producción la función narrativa del montaje es la que cobra mayor importancia, quizá porque así se nos ha acostumbrado técnicamente desde la aparición del estilo hollywoodense de realización. Es de gran utilidad en ese ámbito pero no solo se trata de contar sino de *cómo* se cuenta y el montaje es un forjador de la *forma* de cualquier producción audiovisual. Sobre el asunto de la *forma* y para finalizar el análisis de la obra de Eisenstein podemos decir que él perteneció a los llamados “formalistas rusos” que buscaban destacar al cine como obra artística a través de la impresión humana en él, es decir, estaban de acuerdo en que para que el cine fuera arte no sólo se debía captar la *realidad* con la cámara sino agregarle una estructura y elementos estéticos para transmitir

una idea concreta. Por ello daban gran importancia a la profundidad y el tamaño de los elementos de un encuadre así como el encuadre mismo, la iluminación, el color o la ausencia de este, las escalas y la creación del espacio-tiempo derivado del uso planeado del montaje.

También Lev Kuleshov (1899-1970) es reconocido por su experimentación con el montaje, especialmente por el efecto que lleva su nombre. El efecto Kuleshov:

“Un plano americano, por ejemplo, del célebre actor Moszhukin viendo hacia la orilla del cuadro, plano tomado de una película de ficción; se añade a ése el plano de un plato de sopa humeante o el de una joven en un féretro, o una mujer desnuda en un diván, y los espectadores van a ver en el rostro del actor (idéntico, sin embargo en los tres casos) sucesivamente la expresión del hambre, de la tristeza, del deseo. Gracias a la unión de los planos (en este caso, ajenos unos a los otros), se indujo sentido, se causó causalidad.”¹²

Mediante este y otros experimentos Kuleshov también se dio cuenta de que se podían grabar dos o más planos de la misma acción en distintos lugares y se crearía automáticamente una relación con la yuxtaposición de estos, por ejemplo, se podía grabar en cierta locación al actor viendo hacia fuera del cuadro y en otra locación se grabará lo que está viendo y al unir los planos se *creará* un lugar nuevo que antes no existía con la impresión de que estos dos lugares son uno solo dónde se desarrolla la acción.

Inmerso en la vanguardia futurista el cineasta Dziga Vertov experimentó y teorizó sobre el montaje de manera muy intensa, su obra más conocida es *El hombre de la cámara* (1928) y es esta el ejemplo claro de lo que Vertov consideró y sistematizó como el *Cine-Ojo* (*Kinó-Glaz*) el cual intenta desarrollar las posibilidades del cine más allá de la narrativa convencional, dándole un nuevo sentido a las imágenes, creando un “cine puro”, transmitiendo un pensamiento distinto a las imágenes mismas (en esto, y es una de las pocas cosas, Vertov coincide con Eisenstein). Vertov defendía una idea de filmar la vida de manera imprevista, hacernos ver dónde está la cámara respecto a lo que graba, hacerse visible mediante el objeto filmado, imprimir vida al mundo filmando puntos de vista directos, no utilizaba actores y elegía del mundo lo que le interesaba y entonces lo grababa. Encontramos en Niney una cita de Vertov:

“El Cine-Ojo, como posibilidad de hacer visible lo invisible, evidencia lo que está oculto, manifiesta lo que está escondido... Pero no basta con mostrar en la pantalla fragmentos de verdad aislados, imágenes de verdad separadas, es necesario también organizar temáticamente esas imágenes de tal manera que la verdad resulte del conjunto.”¹³

Otro actor dentro de la historia de la cinematografía que hizo grandes aportes al lenguaje cinematográfico fue el estadounidense Robert Flaherty . Respecto al montaje en

¹² NINEY, Françoise. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

aparición lo ocupa principalmente para presentar el hilo narrativo de sus producciones. Flaherty consideraba que no había nada más interesante que tomar la vida al natural y nos muestra en sus obras que el montaje es útil en el momento de construir la historia pero que al momento de filmar debe ser la cámara la que nos guíe y nos muestre la verdad sin usar el montaje más allá que como recurso cronológico.

El montaje en Flaherty, podemos pensar, es dominado y sobrepasado por la visión natural y las expresiones de sus personajes nativos. Es altamente humanista y naturalista. El ritmo y la esencia de sus películas proviene de la vida en sí y se dice que Flaherty sólo pensaba en el montaje después de tener ya el material filmado, nunca antes, pues una planeación previa del montaje hubiera restado naturalidad a sus filmes.

El montaje también es el ritmo interno de la toma y puede ser que en las realizaciones de este cineasta la esencia y los movimientos de los personajes son los que nos conducen a una producción estéticamente bella y además poética. Podría creerse que el mencionar a Flaherty no nos revela nada sobre el montaje, pero no es así, el grabar el mundo en su estado natural es una conveniencia del realizador y, por otro lado, Flaherty también recurrió a la recreación en muchas de sus tomas, entonces ¿qué tan natural se puede considerar el montaje?

"Para Flaherty la cámara es una interfase paisaje/rostros, y el montaje relata una duración, impresa con el tiempo cíclico de las estaciones"¹⁴

El mismo Flaherty dice que la naturaleza es reconstruida dos veces, la primera vez al crear un guión y escoger a los personajes y la segunda vez durante el montaje¹⁵. Es decir, el montaje es el modelador creativo de lo que la cámara ha filmado.

Por otra parte el trabajo de Orson Welles fue también aporte al lenguaje cinematográfico a través del montaje interno de la toma, el movimiento de la cámara que busca el cuadro exacto y el trabajo sobre la profundidad de campo que hasta las producciones actuales se sigue utilizando. Entre otros aportes, Welles teniendo conocimientos sobre producción radiofónica hizo uso de estos y le dio un peso importante al audio en sus películas así la experiencia auditiva era acorde a lo que veíamos en la pantalla, creando ambientes sonoros que corresponden con lo que vemos a cuadro. Dentro del cine narrativo Ciudadano Kane es un buen ejemplo de una amplia planeación previa al rodaje y la impresión de la sustancia a través de la cual se llega al espectador.

Más cercanas en el tiempo producciones de Godfrey Reggio o Artavazd Peleshyan, entre otros, que haciendo producciones no narrativas siguen un patrón de significado, giran sus tomas en torno a un tema específico (que bien puede ser la vida en sí) o sutilmente esbozado pero que crea una fuerte empatía con el espectador y que genera respuesta sensorial en este, experimentan con el montaje y ayudan a la reflexión y

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

desarrollo de su uso, exhortando al espectador a analizar su relación con el mundo y sus elementos.

El montaje infiere en prácticamente todos los ámbitos de la creación audiovisual, ya vimos que existe un montaje interno del plano y más allá de eso no solo nos referimos a los planos secuencias o movimientos de cámara sino más bien a un movimiento primario, una motivación, un gesto o vibración que se da desde dentro del cuadro y que puede generar en el espectador un significado y que se puede valer de infinidad de elementos tanto físicos como connotaciones casi imperceptibles. Parece que hablaríamos ahora de algún tipo de sustancia o esencia del cine que puede ser expresada a través del montaje, el contenido son las imágenes y la organización de estas produce una expresión artística. Por ello cada elemento debe estar planeado antes de la producción ya que son parte de la estructura de significaciones que le queremos conferir a nuestro discurso audiovisual.

"... un acontecimiento cualquiera (movimientos de cámara, gestos...) está suficientemente calificado para actuar como *cesura*, es decir, como verdadera *ruptura*, o para provocar profundas transformaciones del cuadro."¹⁶

El montaje es determinante más allá de sus usos más comunes como lo serían los flashbacks o recuerdos, destacar al importancia de algunos hechos o cambios de tiempos, la creación de sensaciones de lentitud, vértigo, aceleración y por supuesto la construcción de la continuidad. El montaje puede tomar formas lúdicas o poéticas creando los ritmos y las pausas, entregándose más a un movimiento artístico.

Pier Paolo Pasolini nos dice que es instintiva y natural nuestra relación con las imágenes y así con el cine, las imágenes están en la vida diaria y también en los sueños y los recuerdos y aunque el cine no tenga un lenguaje formal de cualquier manera es capaz de comunicar pues las imágenes son signos comunes a la mayoría de las personas. A partir de esta reflexión nos dice también que por esta misma naturaleza onírica de las imágenes es que el ejercicio audiovisual puede tomar forma poética y artística.

"La institución lingüística, o gramatical, del autor cinematográfico, está constituida por imágenes: y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas... Por eso, por ahora el cine es un lenguaje artístico no filosófico, puede ser parábola, jamás una expresión conceptual directa... Afirmar la preponderante artisticidad del cine, su violencia expresiva, su fisicidad onírica. Todo esto debería, en conclusión, hacer pensar que la lengua del cine es fundamentalmente una "lengua de poesía".¹⁷

El cineasta armenio Artavazd Peleshyan quien dio una conferencia magistral en Ciudad Universitaria y cuyos cortometrajes se mostraron en el marco del primer FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma

¹⁶ AUMONT, Jaques et. al. *Estética del cine*, Paidós, 1996, p. 59.

¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.14.

de México) propone otra forma de utilizar el montaje, que tiene ideas afines al uso poético planteado por Pasolini, en su libro *Teoría del montaje a distancia*¹⁸, nos explica lo que se propone con su obra y dice que el montaje a distancia tiene como base el que todas las imágenes del film tienen un cierto equilibrio que se forma al organizar las tomas de cierta manera, si se cambia una parte se tiene que cambiar todo pues ha cambiado el significado de la obra, así cada imagen repercute no únicamente en las imágenes aledañas sino en todas y cada una las tomas del film completo, creando una configuración circular.

Esta última idea me recuerda una película del 2010 llamada *En el futuro* del cineasta argentino Mauro Andrizzi, no tiene nada que ver con Peleshyán ni con un documental a la *Vertov*, pero es un filme a modo de documental ficcionado que a pesar de ser no narrativo gira en torno a un mismo tema: el amor. El amor como recuerdos de ciertas vivencias o lugares, el amor como presente y como construcción del futuro. A pesar de que hay narraciones en off y entrevistas directas no hay protagonistas y probablemente su montaje está construido para que funcione como un todo, como una impresión general del amor.

Como conclusión en esta revisión general del montaje podemos decir que este es un juego de hipocresías porque por un lado pretende ser invisible al espectador confiriéndole una suave y segura continuidad en su experiencia visual, pero por otro lado la base primaria del montaje es la fragmentación y la manipulación: el llevar la visión exactamente hacia dónde queremos y se necesita. Incluso en la manera hollywoodense se aplican algunas veces principios del “cine-ojo” planteado por Vertov lo cual resulta irónico en un principio pero es resultado del avance de las técnicas y el lenguaje cinematográfico que generalmente damos por hecho hoy en día.

El montaje se compone de muchos otros elementos que le sirven como guías que determinarán la estructura de la producción audiovisual, puede valerse del color, contrastes, sonido y música, fotografía, actuación... Y cada escena, cada momento y movimientos estará formado e influido por el montaje de estos elementos.

1.3 Elemento imprescindible en las artes escénicas y plásticas.

El montaje no es un elemento exclusivo del cine o las producciones audiovisuales, está íntimamente compenetrado con otras artes: la literatura, el teatro, la música, la pintura y la danza.

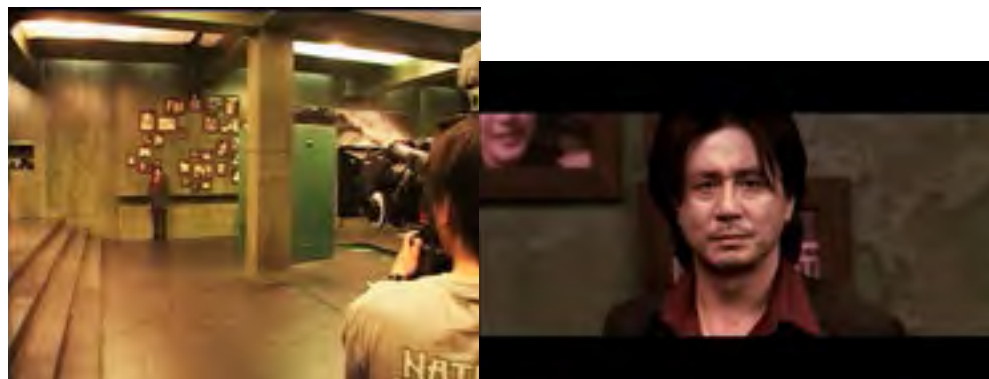
Un ejemplo de esto es lo que normalmente se conoce como “puesta en escena” del teatro, ¿qué es lo que el espectador va a ver? Normalmente serán todos los elementos

¹⁸ PELESHYÁN, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cuadernos FICUNAM, México, 2011, pp. 93.

que están comprendidos en el escenario: fondos, iluminación, mobiliario, personajes, etc. Cada una de estas escenas está planeada en conjunto o en relación a la escena anterior y posterior y todas las acciones que se realizarán en vista del público estarán también planeadas para que los espectadores observen *únicamente* lo que deben ver, en el orden en que lo deben ver. Incluso si no se quiere que el espectador tenga una visión completa de todos los elementos del escenario sino que se quiere concentrar la atención en un cierto punto se puede valer de técnicas de iluminación, por ejemplo, donde todo quede a oscuras excepto una pequeña mesa alrededor de la cual los personajes desarrollan la acción principal. Así el espectador tendrá forzosamente que concentrarse en esa acción sin prestar atención a lo demás que no aporte información en ese preciso momento de la puesta en escena.

De esta puesta en escena o *mise en scène* se deriva el *mise en cadre* que es un concepto parecido pero utilizado en las producciones cinematográficas y ahora en cualquier producción audiovisual como se puede ver en cualquier software donde además de nuestros elementos de modelado, iluminación y efectos podemos agregar una cámara, ver a través de ella cómo es que se comportan estos elementos, y perfeccionar la imagen, consiste en elegir el cuadro que será visible para el espectador dentro de la puesta en escena, es decir, no vemos todos los elementos sino solo algunos a través del cuadro seleccionado por la cámara, como el marco en la pintura, esta selección no es arbitraria sino que está determinada por la narrativa, la estética y la emotividad de nuestra producción e incluye un acercamiento o alejamiento de la cámara respecto a lo filmado, un ángulo específico en el que esta se encuentra en relación con la acción que sucede en el cuadro, una iluminación y acciones específicas para ese y sólo ese cuadro que al mismo tiempo está relacionado con el cuadro anterior y posterior así como la escena teatral lo está de sus adyacentes. Las siguientes imágenes son ejemplos provenientes de la película de Park Chan Wook, *Oldboy*.





Este salto de la puesta en escena al cuadro se da como en la fotografía pues lo que capta la cámara es solo un fragmento delimitado de realidad y aunque parezca una limitante es quizá de gran utilidad ya que nos permite seleccionar y enriquecer la experiencia del espectador y crear emplazamientos de cámara diferentes a la toma general, así podemos viajar por una secuencia o ver tan solo lo importante de toda la puesta en escena en un solo plano.

Cada elemento tanto de la puesta en escena como del cuadro están determinados por muchos otros elementos que contienen en su interior pero el espectador absorberá todos estos elementos y los fusionará, haciéndolo un todo completo sin fisuras. Una de las ideas sobre las cuales se basa la teoría psicológica de la Gestalt es “el todo es mayor a la suma de sus partes” con esto se refiere a que en el proceso perceptual al mirar, por ejemplo una toma, no vemos objeto por objeto sino que integramos la información que nos transmiten los elementos colocados en el set. Un ejemplo sobre esto aplicado al montaje, que nos contrasta dos análisis de un mismo evento lo vemos en la película “Lolita” de Stanley Kubrik, se ven unos pies femeninos cuyas uñas están siendo pintadas. No sabemos si está en el pedicurista, o en su casa, no sabemos ningún detalle más que la acción misma, más adelante en la película nos daremos cuenta, a través del contexto mismo y de una puesta en cuadro más amplia que quien le pinta los pies es su padrastro con quien tiene un romance y está perdidamente obsesionado con ella. Le damos a la imagen un significado más amplio del que inicialmente tiene la pura acción pues hemos recibido información que en su conjunto nos da esta visión de que el todo es más que la suma de sus partes, tanto visualmente como en cuanto a la acción.

Algo así también puede ser ejemplificado con el teatro Kabuki, el cual Eisenstein analiza en sus escritos, que es una forma teatral tradicional japonesa donde muchos elementos como la vestimenta, el maquillaje, el mobiliario, la música, el ritmo, las coreografías, las voces, etc. Todo se mezcla para crear una sola sensación.

Sergei Eisenstein profundiza en este asunto de la puesta en escena y nos explica

que esta tiene que ser un reflejo de la acción, es decir la escenografía, la iluminación, los contrastes, la disposición de los volúmenes, el movimiento y todos los demás elementos tienen que ser representación de la acción. Pone un ejemplo muy sencillo, si se necesita representar a un personaje que se separa de un grupo o que entre este personaje y otro grupo de personas hay cierta repulsión, no pondremos a todo el grupo rodeando al personaje y a este tratando de explicar o discutiendo verbalmente, no. La forma de colocar a los personajes es separarlos, hacerlos ver realmente en repulsión, al personaje en un plano y al grupo en otro plano distinto, haremos que gráficamente los veamos separados y no como una sola masa de gente así se acentuará el hecho de la separación o la repulsión.

De esta misma manera la danza se vale del montaje, confiando mayor importancia a la música, en donde esta última y la puesta en escena deben ir completamente coordinadas.

“Un ejemplo de este método de crear una composición plástica sobre líneas musicales firmemente determinadas, es el caso de la coreografía de ballet, donde existe una correspondencia completa entre el movimiento de la partitura y la *mise en scène*.”¹⁹

También en la literatura y en el lenguaje, en general, encontramos diversos usos del montaje. Eisenstein nos habla de esto en su libro *La forma del cine*, cómo es que se juntan dos significados concretos para crear uno distinto y eso es precisamente lo que hace el montaje.

“De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos “representables” se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar”; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = “escuchar”.

...

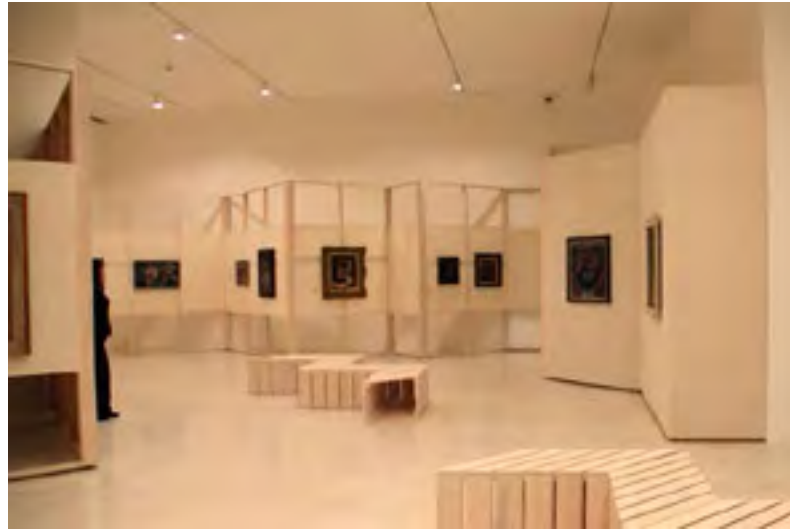
En toda exposición cinematográfica éste es un medio y un método inevitable y, en una forma purificada y condensada, el punto de partida del “cine intelectual.”²⁰

El montaje también lo encontramos en la museografía. ¿Dónde, cómo y por qué se acomoda de cierta manera una obra dentro del espacio del museo? ¿Cuál es la temática de cierta exposición? ¿Por qué cierto orden en las obras es mejor para comunicar la idea al público asistente? Como ejemplo tomaré una exposición reciente que se exhibe en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo llamada “Construyendo Tamayo 1922-1937”. La museografía fue realizada por el *Taller de Museografía (TDM)* que a través de la colocación de biombos de madera y manta donde se montaron las obras se reprodujo la esencia de la prehispánica y natural que Tamayo y sus contemporáneos del Método Best Maugard y las Escuelas de Pintura al Aire Libre retomaron en sus producciones artísticas.

¹⁹ EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México, Undécima Edición en español: 2006, p. 123.

²⁰ *Id.* *La forma del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México, Segunda edición en español: 1990, pp. 34 y 35.

Se consideró que las paredes frías de yeso blanco que predominan en las exposiciones en general no era adecuado para el tránsito del público por esta muestra pues era necesario retomar la calidez de los elementos naturales y de los trazos infantiles y básicos de las propuestas experimentales de los artistas de la pintura de los 20's y 30's del México post revolucionario. Así mismo estos biombos rompían el espacio rectangular y abierto de una sala, semejándose más a un camino natural. Toda esta planeación es un montaje y sirve para transmitir o acentuar una idea, ayudando a la comprensión de la lectura por parte del espectador.



Otro uso del montaje dentro de las artes visuales se puede encontrar en el Arte Conceptual y al Arte Contemporáneo. Ambos ocupan constantemente el recurso de la instalación, incluso algunas veces la obra llega a ser “transitable” por el público o interactiva. Así pues, se requiere la participación y montaje de diversos elementos que crearán un todo con un significado para el observador. Tomemos como ejemplo en este caso la obra *Blue* de David Spriggs²¹, al parecer una bruma azul se extiende por todo el cuarto donde se encuentra la instalación, a medida que el espectador se mueve y ve la obra por uno de sus lados se pueden observar las capas sobrepuestas de acrílico pintado que crean la sensación de bruma tridimensional. El análisis del espacio y el uso del montaje es claro, así mismo la idea del choque prevalece pues vemos las partes y la suma de las partes a la vez haciéndonos analizar el proceso de creación y la sensación de ilusión.

²¹ David Spriggs es un artista de Montreal, Canadá que crea obras inspiradas en la ilusión de tridimensionalidad creada por objetos bidimensionales, reproduciendo ambientes de bruma y humedad a partir de acrílicos pintados y sobrepuestos a la vista del espectador.



No tenemos que ir tan lejos en el análisis del montaje para ser claros, sencillamente el montaje está presente hasta en la pintura tradicional y académica y en el diseño. Las composiciones elegidas en estas disciplinas son prueba de ello. Incluso las retículas en el diseño o la selección de un formato para el lienzo de la pintura de caballete dan cuenta del extenso uso del montaje.

1.4 Montaje sonoro

En una producción audiovisual intervienen dos elementos principales: el visual y el sonoro o auditivo, hasta ahora hablamos un poco del visual pero el sonoro es igualmente importante. Analizarlos por separado no implica montajes aislados, tan solo es una forma más fácil de comprenderlos y de observarlos en su individualidad pero en la práctica del

montaje se debe crear una armonía de los dos elementos.

Así como el montaje visual se maneja en base a planos, el montaje sonoro se maneja en base a sonidos: voz, música, sonidos incidentales y efectos sonoros, tanto diagéticos como extradiegéticos.

La música por sí sola es montaje, tiene un tiempo base, compases que generan ritmos, cadencias, armonía, encadenamiento de notas, movimiento... todo ello en una específica organización y yuxtaposición genera un ritmo acelerado o lento, violento o suave, una sinfonía o una pieza popular, e infinidad de ritmos y géneros musicales que son imposibles de enumerar.

No solo la música forma parte de nuestro montaje sonoro dentro de la producción audiovisual, probablemente en la mayoría de estas lo más destacado es la voz humana, al menos en las producciones de tipo narrativo ya que un correcto orden de los planos con voz creará continuidad, así como una mala disposición de las “tomas” con voz crearía caos o confusión.

El estudio de la estructura musical en general es de mucha ayuda en la creación de los planos, sobre todo porque ejemplifica claramente lo que serían los movimientos tanto dentro del cuadro como en los cortes durante el montaje.

En la música como en la resolución del orden de los planos existe una progresión y hacer que se desplacen tanto las formas visuales como el sonido en armonía requiere de mucho estudio tanto de los movimientos de la cámara y de los personajes, como de los movimientos sonoros que coexistan en la toma y la postproducción.

La mayor parte del ritmo generado en pantalla es gracias a la música, a la correcta sincronía de los incidentales (y la verosimilitud de estos con lo que vemos en pantalla) y a los movimientos y pausas (el ritmo) generadas tanto por la voz como por la música.

Estos elementos sonoros se mezclan con los planos en armonía para generar el montaje. Cada elemento confiere ritmo:

“Cómo punto de meditación estética es conveniente fijarse en la constitución misma del sonido. Una vibración (de una cuerda tensa o de una columna de aire o de la membrana de un parlante) es esencialmente una emisión *rítmica* de ondas de aire. De este modo un ritmo, imperceptible como tal, constituye la esencia del sonido y de la armonía.”²²

Rafael Sánchez en el libro *Montaje cinematográfico* nos habla de contrapunto en el montaje, el contrapunto es la composición de varias melodías dentro de la misma pieza musical, creando lo que es conocido como polifonía y se conduce de forma parecida a cómo se construye el montaje en tanto que no es solo una mezcla de elementos sino más bien la perfecta y armoniosa disposición de estos.

²² SÁNCHEZ, Rafael C. *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1994, p. 211.

“Desde el momento que el cine está constituido por un conjunto de diversos movimientos, la concepción contrapuntística del montaje no debe ser descuidada. El asunto está en enfocar el problema creativo con madurez estética, dado que cualquier mezcla de diversos elementos no merece el calificativo de contrapunto”²³

También la parte sonora del montaje se divide en planos, igual que en una orquesta, no todos los elementos sonoros pueden sonar al mismo tiempo ni con la misma intensidad, la voz por lo general ocupa el primer plano, los incidentales un volumen moderado dependiendo de dónde provengan: una puerta al abrirse, el murmullo de la gente a lo lejos, un secreto contado al oído o el ladrido de un perro tendrán diferentes modulaciones en el volumen así como distintos lugares en el espacio. Y en ningún caso (al menos que esa sea enteramente la intención) la música que acompaña o se enfrenta a la imagen debe sonar forzada (incluso podrían ser opuestas o contrarias, más no forzadas), al contrario todo debe fluir de manera que tengamos una impresión completa del audiovisual y no pensemos la imagen y el sonido por separado.

Artavazd Peleshyán explicaba que al crear sus planos y al montarlos piensa al mismo tiempo en la música y aplica un paralelismo entre imagen y sonido así lo que ves es lo que escuchas y viceversa. Esta es una forma de montaje entre imagen y sonido y Peleshyán la ocupa con gran maestría, cosa que no podemos decir de las producciones en general, ya que la mayoría de las veces este tipo de paralelismo se vuelve un reiterativo conceptual que pocas veces es acertado. Otra afortunada aplicación de esta concepción paralela de la música con la imagen la aplica Godfrey Reggio en su película *Powaqqatsi*, la música le da el tono preciso a cada toma y el ritmo acompaña cada paso humano a cuadro, creando una sinfonía audiovisual, además poética e intelectual.

Eisenstein plantea en cambio que todo debe ser planeado como un conflicto y no como eventos paralelos, es decir la música se debería contraponer a lo que vemos en la imagen para crear un choque visual y generar un concepto nuevo, en la película *J'ai tué ma mère* (Yo he matado a mi madre) de Xavier Dolan hay un ejemplo claro y de cierta forma burdo aunque usualmente recurrido. Cuando Hubert se pelea con su madre en la cocina y antes de decir que la odia vemos, a forma de metáfora de su sentimiento, que saca los platos de la alacena y los revienta contra el suelo para mostrar su enojo, aunque es una imagen con un toque violento la música que escuchamos es un allegro en tonalidad mayor, nada triste, más bien tranquila, escuchamos esta música de varias cuerdas con violín y si no viéramos el montaje de estas tomas probablemente nos remitiría a una imagen campestre diurna. El choque de la acción violenta de Hubert con la música y la cámara lenta hace que se cree un tono casi solemne en la secuencia. Cualquiera de las dos maneras (y seguramente existen muchas más) de montar la imagen y el audio es aceptable siempre que se haga de la manera correcta. Volviendo a los cortometrajes de Peleshyán, estos no caen en una

²³ *Ibid.*, p. 224.

redundancia innecesaria, al contrario, todos los elementos están tan bien compenetrados unos con otros que, cómo el mismo lo explicó, en vez de crear una narrativa lineal o una progresión, se crea una esfera o una estructura esférica en el filme, lo cual está sustentado por su teoría de *montaje a distancia*.

“...el montaje a distancia le comunica a la estructura del film no la forma de una cadena de montaje habitual, ni la forma de un conjunto de diferentes cadenas, sino que crea en resumen una configuración circular o, más exactamente, una configuración esférica rotatoria.”²⁴

1.5 Montaje y Semiótica

El montaje es principalmente un elemento que confiere sentido a una producción, no importa de qué tipo sea esta. Tanto para conferir como para interpretar el sentido de cualquier elemento se requiere de códigos, códigos que sirven para entender el significado de las cosas y la semiótica estudia estas estructuras de significación es por eso que no podemos separar al montaje de la semiótica.

La semiótica es una disciplina extensa y el montaje es solo parte de ella, es uno de sus instrumentos que además de abarcar la parte teórica de estructuración de significados en la producción audiovisual también abarca la parte práctica o técnica al momento de la realización, en la disposición de ángulos de cámara, de encuadres, de iluminación, etc. Y así hasta el proceso de edición.

El uso y estructuración de los códigos de las producciones audiovisuales son muy diversos y gran parte de estos obedece a la demanda, producción y consumo específico para las masas.

Por otra parte sabemos que las producciones audiovisuales tales como la animación, el cine y el teatro son representaciones y como tales su existencia es *semiotizada*.

“... *semiotizado*, extraído de su contexto natural e introducido en un contexto de nociones, de <<saber>>, formalizado culturalmente.”²⁵

Como elemento semiotizado la producción audiovisual se sirve de múltiples códigos sociales y culturales de difícil definición aún para la propia semiótica. Es difícil encontrar la raíz de estos códigos dado que sus orígenes son de lo más diverso y así pueden existir diferentes formas de querer comunicar, una de estas formas es mimética, es decir, quiere representar al mundo como tal, mostrarlo y hace un esfuerzo por parecer lo más natural posible, no hablamos de la parte actoral ni técnica de la producción sino en la

24 PELESHYÁN, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cuadernos FICUNAM, México, 2011, p. 44.

25 BETTETINI, Gianfranco. 1977, *Producción significativa y puesta en escena*, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 30.

conceptualización de esta y el mensaje que desea transmitir. Otras formas se alejan de la parte mimética y quieren proponer o formular un discurso propio que no precisamente represente el mundo y otras propuestas intentan, justamente, alzarse como delatores de que el discurso es irreal, es una creación humana, no es representación de la realidad, ya habíamos visto que las producciones de Eisenstein y Vertov, también Welles, tienen discursos metacinematográficos.

Cuando nos referimos a la *reproducción* del mundo no queremos decir que se reproduce tal y como es sino que se toman ciertos elementos que lo figuran y personifican (que se vuelven significantes) y se traspasan a esta nueva escena de creación. Al escoger estos significantes provenientes del mundo real e insertarlos en el mundo de la representación también se depura, se toman los elementos convenientes y aquí entra en juego otro código cultural, el de la persona o grupo de personas que seleccionen estos elementos y su propio contexto, contexto que al mismo tiempo está determinado por una cultura, por experiencias propias, eventos que protagonizan sus vidas, etc. Eventos que no se pueden rastrear, que crean esta red de significados que se le da a la producción y que le confieren una riqueza particular.

Los sistemas de producción también forman parte importante en la estructuración de una producción audiovisual semiotizada (aunque sea redundante), el estudio semiótico de una producción no es de esta sola sino que viene acompañada del análisis semiótico del *texto* del que proviene la producción (*texto* como cualquier elemento susceptible de ser leído, es decir decodificado y esto abre el campo de *texto* a prácticamente, sino es que, a todo elemento existencial), de los propios sistemas y de los códigos culturales con que se articula hasta los medios en que se difundirá y los procesos técnicos que conllevará su producción.

“...la noción de “texto fílmico” implica considerar al filme como un discurso signifiante en el que es necesario estudiar todas las consideraciones significantes que puedan observarse en él.”²⁶

Como lo expone el semiólogo italiano Gianfranco Bettetini, las producciones audiovisuales son susceptibles de intervención semiótica porque nos encontramos con:

“1) la producción de sistemas de significación y su necesaria decodificación-interpretación; 2) la producción de una puesta en escena signifiante que se lleva a cabo en un espacio casi siempre diferenciado, física y arquitectónicamente, del espacio de la realidad cotidiana (el escenario o la pantalla), por lo que tanto teatro como cine realizan concretamente en sus puestas en escena alteridad espacial típica del discurso y de la representación lingüística; 3) la realización de un intercambio de comunicación directamente institucionalizado socialmente...”²⁷

26 CAÑIZARES, Fernández Eugenio. *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico*, Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Dpto. de Filología Romana, Madrid, 2002, p. 361.

27 BETTETINI, Gianfranco, *op. cit.*, p. 79.

El proceso por el que pasa un *texto* antes de ser representado audiovisualmente es un proceso de enriquecimiento de la producción. El texto por sí solo tiene cierto valor, al adaptarlo para la producción audiovisual se le suman ciertas propiedades o elementos que al inicio no tenía, se transforma semióticamente, se le dan elementos expresivos, emotivos, artísticos, y se instaura en un contexto diferente al texto primario dado que será representado frente a un público, frente al *lector*.

Como ejemplo podemos tomar una de las obras literarias varias veces adaptadas al cine, la obra de teatro *Romeo y Julieta* que a pesar de ser planeada para ser representada frente a un público y está distribuida en actos definidos debe sufrir ciertas transformaciones al pasar a la pantalla. Probablemente la última y más aventurada es la adaptación de 1996 del director Baz Luhrmann pues no sólo adaptó la obra al cine sino a la época actual y a pesar de eso casi todos los diálogos respetan los versos originales. ¿Cómo lograr esto sin aburrir a la audiencia? La primera secuencia a modo de introducción es la síntesis clara de toda la película y es puro montaje. Nos muestran una televisión, desde ahí sabemos que la historia transcurre en nuestra época. Primero nos identifiquemos con la situación, vemos un noticiero común hablando sobre los problemas de violencia diarios pero este nos atrapa pues además de ser una historia de amor, es decir, íntima, hay protagonistas de importancia para la ciudad, las dos familias. Visualmente también nos identifiquemos con Verona, es una ciudad cargada de calor, violencia, vemos imágenes con resolución de video, imágenes del periódico, tomas aéreas de la ciudad que nos remiten a persecuciones policíacas, el zoom in y out de una misma imagen rápidamente nos da vértigo, *nos hace caer* dentro de la ciudad. Poco después presentan a los personajes principales como siguiendo al pie de la letra la forma de un texto teatral, al final de la secuencia se alternan rápidamente imágenes acelerando el ritmo que nos traduce la trama.

Otros aciertos de la película además del montaje es la adaptación de ciertos elementos como las pistolas a las que llaman *swords* del inglés “espada” y hacen así una analogía directa entre las espadas usadas en la obra original y las pistolas actuales sin cambiar los versos.

También se ilustra en esta adaptación uno de los primeros experimentos que hacía Kuleshov y del cual ya habíamos hablado en el cual tomando imágenes de distintos lugares se crea uno nuevo. Las locaciones usadas fueron California en Estados Unidos, la ciudad de México, Texcoco y Veracruz: el resultado fue Verona, una decadente ciudad italiana.

Vemos como todos los elementos estéticos son introducidos por primera vez en una adaptación: cómo es el lugar, la iluminación, la paleta de colores, etc. Elementos semiológicos como figuras retóricas, metonimias o metáforas también son agregados, por ejemplo en la segunda secuencia de esta misma película cuando se presentan cada una de las “pandillas” los chicos Mountague y los chicos Capuleto, se encuentran en una

gasolinera y cuando está a punto de comenzar la disputa Benvolio ve un letrero colgante anunciando combustible que dice “Add more fuel to your fire” y conforme la disputa y los disparos avanzan el letrero gira cada vez más rápido con el ritmo de las balas que lo alcanzan. Esta es una clara metonimia en la cual Benvolio se hace consciente de que mediante esa disputa se está haciendo más grande el odio que ya de por sí se tienen las dos familias y así es más fácil que nosotros espectadores entendamos la maquinaria de las motivaciones de los personajes.

Cualquier texto puede sufrir grandes transformaciones en su camino hacia la representación, empezando por una intención mimética de esta hasta convertirse, quizá, en un discurso propio que toma algunos significantes del texto primario. Esto lo podemos ver ejemplificado en la película *Match Point* de Woody Allen en la que subyace un concepto de conciencia culpable basado en *Crimen y Castigo*, desde el principio de la película se hacen varias alusiones a Dostoievsky y aunque todo se desarrolla independientemente de este libro, la resolución de la película tiene una clara base en esta obra literaria pues Chris Wilton al igual que Raskolnikov comete un crimen, con esta acción ambos se quieren situar como jueces morales más allá del bien y el mal sin saber que aunque escapen de las autoridades su propia conciencia los movilizará a pagar por sus errores. Chris Wilton asesina a su amante embarazada para poder tener una vida acomodada y socialmente favorecida con su adinerada esposa. Raskolnikov asesina a una vieja usurera para demostrarse que los códigos morales reinantes son fácilmente descartables e inútiles. Al final del libro Raskolnikov se va a entregar él mismo a la policía pues su conciencia no lo ha dejado tranquilo y en el final de la película vemos que Chris Wilton obtiene su estabilidad financiera añorada pero nos deja entender el director que también su conciencia lo está molestando pues comienza a ver a su amante muerta y a la anciana que asesinó para despistar, entonces aunque ya no vemos lo que sucederá después y la policía no pudo encontrarlo culpable podemos deducir que su final será igual que el de Raskolnikov pues se nos está señalando que como este último también Chris estaba luchando con su propia mente y sus acciones.

El montaje también tiene la tarea de no dejar nunca fuera al espectador, nunca lo puede olvidar ni relegar su importancia ya que este es el que unifica todos los códigos y las redes de significación de la producción en una nueva lectura y este es el momento más importante de la creación ya que es el único momento donde todos los elementos que el montaje ha dispuesto se fusionan para crear el verdadero significado para este singular espectador, el montaje correctamente estructurado es el que se hará cargo de que el lector dentro de su libertad de interpretación de significados entienda lo que queremos transmitir con un análisis y producción semiótica del texto inicial.

El montaje se vale de la semiótica tanto conceptualmente como técnicamente, técnicamente se encarga de la armonía de la representación escénica: la unidad estilística

de la puesta en escena, esto incluye la escenografía, la iluminación, hasta el desempeño actoral, la sincronía sonora y otra gran cantidad de elementos.

Y al llegar al trabajo de edición este es básico para el montaje como proceso semiótico, la elección de los tiempos que duran los planos y la correcta yuxtaposición de estos sirven para crear un correcto discurso pero no podemos reducir a este proceso el espectro de acción del montaje ya que este se encuentra también donde no existen cortes, donde no existen yuxtaposiciones y así podemos ver cómo es que el montaje influye incluso antes de lo que cinematográficamente se llama la “producción”.

Es difícil para las producciones que no están correctamente estructuradas y coordinadas hacer espacio para el montaje en una producción desde el inicio, pero si analizamos las producciones exitosas casi siempre tienen perfectamente coordinado esto. La dirección (actoral), fotografía, dirección de arte, sonido y edición son departamentos que nos entregarán la mayor parte de la información audiovisual que enriquecerá a un guión correctamente desarrollado para una representación asumida en su existencia semiótica.

Todo lo que vemos en una animación o producción audiovisual nos da información, los escenarios ya sean reales o imaginarios e incluso abstractos, los personajes y su actuación, sus gestos, sus movimientos, la paleta de color del cuadro, la iluminación, los contrastes, los encuadres y planos. Estos elementos conforman el montaje dentro del cuadro que se diferencia del montaje-edición en que el primero debe ser planeado previamente a la producción y el montaje-edición se hará cuando ya se cuente con material ya sea filmado o creado digitalmente.

Todo comienza desde el guión, el guión se basa en un asunto (premisa). Y a partir de este asunto es que funciona en su totalidad el aparato de producción, y el montaje correctamente trabajado en todos los aspectos antes descritos desde el inicio hará que dicho asunto sea correctamente plasmado y transmitamos al lector lo que queremos de una manera eficaz.

“Para Eisenstein, además, el <<asunto>> no es nunca una simple <<fábula>>, sino un tema impregnado de <<actitud ideológica>>; el asunto está siempre compuesto por una serie de acontecimientos y, al mismo tiempo, por una <<actitud>> hacia los mismos <<en parte evidente y en parte abstraible de la *fábula*>>; los hechos que los constituyen están ya crítica e ideológicamente filtrados, ya sea en su materialidad (en el tipo de acciones que allí se desarrollan), ya sea en sus relaciones y en la estructuración de las mismas (en los modos en que se traman las acciones).”²⁸

La producción audiovisual como dice Bettetini es entonces un lugar idóneo de intertextualidad y pluralidad de códigos. Muchos de estos códigos son estructurados en la puesta en escena del tipo teatral, es decir, sin haber insertado dentro de esta escena el

²⁸ BETTETINI, Gianfranco, *op. cit.*, p. 121.

elemento de captura que confiere la toma cinematográfica (y su equivalente en otro tipo de producciones audiovisuales). Hacer visible este proceso de inscripción de la escena en la toma o la puesta en cuadro en sí es también parte del montaje y con ello ponemos de manifiesto (preferentemente de forma consciente) la falta de veracidad de nuestra puesta en escena, así frecuentemente nuestra construcción audiovisual pone de manifiesto los medios y procesos usados en su creación volviéndose un discurso metacinematográfico o metadiscursivo. Por esto el espectador debe poner atención a lo que son los procesos y medios de producción de sentido. En su mayoría la producción audiovisual de cualquier tipo está encaminada al consumo masivo en donde se ve todo como una realidad incuestionable o bien una irrealidad más conectada con el imaginario colectivo que con la vida en sí, cualquiera de estos dos enfoques colocan a la producción más allá del alcance del espectador que por lo tanto no hace la lectura semiótica, no se tiene acceso ni interés por tener acceso a ella. Esta forma de “ver” es, sino incorrecta, un simple fin en sí mismo, entretenimiento quizá, en vez de un medio de análisis de un discurso primario que se nos quiere transmitir. En pocas palabras no existe una lectura semiótica. Esto se aplica a nuestro estudio y lo explica Van Dijk, lingüista neerlandés contemporáneo, aunque hablando de los usuarios de la lengua:

“Sin recurrir a un análisis completo de los conocimientos pertinentes, o sin efectuar la representación completa de las partes anteriores de un texto, los usuarios de la lengua pueden simplemente interpretar en una forma más superficial o ‘chapucera’, pero que con frecuencia no por ello dejará de ser eficaz, comprobando si una palabra, oración o proposición del momento ‘encaja’ más o menos en el guión de conocimientos de ese mismo momento”²⁹

Entonces: el montaje nos da dos maneras de plantear toda la producción, una nos guía hacia un proceso discursivo y la otra hacia el enmascaramiento total de todo medio de producción creando al fin un entretenimiento intrascendente. Aún asumiendo que escogemos la primera y creamos un proceso de análisis discursivo tenemos que tomar totalmente en cuenta al espectador o lector. A partir de la lectura se crea una nueva producción ya que los códigos con que fue hecha no son exactamente los mismos que los códigos con los que será leída aunque estos tengan características comunes. Estas características comunes son las formas estructurales del discurso en las cuales debemos enfocar la atención pues son nuestro punto de encuentro con el lector. El discurso se transforma y se le da nuevo sentido, se pluraliza de lector a lector y cada uno de estos lectores tiene un contexto sociocultural distinto y estructuras de pensamiento distintas, esto nos lleva a una infinidad de interpretaciones, que son claramente indefinibles.

Incluso se podría llegar a un término algo confuso, en cierto punto debemos tomar lo producido como una realidad ya que sino se vuelve no analizable. A fin de cuentas no

²⁹ VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI Editores, México, 2007, p. 157.

hay más conclusión que la propia del espectador fueren cuales fueren los códigos que operen sobre este y solo al momento de la proyección habrá cierta unidad en toda la producción, no así en la estructuración, ya que ahí interfieren infinidad de códigos, no así en la lectura ya que sucede lo mismo.

1.6 Montaje como realidad

En un discurso audiovisual todo relato o historia se crea a partir de fragmentos que nos dan la imagen general de un lugar, un personaje, alguna situación, etc. El montaje de estos fragmentos es el que creará una realidad pues los ordena de cierta manera.

El montaje es un mecanismo de creación que vuelve vulnerable todo material hasta que lo convierte en una nueva realidad diferente de la directa captura de el entorno primario. Al mismo tiempo está influido por el contexto en el que se realiza y las condiciones sociales y culturales así como económicas en que se desenvuelve. Este asunto de la vulnerabilidad y de la realidad es demostrado por el efecto Kuleshov. En una primera realidad estamos muy seguros de lo que refleja el rostro de Moszhukin y en otra nos significa algo completamente diferente.

También existen modelos para crear realidad, fórmulas probadas para crear los efectos específicos que principalmente crean continuidad, está el montaje paralelo, los planos y contraplanos, los close ups, etc.

Como cita Niney en *La prueba de lo real en la pantalla*, conforme evoluciona la creación de realidades...

"... se hace más elaborada y creíble en la medida en que la imagen se hace aparentemente más natural, el decorado más realista, el punto de vista más diversificado, el movimiento más actual (a la manera en que ocurre en las noticias filmadas), en oposición a la visión teatral!"³⁰

En esta oportunidad de crear una realidad que nos brinda el montaje se puede sobrepasar lo natural y humano, no solo hacer lo que el ojo hace sino lo que la cámara nos puede ofrecer como herramienta, incluso para crear fantasías. Se puede hacer visible lo invisible como el cine-ojo vertoviano lo plantea.

Encontramos distintas variantes sobre esta realidad: por un lado está como expone Niney el cine de Flaherty que tratará de absorber la realidad por medio de la cámara y el montaje será una herramienta para el correcto entendimiento. Por el otro lado está el cine de Vertov en el cual el montaje nos da prácticamente todo, tanto el montaje interno como el montaje de yuxtaposición de las tomas, el montaje es el creador de esta realidad futurista. Son tan solo visiones diferentes y usos distintos de una misma herramienta y nos

³⁰ NINEY, Françoise. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, p. 71.

muestran algunas de las posibilidades que nos ofrece el montaje.

El montaje se basa en movimiento e intervalos. El movimiento lo es todo en el montaje. No todas las producciones son narrativas, no todas son ficción o documental, existe una gran diversidad de producciones con diversas clasificaciones pero en todas sin excepción está presente el movimiento tanto como principio constructivo como resultado. Un ejemplo claro de esto son las producciones de Peleshyán.

"No se trata de cine de ficción: no hay guión, en el sentido de narración; no hay diálogos, no hay actores. Pero no se trata tampoco de documental en el sentido habitual: no hay comentario, no se registran las palabras, la imagen no da testimonio. El cine de Peleshyán no se trata de contar una historia, una pequeña historia de individuos, sino de elaborar un *continuum* de impresiones del mundo y de sus fuerzas arcaicas que sustentan nuestra Historia."³¹

Las producciones de Peleshyán son movimiento y el movimiento como materia prima condensa la emoción y la significación del mundo a través de los medios elegidos por nosotros, es decir, las imágenes.

Dice Niney que el montaje a distancias de Peleshyán cierra secuencias o cierra a la película sobre sí misma. Me parece a mí que sí la cierra en medida en que es contundente creando un ciclo, pero no por eso cierra la emoción o el significado ya que ésta permanece en cada uno de los espectadores como una unidad de emoción primaria y natural del ser humano, e incluso puede hacernos conscientes de esta. Nunca termina, cada fragmento contiene al todo.

Movimiento existe en todas las artes y la vida.

Movimiento + montaje = realidad discursiva.

Cierto tipo de montaje, además, no agota la realidad y es lo que hace interesante y le da vida y permanencia así como pregnancy a una producción, le da libertad a los personajes y las situaciones al no definirlos del todo y que el espectador cree esa parte dentro de su propio contexto y se vuelva consciente de que la idea o el concepto trasciende la producción y lo pueda traspasar a otros niveles de su vida.

1.7 Montaje como discurso

El análisis del discurso como un sistema de ideas también incluye al discurso audiovisual aunque principalmente es tratado en la filosofía, la lingüística, la sociología, la antropología, etc. En nuestro caso, lo que vemos en la pantalla o en el teatro es también un discurso pues incluye la producción y comprensión de *textos*. El montaje como forma

³¹ *Ibid.*, p. 86.

de organización de una producción entonces influirá grandemente en la lectura del discurso por parte del espectador desde el primer momento en que este empieza la *lectura* (audiovisual).

“Los oyentes o lectores no esperan, para echar a andar sus procesos de interpretación, a que la cláusula u oración haya sido oída o leída, sino que comienzan a interpretar ya desde las primeras palabras de los textos u oraciones.”³²

Es claro que nadie espera a que la proyección termine para empezar a pensar la película o el corto, desde la primera imagen, se comenzará la lectura y la percepción de esta irá enriqueciéndose y cambiando conforme le damos más información al espectador. Esta información aunque sea planeada por nosotros tendrá un significado particular para el lector, aunque el asunto no cambie y para que realmente no cambie: la *forma* de nuestra producción audiovisual es sumamente importante.

(Los lectores) “Hacen un uso estratégico de muy distintas clases de conocimientos previos, entre los que figuran los que se refieren al contexto, así como aquellos más generales que se hallan almacenados en la memoria”³³

Esto es similar a lo que habíamos dicho hablando de semiótica y montaje, pues cada significante que nosotros coloquemos en nuestra producción tendrá una lectura particular dependiendo de la persona que lo *lee*. Sus memorias personales así como sus experiencias y su conocimiento respecto a un asunto en particular definirá que tan profundo es su entendimiento sobre lo que planteamos. También esto influirá en su gusto o su disgusto hacia nuestra producción. Es por esto que unas películas nos gustan más a unos que a otros o nos hacen sentir menos o más identificados con ellas. Así mismo una persona que tenga mayor conocimiento en lenguaje cinematográfico podrá apreciar de forma muy distinta una producción en comparación a un “espectador silvestre”, probablemente el primero será capaz de determinar si se trata de una historia con uno o varios conflictos, lineal o no, será capaz de analizar y comprender las recurrencias o analogías, las metáforas, las metonimias o incluso los metadiscursos de la proyección audiovisual.

“...como ya lo dice el proverbio, a buenos oyentes o lectores una palabra basta; esto es, no necesitan de las estructuras completas de la oración para hacer una conjetura plausible sobre el significado de una oración en el texto y en el contexto, e incluso son capaces de deducir una macroproposición o tema probables en un texto, con la ayuda de un solo título, encabezado u oración inicial.”³⁴

Esta cita se encuentra en el ámbito lingüístico pero aplica de igual manera a nuestro campo audiovisual, donde un encabezado u oración inicial pueden ser los primeros

³² VAN DIJK, Teun A. *op. cit.*, p. 155.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 156.

planos de una secuencia o bien las escenas centrales de la producción.

“Por ejemplo, durante la interpretación de primer pronombre que aparece en una oración nueva, los usuarios de la lengua pueden suponer provisionalmente que hay una identidad correferencial de esta palabra con las expresiones temáticas de oraciones anteriores; pero, por supuesto, esta hipótesis se puede corregir cuando se procesa información adicional de la oración.”³⁵

La lectura es un proceso de comprensión que puede ser modificado conforme se obtiene información, por esto es que nuestra apreciación de una producción no es la misma mientras vemos las primeras secuencias y cuando ya vimos la producción completa, tampoco cuando volvemos a ver el film. Cada imagen y cada secuencia de estas, cada sonido y cada composición de sonidos suma información y la organización de estos usando como guía el montaje nos proveerá una línea general por donde transcurrirá la lectura del espectador. Estos cambios de información y cambios en la lectura son planeados, o pueden (o deberían) ser planeados e irán conduciendo nuestra visión y audición al ritmo que deseemos.

³⁵ *Ibid.*

CAPÍTULO 2 PROCESO DE ADAPTACIÓN Y USO DEL MONTAJE

2.1 Planteamiento del proyecto animado 451 y problemáticas en el desarrollo de su reproducción

“Una gota de lluvia. Clarisse. Otra gota. Mildred. Una tercera. El tío. Una cuarta. El fuego esta noche. Una, Clarisse. Dos, Mildred. Tres, tío. Cuatro, fuego. Una, Mildred, dos Clarisse. Una, dos, tres, cuatro, cinco, Clarisse, Mildred, tío, fuego, tabletas soporíferas, hombres, tejido disponible, faldas, bufido, ataque, rechazo, Clarisse, Mildred, tío, fuego, tabletas, tejidos, bufido, ataques, rechazo. ¡Una, dos, tres, una, dos, tres! Lluvia. La tormenta. El tío riendo. El trueno descendiendo desde lo alto. Todo el mundo cayendo convertido en lluvia. El fuego ascendiendo en el volcán. Todo mezclado en un estrépito ensordecedor y en un torrente que se encaminaba hacia el amanecer. –Ya no entiendo nada de nadie – dijo Montag. Y dejó que una pastilla soporífera se disolviera en su lengua.”¹

Este párrafo proviene de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y nos describe el pensamiento de Guy Montag. En vez de describir acciones de un personaje nos describe las imágenes que pasan por su mente, el párrafo es capaz de mostrarnos elementos visuales muy específicos como si leyéramos el guión de una película o alguien nos la estuviera contando.

A raíz de esto fue que surgió la idea de hacer un cortometraje animado ya que lo que pensaba y sentía Montag en ese instante parecía muy fácil de traducir a términos visuales y por lo mismo resultaba muy empático. La confusión y la ira del personaje se mostrarían visualmente al espectador de la animación de una forma clara.

De igual manera el conflicto que vive Guy Montag nos es común a todos ¿Cuál es el bien y cuál el mal? ¿Qué tanto se ha deshumanizado la sociedad? Hay tormentas en nuestra mente al igual que en la del personaje de *Fahrenheit 451*. Entonces tenemos esta novela que trata temas actuales de interés para la persona promedio y que invita a la reflexión y a la toma de conciencia, al mismo tiempo es fácilmente adaptable a imágenes por lo cuál la intención del autor podría ser correctamente transmitida gracias a una producción audiovisual.

Al tratar con personajes de carácter muy específico, actitudes y acciones desesperadas o extremas en un tiempo diferente al nuestro, la forma más acertada de construirlos visualmente sería con personajes de animación pues estos son fácilmente exagerables tanto en su constitución física como en sus acciones.

Inicialmente la propuesta consistía en adaptar el fragmento seleccionado (Apéndice 1) tal cual este se encuentra escrito. Inspirada por la frase de Lajos Egri

¹ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*, Plaza y Janés Editores, S.A., Barcelona, 1993, pp. 27 y 28.

“La acción no es más importante que los factores que contribuyen a que esta surja” la intención fue siempre mostrar a Montag a través del camino emotivo y de toma de conciencia que transita y este fragmento ilustraba gran parte del inicio del conflicto del personajes, los factores que inician la concientización de Montag, el análisis de su vida en comparación con la de Clarisse McClellan, así pues, no sería más importante su decisión de rebelarse contra el sistema que las razones que lo llevaron a esta decisión.

Eventualmente durante la adaptación a guión la situación fue obvia: realizar una animación idéntica al fragmento literario era una desastrosa idea. Las razones eran varias, se suele decir “una imagen vale más que mil palabras”, en los libros muchas cosas son descritas, muchos diálogos nos dan cuenta de las situaciones, pero intentar mostrar el diálogo junto con las imágenes de una animación era un exceso, era recargar una idea innecesariamente. Otro de los contratiempos es que una historia escrita está llena de detalles que nos muestran una idea muy completa de un lugar, un personaje, una situación, pero una imagen tiene que ser clara y directa, es importante jerarquizar la información que se va a mostrar, pues información extra sólo creará distracciones para el espectador e incluso puede llegar a confundirlo. Era necesario tomar las partes importantes, la información necesaria y desechar todo lo demás.

También en el inicio de la preproducción el proyecto era realizar enteramente la animación, sin embargo la investigación alrededor del montaje, el análisis del fragmento y sus elementos susceptibles de montar tomó demasiado tiempo haciéndome entender que la animación, si bien no es imposible, no es trabajo nada fácil para una sola persona sin experiencia profesional previa. Incluso durante la de creación de personajes y escenarios aún existía la intención de terminar una animación de aproximadamente 10 a 15 minutos sin ayuda alguna. Sin embargo ya en el momento de la producción, al tomar en cuenta el tiempo que se lleva realizar cada cuadro fue claro que terminar los 10 minutos sería imposible.

La novela contiene, gran cantidad de mensajes críticos para la sociedad actual a pesar de haber sido escrita a mediados del siglo pasado, pareció excelente materia de adaptación a términos visuales y la pretensión a futuro es no sólo dejarla en preproducción sino producirla en su totalidad y mostrarla al público.

Pero ¿cómo conservar la empatía una vez que sea traducido a términos visuales el fragmento? La respuesta la encontré en el montaje, en la planeación de lo que aparece tanto dentro del cuadro como en la relación de este con sus cuadros adyacentes. Y así es como comienza la preproducción de la animación que fue nombrada 451.

Teniendo ya dos asuntos sobre los cuales desarrollar una tesis: una historia que contar y el medio a contarla, que es el montaje. El proceso de desarrollo de la preproducción de 451 no estuvo libre de problemas, al contrario. Y antes de mostrar el producto final o la preproducción en sí que se lee en los capítulos siguientes hay que hablar a grandes rasgos

de los procedimientos y técnicas que fueron utilizados así como los errores que fueron cometidos para poder lograr una visión objetiva del trabajo.

La parte teórica y la parte práctica deberían haber sido creadas a la par pero el análisis al montaje resultó tan largo y exhaustivo que al desarrollar la preproducción de 451 se tomaron en cuenta sólo algunos recursos del montaje de los muchos que habían sido investigados pues resultaba inconveniente abarcar todos.

En la concepción primaria había que encontrar la premisa de nuestra historia, para comenzar la preproducción. La premisa siendo la propuesta del tema o el argumento que soporta una historia es la piedra base que no podemos dejar de lado, en nuestra historia se hizo una limpieza de posibilidades hasta quedarnos con lo sustancial del tema que era mostrar como una sociedad puede moldear las acciones y pensamientos de cada uno de sus individuos, que con el tiempo se vuelven parte de un estado de malestar general que les impide el crecimiento en sus vidas, esto a través de Guy Montag, personaje quien despierta del letargo y decide cambiar.

Teniendo ya la premisa del fragmento, se analiza este para poder encontrar los elementos que componen el carácter de los personajes, características que marcarán sus acciones y el camino emotivo que transitarán para cumplir la premisa. Esto se realizó desglosando una por una las acciones que realizan en la novela y la razón de estas. Además de lo cual se tiene que encontrar una idea con la que empiece la animación, para lo cual se busca un gancho que en este caso es el inicio del conflicto existencial de Guy Montag. Después de haber determinado todas y cada una de las acciones que realizan los personajes se creó la tabla de “unidad de opuestos” que son elementos semiotizados que le dan un su peso simbólico a cada personaje y otros elementos que aparecen a cuadro, ya sea denotados o connotados, como la sociedad, los escenarios, las acciones, etc. Así mismo las simetrías y las recurrencias son elementos con una gran carga simbólica que no podemos dejar de lado ya que gracias a estos elementos es que se le da ánimo al proyecto.

En el proceso de adaptación se encontraron múltiples problemáticas por resolver, principalmente referentes a cómo hacer más empáticos los personajes, sin tener que mostrar todo el desarrollo que se da originalmente en la novela de Bradbury. Cómo mostrar en 10 minutos aproximadamente un fragmento del tamaño de un capítulo pero que abarcaba la premisa de una novela completa y que fuera claro y conciso sin dejar de lado los recursos narrativos, emotivos y estéticos, como lo dice el título de esta tesis. Se realizó un guión inicial y a partir de entonces se trabajó en cada uno de sus tratamientos, primero puliendo los personajes, haciéndolos más exactos tanto físicamente como en sus acciones y después puliendo los diálogos, cercano a la mitad de los tratamientos se hizo un ejercicio de quitar todos y cada uno de los diálogos para hacer obligatorio transferir toda la información a términos visuales y después se agregaron sólo los diálogos que fueran verdaderamente

necesarios para no desvirtuar de más el trabajo animado y sí cargar simbólicamente cada elemento que en 451 aparece.

2.2 Análisis inicial del fragmento a adaptar

El fragmento seleccionado para la adaptación se encuentra en el Apéndice 1.

Premisa general de la novela: una sociedad sin libertad de pensamiento se destruye.

Premisa del fragmento: la libertad de pensamiento, el conocimiento y la lucha por la verdad son el camino a la felicidad.

Guy Montag es al mismo tiempo el protagonista (representando la lucha humana por la libertad de pensamiento) y el antagonista (representado el sistema represor de conciencias y proveedor de divertimentos sociales sin trasfondo intelectual).

Clarisse McClellan es el personaje pivote pues es inflexible y necia, gracias a esta actitud es que ocasiona que Montag se dé cuenta que es infeliz. Crea el conflicto.

Al ser una niña que observa y analiza es una persona con un arma peligrosa: la inteligencia, pero al mismo tiempo se aparta de la sociedad y se mantiene al margen pues posee una gran inocencia hasta cierto punto infantil aún.

Mildred (personaje secundario): Es la esposa de Montag y representa la sociedad y el sistema que la gobierna, es lo que la televisión y el gobierno le ordena, no piensa ni analiza, la vida se le va en divertimentos.

Unidad de opuestos: Guy Montag (bombero, conformista, obediente del sistema, supuestamente feliz) Vs. Guy Montag (consciente de su infelicidad, cuestiona a la sociedad, busca la verdad).

Inicio del conflicto: Guy se da cuenta de que a pesar de la vida “perfecta” que lleva no es feliz. Parte de una voluntad consciente que lucha por lograr una meta. En este camino arriesga tanto su estatus social como la vida misma pues se enfrenta a un sistema represor y engañoso.

Camino emotivo que transitará el personaje:

Parte I: de la estación de bomberos hasta la entrada de su casa.

1. Seguridad / conformismo (falsa felicidad)
2. Sorpresa / impacto de agente externo (Clarisse)
3. Sensibilidad

4. Cuestionamientos
5. Incomodidad
6. Irritación

Parte II: de la entrada de su casa al momento en que llama por ayuda para su esposa.

7. Bloqueo de irritación (cuando recuerda los libros en las ventilas)
8. Reflexión
9. Aceptación de su infelicidad
10. Sensación de ahogarse/desasosiego
11. Dolor / sentimiento desgarrador.

Parte III: de la llegada de los operarios hasta el momento de dormir.

12. Análisis (de la sociedad, de su vida y la de su esposa)
13. Hartazgo / Cólera
14. Apacibilidad y nostalgia
15. Toma de conciencia (conciencia de un sistema político-social disfuncional)
16. Análisis de opciones / Análisis de lo correcto e incorrecto (opciones de estilos de vida)
17. Desfallecimiento / “poner en pausa” la realidad

Parte IV: día siguiente.

18. Tranquilidad / mente fría
19. Decisión de cambiar

Columna de unidad de opuestos.

Guy Montag sistemático	Guy Montag infeliz
la sociedad	Clarisse McClellan
antorchas que se cosumen	vela que despidе luz
bombero destructor y conformista	ojos de Clarisse / reflejo de Guy Montag
estatus de bombero (insignia)	atrevimientos de Clarisse
ciudad silenciosa	casa de Clarisse
olor a petróleo	olor a frambuesas
luz eléctrica	luz de velas (madre de Guy Montag)
no pensar	pensar demasiado
silencio	charla
oscuridad del cuarto de Guy Montag	luz en casa de Clarisse
pastillas somníferas	vida real
guerra	luna y estrellas
máquina que roba vida	vida
vacío	sustancia de vida

cigarrillos	interés por la vida
operarios	médicos
dolor	risas
guerra	lluvia
ceguera	conciencia

Simetrías:

cara de Clarisse – madre de Guy Montag
 Clarisse – vela
 Montag – antorcha
 Montag – petróleo
 máquina/operarios – sistema
 estrépito de los cohetes/guerra – dolor de Guy Montag
 luz en casa de Clarisse – existencia de una vida distinta

Recurrencias:

ojos y rostro de Clarisse
 insignias de bombero
 alarma estación de bomberos
 fuego

2.3 Adaptación literaria.

Propuesta de integración de elementos de montaje para el cortometraje animado 451

El análisis del fragmento literario nos mostró que existían diversos conflictos. Uno de ellos era la guerra pues la sociedad en la que vivía Montag estaba al borde del colapso a pesar de que sus ciudadanos, entretenidos por la televisión y demás divertimentos, parecían no darse cuenta de ello.

Otro conflicto era el matrimonio de Montag y Mildred en el cual no había suficiente confianza y comunicación.

El conflicto que nos interesa es la conciencia de Montag que comienza a despertar a partir de los cuestionamientos que le hace Clarisse. Para crear un cortometraje concreto cuya premisa y mensaje sean claros nos desharemos de los otros conflictos, por lo tanto desaparecerá el momento en que Mildred se toma el frasco de pastillas así como la llegada de los operarios. También desaparecerá la guerra.

El momento en que Montag platica e interroga a su compañero bombero será sustituido por uno donde se muestre el accionar de los bomberos y la intención de su trabajo, así mostraremos al inicio una secuencia de un día normal en la estación de

bomberos y también así ganaremos expresividad omitiendo diálogos innecesarios que pueden ser suplantados por imágenes y transmitir más directamente la idea.

El choque principal será entre Clarisse y Montag. Para acentuar las diferencias entre ellos y crear un contraste entre el sentido de sus vidas, Clarisse será más joven, no tendrá 17 años sino 7, así también nos deshacemos de diálogos innecesarios que haría una jovencita con un nivel de conciencia superior. Deshacernos de los diálogos no significa de ninguna manera eliminar la esencia del personaje, al contrario, se intenta hacer surgir más claramente el significado de este. Clarisse será completamente inocente, ella no sabe del todo si hace bien o mal, simplemente actúa con la frescura de quien no conoce la censura del sistema, sin embargo al ser inteligente sus cuestionamientos ocasionan una ruptura en el modo de ver el mundo de Montag.

También se omitirán detalles de la ciudad, las casas y la estación de bomberos que no aportan demasiada información adicional o de gran importancia.

El flashback sobre su madre que Montag tiene será sustituido por un flashback sobre un incendio en su trabajo donde una inocente mujer poseedora de libros es quemada con todo y su casa. Esto ocasiona la apertura de la sensibilidad de Montag, es decir, el resultado es el mismo pero sin atraer a nuestra historia un nuevo conflicto o mayor cantidad de personajes que después no tendrán mayor injerencia.

El robo del libro que no aparece en el fragmento literario sino hasta un poco después será adelantado al igual que la muerte de Clarisse, para acelerar el proceso de cambio en Montag. Será lo que consume su cambio de conciencia.

Para concluir y cerrar la historia utilizaremos una escena final muy parecida a la inicial para contrastar las acciones tomadas antes y después por Montag. Él no solo no responderá a la alarma sino que quemará la estación.

Del análisis primario conservaremos las recurrencias mencionadas: ojos y rostro de Clarisse / insignias de bombero / alarma estación de bomberos / fuego y sol.

También se conservará el sentido general de los pasos emotivos que transita Montag. El guión final se muestra en el Apéndice 2 .

Finalmente los pasos emotivos que transitó Montag quedarían de la siguiente manera:

Parte I: trabajo normal de la estación de bomberos hasta la entrada de su casa.

1. Seguridad / conformismo (falsa felicidad)
2. Sorpresa / impacto de agente externo (Clarisse)
3. Sensibilidad (recuerdo de la mujer que se quemó con su casa)
4. Irritación
5. Incomodidad
6. Dudas

Parte II: otro día de trabajo como bombero hasta construcción de complicidad con Clarisse.

7. Curiosidad (las dudas lo motivan a descubrir cosas nuevas)
8. Vulnerabilidad
9. Ablandamiento (de su trato hacia Clarisse)
10. Sorpresa (Clarisse le hace un dibujo en el libro)
11. Confianza (puede confiar en ella, su escudo emotivo se pierde)

Parte III: desde la pregunta de Clarisse ¿eres feliz? Hasta la convivencia fallida con su esposa Mildred; el regalo y la búsqueda en el parque.

12. Análisis (de la sociedad, de su vida y la de su esposa)
13. Tristeza/Decepción
14. Bloqueo de la tristeza (otro día de trabajo, ocupaciones)
15. Distracción/ Buena voluntad (compra dulces a Clarisse)

Parte IV: Encuentro de la casa quemada de Clarisse hasta la lluvia desde su ventana.

16. Impacto (muerte de Clarisse)
17. Tristeza/ Nostalgia
18. Enfurecimiento/Ira (hacia Mildred y la sociedad)
19. Nostalgia (de Clarisse)
20. Dolor (por la muerte de Clarisse)
21. Furia (necesidad de venganza, encontrar culpable de la muerte de Clarisse)
22. Disposición a quemar y destruir (el libro)
23. Impacto/ Sorpresa (el dibujo de Clarisse)
24. Toma de conciencia (conciencia de un sistema político-social disfuncional, reordena su necesidad de venganza)
25. Análisis de opciones / Análisis de lo correcto e incorrecto (opciones de estilos de vida)
26. Decisión (avienta los cerillos)

Parte V: Día siguiente en la estación de bomberos.

27. Toma de acción.

En Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*² encontramos mucha información sobre cómo realizar una adaptación de una historia escrita a una puesta en escena y también de la creación de personajes y situaciones para cualquier tipo de relato. Basándonos en esta publicación se pudieron determinar y afinar elementos y detalles para la creación del guión literario de 451.

Lo más importante es la premisa pues es la primera piedra en la construcción del relato. En nuestro caso esta girará en torno a la infelicidad como motivación para

² EGRI, Lajos. *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, 358 pp.

cambiar de rumbo la vida propia. Ya antes la definimos como: *La libertad de pensamiento, el conocimiento y la lucha por la verdad son el camino a la felicidad.*

Hemos estudiado las tres dimensiones (fisiología, sociología y psicología) de los dos personajes principales: Clarisse y Montag; y del personaje secundario Mildred. El estudio se desglosa en el siguiente apartado (Análisis de personajes).

El personaje pivote (inflexible y generador del conflicto) es Clarisse pues ella nunca cambia su forma de ser, ella y su incesante felicidad y libertad de pensamiento son los que ocasionarán una ruptura en la forma en la que Montag ve el mundo. La orquestación de los personajes es sencilla pues no existen muchos. Clarisse es inflexible y representa la libertad, el conocimiento y la verdad. Montag representa el orgullo que se irá perdiendo por las dudas y la falta de conocimiento, dándose cuenta que es infeliz y finalmente logrando cambiar a partir de las acciones emprendidas por Clarisse.

La unidad de opuestos que describimos con anterioridad quedará finalmente adaptada de la siguiente manera:

Guy Montag sistemático	Guy Montag infeliz
la sociedad	Clarisse McClellan
bombero destructor y conformista	niña curiosa e incansable
estatus de bombero (insignia)	atrevimientos de Clarisse
ciudad gris	almendro soleado de Clarisse y Cato
televisión	juegos y aprendizaje
no pensar	pensar demasiado
silencio	charla
oscuridad del cuarto de Guy Montag	luz casa Clarisse
vida irreal promovida por la televisión	vida real
cigarrillos/fuego/muerte	agua/vida
dolor	risas
ceguera	conciencia

Para poder crear el relato tenemos que crear un punto de arranque, el cuál, debe anticipar el conflicto, debe darnos pistas de qué es lo que va a suceder, de cuál va a ser la problemática, en este caso podríamos haber empezado con la pregunta de Clarisse “¿eres feliz?”, sin embargo, el simple hecho de que nuestra idea colectiva de bomberos que apagan incendios sea cambiada por lo opuesto: bomberos que queman libros e incendian casas, es suficiente anticipación del conflicto entonces tenemos tiempo para comenzar a introducir a nuestros personajes y su estilo de vida, esto al mismo tiempo nos ayudará a que poco después haya un choque entre ellos.

El primer encuentro de Montag con Clarisse expone el conflicto principal ¿por qué la gente le teme a los bomberos? ¿está bien el trabajo realizado por Montag? ¿por

qué son malos los libros? Estos cuestionamientos rompen el sistema de pensamiento de nuestro personaje principal el cual comienza a dudar de su propio trabajo lo cual se refleja con el siguiente día que acude a quemar libros: se roba uno de estos.

Para que una historia sea interesante el conflicto tiene que crear personajes vulnerables que arriesguen algo, en toda buena historia el personaje principal tiene algo que arriesgar, o algo por lo que luchar sino no habría ningún tipo de desarrollo o progresión. En nuestro caso el paradigma existencial de Montag se ha terminado y él robó un libro, su trabajo, su estatus social e incluso su vida están en peligro. Sin embargo, él tiene una cómplice que Clarisse y gracias a ella se crea una progresión emotiva en la cuál Montag cambia su forma de ser, comienza a ver qué es la verdadera felicidad y decide que quiere cambiar para bien.

La crisis es el libro robado, el secreto de la infelicidad, el clímax es la muerte de Clarisse y la conclusión es la decisión de Montag de cambiar.

Se trató de eliminar en su mayor parte todos los diálogos pues en un producto audiovisual de tipo animado mientras más se pueda expresar con imágenes y sonidos mejor, así también nos deshacemos del montaje que le da más importancia a los diálogos, quedándonos con el montaje que le da importancia a la idea expresada y proveniente del núcleo de los personajes, de su actitud, de sus movimientos, de su físico.

Se ha explotado la creación de imágenes del presente de los personajes que nos hablen sobre su pasado para concretar lo más posible la historia, por ejemplo, Montag recibe una paloma, una estrella y una condecoración (una más aparte de las varias que tiene en su chaqueta) por su buen trabajo, nos damos cuenta entonces que siempre ha sido un bombero excepcional sin tener que mostrar sus diez años de trabajo. También podemos saber mientras se baña y silba que se siente (aún) contento con lo que hace, no ve la gravedad de sus acciones, vemos también en su locker una foto de su boda, es decir en estos pocos segundos ya sabemos que es “felicemente casado”, también podemos ver en la sala de estar que hay carteles que prohíben la lectura, todo esto podría haber sido narrado por una tercera persona o bien descrito con anterioridad pero si se puede incluir en las propias imágenes del presente es una mejor opción pues enriquece la experiencia y nos habla del ámbito en que se desarrollan nuestros personajes.

Se intentará con el ritmo del animatic dar pauta para que Montag haga su trayecto de cambio emotivo. La transición del personaje debe ser notoria para que el espectador pueda aprehenderla y progresar al igual que el personaje.

Otro recurso de contraste utilizado es la comparación entre la primera y la última secuencia, en esencia son lo mismo, la alarma suena y los bomberos deben acudir, pero nuestro personaje ya no es el mismo entonces sus acciones serán distintas, su actitud es distinta y es esta comparación es la conclusión que cierra nuestra historia, es una última sentencia.

En cuanto a la traducción a términos visuales, existía una gran libertad pues la novela no describe más que las líneas generales de los personajes y los escenarios son especificados de una manera básica, nos dice dónde estamos, en una casa, en la calle, en una estación de bomberos, pero esto no es detallado, lo único que sabemos es que es el futuro, que la ciudad es moderna y fría. Aún así el proceso de conceptualización de personajes y escenarios fue desarrollado en distintas fases, la idea inicial fue modificada muchas veces hasta que pudiera de manera correcta lo que el libro decía.

Así como en un principio la adaptación de la historia pretendía ser muy exacta, las primeras visualizaciones de los personajes eran más figurativas, más realistas. Las proporciones corporales de Clarisse y Montag eran correspondientes a las proporciones del ser humano. Pero pronto surgió un problema, no reflejaban el carácter que en la novela tenían por lo cual la empatía con ellos se veía mermada, de igual manera el problema del tiempo que se dedicaría a la creación o dibujo de cada cuadro era demasiado, por lo cual el tiempo de producción se extendería considerablemente. Entonces necesitaba crear personajes reticentes y más significativos. Toda línea de dibujo extra que no aportara información relevante o imprescindible fue desechada en pos de la simpleza, rapidez y claridad en la transmisión de la esencia de los personajes y escenarios. Este proceso no fue rápido, fue realizado en varios pasos y repetido infinidad de veces hasta la familiarización con el dibujo para poderlo reproducir varias veces por cada segundo de animación. En el Apéndice 3 se muestran algunos pasos de la conceptualización visual de personajes y escenarios, más algunas imágenes que formaron parte de storyboards intermedios que fueron creados como parte del desarrollo de nuevas versiones de guión hasta llegar a la mejor claridad posible en concepto y forma.

En cuanto a los escenarios se tuvo que hacer igualmente una selección de los elementos importantes y de los que parecían extras y podían ser prescindibles para la historia. Hay pocos escenarios pues la historia se desenvuelve en un ámbito conocido, los personajes no salen de ellos, pero sí viven en ellos experiencias nuevas, de hecho hay un escenario que es principal, dónde se encuentra un pequeño parque en algún lugar de una ciudad y ahí se da un encuentro de personajes, donde pueden convivir sin verse fuera de contexto pero tampoco sin la interrupción de elementos externos a su propia interacción. Era importante construir este espacio que fuera la esencia del encuentro de Clarisse y Montag.

Teniendo más o menos determinados la forma de los personajes y los elementos de los escenarios surgió la problemática del color. La paleta de color fue escogida tras un proceso de análisis en cuanto a qué representaba cada escenario y a qué personaje estaba ligado. Había que hacer una diferenciación entre ellos por lo cual se escogieron dos

colores uno cálido y uno frío y se ocupó de cada uno una gama monocromática. Ellos eran complementarios y sus gamas individuales podían ser combinadas de tal manera que se tenía un amplio espectro de colores sin integrar otros colores innecesarios.

Otros asuntos visuales a considerar sería la técnica con la que se llevarían a cabo los elementos gráficos. Los primeros storyboards se realizaron tanto digitalmente como manualmente, sin embargo a pesar de que el aspecto final de la parte animada parece de dibujos hechos a mano todo fue realizado digitalmente. Para la parte que quedaría únicamente a modo de animatic elegí un pincel que tuviera cierta textura pero no dejase de ser preciso. El software usado fue Adobe Photoshop CS6. Se marcaron los personajes en un color cálido Clarisse y Montag en uno frío trazando las líneas generales que conformaran la posición del sujeto mostrando su esencia, en el caso de Clarisse una niña extrovertida y en el caso de Montag un ciudadano serio y ejemplar.

La parte del animatic que sí sería convertido a una primera visualización de la animación 451 fue comenzada por los fondos, los cuales se trazaron y pintaron digitalmente mediante la creación de un pincel específico para esta tarea que dejara ver la textura del trazo y tuviera cierta transparencia para que estos trazos se matizaran entre ellos y se mezclaran sutilmente. Para los personajes se buscó una paleta de color similar a la de los escenarios pero con ciertos acentos, principalmente en Clarisse pues ella es el personaje pivote, ella es lo diferente de la vida de Montag. En cuanto a los frames que conformaron la animación en sí, los personajes fueron trazados varias veces por segundo en la posición deseada con un pincel digital que semejara el trazo de un lápiz sobre el papel, estos trazos fueron después coloreados uno por uno para dar este efecto tradicional donde la línea de la animación no es perfecta sino que vibra un poco dándole vida a la historia.

Tanto animatic como animación fueron realizadas primero en Photoshop y luego organizadas en Premiere Pro por escenas para después realizar algunos ajustes en After Effects principalmente concernientes al ordenamiento de los layers del archivo y los movimientos de cámara y finalmente regresar a Premiere Pro para la exportación final de un archivo .mov, el cual fue procesado por Compressor de Final Cut Pro X para su grabación en DVD. La versión de Adobe utilizada fue la CS6 y se hizo uso del Adobe Dynamic Link para una rápida transferencia de información entre programas, así como modificación final de detalles con mayor facilidad.

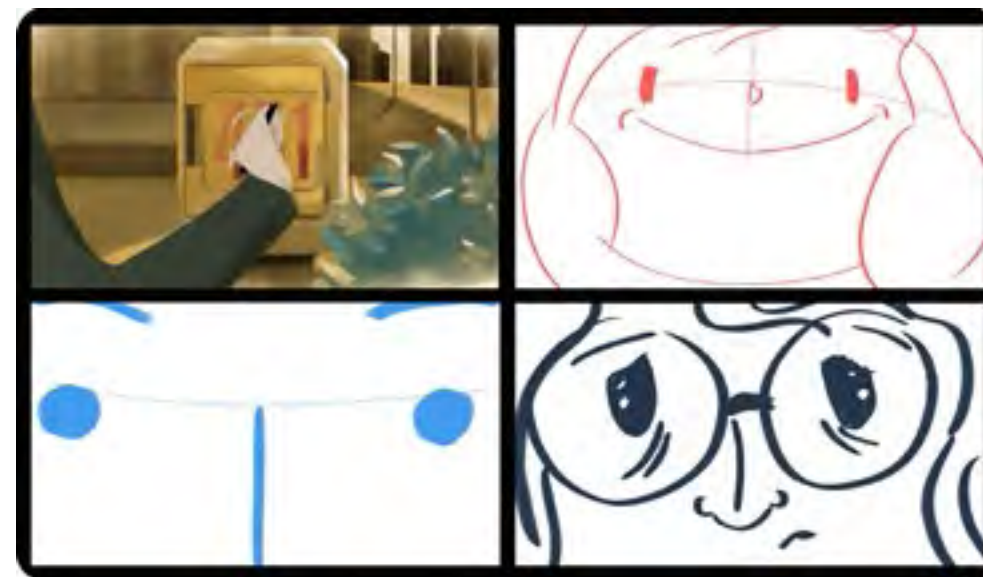
2.5 Recursos del montaje en 451

Tomando en consideración el análisis realizado previamente sobre el montaje le fue dado seguimiento dentro de 451 a algunos de sus recursos, los necesarios para transmitir al espectador final de la mejor manera posible la premisa de la historia.

Dentro del montaje meramente narrativo se hizo uso concreto de recursos básicos

como los inicialmente sistematizados por Griffith: el primer plano y el montaje paralelo.

En el primer plano podemos ver un close up de la palanca activadora de la alarma de bomberos. Esta toma es una pequeña rotoscopia del mismo plano usado por Edwin S. Porter al inicio de *Life of an american fireman* (1902). No es necesario saber quién activó la alarma ni necesitamos mayor cantidad de información al respecto del lugar, simplemente la acción es mostrada de manera clara por lo cual se ha omitido cualquier tipo de información distractora en la *mise en cadre*. Al igual se ha utilizado el Close Up o Primer Plano para acercarnos a los personajes en sus reacciones emotivas: la alegría de Clarisse, las dudas o enojos de Montag, el dolor de la señora cuya casa y libros serán quemados. De la misma manera sobre algunos objetos importantes como la caja de cerillos o la alarma de la estación que representan ambos la ideología dominante de la sociedad en que vive Montag así como el sistema que se molesta por y busca destruir el conocimiento.

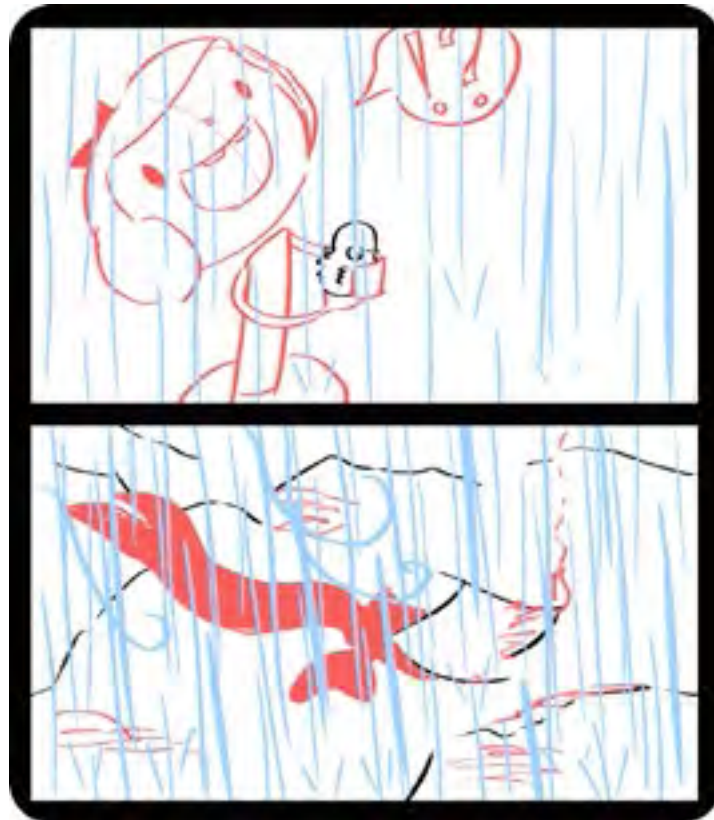


El montaje paralelo fue utilizado únicamente al inicio cuando seguimos las actividades de nuestros dos personajes principales, por un lado Montag en su trabajo diario y Clarisse jugando despreocupada en el parque. Sabemos que en algún momento se encontrarán aunque aún no sepamos qué tiene que ver el uno con el otro.

Hasta aquí el uso *invisible* del montaje, nos crea continuidad y es prácticamente imperceptible tan solo sirve para crear la narración tradicional. Eisenstein no creía en este tipo de montaje, él quería hacer claro que nos dijera que la narración no era la vida real, que todo estaba creado para crear una idea en el espectador. En la animación existe

un dilema pues claramente nada es realidad. Todo es animado, a todo le es conferido un movimiento o un *ánima* de la nada. Sabemos de entrada que no existe pero a veces hacemos caso omiso de la conciencia y le damos oportunidad a las animaciones de cobrar vida, a las caricaturas les damos el beneficio de la credulidad, como si realmente pudiera suceder que el coyote cayera por un acantilado 200 metros persiguiendo al correcaminos y no le pasara nada. En la animación el montaje de choque a la Eisenstein entonces debe ser más marcado para poder sacar por momentos al espectador de su credulidad y adentrarlo a la reflexión.

El momento más importante de reflexión en *451* está marcado por una secuencia de montaje casi al final del cortometraje donde Montag al ver llover analiza lo que ha pasado en los últimos días, nuestros planos en choque serán Clarisse preguntando si Montag es feliz adyacente al plano donde su casa ha sido quemada y su moño color coral reluce entre los escombros. Es el momento en el que Montag se da cuenta que debe cambiar, no sabe bien qué pero debe cambiar. Así pues el discurso se vuelve no solo coherente sino afectivo.



También en la previsualización se utiliza montaje de tipo Eisensteniano dentro del mismo plano o “toma” si se le pudiera decir así. Existe un conflicto o contraste de escalas y formas principalmente entre nuestros dos protagonistas, Clarisse y Montag son completamente distintos. Él es cuadrado y alargado, con líneas rectas en toda su complejión. Ella es compacta y su cabeza es un óvalo, es suave y pequeña.



También existe un contraste de escalas y formas entre las casas de las personas lectoras, es decir, las casas que son quemadas (incluida la de Clarisse) y los demás edificios de la ciudad, toda la ciudad tiene edificios altos y grises, y las casitas en cambio tienen un poco de pasto en la entrada, líneas más cálidas, plantas en la fachada, etc.



En cuanto a las líneas diagonales utilizadas para marcar dinamismo o inestabilidad las podemos encontrar cuando suena la alarma en la estación y cuando observamos los carteles que prohíben la lectura. Así podemos aprehender un poco más la idea de que algo erróneo está sucediendo. Sentirnos incómodos de cierta manera.



En el animatic final en muchas tomas se han omitido elementos del fondo. Esto es así pues realmente no cobran mucha importancia en esos precisos momentos, no significa que no estén sino que los planos que abarcarán son los menos sobresalientes en la profundidad de campo, podrían incluso considerarse fuera de foco. En el producto finalizado claro que existirían pero en este paso anterior el ponerlos restaría notoriedad a nuestros primeros planos.

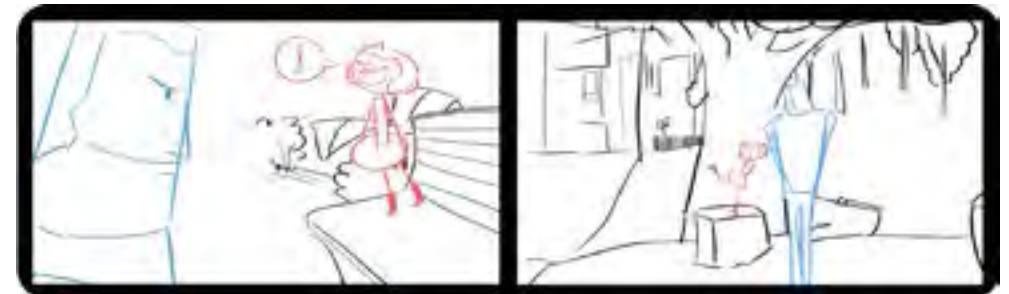
Algo de lo que pudimos ver acerca del montaje que no es aplicable a nuestra producción animada es la visión que sobre este tenía Robert Flaherty. No hemos captado en la animación nada de la realidad, nada es natural ni existe físicamente por lo tanto el nivel de humanismo de retrato (como el alcanzado por Flaherty) si queremos integrarlo tiene que ser forzosamente sustituido por la creación correcta de los personajes y la producción de empatía con el espectador.

451 podría en su tratamiento posterior, principalmente mediante el tratamiento técnico de los escenarios y personajes convertirse en un producto lúdico, los colores y el trazo que se muestran en algunas secciones del animatic si fueran reproducidas en su totalidad crearían una estructura audiovisual más empática con el público incluso con el público joven o infantil por la intención estética antes mencionada en la sección de "Adaptación visual".

En la investigación hablábamos de lo importante que es el montaje en la *mise en scène* y en la *mise en cadre* en muchas artes. En la animación es muy importante la puesta en cuadro pues esta lo es todo. Todo lo puesto en cuadro tiene que estar planeado, en las tomas al natural de la vida real o live action podemos dar por sentadas algunas cosas sobre todo si no estamos en un estudio donde cada elemento está planeado. Pero en la animación al ser en su totalidad una creación cada elemento de la puesta en cuadro debe estar planeado

así como los ángulos de cámara y el movimiento de esta. En el animatic de 451 casi no hay movimientos de cámara dentro de los planos pero sí hay ángulos importantes, por ejemplo, siempre que Montag y Clarisse se comunican podemos ponernos a la altura de ella o la de él para crear mayor empatía en los diálogos. En la secuencia de montaje donde Montag y Clarisse se hacen amigos y comparten varios momentos los emplazamientos de la "cámara" son los que nos indican el ánimo de nuestros personajes y su cercanía con nosotros.

Sergei Eisenstein profundiza en el asunto de la puesta en escena y nos dice que esta debe ser un reflejo de la acción, así fue marcado durante la investigación y esto lo hemos mostrado en algunos momentos de 451. Entre estos se encuentran los momentos de encuentro de Clarisse y Montag. Ella baja del árbol pero no se queda a nivel del suelo pues esto sería incorrecto, ella no se ve pequeña respecto a Montag, ella tiene curiosidad e inteligencia y esto la lleva a otro nivel. Ella para analizar a Montag y hablar con él se sube a la piedra y a la banca. Ella no tiene miedo, se acerca, lo sigue y es por ello que Montag la tiene cerca siempre. Si los hubiéramos puesto siempre a ras del suelo ella no podría verlo fijamente a los ojos y él no llegaría a sentir la empatía necesaria.



Al momento de unir todos los planos un elemento del montaje que no puede faltar es la música. Esta como habíamos mencionado ya tiene un ritmo propio y una estructura marcados lo cual es de mucha ayuda a la hora de intentar crear un ritmo con nuestras imágenes, ya sea un ritmo impaciente, dinámico o inestable, o bien un ritmo suave y tranquilo. Al inicio del animatic cuando se presentan los personajes paralelamente la música que acompaña a Clarisse y a Cato es muy tranquila y agradable, nos hace pensar en lo bien que la pasan, lo inocentes que son y la vida que llevan. En cambio, los momentos tristes están marcados por música de distinto ritmo con notas disonantes. En estos casos se aplicó un tratamiento complementario de la música con los planos elegidos, se intentó que la música no fuera totalmente paralela a estos sino que ayudara a concisar el tema elegido, el movimiento emotivo por el que transitan los personajes y aportara un poco más de emotividad a los momentos seleccionados. Un ejemplo de esto es la música elegida

para el montaje final donde Montag recuerda a Clarisse, hay un momento nostálgico cuando empieza a llover pero mientras la lluvia se vuelve más fuerte y Montag recuerda la casa quemada de Clarisse la música se vuelve disonante. Igualmente los truenos que se van volviendo más fuertes acompañan afectivamente a Montag en su tránsito de análisis existencial.

Respecto a la semiótica de 451 se ha intentado que el discurso sea mimético, tomando elementos representativos de nuestra sociedad e insertándolos en la animación. No existe una niña como Clarisse y no existe un bombero como Montag pero estos personajes reúnen características generales de las niñas y los bomberos, respectivamente. También se reúnen características de un personaje liberal y de otro conservador, de una vida feliz y de una vida infeliz. La intención final es que la premisa sea comprendida: *La libertad de pensamiento, el conocimiento y la lucha por la verdad son el camino a la felicidad*. Esto se ha intentado al crear un proceso discursivo en vez de un total enmascaramiento del medio de producción. La idea es que sin dejar de ser entretenimiento nuestra producción audiovisual también sea una invitación a la reflexión sobre nuestra vida y nuestra sociedad. Al lector o espectador final le puede o no gustar la animación pero se busca que independientemente de esto se logre crear un punto de encuentro con él y se logre un entendimiento del tema. Para esto nos valimos también de algunas “fórmulas probadas” es decir, recursos una y otra vez utilizados a lo largo de la historia del lenguaje audiovisual, los cuales ya señalamos anteriormente y van desde la sencillez de un Close Up hasta el choque entre imágenes adyacentes para crear una reflexión.

También se ha intentado no agotar del todo la realidad, dejar un espacio abierto a la interpretación, los personajes no son cerrados, el espectador no sabrá todo sobre la vida de estos (aunque nosotros, los creadores, sí lo haremos). La persona que vea la animación puede definir algunas cosas sobre ellos que no se muestran en la historia. ¿Con quiénes vive Clarisse? ¿Qué pasará con el matrimonio de Mildred y Montag? ¿Qué repercusiones traerá la decisión de Montag de quemar la estación? ¿Dejará Mildred de ver la tele algún día? El espectador puede decidir lo que quiera pues hay opciones para elegir.

3.1 Carpeta de trabajo

“La acción no es más importante que los factores que contribuyen a que esta surja”
–Lajos Egri

En esta aseveración se basa la conceptualización de el cortometraje animado 451, en el cuál la importancia no se centra en la acción que toma el personaje en sí. Veremos los factores que lo llevarán a la acción, es decir el motor emotivo de la nueva vida que este comenzará. El proyecto es la adaptación de un fragmento de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Anécdota

En el futuro el sistema político desea que la población siempre sea ignorante y no cuestione su autoridad, por lo cual existe un concepto de bomberos que se dedican a quemar libros en vez de apagar incendios. Montag es uno de ellos, goza de buena posición social y es respetado por la sociedad pero su comodidad existencial se termina al darse cuenta de que no es feliz.

Este corto animado gira en torno al momento determinante en su vida en el que toma esta infelicidad como motivación para cambiar.

Sinopsis

Alguien activa la alarma de bomberos, en la estación se apresuran a responder. Arriban al lugar de los hechos, buscan y tiran al suelo todos los libros que encuentran, comienzan a quemar los libros y en instantes también arde la casa completa. El jefe de bomberos les pasa lista y condecora a Montag por su sobresaliente trabajo.

Lejos de los hechos, en un pequeño parque de la ciudad la niña Clarisse observa con unos binoculares improvisados el humo del incendio. Se lamenta silenciosamente pero pronto se distrae con su gato Cato.

Se termina el turno de Guy Montag en la estación de bomberos. Mientras toma una ducha silva contento y podemos ver su locker, es felizmente casado y siempre ha sido un sobresaliente bombero. En la sala de estar de la estación podemos ver algunos carteles sobre la prohibición de la lectura.

De camino a su casa Montag percibe algo distinto en el ambiente, es la presencia de una niñita: Clarisse McClellan su nueva vecina que con sus inocentes comentarios despierta la curiosidad de Montag sobre lo que sucede en el mundo a su alrededor y

también sobre su trabajo como bombero. Al siguiente día de trabajo Montag no puede aguantar su curiosidad y esconde uno de los libros antes de que la casa sea quemada. Al caminar hacia su casa de nuevo se encuentra con Clarisse. Ella ve el libro que lleva Montag y le hace un dibujito en él. Se crea una complicidad entre ellos.

Pasan varios días y siempre está Clarisse ahí cuando Montag regresa del trabajo, se vuelven buenos amigos, ella le muestra muchas cosas divertidas que él había olvidado o jamás experimentado. Un día ella le pregunta si es feliz, él analiza la pregunta mientras entra a su casa y se da cuenta de que no lo es, pero ¿por qué?. Intenta convivir con su esposa Mildred, pero ella está tan absorta en los programas televisivos que se molesta con Montag por las interrupciones. Él se va a su cuarto cabizbajo.

Algún día de regreso del trabajo Montag tiene una idea, le lleva un regalo a Clarisse, al llegar al parque no la encuentra, la busca al pensar que esta juega a las escondidas. Al final se rinde y camina a casa. Al subir por el camino se da cuenta de que la casa de Clarisse ha sido quemada, entre los escombros encuentra su moño rojo y cree escucharla en el aire preguntándole nuevamente si es feliz.

Montag llega afligido a su casa pero su mujer sigue sin hacerle caso, está inmersa en un programa televisivo de concursos. Montag se enfurece y le desconecta la televisión. Ya en su cuarto se asoma por la ventana y logra ver los escombros que quedaron de casa de Clarisse: comienza una tormenta y él revive con tristeza los momentos que pasó con ella. Al pensar que todo es culpa de los libros se apresta a quemar el que antes había robado pero la página donde Clarisse había dibujado se abre y a él, distraído, se le queman los dedos con un cerillo que había prendido. Finalmente avienta la caja de cerillos a la lluvia.

Al siguiente día Montag regresa al trabajo como de costumbre pero al sonar la alarma algo ha cambiado en él, analiza sus acciones y el funcionamiento del sistema político-social en que está inmerso y decide dejar de ser parte de él.

Idea del autor.

451 trata de explicar que las acciones que los hombres tomamos son respuesta a muchos factores que son igual de importantes que las acciones mismas. Trata de reflexionar acerca del proceso de motivaciones humanas que llevan al cambio.

Guy Montag es sorprendido por la existencia y los cuestionamientos de Clarisse McClellan y esto impacta su vida, ese es el punto de partida para que toda su rutina y sus pensamientos diarios y sistemáticos comiencen a ser analizados por él mismo. Ya sabe que es infeliz pero no sabe por qué y esta búsqueda lo llevará a cuestionar otros aspectos vitales y sociales, ya no veremos el desenlace pero ahora conocemos el inicio del conflicto.

Dentro de la novela completa este pequeño fragmento es el inicio del conflicto y extraído de la novela este conflicto tiene dentro todo un desarrollo que es el que se busca exponer. Por eso la importancia de hacer notar todos los pasos emotivos por los que

transita el personaje principal. Guy Montag cambia cada segundo, en cambio Clarisse no cambia, es el personaje pivote, es inflexible y por ello se crea una confrontación con Guy Montag y su estilo de vida. No es una confrontación violenta pues el personaje de Clarisse no lo permite por sus propias características y porque no están en un mismo nivel estos personajes. Únicamente sirve para hacer salir a flote las dos partes de Guy Montag, el sistemático y el infeliz que busca el cambio.

451 es un ejercicio práctico para exponer las características del cambio humano, y este cambio al ser interno será reflejado al exterior mediante el montaje en momentos claves, cuando Guy conoce a Clarisse y siente que ella lo examina y le hace preguntas, cuando él recuerda haber quemado a una mujer con su casa (lo cual es un recuerdo fuertemente humano dentro de la civilización deshumanizada en la que Montag vive), cuando roba el libro, cuando analiza el sistema y la pérdida moral al ver a su esposa sumida en un mundo de entretenimiento ajeno al mundo real, al comparar su vida con la de Clarisse y preguntarse en qué radica la diferencia y decidir cambiar.

Propuesta visual.

451 transcurre en el futuro, a pesar de que en la novela Ray Bradbury no describe estéticamente como es tenemos algunos datos. La ciudad es eficaz y limpia, reticente pues la parte humana de la civilización ha muerto entonces no hay más que funcionalidad y limpieza, no hay grandes expresiones artísticas ni personales, pareciera que todo estuviera uniformado, las fachadas de las casas, el ritmo de la ciudad, hasta las cosas naturales como la noche, el día y los árboles parecen tener un orden. Clarisse llega a romperlo por eso es que tendrá que tener una paleta de color un tanto diferente a Guy Montag y a la ciudad en general. Clarisse (y su espacio de juego, el almendro) es más cálida y todo lo demás es más opaco y frío.

Sobre la puesta en cuadro este no será fijo, será un tipo de “cámara en mano” para que no nos sintamos tan lejanos a los personajes, para dar la impresión de que estamos ahí adentro con ellos, moviéndonos con ellos. Hay una intención metonímica de representar a un personaje, por ejemplo, Guy Montag es alargado y con ángulos rectos, su cabeza es un rectángulo, en cambio, Clarisse que es fresca, infantil, dinámica y suave tendrá un rostro redondo y será pequeña en tamaño.

El tratamiento visual no es preciosista, es un trazo general de los lugares y los personajes, no tiene gran detalle pero tampoco deja de lado las grandes características de los personajes, por ejemplo, en Clarisse se hará énfasis en su vestido blanco y sus ojos que reflejan luz hacia Montag, pero los contornos no serán del todo definidos ni exactos.

La profundidad de campo será tratada con menos detalles hacia el fondo y más hacia los primeros planos, haciendo énfasis en la iluminación que nos dará fuerza y nos hará enfocarnos las acciones principales. Habrá un gran contraste de formas determinadas a

través de la iluminación.

Estará dividida la paleta de color en bloques: la estación de bomberos, la calle y la casa de Montag, cada uno tendrá su paleta pero todos serán colores de neutros a fríos, el acento es únicamente Clarisse y su casa que serán todos cálidos, probablemente complementarios. Entonces tendríamos una base azules/naranjas.

En cuanto a la técnica esta será una animación bidimensional tradicional para que se pueda imprimir en cada frame la naturalidad del trazo de un pincel y no se observen orillas muy marcadas y frías como se podría hacer un software de vectores animados. La idea es que la emotividad de la animación no sea contrastada por la frialdad de los trazos, al contrario, se busca que las imágenes sean empáticas con el público y una forma de realizar esto es que se pueda ver la impresión humana en todos los elementos, los fondos y los personajes.

Análisis de personajes.

GUY MONTAG.

Guy Montag es un hombre promedio, tiene 30 años y posee buen aspecto y un físico ejercitado, camina erguido y siempre tiene una sonrisa en el rostro. Pertenece a la clase media-alta y ama su trabajo de bombero en el cual lleva 10 años. Se educó conforme el sistema lo indicó hasta el punto en el cual no cuestiona nada de lo que le es dado.

Vive con Mildred su esposa, no tienen hijos pues ella nunca los deseó.

Montag es un hombre respetado por la comunidad principalmente por la profesión que desempeña. No tiene pasatiempos pues su trabajo es por la noche y durante el día le da tiempo únicamente de dormir, alistarse y quizá cruzar un par de palabras con Mildred. Ellos nunca tienen intimidad, incluso duermen en camas separadas pero esto es normal pues su sociedad ha llegado a un alto nivel de deshumanización. Su vida transcurre con tranquilidad y normalidad.

De pronto aparece una nueva vecina de 7 años, es Clarisse McClellan y el subconsciente de Montag cobra fuerza a partir de su encuentro con esta pequeña. Comienza a pensar contra su voluntad cuestionando la forma e vida que llevan, las diversiones que los ocupan y su propio trabajo. Pronto descubre que no es feliz con lo que hace y quiere descubrir qué es lo que le hace falta a su vida y dónde lo puede encontrar.

Comienza Montag a sentir culpabilidades y remordimientos por los libros que quema y más aún por una mujer que decidió ser quemada con su biblioteca. Siente la curiosidad por leer alguno de ellos y saber qué tan importantes son como para que una persona sea capaz de dar su propia vida por ellos.

Entonces Guy se da cuenta de que tanto él como su esposa son seres vacíos.

La situación se vuelve algo incontrolable ya que no sabe cómo lidiar con sus nuevos pensamientos y acciones, ahora quiere conocer y cambiar. Comienza a abrir su mente y pensar por sí mismo y con la ayuda de un amigo (Faber, quién en esta pequeña adaptación no aparecerá) desafiará el sistema, comenzando por la jefatura de bomberos de la estación donde trabaja.

Fisiología:

Sexo: Masculino

Edad: 30 años

Estatura y peso: Alto, fornido.

Color de cabello/ojos/piel: Cabello y cejas negras, piel blanca.

Postura: Erguida.

Apariencia: Siempre sonriente. Siempre afeitado. Rostro delgado. Cuerpo ejercitado.

Sociología:

Clase: Media-alta.

Ocupación: 10 años trabajando como bombero.

Educación: La que le ofreció el sistema.

Hogar: vive con su esposa Mildred, no tienen hijos pues ella no quiere.

Religión: No tiene ninguna opinión hacia la religión.

Lugar en la comunidad: Es un hombre respetado y temido por ser bombero, tiene un estatus alto pues representa una autoridad que trabaja y responde al estado represor.

Filiación política: No posee (después del punto de conflicto sabe que no está de acuerdo con el sistema político social).

Diversión y pasatiempos: No tiene tiempo libre pues apenas le alcanza para llegar del trabajo y dormir.

Psicología:

Normas morales: Su moral y pensamiento están divididos por la mitad. Una de las mitades de su subconsciente balbucea desligada de su voluntad y lo hace reflexionar y enfurecer al mismo tiempo.

Vida sexual: No tiene ni busca vida sexual, duerme en una cama separado de su esposa, esto es normal pues la sociedad se ha deshumanizado.

Premisa personal/ambición: Primero quiere quemarlo todo y destruir la fuente de conocimientos del hombre, es decir, los libros, pues se piensa que son conductores de la infelicidad. Después del punto de conflicto busca descubrir qué es lo que le impide ser feliz, tiene una motivación para avanzar.

Frustraciones/principales decepciones: El darse cuenta de que no es feliz, se siente

culpable por quemar las casas y pertenencias de las personas. Desesperación y curiosidad por leer lo que dicen los libros. Descubrir que su mujer está vacía de pensamientos y sentimientos, se siente mal de saber que en realidad no la conoce y no lloraría si ella muriera. Siente culpabilidad y remordimientos por haber quemado a una mujer.

Temperamento: En un principio es una persona que realmente no muestra ningún sentimiento, después del punto de conflicto se vuelve distinto, no puede lidiar con sus nuevos pensamientos y preocupaciones.

Actitud hacia la vida: Busca despertar su intelecto y cambiar.

Complejos/obsesiones: Necesita saber qué es lo que está mal y por qué es infeliz.

Cualidades: Fue capaz de analizar su vida y decidió cambiar, su pensamiento rebasó lo establecido por el sistema.

Coeficiente intelectual: medio.

Detalles vestimenta Guy Montag:

Casco negro con el No. 451

Chaqueta a prueba de llamas

Camisa con el No. 451 en el pecho

CLARISSE MCCLELLAN:

Clarisse es una niña de 7 años, delgada, de piel muy blanca y ojos oscuros, brillantes y vivos. Parece que anda sin desplazarse y que su rostro desprende luz. Siempre está curioseando, observando y analizándolo todo, desde el sabor de la lluvia hasta el olor de la gente, uno de sus pasatiempos es analizar a la gente de la calle y jugar con su gato Cato.

Clarisse no va a la escuela ya que no encaja. Vive con sus padres y su tío, son una familia de clase media y son considerados “raros” por la sociedad ya que no acuden a las diversiones de la gente normal, es decir, no corren autos a gran velocidad, no ven la televisión mural y su tiempo lo ocupan en pensar y platicar, se reúnen en las noches y platican. Clarisse ha aprendido mucho de ellos y admira a su tío del cual ha aprendido muchas cosas que comparte a una de las pocas personas que la escucha, aunque sea poquito: Guy Montag, su vecino bombero. Guy es la única persona que no huye de ella y que piensa en lo que ella dice, los demás la han tachado de antisocial por no ser conformista como los demás niños y por andar cuestionando el porqué de todo.

Clarisse siempre rompe las reglas sutilmente, digamos inconscientemente y no le importa que lo que hace parezca una falta de respeto.

A Clarisse le frustra el mundo que no es capaz de escuchar ni decir nada nuevo o importante, que no aprecia la naturaleza ni es capaz de mirar la luna o distinguir las estrellas o probar la lluvia. Es muy fácil llevarse con ella si se tiene paciencia y la mente

abierta a nuevas ideas, así lo hizo Montag y ella fue la chispa que ocasionó que él se diera cuenta de que no era realmente feliz e intentara cambiar su vida.

Detalles vestimenta Clarisse McClellan:

Vestido blanco y moño rojo.

Fisiología:

Sexo: Femenino

Edad: 7 años

Estatura y peso: Estatura media para su edad, delgada.

Color cabello/ojos y piel: Piel muy blanca, ojos oscuros.

Apariencia: Efímera y volátil.

Herencia biológica: No es crédula, es observadora como su familia.

Sociología:

Clase: media

Ocupación: Se dedica a sus pensamientos y juegos todo el día, no va a la escuela, juega en las cercanías de su casa con su gato Cato.

Educación: No va a la escuela, recibe todo el conocimiento de su familia.

Hogar: Vive con sus padres y su tío. Todos los días platican y conviven, no ven la televisión mural.

Lugar en la comunidad: Etiquetada como antisocial.

Diversiones/pasatiempos: Jugar, pensar, escuchar, analizar y observar todo el mundo a su alrededor.

Psicología:

Normas morales: Siempre rompe las reglas sociales impuestas por el sistema y cuestiona todo sin importar si parece una falta de respeto, aunque no lo hace con mala intención.

Premisa personal/ambición: Aprender de todo.

Frustraciones/principales decepciones: El mundo y su ensimismamiento y deshumanización.

Temperamento: Es fácil llevarse con ella. Es extrovertida.

Actitud hacia la vida: Es feliz y posee una locura infantil fresca.

Coeficiente intelectual: Bastante elevado para su edad y la sociedad en la que vive.

MILDRED

Mildred es una mujer de 25 a 35 años, muy delgada, con apariencia de mantis religiosa, con labios rojos y el cabello de color paja y aspecto quebradizo quemado por

tanto usar químicos en él.

Vive con su marido, el bombero Guy Montag, no quiere hijos de ninguna manera. Es una ciudadana normal, no destaca en lo más mínimo, es exactamente como el sistema que la creó quiere que sea. Sólo se preocupa por divertirse y ser feliz, no tiene más información ni interés aparte de lo que le comunica la televisión mural. Cuando no ve la televisión mural se encuentra inmersa en un mundo de música que le proporcionan los pequeños radios que siempre tiene en sus oídos, tan sumergida está en ese mundo que ha aprendido a leer los labios de las personas ya que los radios impiden que las oiga directamente. De vez en cuando realiza visitas a sus amigas o ellas la visitan en su casa, su tema de conversación es, básicamente la televisión mural.

Cuando algo distinto o alguna sensación incómoda pasa por la mente de Mildred ella corre su auto a gran velocidad para olvidarse de cualquier cosa.

Su única ambición es conseguir que Montag le compre la cuarta pared mural para que el cuarto de televisión esté completo y ella pueda ser más feliz. Considera a las personas que salen en la televisión su familia y ellos son su único interés.

Fisiología

Sexo: Femenino

Edad: De 25 a 30 años

Estatura y peso: Muy delgada, estatura media.

Color de cabello/ojos y piel: Cabello quebradizo color paja

Apariencia: Parece mantis religiosa.

Sociología

Clase: media, media-alta.

Ocupación: ver la pared mural, hacer visita a sus vecinas, viajar en auto a gran velocidad, tomar pastillas para dormir, escuchar la radio.

Educación: Criada por el sistema

Hogar: Vive con su esposo Guy Montag, no desea tener hijos nunca.

Religión: la televisión mural.

Lugar en la comunidad: Es exactamente la personas que la sociedad y el sistema reinante quiere que sea, es sumisa, no cuestiona nada, sólo se divierte.

Psicología

Normas morales: El sistema.

Vida sexual: No tiene intimidad con su pareja, no es relevante en su vida pues la compañía de su esposo no va más allá de cumplir un estereotipo frente a la sociedad, no recuerda ni cómo se conocieron.

Premisa personal/ambición: No tiene excepto conseguir la cuarta pared mural.

Frustraciones/principales decepciones: No tener la cuarta pared mural y que su marido se vuelve contra el sistema, ella misma representa ese sistema y no soporta lo que la sociedad pueda decir de ella o su marido al respecto pues está fuera del pensamiento y consentimiento del gobierno.

Actitud hacia la vida: indiferente.

Coficiente intelectual: no piensa, actúa por inercia como se lo dicta la televisión, cree que es feliz, pero su existencia no tiene trascendencia alguna.

OTROS PERSONAJES.

Bomberos indefinidos que trabajan con Montag.

La señora cuya casa es incendiada.

Persona indefinida que activa la alarma.

Elementos descriptivos de la ciudad

Noche tranquila

Casas con jardines

La luna ilumina la noche

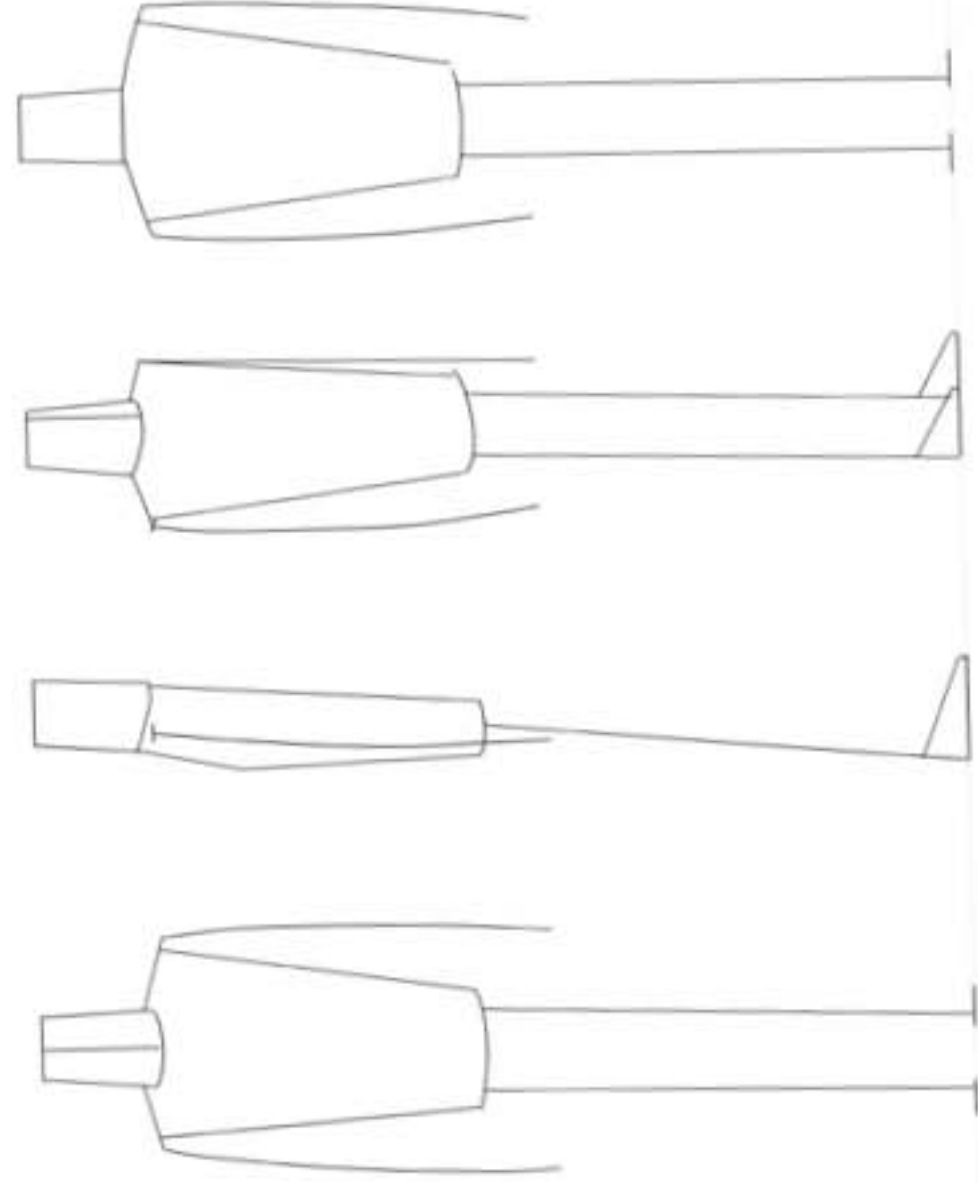
Noche llena de viento

Lisas fachadas de casas, sin porche delantero.

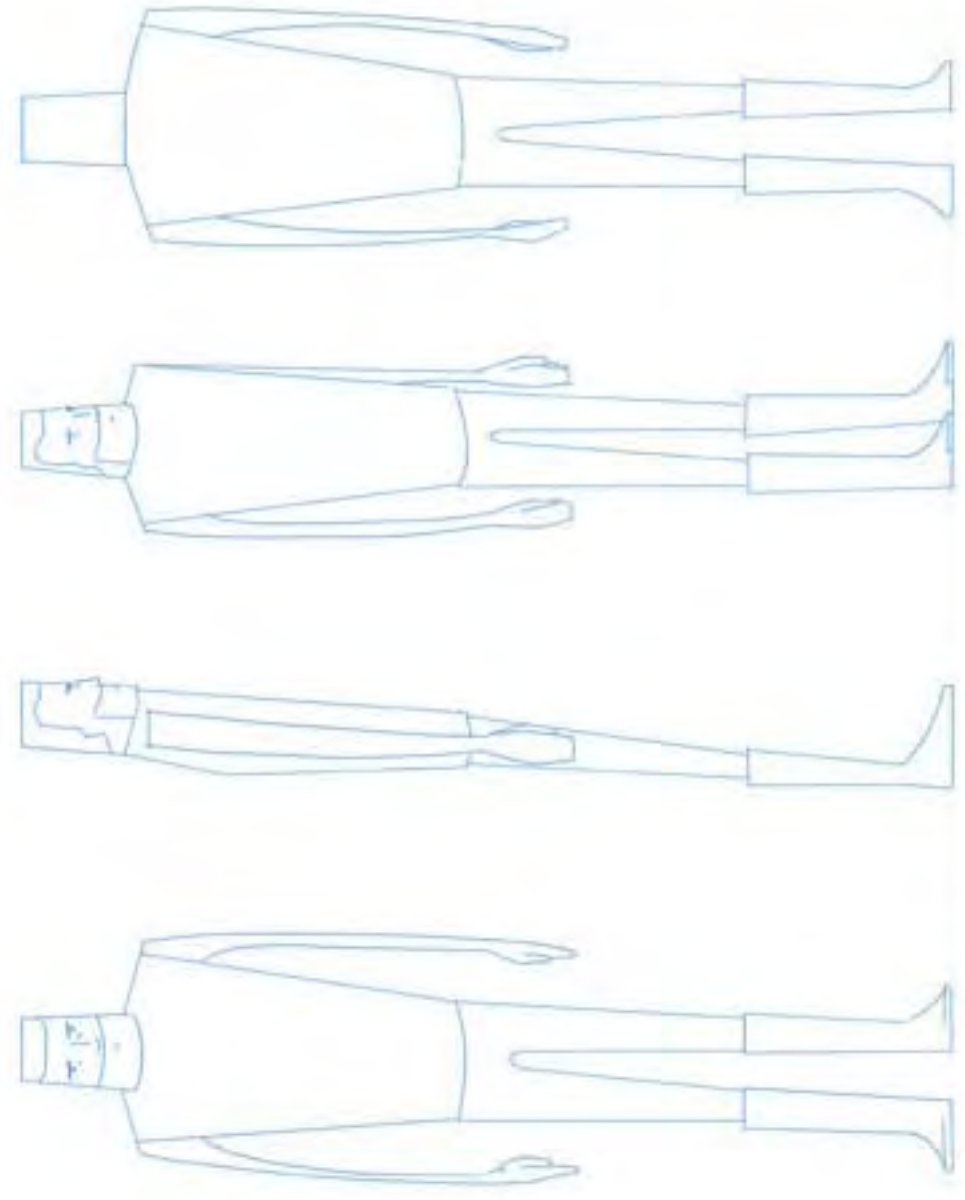
Casa de Clarisse: Ventanas con luz, pasillo para llegar, pasto.

Casa Montag: Ventanal de su cuarto a la calle.

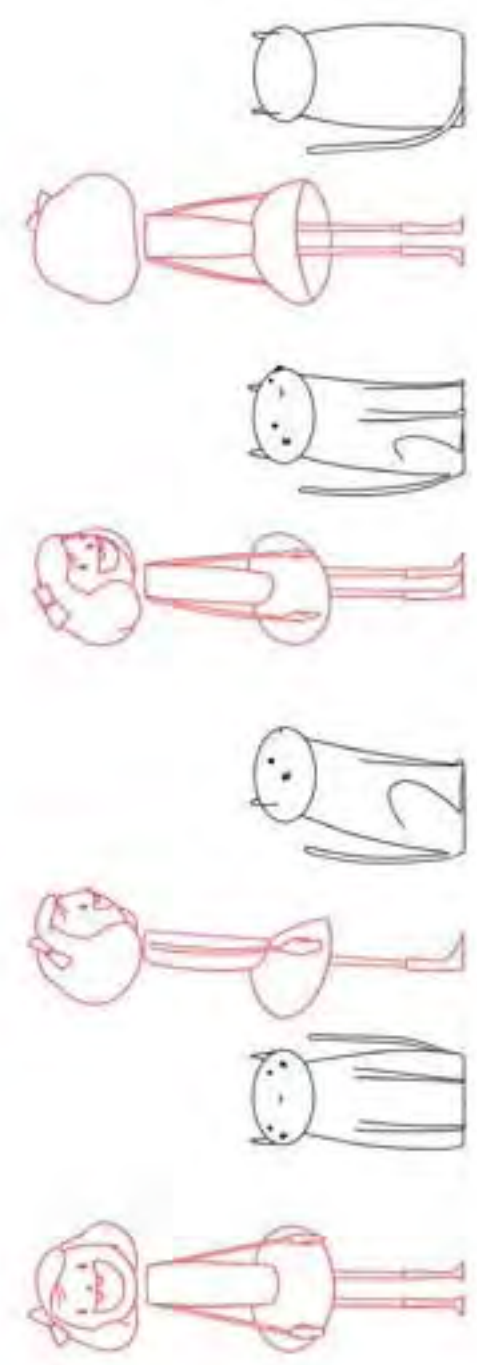
Cuartel de bomberos: Alarma en la sala de estar, carteles anti-libros. Mesa para jugar naipes. Lockers en los baños. Siempre está la radio encendida.



Esqueleto Guy Montag







Clarisse McClellan y Cato

CLARISSE MCCLELLAN

	H: 34° S: 42% B: 100% R: 25 G: 15 B: 0 L: 31 A: 6 B: 54 C: 0 M: 15 Y: 10 K: 0 # F962
	H: 34° S: 26% B: 100% R: 26 G: 21 B: 0 L: 38 A: 13 B: 31 C: 0 M: 22 Y: 25 K: 0 # F1888
	H: 4° S: 42% B: 100% R: 75 G: 10 B: 15 L: 39 A: 3 B: 11 C: 0 M: 54 Y: 30 K: 0 # E837
	H: 0° S: 32% B: 100% R: 76 G: 0 B: 24 L: 34 A: 0 B: 3 C: 0 M: 24 Y: 0 K: 0 # E748
	H: 2° S: 25% B: 100% R: 78 G: 25 B: 25 L: 37 A: 5 B: 3 C: 0 M: 0 Y: 0 K: 0 # F1111

GUY MONTAG

	H: 234° S: 47% B: 100% R: 31 G: 07 B: 34 L: 15 A: 7 B: 11 C: 88 M: 21 Y: 10 K: 10 # 22846
	H: 20° S: 25% B: 100% R: 27 G: 15 B: 14 L: 77 A: 6 B: 11 C: 0 M: 25 Y: 34 K: 0 # 076A4
	H: 224° S: 20% B: 100% R: 51 G: 51 B: 38 L: 25 A: 1 B: 25 C: 5 M: 64 Y: 10 K: 18 # 3365
	H: 0° S: 0% B: 100% R: 0 G: 0 B: 0 L: 0 A: 0 B: 0 C: 100 M: 100 Y: 100 K: 100 # 00000
	H: 24° S: 15% B: 100% R: 67 G: 01 B: 14 L: 3 A: 7 B: 1 C: 91 M: 66 Y: 10 K: 10 # 371A

CIUDAD



H: 90° S: 67% B: 70%
R: 51 G: 93 B: 93
L: 58 A: 30 B: 0
C: 77 M: 21 Y: 40 K: 1
339999



H: 40° S: 75% B: 60%
R: 204 G: 133 B: 91
L: 67 A: 10 B: 50
C: 20 M: 40 Y: 80 K: 2
C29A52









Ciudad/Estación de bomberos



Dejaré en este punto la redacción formal e intentaré describir lo que he analizado fue correcto e incorrecto en el proceso de realización de este proceso de tesis.

La primera conclusión que surge, y la más obvia, es que se necesita una gran cantidad de tiempo, trabajo y un maravilloso equipo de producción para llevar a cabo cualquier producto audiovisual. La segunda conclusión sería que fue un error intentar abarcar un proyecto tan amplio siendo una sola persona la que trabajaría en él. Sin embargo el aprendizaje y la práctica están hechos y el proceso, aunque largo y agotador, ha servido enormemente para entender, entre otras cosas, que en la animación nada está por azar en la pantalla. Consistiendo en una creación prácticamente desde la nada, o apoyada en un texto literario pero sin material visual con el que trabajar, una animación se realiza cuando se planean todas y cada una de sus partes. Y entenderlas todas es difícil pero más difícil aún es intentar darle la importancia adecuada a cada una y trabajar lo suficiente en ellas, es por eso que en una producción adecuada existen muchos departamentos que se encargan de realizar de forma minuciosa únicamente uno de los aspectos, ya sea técnicos o conceptuales, del producto audiovisual.

Otra de las conclusiones, aunque pudiera parecer redundante, es que el montaje está en todo el proceso de creación, desde la conceptualización hasta la edición, la colocación del audio, incidentales, música, la creación de personajes, la selección de la paleta de color, el acomodo de los planos, el acomodo de los personajes dentro del cuadro, la puesta en escena y la puesta en cuadro, incluso en el guión existe el montaje. Es por ello imposible considerarlo un asunto secundario o posterior a la producción, al contrario, es un asunto de primera importancia y no debe dejarse al lado si es que queremos un resultado satisfactorio, básicamente, que el espectador sea guiado por nuestra historia de la manera en que nosotros queremos.

Hubo muchos errores de mi parte al concebir este proyecto de tesis. Pareciera sobrado decirlo pero “nadie escarmienta en cabeza ajena” pues a pesar de que durante la enseñanza en clases de todo el proceso de producción de cualquier producto audiovisual se sabe que este conlleva un trabajo en equipo, es decir, un staff completo trabajando en cada una de los departamentos, yo pretendí hacer todo sola desde un comienzo y creía firmemente que sí se podía realizar (afortunadamente este no era el argumento de la tesis...). También pretendía terminar los 10 minutos de animación sin ayuda alguna y pretendía realizar todo esto es menos tiempo del que realmente he invertido. Evidentemente estaba terriblemente equivocada pues el proceso total resultó demasiado agotador y extenuante tanto física como psicológicamente y se podría decir que logré realizar un 30% de lo que originalmente pensaba. Para realizar las cosas como yo hubiera querido hubiera requerido quizá el doble de tiempo y un mecenas o con un buen equipo la mitad de tiempo pero

igualmente necesitaría al mecenas ya que desafortunadamente la producción es así, si hay dinero se hace y sino no, es un trabajo de tiempo completo como para hacerlo simplemente “por amor al arte” lo cual no significa que no pueda llevarse a cabo bajo este precepto pero la idea en este caso no era un proyecto interminable sino cerrar un ciclo con la creación de una tesis.

Por otro lado está la parte teórica, la investigación me pareció una de las partes más satisfactorias de realizar pues la lectura de tantos materiales tan ilustrativos del proceso de creación es realmente un motor de acción y además es una necesidad de aprender que jamás se acaba pues funciona como la ciencia, cuando conoces, aprendes o descubres algo te surgen más preguntas de las ya respondidas y si respondes estas surgen aún más, es un juego de nunca acabar, aunque parte de esto podría no ser conveniente por que a la hora de intentar ser concisos para plasmar esta investigación en un texto es cuando se complica y hay que hacer una edición para dejar únicamente en el documento la información relevante y útil.

De igual manera en el plano musical quedaron algunos cabos sueltos, la consideración original incluía un elemento externo, un profesional de la composición para que la música del cortometraje fuera música original. Incluso se contactó a la persona que haría esto pero igualmente tiempo y dinero fueron factores que no estuvieron a favor del proyecto. Sin embargo en un futuro planteo la posibilidad de participar con este proyecto en convocatorias para producción y postproducción animada y en ese caso se terminará la parte auditiva y musical de manera correcta, recontactando al compositor e ingeniero en audio que enriqueciera el cortometraje.

Si pudiera regresar el tiempo al momento en que decidí hacer una tesis cambiaría algunos detalles, como la disciplina impresa en el proyecto, pero no la experiencia en sí pues no creo que cualquier otra forma de titulación me hubiera dado los conocimientos que este proyecto me ayudó a adquirir.

APÉNDICE 1

Fragmento a adaptar

Constituía un placer especial ver las cosas consumidas, ver los objetos ennegrecidos y cambiados. Con la punta de bronce del soplete en sus puños, con aquella gigantesca serpiente escupiendo su petróleo venenoso sobre el mundo, la sangre le latía en la cabeza y sus manos eran las de un fantástico director tocando todas las sinfonías del fuego y de las llamas para destruir los guñapos y ruinas de la Historia. Con su casco simbólico en que aparecía grabado el número 451 bien plantado sobre su impasible cabeza y sus ojos convertidos en una llama anaranjada ante el pensamiento de lo que iba a ocurrir, encendió el deflagrador y la casa quedó rodeada por un fuego devorador que inflamó el cielo del atardecer con colores rojos, amarillos y negros. El hombre avanzó entre un enjambre de luciérnagas. Quería, por encima de todo, como en el antiguo juego, empujar a un malvavisco hacia la hoguera, en tanto que los libros, semejantes a palomas aleteantes, morían en el porche y el jardín de la casa; en tanto que los libros se elevaban convertidos en torbellinos incandescentes y eran aventados por un aire que el incendio ennegrecía.

Montag mostró la fiera sonrisa que hubiera mostrado cualquier hombre burlado y rechazado por las llamas.

Sabía que, cuando regresase al cuartel de bomberos, se miraría pestañeando en el espejo: su rostro sería el de un negro de opereta, tiznado con corcho ahumado. Luego, al irse a dormir, sentiría la fiera sonrisa retenida aún en la oscuridad por sus músculos faciales. Esa sonrisa nunca desaparecía, nunca había desaparecido hasta donde él podía recordar.

Colgó su casco negro y lo limpió, dejó con cuidado su chaqueta a prueba de llamas; se duchó generosamente y, luego, silbando, con las manos en los bolsillos, atravesó la planta superior del cuartel de bomberos y se deslizó por el agujero. En el último momento, cuando el desastre parecía seguro, sacó las manos de los bolsillos y cortó su caída aferrándose a la barra dorada. Se deslizó hasta detenerse, con los tacones a un par de centímetros del piso de cemento de la planta baja.

Salió del cuartel de bomberos y echó a andar por la calle en dirección al «Metro» donde el silencioso tren, propulsado por aire, se deslizaba por su conducto lubricado bajo tierra y lo soltaba con un gran ¡puf! de aire caliente en la escalera mecánica que lo subía hasta el suburbio. Silbando, Montag dejó que

la escalera le llevara hasta el exterior, en el tranquilo aire de la medianoche. Anduvo hacia la esquina, sin pensar en nada en particular. Antes de alcanzarla, sin embargo, aminoró el paso como si de la nada hubiese surgido un viento, como si alguien hubiese pronunciado su nombre.

En las últimas noches, había tenido sensaciones inciertas respecto a la acera que quedaba al otro lado aquella esquina, moviéndose a la luz de las estrellas hacia su casa. Le había parecido que, un momento antes de doblarla, allí había habido alguien. El aire parecía lleno de un sosiego especial, como si alguien hubiese aguardado allí, silenciosamente, y sólo un momento antes de llegar a él se había limitado a confundirse en una sombra para dejarle pasar. Quizá su olfato detectase débil perfume, tal vez la piel del dorso de sus manos y de su rostro sintiese la elevación de temperatura en aquel punto concreto donde la presencia de una persona podía haber elevado por un instante, en diez grados, la temperatura de la atmósfera inmediata. No había modo de entenderlo. Cada vez que doblaba la esquina, sólo veía la cera blanca, pulida, con tal vez, una noche, alguien desapareciendo rápidamente al otro lado de un jardín antes de que él pudiera enfocarlo con la mirada o hablar.

Pero esa noche, Montag aminoró el paso casi hasta detenerse. Su subconsciente, adelantándosele a doblar la esquina, había oído un debilísimo susurro. ¿De respiración? ¿O era la atmósfera, comprimida únicamente por alguien que estuviese allí muy quieto, esperando?

Montag dobló la esquina.

Las hojas otoñales se arrastraban sobre el pavimento iluminado por el claro de luna. Y hacían que la muchacha que se movía allí pareciese estar andando sin desplazarse, dejando que el impulso del viento y de las hojas la empujara hacia delante. Su cabeza estaba medio inclinada para observar cómo sus zapatos removían las hojas arremolinadas. Su rostro era delgado y blanco como la leche, y reflejando una especie de suave ansiedad que resbalaba por encima de todo con insaciable curiosidad. Era una mirada, casi, de pálida sorpresa; los ojos oscuros estaban tan fijos en el mundo que ningún movimiento se les escapaba. El vestido de la joven era blanco, y susurraba. A Montag casi le pareció oír el movimiento de las manos de ella al andar y, luego, el sonido infinitamente pequeño, el blanco rumor de su rostro volviéndose cuando descubrió que estaba a pocos pasos de un hombre inmóvil en mitad de la acera, esperando.

Los árboles, sobre sus cabezas, susurraban al soltar su lluvia seca. La muchacha se detuvo y dio la impresión de que iba a retroceder, sorprendida; pero, en lugar de ello, se quedó mirando a Montag con ojos tan oscuros, brillantes y vivos, que él sintió que había dicho algo verdaderamente maravilloso. Pero sabía que su boca sólo se había movido para decir adiós, y cuando ella pareció quedar hipnotizada por la salamandra bordada en la manga de él y el disco de fenix en su pecho, volvió a hablar.

—Claro está —dijo—, usted es la nueva vecina, ¿verdad?

—Y usted debe de ser —ella apartó la mirada de los símbolos profesionales— el bombero.

La voz de la muchacha fue apagándose.

—¿De qué modo tan extraño lo dice!

—Lo... Lo hubiese adivinado con los ojos cerrados —prosiguió ella, lentamente.

—¿Por qué? ¿Por el olor a petróleo? Mi esposa siempre se queja —replicó él, riendo—. Nunca se consigue eliminarlo por completo.

—No, en efecto —repitió ella, atemorizada.

Montag sintió que ella andaba en círculo a su alrededor, le examinaba de extremo a extremo, sacudiéndolo silenciosamente y vaciándole los bolsillos, aunque, en realidad, no se moviera en absoluto.

—El petróleo —dijo Montag, porque el silencio se prolongaba— es como un perfume para mí.

—¿De veras le parece eso?

—Desde luego. ¿Por qué no?

Ella tardó en pensar.

—No lo sé. —Volvió el rostro hacia la acera que conducía hacia sus hogares—. ¿Le importa que regrese con usted? Me llamo Clarisse McClellan.

—Clarisse. Guy Montag. Vamos, ¿Por qué anda tan sola a esas horas de la noche por ahí? ¿Cuántos años tiene?

Anduvieron en la noche llena de viento, por la plateada acera. Se percibía un debilísimo aroma a albaricoques y frambuesas; Montag miró a su alrededor y se dio cuenta que era imposible que pudiera percibirse aquel olor en aquella época tan avanzada del año.

Sólo había la muchacha andando a su lado, con su rostro que brillaba como la nieve al claro de luna, y Montag comprendió que estaba meditando las preguntas que él le había formulado, buscando las mejores respuestas.

—Bueno —le dijo ella por fin—, tengo diecisiete años y estoy loca. Mi tío dice que ambas cosas van siempre juntas. Cuando la gente te pregunta la edad, dice, contesta siempre, diecisiete años y loca. ¿Verdad que es muy agradable pescar a esta hora de la noche? Me gusta ver y oler las cosas, y, a veces, permanecer levantada toda la noche, andando, y ver la salida del sol.

Volvieron a avanzar en silencio y, finalmente, ella dijo, con tono pensativo:

—¿Sabe? No me causa usted ningún temor.

Él se sorprendió.

—¿Por qué habría de causárselo?

—Le ocurre a mucha gente. Temer a los bomberos, quiero decir. Pero, al fin y al cabo, usted no es más que un hombre...

Montag se vio en los ojos de ella, suspendido en dos brillantes gotas de agua, oscuro y diminuto, pero con mucho detalle, las líneas alrededor de su boca, todo en su sitio, como si los ojos de la muchacha fuesen dos milagrosos pedacitos de ámbar violeta que pudiesen capturarlo y conservarlo intacto. El rostro de la joven, vuelto ahora hacia él, era un frágil cristal de leche con una luz suave y constante en su interior. No era la luz histérica de la electricidad, sino... ¿Qué? Sino la agradable, extraña y parpadante luz de una vela. Una vez, cuando él era niño, en un corte de energía, su madre había encontrado y encendido una última vela, y se había producido una breve hora de redescubrimiento, de una iluminación tal que el espacio perdió sus vastas

dimensiones y se cerró confortablemente alrededor de ellos, madre e hijo, solitarios, transformados, esperando que la energía no volviese quizá demasiado pronto...

En aquel momento, Clarisse McClellan dijo:

—¿No le importa que le haga preguntas? ¿Cuánto tiempo lleva trabajando de bombero?

—Desde que tenía veinte años, ahora hace ya diez años.

—¿Lee alguna vez alguno de los libros que quema?

Él se echó a reír.

—¿Está prohibido por la ley?

—¡Oh! Claro...

—Es un buen trabajo. El lunes quema a Millay, el miércoles a Whitman, el viernes a Faulkner, conviértelos en ceniza y, luego, quema las cenizas. Este es nuestro lema oficial.

Siguieron caminando y la muchacha preguntó:

—¿Es verdad que, hace mucho tiempo, los bomberos apagaban incendios, en vez de provocarlos?

—No. Las casas han sido siempre a prueba de incendios. Puedes creerme. Te lo digo yo.

—¿Es extraño! Una vez, oí decir que hace muchísimo tiempo las casas se quemaban por accidente y hacían falta bomberos para apagar las llamas.

Montag se echó a reír.

Ella le lanzó una rápida mirada.

—¿Por qué se ríe?

—No lo sé. —Volvió a reírse y se detuvo—. ¿Por qué?

—Ríe sin que yo haya dicho nada gracioso, y contesta inmediatamente. Nunca se detiene a pensar en lo que le pregunto.

Montag se detuvo.

—Eres muy extraña —dijo, mirándola—. ¿Ignoras qué es el respeto?

—No me proponía ser grosera. Lo que me ocurre es que me gusta demasiado observar a la gente.

—Bueno, ¿y esto no significa algo para ti?

Y Montag se tocó el número 451 bordado en su manga.

—Sí —susurró ella. Aceleró el paso—. ¿Ha visto alguna vez los coches retropropulsados que corren por esta calle?

—¿Estás cambiando de tema!

—A veces, pienso que sus conductores no saben cómo es la hierba, ni las flores, porque nunca las ven con detenimiento —dijo ella—. Si le mostrase a uno de esos chóferes una borrosa mancha verde, diría: ¡Oh, sí, es hierba! ¿Una mancha borrosa de color rosado? ¡Es una rosa! Las manchas blancas son casas. Las manchas pardas son vacas. Una vez, mi tío condujo lentamente por una carretera. Condujo a sesenta y cinco kilómetros por hora y lo encarcelaron por dos días. ¿No es curioso, y triste también?

—Piensas demasiado —dijo Montag, incómodo.

—Casi nunca veo la televisión mural, ni voy a las carreras o a los parques de atracciones. Así, pues, dispongo de muchísimo tiempo para dedicarlos a mis

absurdos pensamientos. ¿Ha visto los carteles de sesenta metros que hay fuera de la ciudad? ¿Sabía que hubo una época en que los carteles sólo tenían seis metros de largo? Pero los automóviles empezaron a correr tanto que tuvieron que alargar la publicidad, para que durase un poco más.

—¿Lo ignoraba!

—Apuesto a que sé algo más que usted desconoce. Por las mañanas, la hierba está cubierta de rocío.

De pronto, Montag no pudo recordar si sabía aquello o no, lo que le irritó bastante.

—Y si se fija —prosiguió ella, señalando con la barbilla hacia el cielo— hay un hombre en la luna.

Hacia mucho tiempo que él no miraba el satélite.

Recorrieron en silencio el resto del camino. El de ella, pensativo, el de él, irritado e incómodo, acusando el impacto de las miradas inquisitivas de la muchacha. Cuando llegaron a la casa de ella, todas sus luces estaban encendidas.

—¿Qué sucede?

Montag nunca había visto tantas luces en una casa.

—¡Oh! ¡Son mis padres y mi tío que están sentados, charlando! Es como ir a pie, aunque más extraño aún. A mi tío, le detuvieron una vez por ir a pie. ¿Se lo había contado ya? ¡Oh! Somos una familia muy extraña.

—Pero, ¿de qué charláis?

Al oír esta pregunta, la muchacha se echó a reír.

—¡Buenas noches!

Empezó a andar por el pasillo que conducía hacia su casa. Después, pareció recordar algo y regresó para mirar a Montag con expresión intrigada y curiosa.

—¿Es usted feliz? —preguntó.

—¿Que si soy qué? —replicó él.

Pero ella se había marchado, corriendo bajo el claro de luna. La puerta de la casa se cerró con suavidad.

—¡Feliz! ¡Menuda tontería!

Montag dejó de reír.

Metió la mano en el agujero en forma de guante de su puerta principal y le dejó percibir su tacto. La puerta, se deslizó hasta quedar abierta.

«Claro que soy feliz. ¿Qué cree esa muchacha? ¿Qué no lo soy?», preguntó a las silenciosas habitaciones. Se inmobilizó con la mirada levantada hacia la reja del ventilador del vestíbulo y, de pronto, recordó que algo estaba oculto tras aquella reja, algo que parecía estar espiándole en aquel momento. Montag se apresuró a desviar su mirada.

¡Qué extraño encuentro en una extraña noche! No recordaba nada igual, excepto una tarde, un año atrás, en que se encontró con un viejo en el parque y ambos hablaron...

Montag meneó la cabeza. Miró una pared desnuda. El rostro de la muchacha estaba allí, verdaderamente hermoso por lo que podía recordar; o

mejor dicho, sorprendente. Tenía un rostro muy delgado, como la esfera de un pequeño reloj entrevisto en una habitación oscura a medianoche, cuando uno se despierta para ver la hora y descubre el reloj que le dice la hora, el minuto y el segundo, con un silencio blanco y un resplandor lleno de seguridad y sabiendo lo que debe decir de la noche que discurre velozmente hacia ulteriores tinieblas, pero que también se mueve hacia un nuevo sol.

—¿Qué? —preguntó Montag a su otra mitad, aquel imbécil subconsciente que a veces andaba balbuceando, completamente desligado de su voluntad, su costumbre y su conciencia.

Volvió a mirar la pared. El rostro de ella también se parecía mucho a un espejo. Imposible, ¿cuánta gente había que refractase hacia uno su propia luz? Por lo general, la gente era —Montag buscó un símil, lo encontró en su trabajo— como antorchas, que ardían hasta consumirse. ¿Cuán pocas veces los rostros de las otras personas captaban algo tuyo y te devolvían tu propia expresión, tus pensamientos más íntimos! Aquella muchacha tenía un increíble poder de identificación; era como el ávido espectador de una función de marionetas, previendo cada parpadeo, cada movimiento de una mano, cada estremecimiento de un dedo, un momento antes de que sucediese. ¿Cuánto rato habían caminado juntos? ¿Tres minutos? ¿Cinco? Sin embargo, ahora le parecía un rato interminable. ¡Qué inmensa figura tenía ella en el escenario que se extendía ante sus ojos! ¡Qué sombra producía en la pared con su esbelto cuerpo! Montag se dio cuenta de que, si le picasen los ojos, ella pestañearía. Y de que si los músculos de sus mandíbulas se tensaran imperceptiblemente, ella bostezaría mucho antes de que lo hiciera él.

«Pero —pensó Montag—, ahora que caigo en ello, la chica parecía estar esperándome allí, en la calle, a tan avanzada hora de la noche...»

Montag abrió la puerta del dormitorio.

Era como entrar en la fría sala de un mausoleo después de haberse puesto la luna. Oscuridad completa, ni un atisbo del plateado mundo exterior; las ventanas herméticamente cerradas convertían la habitación en un mundo de ultratumba en el que no podía penetrar ningún ruido de la gran ciudad. La habitación no estaba vacía.

Montag escuchó.

El delicado zumbido en el aire, semejante al de un mosquito, el murmullo eléctrico de una avispa oculta en su cálido nido. La música era casi lo bastante fuerte para que él pudiese seguir la tonada.

Montag sintió que su sonrisa desaparecía, se fundía, era absorbida por su cuerpo como una corteza de sebo, como el material de una vela fantástica que hubiese ardido demasiado tiempo para acabar derrumbándose y apagándose. Oscuridad. No se sentía feliz. No era feliz. Pronunció las palabras para sí mismo. Reconocía que éste era el verdadero estado de sus asuntos. Llevaba su felicidad como una máscara, y la muchacha se había marchado con su careta y no había medio de ir hasta su puerta y pedir que se la devolviera.

Sin encender la luz, Montag imaginó qué aspecto tendría la habitación. Su esposa tendida en la cama, descubierta y fría, como un cuerpo expuesto en el borde de la tumba, su mirada fija en el techo mediante invisibles hilos de acero,

inamovibles. Y en sus orejas las diminutas conchas, las radios como dedales fuertemente apretadas, y un océano electrónico de sonido, de música y palabras, afluyendo sin cesar a las playas de su cerebro despierto. Desde luego la habitación estaba vacía de noche, las olas llegaban y se la llevaban como una gran marea de sonido, flotando, ojiabierta hacia la mañana en que Mildred no hubiese navegado por aquel mar, no se hubiese adentrado espontáneamente por tercera vez.

La habitación era fresca; sin embargo, Montag sintió que no podía respirar. No quería correr las cortinas y abrir los ventanales, porque no deseaba que la luna penetrara en el cuarto.

Por lo tanto, con la sensación de un hombre que ha de morir en menos de una hora, por falta de aire que respirar, se dirigió a tientos hacia su cama abierta, separada y, en consecuencia fría.

Un momento antes de que su pie tropezara con el objeto que había en el suelo, advirtió lo que iba a ocurrir. Se asemejaba a la sensación que había experimentado antes de doblar la esquina y atropellar casi a la muchacha. Su pie, al enviar vibraciones hacia delante, había recibido los ecos de la pequeña barrera que se cruzaba en su camino antes de que llegara a alcanzarlo. El objeto produjo un tintineo sordo y se deslizó en la oscuridad.

Montag permaneció muy erguido, atento a cualquier sonido de la persona que ocupaba la oscura cama en la oscuridad totalmente impenetrable. La respiración que surgía por la nariz era tan débil que sólo afectaba a las formas más superficiales de vida, una diminuta hoja, una pluma negra, una fibra de cabello.

Montag seguía sin desear una luz exterior. Sacó su encendedor, oyó que la salamandra rascaba en el disco de plata, produjo un chasquido...

Dos pequeñas lunas le miraron a la luz de la llamita; dos lunas pálidas, hundidas en un arroyo de agua clara, sobre las que pasaba la vida del mundo, sin alcanzarlas.

—¡Mildred!

El rostro de ella era como una isla cubierta de nieve sobre la que podía caer la lluvia sin causar ningún efecto; sobre la que podían pasar las movibles sombras de las nubes, sin causarle ningún efecto. Sólo había el canto de las diminutas radios en sus orejas herméticamente taponadas, y su mirada vidriosa, y su respiración suave, débil, y su indiferencia hacia los movimientos de Montag.

El objeto que él había enviado a rodar con el pie resplandeció bajo el borde de su propia cama. La botellita de cristal previamente llena con treinta píldoras para dormir y que, ahora, aparecía destapada y vacía a la luz de su encendedor.

Mientras permanecía inmóvil, el cielo que se extendía sobre la casa empezó a aullar. Se produjo un sonido desgarrador, como si dos manos gigantes hubiesen desgarrado por la costura veinte mil kilómetros de tela negra. Montag se sintió partido en dos. Le pareció que su pecho se hundía y se desgarraba. Las bombas cohetes siguieron pasando, pasando, una, dos, una dos, seis de ellas, nueve de ellas, doce de ellas, una y una y otra y otra lanzaron sus aullidos por él. Montag abrió la boca y dejó que el chillido penetrara y volviera a salir entre

sus dientes descubiertos. La casa se estremeció. El encendedor se apagó en sus manos. Las dos pequeñas lunas desaparecieron. Montag sintió que su mano se precipitaba hacia el teléfono.

Los cohetes habían desaparecido. Montag sintió que sus labios se movían, rozaban el micrófono del aparato telefónico.

—Hospital de urgencia.

Un susurro terrible.

Montag sintió que las estrellas habían sido pulverizadas por el sonido de los negros reactores, y que por la mañana la tierra estaría cubierta con su polvo, como si se tratara de una extraña nieve. Aquél fue el absurdo pensamiento que se le ocurrió mientras se estremecía en la oscuridad, mientras sus labios seguían moviéndose.

Tenían aquella máquina. En realidad, tenían dos. Una de ellas se deslizaba hasta el estómago como una cobra negra que bajara por un pozo en busca de agua antigua y del tiempo antiguo reunidos allí. Bebía la sustancia verdusca que subía a la superficie en un lento hervir. ¿Bebía de la oscuridad? ¿Absorbía todos los venenos acumulados por los años? Se alimentaba en silencio, con un ocasional sonido de asfixia interna y ciega búsqueda. Aquello tenía un Ojo. El imposible operario de la máquina podía, poniéndose un casco óptico especial, atisbar en el alma de la persona a quien estaba analizando. ¿Qué veía el Ojo? No lo decía. Montag veía, aunque sin ver, lo que el Ojo estaba viendo. Toda la operación guardaba cierta semejanza con la excavación de una zanja en el patio de su propia casa. La mujer que yacía en la cama no era más que un duro estrato de mármol al que habían llegado. De todos modos, adelante, hundamos más el taladro, extraigamos el vacío, si es que podía sacarse el vacío mediante la succión de la serpiente.

El operario fumaba un cigarrillo. La otra máquina funcionaba también.

La manejaba un individuo igualmente imposible, vestido con un mono de color pardo rojizo. Esta máquina extraía toda la sangre del cuerpo y la sustituía por sangre nueva y suero.

—Hemos de limpiarnos de ambas maneras —dijo el operario, inclinándose sobre la silenciosa mujer—. Es inútil lavar el estómago si no se lava la sangre. Si se deja esa sustancia en la sangre, ésta golpea el cerebro con la fuerza de un mazo, mil, dos mil veces, hasta que el cerebro ya no puede más y se apaga.

—¡Deténganse! —exclamó Montag.

—Es lo que iba a decir —dijo el operario.

—¿Han terminado?

Los hombres empaquetaron las máquinas.

—Estamos listos...

La cólera de Montag ni siquiera les afectó. Permanecieron con el cigarrillo en los labios, sin que el humo que penetraba en su nariz y sus ojos les hiciera parpadear.

—Serán cincuenta dólares.

—Ante todo, ¿por qué no me dicen si sanará?

—¿Claro que se curará! Nos llevamos todo el veneno en esa maleta y, ahora, ya no puede afectarle. Como he dicho, se saca lo viejo, se pone lo nuevo y quedan mejor que nunca.

—Ninguno de ustedes es médico. ¿Por qué no han enviado uno?

—¡Diablo! —El cigarrillo del operario se movió en sus labios—. Tenemos nueve o diez casos como ése cada noche. Tantos que hace unos cuantos años tuvimos que construir estas máquinas especiales. Con lente óptica, claro está, resultan una novedad, el remedio es viejo. En un caso así no hace falta doctor; lo único que se requiere son dos operarios hábiles y liquidar el problema en media hora. Bueno —se dirigió hacia la puerta—, hemos de irnos. Acabamos de recibir otra llamada en nuestra radio auricular. A diez manzanas aquí. Alguien se ha zampado una caja de píldoras. Si vuelve a necesitamos, llámenos. Procure que su esposa permanezca quieta. Le hemos inyectado un antiséptico. Se levantará bastante hambrienta. Hasta la vista.

Y los hombres cogieron la máquina y el tubo, su caja de melancolía líquida, y traspasaron la puerta.

Montag se dejó caer en una silla y contempló a su mujer. Ahora tenía los ojos cerrados. Apaciblemente él alargó una mano para sentir en la palma la tibieza de la respiración.

—Mildred —dijo por fin.

«Somos demasiados —pensó—. Somos miles de millones, es excesivo. Nadie conoce a nadie. Llegan unos desconocidos y te violan, llegan unos desconocidos y te desgarran el corazón. Llegan unos desconocidos y se llevan la sangre. ¡Válgame Dios! ¿Quiénes son esos hombres? ¡Jamás les había visto!»

Transcurrió media hora.

El torrente sanguíneo de aquella mujer era nuevo y parecía haberla cambiado. Sus mejillas estaban muy sonrojadas y sus labios aparecían frescos y llenos de color, suaves y tranquilos. Allí había la sangre de otra persona. Si hubiera también la carne, el cerebro y la memoria de otro... Si hubiesen podido llevarse su cerebro a la lavandería, para vaciarle los bolsillos y limpiarlo a fondo, devolviéndolo como nuevo a la mañana siguiente... Si...

Montag se levantó, descorrió las cortinas y abrió las ventanas de par en par para dejar entrar el aire nocturno. Eran las dos de la madrugada. ¿Era posible que sólo hubiera transcurrido una hora desde que encontró a Clarisse McClellan en la calle, que él había entrado para encontrar la habitación oscura, desde que su pie había golpeado la botellita de cristal? Sólo una hora, pero el mundo se había derrumbado y vuelto a constituirse con una forma nueva e incolora.

De la casa de Clarisse, por encima del césped iluminado por el claro de luna, llegó el eco de unas risas; la de Clarisse, la de sus padres y la del tío que sonreía tan sosegado y ávidamente. Por encima de todo, sus risas eran tranquilas y vehementes, jamás forzadas, y procedían de aquella casa tan brillantemente iluminada a avanzada hora de la noche, en tanto que todas las demás estaban cerradas en sí mismas, rodeadas de oscuridad. Montag oyó las voces que hablaban, hablaban, tejiendo y volviendo a tejer su hipnótica tela.

Montag salió por la ventana y atravesó el césped, sin darse cuenta de lo que

hacia. Permaneció en la sombra, frente a la casa iluminada, pensando que podía llamar a la puerta y susurrar: «Dejadme pasar. No diré nada. Sólo deseo escuchar. ¿De qué estáis hablando?»

Pero, en vez de ello, permaneció inmóvil, muy frío, con el rostro convertido en una máscara de hielo, escuchando una voz de hombre —¿la del tío?— que hablaba con tono sosegado:

— Bueno, al fin y al cabo, ésta es la era del tejido disponible. Dale un bufido a una persona, atácala, ahuyéntala, localiza otra, bufa, ataca, ahuyenta. Todo el mundo utiliza las faldas de todo el mundo. ¿Cómo puede esperarse que uno se encariñe por el equipo de casa cuando ni siquiera se tiene un programa o se conocen los nombres? Por cierto, ¿qué colores de camiseta llevan cuando salen al campo?

Montag regresó a su casa, dejó abierta la ventana, comprobó el estado de Mildred, la arropó cuidadosamente y, después, se tumbó bajo el claro de luna, que formaba una cascada de plata en cada uno de sus ojos.

Una gota de lluvia. Clarisse. Otra gota. Mildred. Una tercera. El tío. Una cuarta. El fuego esta noche. Una, Clarisse. Dos, Mildred. Tres, tío. Cuatro, fuego. Una, Mildred, dos Clarisse. Una, dos, tres, cuatro, cinco, Clarisse, Mildred, tío, fuego, tabletas soporíferas, hombres, tejido disponible, faldas, bufido, ataque, rechazo, Clarisse, Mildred, tío, fuego, tabletas, tejidos, bufido, ataques, rechace. ¡Una, dos, tres, una, dos, tres! Lluvia. La tormenta. El tío riendo. El trueno descendiendo desde lo alto. Todo el mundo cayendo convertido en lluvia. El fuego ascendiendo en el volcán. Todo mezclado en un estrépito ensordecedor y en un torrente, que se encaminaba hacia el amanecer.

— Ya no entiendo nada de nadie — dijo Montag.

Y dejó que una pastilla soporífera se disolviera en su lengua.

APÉNDICE 2

Guión 451

GUIÓN "451"
(16º tratamiento)
Mariana Ortiz Albo

1.- EXT. CALLE INDEFINIDA / DÍA.

Persona indefinida se acerca y activa la palanca de la alarma de bomberos.

2.- NEGROS.

V.O. MONTAG

Uno.

Responder a la alarma rápidamente.

3.- EXT. E.S. ESTACIÓN DE BOMBEROS / DÍA.

La ciudad es moderna, fría y esquemática. La fachada de la estación de bomberos tiene un anuncio luminoso con el número "451".

4.- INT. ESTACIÓN BOMBEROS / ESTANCIA / DÍA.

MONTAG (Bombero, 30 años, alto, cabello negro) juega naipes. Suena la alarma de la estación. MONTAG y sus compañeros dejan la estancia rápidamente, preparándose para acudir al llamado.

5.- EXT. SOBRE EL CAMIÓN DE BOMBEROS / CIUDAD / DÍA.

MONTAG y sus compañeros se despalazan rápidamente sobre el camión de bomberos.

6.- NEGROS.

V.O. MONTAG

Dos.

Quemarlo todo.

7.- INT. CASA SEÑORA / DÍA.

MONTAG y sus compañeros bomberos tiran libros de estantes y libreros, les prenden fuego. Arden los libros y la casa en instantes.

8.- EXT. CASA SEÑORA / DÍA.

MONTAG y sus compañeros alineados frente a la casa que se quema, el jefe bombero pasa lista. Le coloca una medalla más a MONTAG cuya chamarra ya está llena de condecoraciones.

MONTAG, tomado del camión de bomberos, se limpia la cara sudorosa. El camión arranca y se va. Atrás quedan el sol y la casa ardiendo.

9.- EXT. ALMENDRO / TARDE.

CLARISSE (7 años, ojos y cabello claro, usa moño color coral) observa desde lejos el humo del incendio con unos binoculares improvisados. Se entristece. Aparece CATO (gato bicolor) y CLARISSE se anima. Corren por la explanada del almendro y se echan en el pasto.

10.- INT. ESTACIÓN BOMBEROS / REGADERAS, ESTANCIA / TARDE.

MONTAG se baña y silba. El agua turbia se va por la coladera. En la puerta de su locker hay una foto de su boda, cuelga en un gancho su chamarra llena de condecoraciones. La radio suena indistintamente.

Las regaderas comunican a la estancia donde algunos bomberos juegan naipes. Hay varios carteles en la pared. Uno muestra un signo de prohibición sobre un libro. Otro muestra libros quemándose.

11.- EXT. ALMENDRO / NOCHE.

CLARISSE canta indistintamente una canción infantil. Juega con CATO y un cordón.

12.- EXT. CIUDAD/ NOCHE.

MONTAG sale silbando con dirección a casa. Lo único abierto es la tienda de dulces. MONTAG se detiene atento.

Algo se mueve en los arbustos, sopla un suave viento en su cara. MONTAG frunce el seño. Una sombra desaparece a la vuelta. MONTAG la sigue.

13.- EXT. ALMENDRO / NOCHE.

No hay nada. MONTAG se apoya en el almendro para fumar un cigarrillo, lo va a encender, escucha ruidos detrás del árbol, se asoma, hay un gato tratando de atrapar un hilo. MONTAG se acerca y jala el hilo, el hilo se jala de regreso y asoma la cabeza de CLARISSE por las ramas.

MONTAG se hace el desentendido , vuelve a guardar el cigarro. CLARISSE baja del árbol y se acerca a él brincando. CLARISSE huele a MONTAG y ve curiosa el escudo "451" de su suéter.

MONTAG da unos pasos hacia su casa. Ella lo sigue de cerca brincando despreocupada y copiando sus movimientos. MONTAG voltea impaciente, se detiene y CLARISSE junto a él.

CLARISSE
¿Sabes? No me das miedo.

MONTAG la ve con extrañeza.

CLARISSE
¡Ya sabes!, es normal. Mucha gente le teme a los bomberos...

MONTAG ve a CLARISSE a los ojos. Recuerda un incendio.

14.- EXT. CASA DE SEÑORA / ATARDECER / FLASH BACK.

Los ojos de SEÑORA están fijos en la nada. Montañas de libros cubiertos de gasolina desbordan la entrada de su casa. MONTAG enciende un cerillo. Los libros, la casa y SEÑORA se queman.

15.- EXT. ALMENDRO / NOCHE.

MONTAG abre la boca con sorpresa y espanto. Saca la caja de cerillos de la bolsa de su pantalón y la ve. Siente culpa. Se sienta en una banca. CLARISSE agita sus brazos frente a él para captar su atención.

CLARISSE
¿Lees a veces los libros que quemas?!

MONTAG la ve con ojos fulminantes.

CLARISSE
Ya sé que está prohibido leer pero...
¿Es verdad que antes los bomberos apagaban incendios en vez de provocarlos?

MONTAG se inclina a la altura de CLARISSE y la ve extrañado.

MONTAG
Piensas demasiado.

CLARISSE

3

Eso es porque nunca veo televisión.

MONTAG frunce el ceño, alza una ceja.

CLARISSE
¿Quieres chocolate?

MONTAG se incorpora sin responder y continúa su camino, CLARISSE lo sigue. CLARISSE agita sus brazos despidiéndose, entra a sus casas.

16.- NEGROS.

Suena estridente la sirena del camión de bomberos.

V.O. MONTAG
Tres.
Jamás, bajo ninguna circunstancia, tomar un libro.

17.- INT. CASA SR. LECTOR / TARDE-NOCHE.

Una lluvia de libros cae sobre MONTAG.

Un libro rojo aterriza en sus manos, del susto casi se le cae, lo ve extrañado, con dos dedos lo sacude frente a sus ojos, analizándolo.

Otros bomberos tiran libros desde los estantes superiores que dan a la estancia.

Caen varios libros en la cabeza de MONTAG, él reacciona y pone el libro rojo en el estante más cercano, niega con la cabeza, tira el libro al suelo con los demás, se abre en una página ilustrada, mira con cara de extrañeza a ambos lados, toma el libro de nuevo y lo guarda en su chamarra dudoso.

Arden los libros y se quema toda la casa en instantes. El jefe de bomberos pasa lista y le da una palmada a MONTAG por su buen trabajo. Nadie se percató del libro rojo en su bolsillo.

18.- INT. EST. BOMBEROS / REGADERAS / TARDE-NOCHE.

El agua turbia se va por la coladera.

19.- EXT. ALMENDRO / NOCHE.

4

Doblando la calle está otra vez CLARISSE, CATO juega cerca, del almendro cuelga un chocolate. CLARISSE saluda a MONTAG emocionada desde lejos y le señala que el chocolate es para él. MONTAG lo toma. CLARISSE sopla flores diente de león, las semillas van a dar a cara de MONTAG.

CLARISSE nota el libro en el bolsillo de su chamarra, se lo roba y rápidamente dibuja algo en él, MONTAG enfurecido se lo arrebató de regreso, al margen de una hoja hay un dibujo de ellos tres. MONTAG sonríe y lo guarda volteando para cerciorarse de que nadie los vio.

20.- EXT. ALMENDRO / SECUENCIA DE MONTAJE.

Pasan los días, el ambiente cambia.

CLARISSE saborea la lluvia mientras a MONTAG le cae un chorro de agua en la nariz; le muestra a MONTAG la luna, él imagina un conejo en esta. CLARISSE cuelga de cabeza en el almendro, caen nueces y flores sobre MONTAG; CLARISSE pasa corriendo con un ave en las manos.

CLARISSE
¿Eres feliz?

Desaparece la sonrisa de MONTAG. CLARISSE entra a su casa, se despide a través de la ventana.

21.- INT. SALA CASA MONTAG / NOCHE.

Las luces están apagadas. Las tres televisiones encendidas. MONTAG entra a su casa, su esposa MILDRED (28 años, muy delgada, morena, cabello café) ve los televisores con los ojos perdidos.

MONTAG le obsequia una flor con amable ademán, ella no se inmuta; le sopla un diente de león en la cara, ella no se mueve.

MONTAG acomoda con sus manos una sonrisa falsa en el rostro de MILDRED. Ella sigue "sonriendo" a las televisiones, hipnotizada.

MONTAG suspira contrariado.

22.- SECUENCIA DE MONTAJE / TARDE.

Fuego, pase lista, palmada jefe, el agua turbia se va por la coladera.

23.- EXT. CIUDAD / NOCHE.

5

MONTAG regresa a su casa, ve semillas de diente de león flotar en el viento. Se mete a la tienda de dulces a comprar una caja llena de chocolates adornada con un moño color coral y una flor de almendro, es para CLARISSE.

24.- EXT. ALMENDRO / NOCHE.

No está CLARISSE, únicamente el gato maullando que huye al verlo. Sigue caminando hacia su casa, con los ojos busca entre los arbustos o arriba de los árboles a CLARISSE. No está. Finalmente llega frente a casa de CLARISSE, esta está quemada, deshecha, aún hay rastros del fuego, algunas semillas flotan en el aire hacia él.

El rostro de MONTAG cambia drásticamente. Su sonrisa desaparece, abre la boca como asustado, se queda atónito sin parpadear viendo el fuego, los libros quemados, las semillas en el viento.

MONTAG se acerca a lo que queda de la casa, en cuclillas deja junto a lo que era la puerta el regalo para CLARISSE. El listón del moño de ella sobresale de las ruinas, chamuscado. MONTAG lo toma y se lo lleva. En la esquina de la casa, sigue vivo un diente de león, que se mece con el viento. MONTAG parece escuchar algo.

V.O. CLARISSE
¿Eres feliz?

25.- INT. SALA CASA MONTAG / NOCHE.

Las luces están apagadas. Las tres televisiones encendidas. MONTAG entra a su casa y le muestra a MILDRED el listón de CLARISSE, ella ve los televisores con los ojos perdidos sin hacerle caso. MONTAG se enfurece. Arranca los enchufes de los televisores. Oscuridad.

26.- INT. DORMITORIO MONTAG / NOCHE.

MONTAG desde su cuarto mira por la ventana la que era casa de CLARISSE. Comienza a llover. Con cada gota MONTAG revive lo que ha pasado los últimos días.

27.- INT. DORMITORIO MONTAG / NOCHE / SECUENCIA DE MONTAJE.

Una gota de lluvia: CLARISSE le ofrece un chocolate. Más gotas. CLARISSE le enseña la luna. Lluvia, CLARISSE ríen bajo la

6

lluvia. Llueve fuertemente. **CLARISSE** en su columpio. **CLARISSE** preguntando si es feliz. Fuego en casa de **CLARISSE**.

28.- INT. DORMITORIO MONTAG / NOCHE.

MONTAG toma el libro y los cerillos. Enciende un cerillo, acerca el libro para quemarlo. Se detiene al ver lo dibujado por **CLARISSE**. Una lágrima recorre la mejilla de **MONTAG**.

El fuego del cerillo quema el dedo de **MONTAG**, él observa su dedo quemado, en su otra mano sigue el libro. **MONTAG** toma la caja de cerillos y enojado la avienta por la ventana hacia la lluvia. La caja de cerillos se desbarata bajo la lluvia.

29.- INT. ESTACIÓN BOMBEROS / SALA DE ESTAR / DÍA.

Suena la alarma. La sala de estar se vacía rápidamente, **MONTAG** permanece sentado. Todos se van menos él.

Los carteles de la pared se queman, el fuego se extiende a los muebles cercanos.

27.- EXT. ESTACIÓN BOMBEROS / DÍA.

MONTAG sale de la estación de bomberos tranquilamente. Detrás de él se quema la estación.

28.- EXT. CIUDAD / AMANECER.

Amanecer. Últimas brasas del fuego de la estación.

V.O. **MONTAG**
Alguno de los dos tendría
que dejar de quemar.
El sol no, por supuesto.

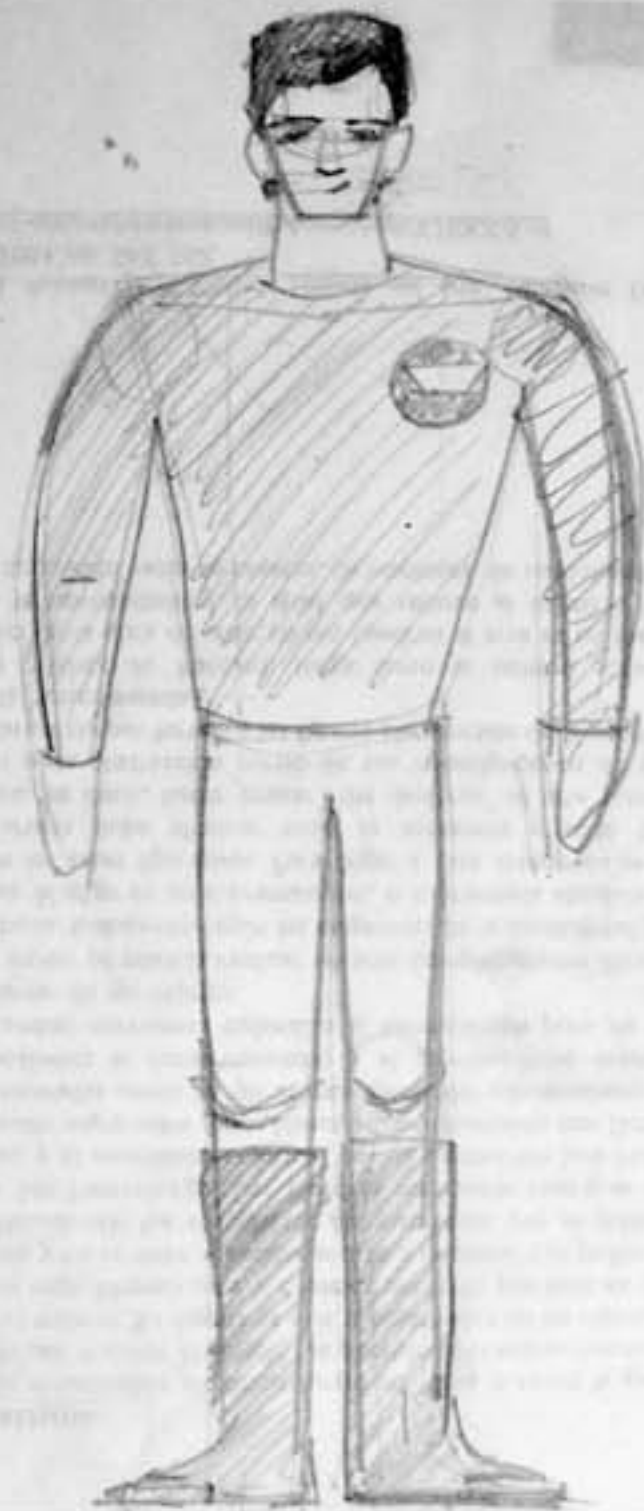
FIN.

APÉNDICE 3

Proceso de creación de personajes, escenarios y storyboard

Montag

Classic



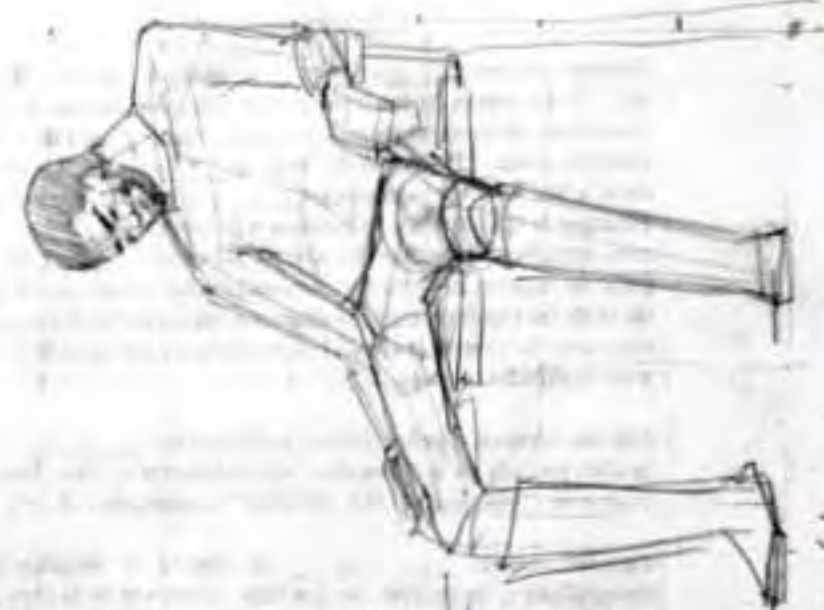




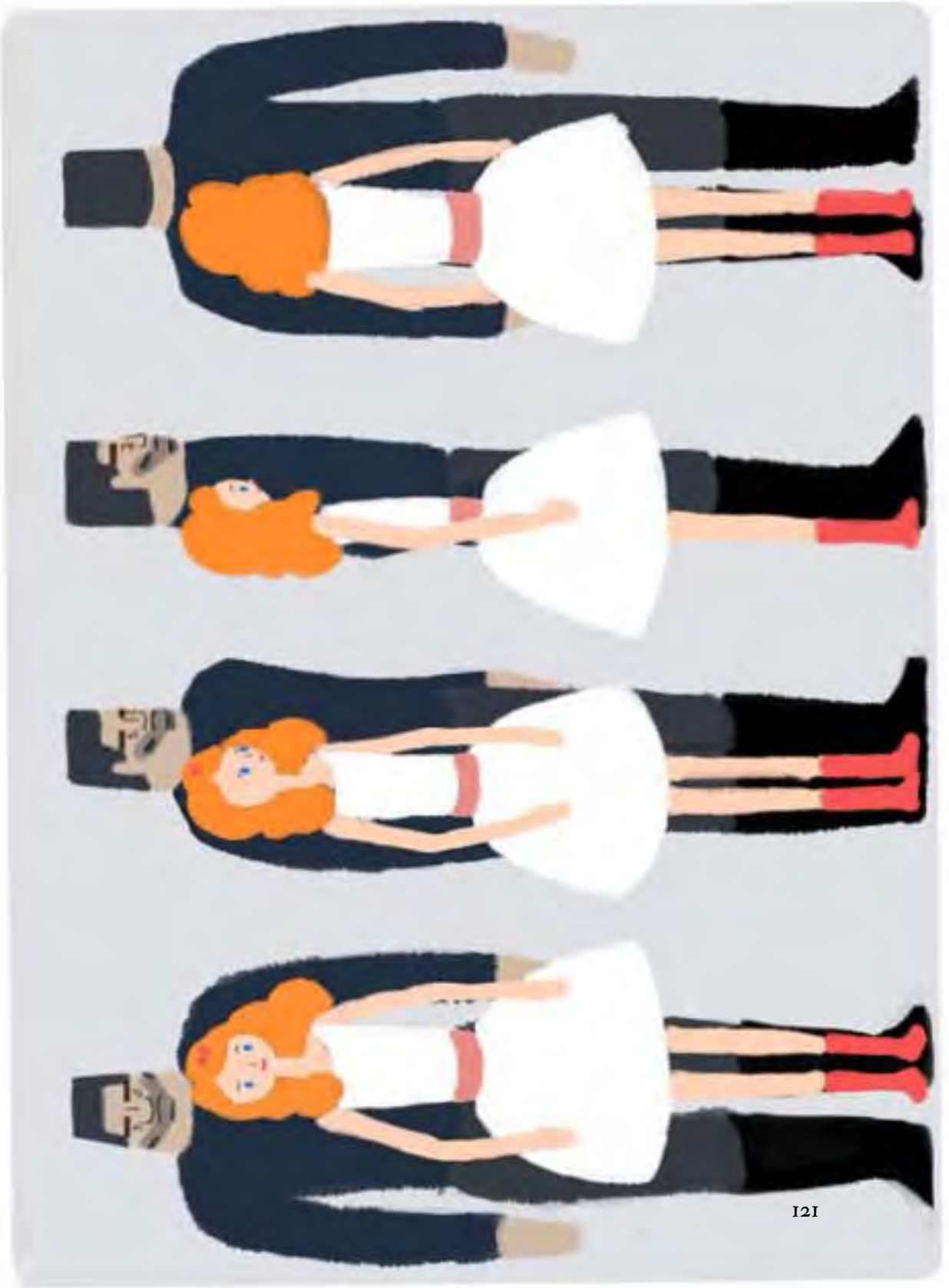
Costes de Classe



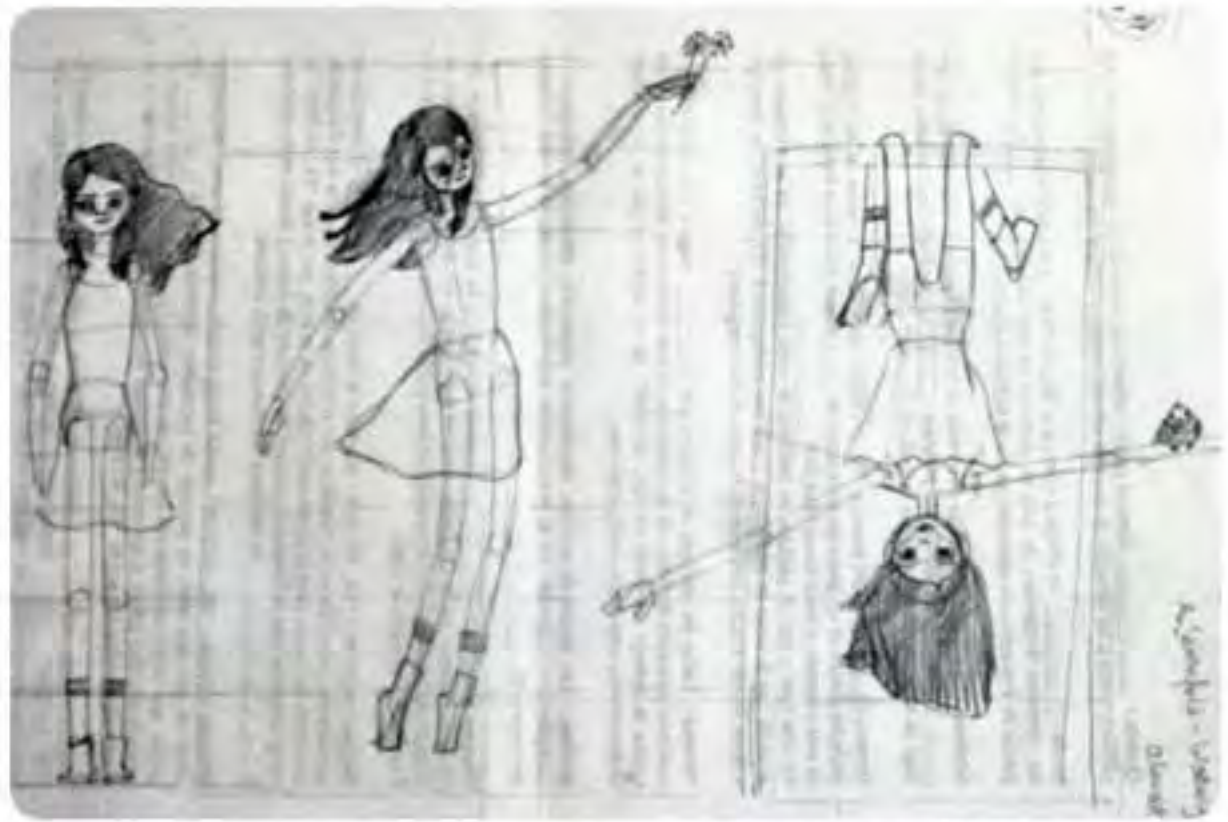
Leopoldo de Classe



Leopoldo de Classe

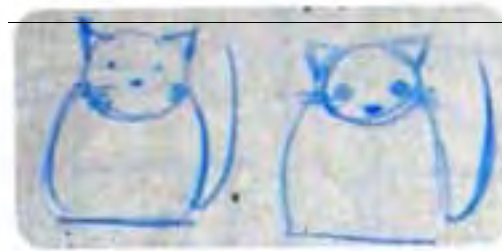


















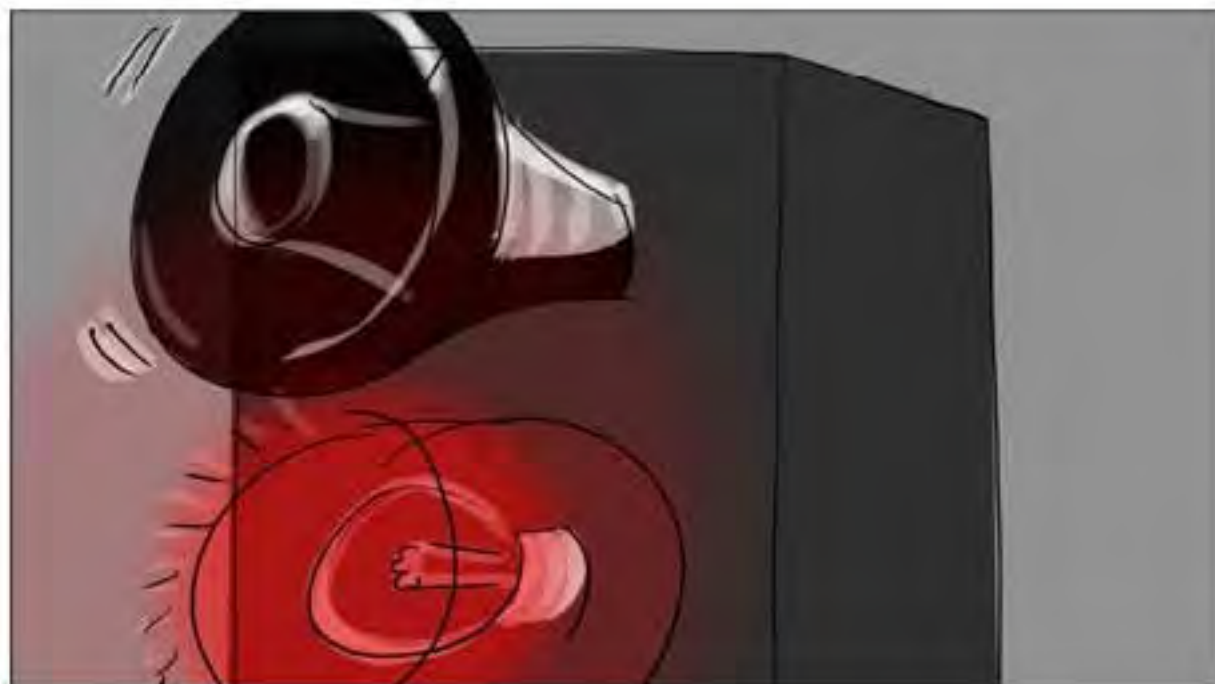
Case 504 - Leoben





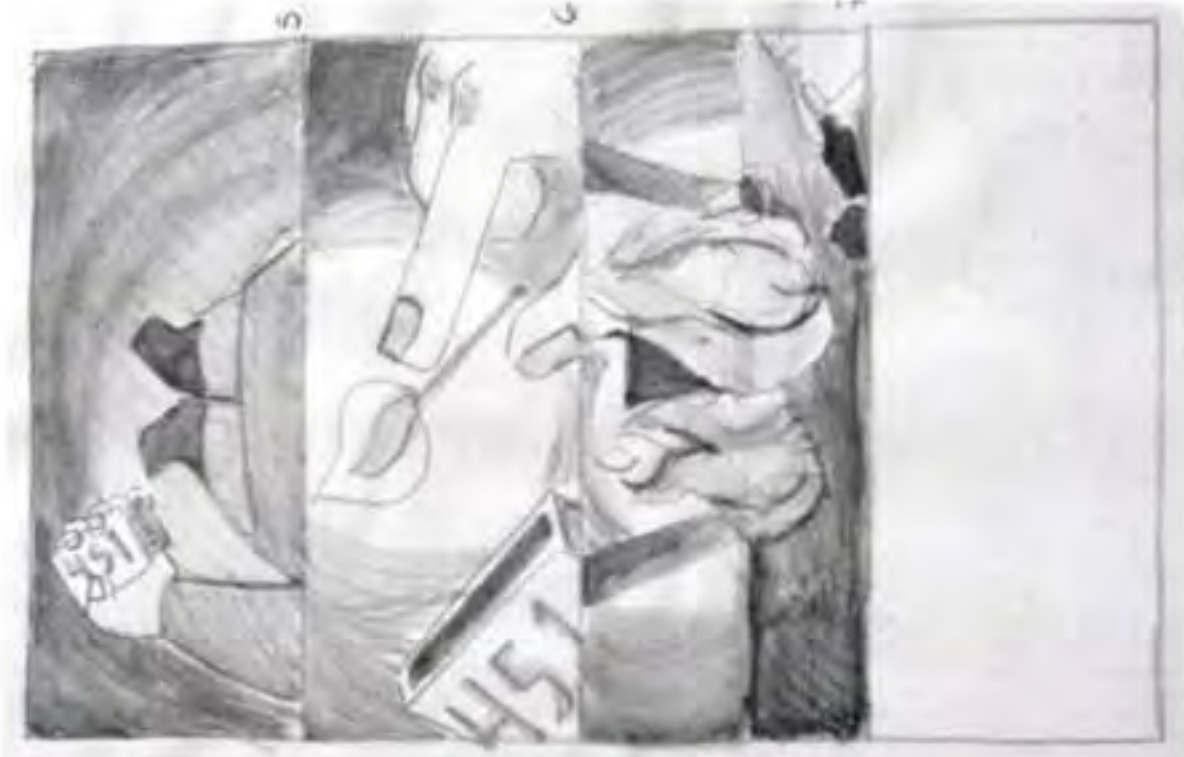
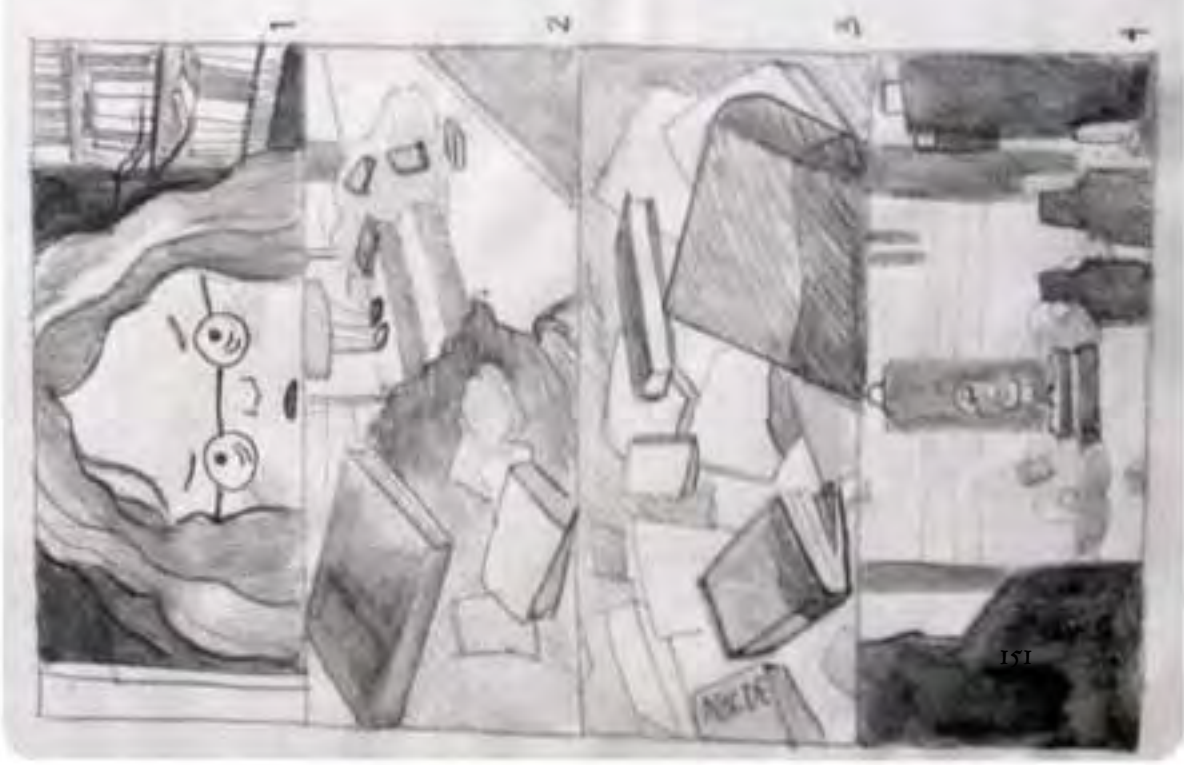



































Sec.	#	STORYBOARD	Acción	Diálogo
0	1		Suena estridente la sirena del camión de bomberos.	V.O. MONTAG Uno. Respon- der a la alarma rápida- mente. Dos. Quemar lo todo.
1	1		Una lluvia de libros cae sobre MONTAG (Bombero, 30 años, alto, cabello negro).	
1	2			V.O. MONTAG Tres. Jamás tomar un libro.
1	3		Un libro rojo aterriza en sus manos.	

1	4		Lo ve extrañado	
1	5		con dos dedos lo sacude frente a sus ojos, analizándolo.	
1	6			
1	7		Otros bomberos tiran libros desde los pisos superiores que dan a la estancia.	

1	8		<p>Caen varios libros en la cabeza de MONTAG,</p>	
1	9		<p>él reacciona y pone el libro rojo en el estante más cercano,</p>	
1	10			
1	11		<p>niega con la cabeza,</p>	

1	12		<p>tira el libro al suelo con los demás,</p>	
1	13		<p>se abre en una página ilustrada,</p>	
1	14			
1	15		<p>mira con cara de extrañeza a ambos lados,</p>	

1	16			
1	17		<p>toma el libro de nuevo</p>	
1	18		<p>y lo guarda en su chamarra dudoso.</p>	
1	19			

1	20			
1	21		Arden los libros	
1	22		y se quema toda la casa en instantes.	

- AUMONT, Jaques. BERGALA, Alain, *et. al. Estética del cine*, Paidós, 1996, 329 p.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel. *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*, Cineteca Nacional, México, 2004, 181 p.
- BETTETINI, Gianfranco. 1977, *Producción significativa y puesta en escena*, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 156 p.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*, Plaza y Janés Editores, S.A., Barcelona, 1993, 175 p.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451 / Ray Bradbury*; adaptado por Tim Hamilton; ilustrado por Tim Hamilton, Novela Gráfica, Ediciones La Flor, Buenos Aires, 2010, 160 p.
- CAÑIZARES, Fernández Eugenio. *El lenguaje del cine: Semiología del discurso filmico*, Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Dpto. de Filología Romana, Madrid, 2002, 615 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *Hacia una teoría del montaje*, volumen 1, Paidós, Colección Paidós Comunicación 116 Cine, 2001, 258 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *Hacia una teoría del montaje*, volumen 2, Paidós, Colección Paidós Comunicación 116 Cine, 2001, 206 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México Undécima Edición en español: 2006, 204 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México, Segunda edición en español: 1990, 241 p.
- FIESCHI, J. A. *Conversación con Christian Metz sobre la especificidad del cinema*, en Revista de Occidente, nros. 101-102, agosto-septiembre, 1971, 202 p.
- LAJOS, Egri. *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, 358 p.

LARSON, Guerra Samuel. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2010, 276 p.

NINEY, Françoise. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, 525 p.

PASOLINI, Pier Paolo. *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, 156 p.

PELESHYÁN, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cuadernos FICUNAM, México, 2011, 93 p.

RODRÍGUEZ, Bermúdez Manuel. *Animación, una perspectiva desde México*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2007, 234 p.

SÁNCHEZ, Rafael C. *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1994, 342 p.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI Editores, México, 2007, 223 p.

WITHROW, Steven. DANNER, Alexander. *Diseño de personajes para novela gráfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, 192 p.

A mi familia.

A los maestros, que tristemente no son muchos, que durante sus clases muestran un genuino interés en transmitir su conocimiento y le dan seguimiento al aprendizaje de cada uno de sus alumnos. También a los maestros que no faltan y nos impulsan a cumplir, por lo tanto, a nosotros.

Un especial agradecimiento a mi director de tesis, Manuel Monroy, por ser uno de esos maestros.

