



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

La pantalla dividida vs el montaje alternado en el montaje del cortometraje
“Alguien toca la puerta”.

Trabajo de titulación previo a la obtención
del título de Licenciado en Cine y
Audiovisuales

Autor:

Erick David Ramírez Quinde.

erick.lik@gmail.com

CI: 0106508559

Tutor:

Mgt. Leonardo Andrés Espinoza Hernández.

CI: 0104402011

Cuenca, Ecuador
04-agosto-2020



Resumen:

Existen varias propuestas para construir lo que llamamos 'narrativa cinematográfica', para narrar hay varios elementos y recursos necesarios, como la trama, el espacio, el tiempo, el narrador y los personajes. Al dividirse la pantalla, la narrativa cinematográfica debe presentar los recursos narrativos utilizados, dentro de cada fragmento de ella, para que la historia tenga significado y narrativa.

El objetivo de este estudio es investigar las cualidades del montaje narrativo, el montaje simultáneo y el montaje espacial; mediante la creación de la propuesta experimental para el montaje del cortometraje *Alguien toca la puerta*, en donde la composición de pantalla dividida cuenta el drama de cuatro personajes en cuatro cuadros de la misma pantalla.

Al ser una composición dividida, es importante la forma en que se presenta el tiempo narrativo debido a la simultaneidad de las acciones que suceden y se muestran en la pantalla. Esta película representa la complejidad de hacer que la construcción simultánea nos muestre lo que un personaje imagina detrás de la conversación telefónica. Usando una narración simultánea, la partición de pantalla permite unir y, al mismo tiempo, separar los momentos dramáticos tanto visual como audiblemente.

Palabras clave: Montaje narrativo. Montaje simultáneo. Pantalla dividida. Narración simultánea.



Abstract

There are several proposals to build what we call 'film narrative', to narrate there are several necessary elements and resources, such as the plot, the space, the time, the narrator and the characters. When screen is divided, the cinematographic narrative must present the narrative resources within each fragment of it, so that the story has meaning and narrative.

The objective of this study is to investigate the qualities of narrative montage, simultaneous montage and spatial montage; by creating the experimental proposal for the montage of the short film *Alguien toca la puerta*, where the split-screen composition tells the drama of four characters in four frames on the same screen.

Being a four-frame composition, it is important the way in which the narrative time is presented due to the simultaneity of the actions that happen and are shown on the screen. This film represents the complexity of making simultaneous construction show us what a character imagines behind the phone conversation. Using a simultaneous narration, the screen partition allows to unite and, at the same time, separate the dramatic moments both visually and audibly.

Key words: Narrative montage. Simultaneous montage. Split screen. Simultaneous narration.



Índice

Resumen:.....	2
Abstract.....	3
Introducción.....	7
El montaje alternado de la narrativa clásica.	11
I.A.- La narrativa cinematográfica del montaje clásico.....	11
I.B.- La teoría del montaje narrativo.	13
I.C.- El montaje alternado: una construcción de simultaneidad.	15
El recurso pantalla dividida o <i>split screen</i> como posibilidad del montaje alterno del cine narrativo.	16
II.A.- Definición de pantalla dividida	16
II.B.- El avance de la técnica <i>split screen</i> en la cronología fílmica.....	20
II.C.- La pantalla dividida ¿artificio técnico o concepción estética? Análisis de casos.	25
II.C.1.- <i>The Boston Strangler</i> (Richard Fleischer, 1968).	25
II.C.2.- <i>Nicotina</i> (Hugo Rodríguez, 2003).	32
II.C.3.- <i>Three</i> (Tom Tykwer, 2010).	36
Propuesta de montaje aplicado al cortometraje <i>Alguien toca la puerta</i>	41
III.A.- Elementos narrativos de <i>Alguien toca la puerta</i>	41
III.B.- Sobre el encuadre y la disposición de planos en el cortometraje <i>Alguien toca la puerta</i>	43
III.C.- Aciertos y errores de la implementación del efecto <i>split screen</i>	47
Conclusiones.....	51
Bibliografía.	53



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Erick David Ramírez Quinde en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La pantalla dividida vs el montaje alternado en el montaje del cortometraje "Alguien toca la puerta".", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, Ecuador 04-agosto-20

Erick David Ramírez Quinde

C.I: 0106508559



Cláusula de Propiedad Intelectual

Erick David Ramírez Quinde, autor del trabajo de titulación "La pantalla dividida vs el montaje alternado en el montaje del cortometraje "Alguien toca la puerta".", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, Ecuador 04-agosto-20

Erick David Ramírez Quinde

C.I: 0106508559



Introducción

El montaje narrativo es uno de los diferentes tipos de montaje a los que se puede recurrir al momento de editar una película, como lo expresa el teórico de cine Marcel Martin (2002), “el montaje narrativo tiene por objetivo relatar una acción desarrollar una serie de acontecimientos” (p.168). Nos conduce a una totalidad. Se puede diferenciar dentro del montaje narrativo al ‘montaje alternado’¹. El catedrático de cine Ira Koningsberg (2004) lo define como “cortar entre dos o más acciones independientes para mostrar su interrelación” (p.330). En efecto, el montaje no consiste únicamente en cambiar el tipo de planos, es también un proceso que contribuye a la continuidad y el avance del filme otorgándole ritmo, tiempo, movimiento y focalización a la idea que es narrada mediante el lenguaje cinematográfico.

¿Qué sería de una película sin una pantalla que soporte su contenido? Koningsberg (2004) entiende a la pantalla como la “gran superficie reflectora en la que el público ve las imágenes proyectadas de la película o de algún otro tipo de representación visual”. (p.373). El mismo autor define a la pantalla dividida², como una “composición visual en la que el fotograma se fragmenta en dos imágenes separadas que no se superponen”. (p.376). Además, para conseguir que la pantalla se vea fragmentada, las imágenes suelen estar separadas, por lo general, por una línea o marco divisorio.

En la continua experimentación con el montaje cinematográfico y tras el surgimiento de la pantalla dividida, los teóricos de cine Lev Manovich (2001) y Jim Bizzocchi (2009) concuerdan que este recurso es una técnica expresiva, de múltiples cuadros, que presenta propiedades inherentes como el estilo visual, lo simultáneo y la vista omnisciente.

En el Ecuador, la utilización de la pantalla dividida ha sido un recurso mayormente desarrollado en televisión e internet. De esta manera, es común ver en reportajes de prensa, el plano de un presentador de noticiero y junto a él, la

¹ También denominado “montaje alterno”. (Koningsberg, 2004, p.330)

² pantalla partida, efecto de pantalla partida, fotograma partido”. (Koningsberg, 2004, p.376)



conexión vía satélite del reportero, listo para desarrollar su noticia. Por otra parte, el *split screen* fue investigado por Leonardo Espinoza y Sebastián Sánchez, autores del cortometraje *STEREO* (Espinoza y Sánchez, 2015), quienes usaron la pantalla dividida como un elemento que es parte intrínseca del relato del filme para presentar dos historias contadas en una; este recurso fue concebido bajo la distribución sonora que tiene el sistema de sonido estéreo (izquierda y derecha) y fue utilizado en toda la duración del cortometraje.

Puesto que en nuestro país existen pocos acercamientos cinematográficos alrededor de la pantalla dividida, es un reto realizar el cortometraje *Alguien toca la puerta* y en especial conseguir una narrativa no convencional que parte de la investigación de los recursos cinematográficos, que permite el cine digital y el software de edición y este último, en especial, agiliza el proceso de montaje en pantalla dividida. Sin embargo, el proyecto va más allá de la composición multi-imagen como recurso técnico, porque el cortometraje conduce la mirada del espectador a través de las imágenes que aparecen y se mueven dentro de la pantalla. En efecto, este recurso es el dispositivo narrativo que opera al filme y muestra la simultaneidad de las acciones de los personajes que se conectan en la misma pantalla con la excusa dramática de una llamada telefónica.

Particularmente, el proyecto tiene el propósito de implementar y experimentar con la composición y el dinamismo de las imágenes en varios momentos de las escenas del cortometraje *Alguien toca la puerta*. Estos fotogramas están presentados en la misma pantalla como una opción narrativa frente al montaje alternado del relato clásico cinematográfico; es decir, se trata de presentar acciones que suceden y son observadas de forma simultánea, las que en el relato clásico son colocadas de forma secuencial: una detrás de la otra, con su respectivo tiempo narrativo.

Asimismo, la investigación se centra en el análisis de textos y películas donde se ha utilizado la pantalla dividida como un dispositivo simultáneo narrativo que asocia los acontecimientos del argumento del filme. Este recurso se utilizará



también de manera recurrente en la producción del cortometraje *Alguien toca la puerta*.

En resumen, la producción nos cuenta la historia de Tomás y Samanta, una pareja de esposos que están alejados por motivos de trabajo. La pantalla se divide para conectar una llamada entre la pareja y se divide una vez más introduciendo a un personaje encapuchado que reacciona de forma violenta contra Samanta. De esta manera, el dinamismo de los marcos contribuye a mantener el suspenso de la historia, en la que al final descubrimos quién es el personaje encapuchado y el motivo de sus acciones.

A partir de lo que se expresa en párrafos anteriores, se plantea como objetivo general de investigación, analizar la pantalla dividida como una opción del montaje alternado para crear una propuesta técnica estética que sea aplicada al montaje del cortometraje experimental *Alguien toca la puerta*. Y como objetivos específicos: primero, estudiar el montaje alternado de la narrativa clásica, segundo, definir el concepto de pantalla dividida como una posibilidad del montaje alternado del cine narrativo; por último, elaborar la propuesta experimental de montaje sobre la base de la teoría analizada y aplicarla en la producción del cortometraje.

Esta investigación usa una metodología de carácter cualitativo con el fin de comprender las perspectivas y los enfoques sobre los que se desarrollan el montaje narrativo y la pantalla dividida. Además, se tiene presente la investigación y recopilación teórica sobre el montaje, que fue realizada por Martin en su libro *El lenguaje cinematográfico* (2002); en este texto se compila a diferentes tipos de montaje en tres categorías: montaje rítmico, montaje ideológico y montaje narrativo. De esta distinción, el trabajo se centra en el montaje narrativo, y en especial, en el montaje alternado como el aspecto de organización e interrelación de los planos de una película, con la finalidad de conseguir un contenido lógico-cronológico, dramático y progresivo, que sucede en espacios diferentes y en el mismo tiempo cinematográfico. También se analizan textos como *Teoría del*



Montaje (Sánchez-Biosca, 1991), *Diccionario Técnico Akal de Cine* (Konihsberg, 2004) y *Diccionario de teoría de la narrativa* (Valles y Álamo, 2002). Estos libros permiten construir una memoria teórica alrededor de los procesos técnicos y estéticos del montaje alternado, como una forma de establecer un vínculo entre situaciones simultáneas.

Con respecto a la pantalla dividida, este recurso es presentado como una oposición a la forma clásica del montaje alternado, por tanto, la investigación está centrada en los estudios exploratorios de Jim Bizzocchi (2009) a razón de la poética del *split screen*³. El autor diferencia tres niveles de enfoque del fenómeno *split screen*: Nivel Narrativo, Nivel Estructural y Nivel Gráfico. La pantalla dividida es un recurso cinematográfico, tanto técnico como expresivo, de modo que, según la disposición de los cuadros, el tiempo cinematográfico, el diseño del marco de división y el número de cuadros utilizados, la fragmentación y la partición de pantalla permiten que el espectador comprenda la conexión plástica entre los marcos que convergen en el mismo plano.

Mediante la investigación de la pantalla dividida y la experimentación de colocar varios planos dentro un mismo marco, se realiza una distinción cronológica del avance de la pantalla partida, como un efecto visual que rompe la estructura clásica de ver una pantalla, de igual forma, se compara las semejanzas, diferencias y aportes de la utilización del *split screen*, en el análisis de una secuencia de las siguientes películas: *The Boston Strangler* (Fleischer, 1968), *Nicotina* (Rodríguez, 2003) y *Three* (Tykwer, 2010). Considerando los estudios de Jim Bizzocchi, en estas producciones se diferenciará la excusa dramática, la simultaneidad, la composición y la partición de la escena, así mismo, estos parámetros también contribuyen en la construcción de la propuesta de montaje del cortometraje *Alguien toca la puerta*.

Por todo lo anterior, en la construcción y realización de la propuesta estética de montaje de *Alguien toca la puerta* se encuentran los diferentes requerimientos que

³ Pantalla dividida. La traducción es propia.



necesita el cortometraje para conseguir un relato con ritmo, continuidad y narrativa secuencial, de modo que, en la fragmentación del marco general de la pantalla se habla sobre el nivel narrativo simultáneo, la estructura y la relación entre la forma y distribución de las imágenes. De esta manera, todos los elementos crean una visualización completa de la historia por los planos fragmentados y presentados al mismo tiempo en pantalla.

Por último, las conclusiones de este ensayo hablan sobre las complejidades técnicas y estéticas que plantea la pantalla dividida en la construcción del cortometraje *Alguien toca la puerta*, en especial se analiza los resultados, fallos y aciertos de la grabación de las secuencias y la construcción del montaje del cortometraje que presenta una narrativa alternada clásica, y experimenta con el montaje espacial en la forma, estructura y número de imágenes cinematográficas dentro de la misma pantalla.

El montaje alternado de la narrativa clásica.

I.A- La narrativa cinematográfica del montaje clásico.

Al consultar el texto *El montaje cinematográfico* (Martin, 2002) encontramos la denominación del montaje alternado: “la alternancia, combinada con un montaje acelerado, es capaz de expresar con notable vigor la clase de unanimidad y de fusión dramática que se puede producir entre dos grupos de personajes dentro del mismo curso fatal de los acontecimientos” (p.169). En definitiva, el acto de narrar una historia es una actividad que implica la transmisión de contenidos que son expresados en formas verbales, visuales y sonoras; para el caso de la cinematografía, el relato se compone de fotogramas que contienen diferentes elementos narrativos. “Quizá el descubrimiento más importante del cine de los orígenes fue el que una película pudiera estar compuesta por más de una sola acción filmada de modo continuo en un solo lugar y desde una única posición” (Konigsberg, 2004, 141).

En las primeras vistas, como se ha denominado a los pietajes realizados por el cinematógrafo de los Hermanos Lumière o el kinetoscopio de Thomas Edison y



compañía, no existía el concepto narrativo de montaje entendido como la conexión dramática que se constituye al asociar un plano en continuidad con otro.

Koninberg (2004) señala:

[...] el hombre que introdujo de manera relevante todos los conceptos básicos del montaje cinematográfico fue D. W. Griffith. Griffith desarrolló el montaje de continuidad, construyendo y controlando de esta forma la narración y el tempo emocional de la película [...] (p.329)

En películas como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), las dos realizadas por Griffith, se generan significados coherentes en la historia, la unión de los planos construye una narrativa encadenada y progresiva, inclusive, este tipo de montaje se mantiene arraigado en los innumerables filmes que son proyectados o visualizados en las actuales pantallas de cine, en la computadora, en la televisión o los celulares.

La 'tecnicidad del montaje' es un término implementado por Vicente Sánchez-Biosca en el texto *Teoría de montaje cinematográfico* (1991) y es entendido como la labor de una persona o un departamento especialista que trabaja en el laboratorio de edición con el montaje de la película. Este proceso técnico del montaje no solo permite cortar y unir diferentes fragmentos para cambiar el tipo de planos, son estos cambios los que construyen la continuidad y el avance de la estructura narrativa de las secuencias que forman la película.

[...] el montaje es un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca a todos por igual [...] desde el momento en que comienza a concebirse un filme en la mente de un cinematografista, y desde el momento en que él redacta el guion técnico en un papel que señala plano o tomas por separado, ya se está creando el montaje de ese film [...] (Sánchez, 1991, p.54).

El montaje se encuentra de forma indirecta en cada etapa del proceso de realización de una película, sin embargo, se debe tener presente que el montaje no se rige a la mecanización de unir un plano seguido de otro, eso le quita valor artístico y narrativo a la posición autoral del montajista que en su interés creativo llega a crear una forma de ver y entender su película.



La idea que se quiere contar no se materializa únicamente con una persona en una mesa de edición o sentada frente al computador uniendo los planos con un *software* de edición, es por ello que, las composiciones cinematográficas se las trabaja desde un concepto, de esta manera, es común escuchar que, la edición arregla o cambia el sentido de una historia y este pensamiento se refiere al peso y posición de la edición, dentro de la construcción de una película, Sánchez-Biosca (1991) también argumenta que, “el montaje está ubicado al final del proceso de la elaboración de un film esto le otorga el inesperado poder de confirmar, tergiversar, transgredir y en todo caso dar forma definitiva al producto que ha atravesado las otras etapas” (p.19).

I.B.- La teoría del montaje narrativo.

Después de definir al montaje como un proceso de selección de tomas que son colocadas, según la conciencia autoral del director o editor, de forma estructural y permite el desarrollo de una historia, existe en el texto *El lenguaje cinematográfico* (Martin, 2002) una compilación de diversas teorías que se han elaborado sobre el montaje, por lo que, se sintetiza y se clasifica las conclusiones de varios teóricos del cine, entre ellos Pudovkin (1893-1953), Vertov (1896-1954), Eisenstein (1898-1948), Kuleshov (1899-1970), Deleuze (1925-1995). Llegando a catalogar al montaje cinematográfico en tres tipos: el montaje rítmico (se da importancia al encuadre y su composición según la duración y longitud de las tomas que crean un ritmo en la atención del espectador), el montaje ideológico (es la relación entre las tomas que son construidas para comunicar un punto de vista, un sentimiento o los aspectos generales de una idea), y el montaje narrativo (se refiere al relato de las acciones para el desarrollo de los acontecimientos de la historia). De este último existe una subdivisión: montaje alternado, el montaje paralelo, el montaje lineal y el montaje invertido. Estos tipos de montaje se ven evidenciados en una película y para conocer en qué momento fueron utilizados se debe realizar un análisis respectivo de determinadas escenas o secuencias montadas en una película. (Martin, 2002, 159)



El montaje alternado consiste en la unión de escenas que ocurren de forma libre (diferentes espacios) y simultánea (misma cronología). Busca generar intensidad dramática, suspenso y tensión. Estas suelen converger en algún punto de la película. “D. W. Griffith mediante el montaje alternado entre acciones relacionadas que tienen lugar simultáneamente, creó una nueva clase de tiempo y de espacio fílmicos para contar una historia” (Konigsberg, 2004, p.142). Siguiendo esta idea, se puede diferenciar este tipo de montaje en una secuencia de persecución entre policías y ladrones, la secuencia intercala las tomas de los personajes que están corriendo uno tras otro, por lo general este ejemplo finaliza con los malhechores siendo capturados por los policías.

Al realizar el montaje de una película, existe la organización de las tomas que fueron grabadas de manera individual desde distintos ángulos y con diferentes valores de planos. En este sentido, la unión de planos a través del montaje corresponde directamente a la forma clásica narrativa de contar una película, que permite la secuencialidad lógica de las acciones y asegura la coherencia de lo narrado. Es por ello que “desde el punto de vista del narrador, del cineasta, la historia es la suma total de todos los acontecimientos de la narración” (Brodwell y Thompson, 1995, p.68).

El ensamble de la trama se realiza mediante la selección y asociación de las tomas que en conjunto conforman la película, por ello, al hablar de una narración simultánea, la cual “está constituida por aquel acto narrativo que coincide temporalmente con el desarrollo de la historia” (Sánchez, 2006, p.43), estamos hablando del tiempo del relato que está conformado por una coincidencia cronológica en el desarrollo de la narración de la historia. Con esto, no necesariamente nos centramos en la utilización específica del montaje alternado, por el contrario, hay que recalcar que existen diferentes formas de componer el estilo narrativo de una película, de lo contrario, todas las películas serían iguales.



I.C.- El montaje alternado: una construcción de simultaneidad.

El corte entre dos o más acciones independientes que suceden en lugares distintos y que ocurren en un mismo tiempo se denomina “montaje alternado” (Konigsberg, 2004, p.330). Esta unión de planos interrelaciona las escenas proporcionando un efecto de simultaneidad o de acción paralela.

Una acción paralela tiene lugar en dos o más lugares al mismo tiempo y se muestra de forma alternada en la pantalla mediante un montaje alternado de los planos de un lugar y del otro [...] esta técnica es solo utilizada en algunas partes de la película para mostrar acciones simultáneas y relacionadas. El montaje alternado [...] ha sido muy importante desde la época de los comienzos del cine mudo y especialmente desarrollado por D. W. Griffith (Konigsberg, 2004, p.13).

Generalmente, el montaje alterno es utilizado para representar situaciones de suspenso o para generar contrapuntos irónicos, este tipo de montaje “sirve a menudo para sugerir el encuentro violento de dos elementos de la acción encuentro imposible de realizar y mostrar realmente por razones muy comprensibles” (Martín, 2002, p.171).

Otra manera para evidenciar un acto simultáneo, la encontramos en el recurso de la pantalla dividida. En la teorización encontramos al profesor y director de cine y video arte Jim Bizzocchi (2009) con sus estudios alrededor de la narrativa interactiva acerca del fenómeno *split screen*, él analiza el recurso en tres niveles de enfoque: el “nivel narrativo”, “nivel estructural” y “nivel gráfico”. (p.10).

Para el nivel narrativo se considera la relación de la secuencia (presentada en pantalla dividida) con los diferentes parámetros de la historia, como la trama, el personaje y el mundo de la historia (universo diegético), este nivel contribuye a conocer los diferentes aspectos narrativos que se sintetizan en las siguientes preguntas ¿cuál es la forma en que se desarrolla la narración de una secuencia en pantalla dividida? ¿qué aporta la utilización de este recurso al contexto dramático de la película? ¿por qué utilizarlo y no editar de forma lineal o convencional? (Bizzochi, 2009, p.10)



En el nivel estructural se considera la relación entre los cuadros con respecto al tiempo y el espacio narrativo, existe también la identificación (o no) de un cuadro principal que genera una lectura de enlace entre un marco dominante y los subcuadros que, a pesar de estar compuesto por más de una toma, estos marcos conforman una imagen más grande delimitada por la pantalla; en este nivel también se analiza la relación entre las imágenes divididas con la pista de sonido. (Bizzochi, 2009, p.10)

El nivel gráfico se refiere al marco como un elemento que posee diferentes variables: la forma y tamaño del marco, el número de planos usados, el inicio de la secuencia en pantalla dividida y el tratamiento visual de movimiento entre los marcos. (Bizzochi, 2009, p.10)

Estos niveles de análisis nos acompañarán más adelante en los apartados de análisis de casos de estudio y en la construcción de la propuesta de montaje del cortometraje *Alguien toca la puerta*.

El recurso pantalla dividida o *split screen* como posibilidad del montaje alterno del cine narrativo.

II.A.- Definición de pantalla dividida

A pocos años después de los inicios del cine, encontramos a *Life of american fireman* (Porter, 1903), en este montaje se observa el concepto de 'hipernúcleo' expuesto por el teórico y director de cine experimental José Palao (2013):

Es el punto espacio-temporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film híper narrativo (lineal o no). Es un núcleo porque es nuclear a varias tramas. Es híper porque es vincular: relaciona estas tramas y tiene por tanto un efecto semántico y metanarrativo, un efecto de discurso. El hipernúcleo es un punto de catástrofe o de torsión en la trama que vincula discursivamente varios hilos argumentales homodiegéticos, pertenecientes al mismo mundo de ficción (los films de González Iñárritu) o heterodiegéticos, pertenecientes a niveles narrativos u ontológicos distintos (los films de David Lynch) [...] No se trata de varias subtramas de una trama principal que coinciden en un punto, sino de tramas al mismo nivel, simplemente yuxtapuestas más que verdaderamente coordinadas. (p.21).



Figura No 1. Ejemplo de híper núcleo en un fotograma dividido. *Life of american fireman* (Porter, 1903).

Por otra parte, y bajo la misma línea argumental, podemos encontrar en *palabras de Lev Manovich* (2001):

En vez del tradicional fotograma único del cine, se utiliza dos imágenes a la vez colocadas una a lado de la otra. Esto puede verse como el caso más simple del montaje espacial [...] El montaje espacial representa una alternativa al montaje cinematográfico temporal dónde se sustituye el modo secuencial tradicional por uno espacial". (p.398).

La estrategia 'narrativa espacial' es un recurso que aprovecha el *split screen* en las nuevas técnicas de montaje alterno, mayormente utilizado para presentar una historia con características de multi-imagen. La 'técnica multi-imagen' es una "composición visual en la que el fotograma individual se compone de varias imágenes individuales, que pueden ser la misma o diferentes, no superpuestas la una sobre la otra." (Konigsberg, 2004, p.344), además, los planos ya no aparecen uno tras de otro, es decir, el montaje clásico secuencial pasa de ser lineal a estar inmerso en la espacialidad de la pantalla y los planos son visualizados simultáneamente.

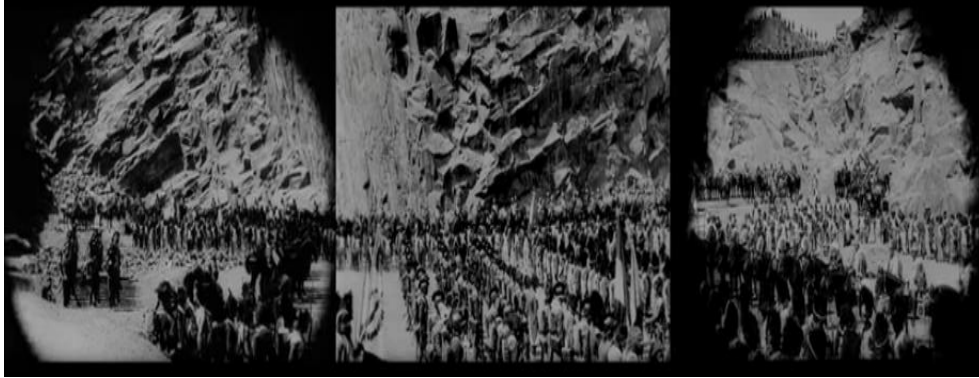


Figura No 2. Ejemplo de imagen múltiple. Fotograma de *Napoleón* (Gance, 1927)

De igual forma, Manovich (2001) concuerda que, “a diferencia de la narración por secuencias del cine, el espectador puede acceder a todos los planos de la narrativa espacial a la vez” (p.398) el mismo espacio físico de la gran pantalla, fue mayormente experimentado por el montaje espacial. “La teoría del cine que desde Eisenstein en los años 20 a Deleuze en los 80, se centra en las estructuras temporales de cine más que las espaciales” (Manovich, 2001, p.398) La espacialidad en el montaje es un artificio técnico de la digitalización que permite un juego visual de la imagen cinematográfica, donde se puede utilizar más de un plano dentro de las dimensiones de la pantalla.



Figura No 3. Ejemplo de montaje espacial. Fotograma de *Timecode* (Figgis, 2000)

Continuando con el concepto de pantalla dividida, para Bizzocchi (2009) el recurso que consiste en “la construcción autoconsciente de subtramas dentro de una trama maestra”. (p.4). Al dividirse la pantalla bajo la disposición y distribución de más de un plano dentro del marco de la pantalla, el montajista relaciona dos o más espacios narrativos, es decir los convierte en uno.



Figura No 4. Ejemplo de pantalla dividida. Fotograma de *500 días con Summer* (Webb,2009)

II.B.- El avance de la técnica *split screen* en la cronología fílmica.

Es conocido que no existe una compilación de todos los proyectos fílmicos, pues varios de los primeros pietajes se vieron perdidos en incendios o por la manipulación y falta de recursos que impidieron la correcta protección del patrimonio fílmico; es en este punto en el que el avance de la tecnología (al subir un vídeo a la red) ayuda a mantener y perpetuar las películas que sirven como referentes tanto técnicos como estético. Así, encontramos a la directora Lois Weber y su trabajo *Suspense* (1913). Este cortometraje podría ser uno de los más antiguos con respecto a las historias fílmicas en las que se presenta tres secciones fragmentas en una pantalla. Dentro del mismo marco se proyectan tres planos triangulares donde se observa lo que sucede en tres momentos de la historia; al mismo tiempo, se puede observar el plano de un hombre que hace una llamada, el plano de una mujer que contesta el teléfono y el plano de un intruso que merodea en el hogar donde se encuentra la mujer.



Figura No 5. Fotograma partido en tres divisiones triangulares. *Suspense* (Weber, 1913).

El resurgir de la experimentación con la narrativa dentro de la pantalla se constituyó como una técnica, los cineastas accedieron a realizar sus filmes con este recurso para la captación de público o de masas que asistían a ver los nuevos implementos estéticos. En los 60, “la pantalla se convirtió en un monitor de ordenador con pixeles individuales [...] que podían ser utilizados de manera dinámica [...] con lo que se rompió la lógica de una imagen una pantalla”. (Manovich, 2001, p.401) En 1967 en la feria universal de Montreal se presenta *A place to Stand* (Chapman, 1967), aquí se incluye la técnica multi-imagen como un compuesto que se desarrolla dentro de una única pantalla grande, los cuadros pequeños llegan a ser hasta quince y las imágenes están adaptadas para moverse en relación con las otras con una secuencialidad y ritmo musical.



Figura No 6. Fotograma partido en forma de mosaico *A place for Stand* (Chapman, 1967).

Esta técnica siguió en su apogeo y podemos continuar citando filmes como *The Boston Strangler* (Fleischer, 1968), *Woodstock* (Wadleigh, 1970), *The Longest Yard* (Aldrich, 1974), *Carrie* (De Palma, 1976) *More American Graffiti* (Norton, 1979), en los que se experimentó con este recurso, logrando un propio lenguaje cinematográfico con el que competir entre las innovaciones de la música, la televisión y los inicios de la programación de los computadores.

Ya en 1990,



Algunos videojuegos utilizaban múltiples ventanas para presentar la misma acción simultáneamente desde distintos puntos de vista. Podemos esperar que el cine basado en el ordenador vaya a la larga en la misma dirección, especialmente cuando desaparezcan las limitaciones del ancho de banda de las comunicaciones y aumente significativamente la resolución de los monitores, del normal 1 o 2k en el año 2000 a 4k, 8K o más aún. (Manovich, 2001, p.401)

En esta época, la división de la pantalla se había constituido como un golpe visual que popularizó esta técnica. La implementación digital es un gran aliado para crear diferentes efectos visuales, los dispositivos tecnológicos ofrecen una infinidad de oportunidades creativas para que los realizadores refuercen su concepto.

En *Run Lola Run* (Tykwer, 1998), se puede discriminar varias técnicas del montaje, que son utilizadas para representar los espacios dramáticos que convergen en una historia repetida tres veces. El efecto funciona como un refuerzo dramático del tiempo dentro de pantalla, es decir, consiste en incorporar dentro del marco de la pantalla tres planos, en el primero Lola corre para llegar a la hora pactada con su novio, en un segundo plano está su novio que mantiene la mirada fija en el reloj y un tercer plano de las manecillas del reloj que siguen la marcha. Las manecillas del reloj llegan a la hora pactada, Lola no llega al lugar y su novio toma una decisión que no le favorece. Después de esa secuencia la historia se repite y posee tres diferentes desenlaces.



Figura No 7. Refuerzo dramático del tiempo dentro de la pantalla dividida. *Run Lola Run* (Tykwer, 1998).

Partiendo de la idea de los efectos visuales, el cómic presenta una estructura de viñetas que permite una lectura multi-imagen basado en un sistema de composición propio. En *Hulk* (Ang Lee, 2003) podemos observar la pantalla dividida, las imágenes, llenan la pantalla y corresponden a momentos, acciones dramáticas, que suceden en distintos espacios de tiempo y es una referencia directa de la disposición de las ilustraciones que se muestran en las páginas del comic.



Figura No 8. Representación del comic en una película en pantalla dividida. *Hulk* (Ang Lee, 2003).

En estos años podemos diferenciar varias propuestas sobre el uso del *split screen* como una implementación técnica y estética de este efecto visual en pro de la narrativa y la conexión simultánea de dos o más situaciones que ocurren en la misma línea espacio-temporal, así los medios audiovisuales también han adquirido una complejidad en sus universos dramáticos creando una serie de géneros y formas de narración. El recurso de pantalla dividida se presenta como opción narrativa simultánea frente al montaje alternado; es decir, se exhiben acciones que suceden y son observadas al mismo tiempo (montaje en *split screen*), aquellas que en el relato clásico poseen una duración temporal y son colocadas de forma secuencial una detrás de la otra (montaje clásico).

Como se ha expuesto en los párrafos anteriores, la función narrativa del montaje responde al avance secuencial del filme, pues la organización de los planos otorga las condiciones de orden y duración de la película, sin embargo, el propósito de experimentar con la pantalla dividida, en la composición y el dinamismo de dos o más imágenes que coexisten dentro de un marco, surge del



proceso de exposición de la acción cinematográfica (delimitada en marcos) y muestra varias líneas dramáticas de la misma historia, de tal modo que, en la búsqueda de un estilo de montaje, me centro en el recurso *split screen* para la conceptualización y la construcción de la propuesta estética y técnica de realización del cortometraje *Alguien toca la puerta*.

II.C.- La pantalla dividida ¿artificio técnico o concepción estética? Análisis de casos.

La pantalla dividida irrumpe en la mirada del espectador con la propuesta de presentar más de un plano en la pantalla. Es por esta razón que se debe trabajar en un concepto que permita conseguir un relato con ritmo, continuidad y narrativa secuencial. Sánchez-Biozca (1991) expresa que el montaje “no se trata sólo de unir, sino de hacerlo según una dirección determinada y sólo con ella cobra sentido el conjunto de operaciones anteriores, toda las cuales confluyen materialmente en la sala del montaje” (p.21). Por lo tanto, la tecnicidad del montaje en pantalla dividida es propuesta por el editor de la película que trabaja en su espacio (mesa de montaje o software de edición), con los planos que fueron previamente grabados.

En este apartado se tendrá presente tres producciones relevantes en la historia del cine, *The Boston Strangler* (Richard Fleischer, 1968), *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003) y *Three* (Tom Tykwer, 2010). En estas producciones se diferenciará el concepto que se ha manejado para la construcción del efecto de simultaneidad, también se diferenciarán los niveles de análisis que plantea Jim Bizzocchi (2009, 2). Con estas premisas se comparará las semejanzas, diferencias y aportes de la utilización del *split screen* en las producciones mencionadas.

II.C.1.- *The Boston Strangler* (Richard Fleischer, 1968).

Análisis de la concatenación de planos donde se devela al personaje asesino.

Tiempo de análisis: 1:02:10 – 1:04:16



El director de cine estadounidense Richard Fleischer ya había demostrado el interés por los trastornos de personalidad y la mente criminal, como en *Impulso Criminal* (1959), *El estrangulador de Boston*⁴ (1967) o la posterior *El estrangulador de Rillington Place* (1970). En todas estas películas la personalidad del protagonista es inestable y está rodeado de un universo aterrizado por distintos actos de violencia y de ellas, el único film en donde se utiliza la pantalla dividida es en *El estrangulador de Boston*.

El sagaz empleo de la entonces novedosa técnica de división múltiple de pantalla sirve a Fleischer para demostrar su virtuosismo simbólico y estilístico, puesto que dicho procedimiento implica tanto metáfora de la personalidad múltiple del *serial killer*, cuanto descripción de un universo poblado de voyeurs (Pablo Fernández, 2006, p.183).

Al estilo de una película de detectives, el tono y el ritmo de la película *El estrangulador de Boston* presenta un thriller que alterna con la descripción del contexto puritano de los habitantes de una colectividad que se ambienta en lugares nocturnos y marginales. En el filme se narran los actos violentos del psicópata Albert De Salvo, quien asesinó a más de doce mujeres y alteró el ritmo de vida de las personas de esta comunidad en Massachusetts.

¿Cómo demostrar que un personaje posee otra personalidad? Fleischer lo desarrolla de forma no antes vista. Después de una hora de película, aún no se conoce realmente la identidad del asesino, a pesar de que los detectives siguen el rastro de personajes homosexuales, prostitutas, locos y adúlteros quienes son presentados como los posibles culpables de asesinar a diez mujeres. No es hasta después de los conflictos mostrados en una pantalla de televisión acerca del asesinato de John F. Kennedy que, un padre fontanero, inconsciente de su personalidad esquizoide, es deslumbrado por este contexto violento.

En esta secuencia, la propuesta de la pantalla dividida empieza con lo que pareciera una rutina común, el personaje maneja su auto y mira un maniquí de mujer. En pantalla vemos el primer plano del rostro del fontanero, un rectángulo se

⁴ Traducción al español del nombre de la película *The Boston Strangler* (Richard Fleischer, 1968).

cierra hasta llegar a los ojos del protagonista, en conjunto con el movimiento del rectángulo, el personaje cierra sus ojos y sin mayor explicación, la personalidad asesina se apodera de él.

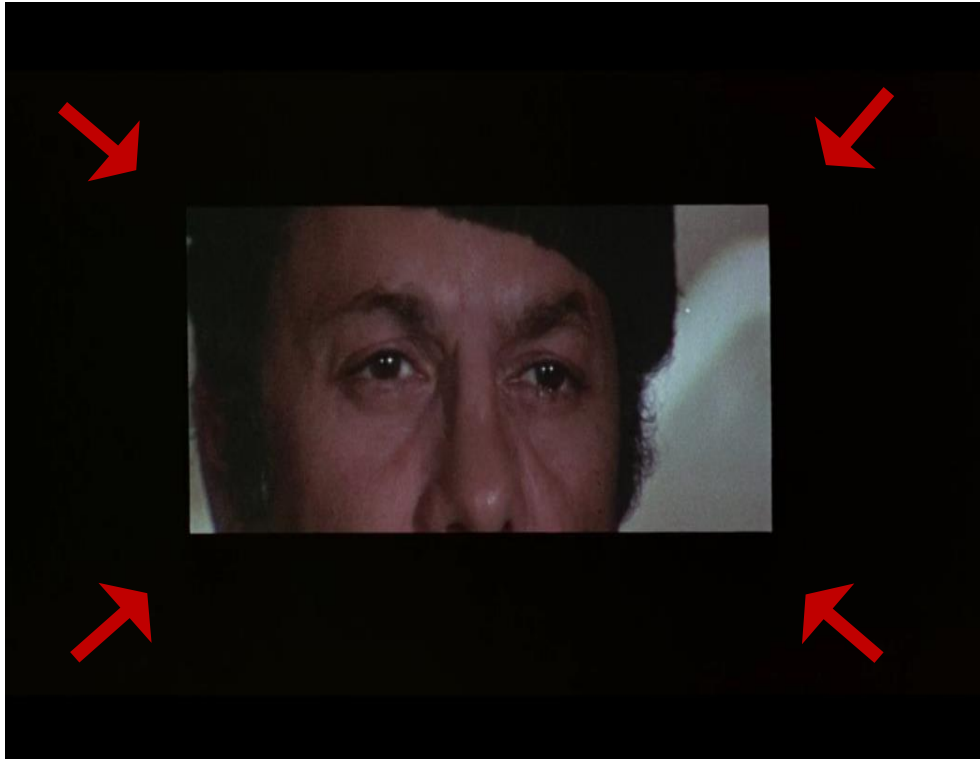


Figura No 9. El rectángulo⁵ se cierra para centrar la visión del espectador. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

Es aquí cuando empieza una de las tantas secuencias de pantalla dividida que se han utilizado en la película. En este ejemplo observamos en la parte derecha de la pantalla el plano escorzo del personaje que está dentro su auto; en la parte izquierda se ve un auto continuar con su camino. Podemos entender que es un mismo momento contado desde dos perspectivas.

⁵ La figura fue alterada con flechas para enfatizar el análisis de la secuencia en pantalla dividida.



Figura No 10. Con propósito descriptivo la pantalla se divide en dos. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

La secuencia continúa, esta vez con la presentación de tres planos en pantalla, en dos de ellos se ve el rostro del personaje; el fotograma de la parte inferior es un primerísimo primer plano y el segundo, en la parte superior izquierda, es un plano medio, con esta presentación de planos se hace mayor énfasis en que el personaje posee más de una personalidad. En el tercer plano, el cual ocupa más de la mitad del espesor de la pantalla, ubica geográficamente a la historia.



Figura No 11. Con propósito descriptivo y psicológico la pantalla se divide en tres. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

Como acto seguido, se unen en la misma pantalla otros dos planos, al lado izquierdo, se diferencia el plano subjetivo del fontanero que observa el buzón de un edificio con departamentos, y en el lado derecho, se muestra el hogar de una mujer que se encuentra mirando televisión



Figura No 12. Simultaneidad y relación lógica de los planos en pantalla dividida. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

La subjetividad del plano cambia por una secuencia de seguimiento del protagonista que camina por un pasillo hasta llegar a una puerta de la chica. El fontanero llama a la puerta, ella la abre, entre los dos conversan y él convence a la mujer para que le permita ingresar al hogar.



Figura No 13. Raccord de dos planos en pantalla dividida. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

La pantalla dividida es utilizada para denotar el sentimiento de peligro y funciona como un dispositivo de suspenso que narra de forma simultánea estos actos. Cuando ella permite que la persona entre en el hogar es un fatal error, la película continúa en una sola pantalla y la chica se convierte en la víctima número once.

Según los niveles de análisis del enfoque de la pantalla dividida de Jim Bizzochi:

Nivel narrativo: El arco narrativo de esta secuencia podría ser nombrada como 'develar al asesino', pues es el primer momento en que se observa quién es verdaderamente el estrangulador y el cómo lleva a cabo su cometido: matar a otra chica. Los planos utilizados sirven para mostrar la simultaneidad de varios espacios de acción entre los personajes. También la fragmentación de la pantalla representa la dualidad del personaje.



Nivel estructural: Se puede observar un cuadro dominante que ocupa más de la mitad de la pantalla, el tamaño del cuadro es el mismo, más los fotogramas van intercalando. El tiempo utilizado en todos los marcos es lineal y secuencial; en la secuencia se repiten imágenes específicas como el rostro del personaje para hacer énfasis en la doble personalidad. La sonoridad de esta secuencia está acompañada por los sonidos intradieгéticos de las escenas, la distinción de los sonidos se complementa por la presentación de las acciones que ocurren en las pantallas.

Nivel gráfico: El diseño de los cuadros utilizados en esta secuencia varían en su tamaño (rectangular y cuadrangular) y número (2 y 3), también, se mantiene una división doble de la pantalla, el inicio de la secuencia dividida empieza con un cierre hasta los ojos del protagonista. El uso del efecto finaliza con el estrangulador ingresando al departamento de su siguiente víctima.

II.C.2.- Nicotina (Hugo Rodríguez, 2003).

Análisis de la presentación de los personajes principales de la película por la división de pantalla a través de una llamada.

Tiempo de análisis: 0:00:28 – 0:01:45

Acerca del director, productor y editor mexicano Hugo Rodríguez: él ha incursionado en diferentes campos del cine y audiovisuales, sin embargo y con respecto a la utilización de la pantalla dividida, no existe entre sus realizaciones otro ejemplo de este recurso más que en *Nicotina* (2003), donde se utiliza de forma recurrente la multi imagen, en especial para conectar a los personajes mediante una llamada telefónica. La película mezcla las historias de un hacker, dos estafadores, un matrimonio de barberos, una pareja de farmacéuticos y un ruso, lo peculiar en el argumento del filme es que, los personajes llegan a un desenlace trágico que está relacionado con el consumo de tabaco.

Cuando mostramos a un personaje en pantalla dividida existe un determinado encuadre que permite una proporción adecuada de los elementos que intervienen.

En el caso de la película *Nicotina*, la presentación de los personajes principales es importante ya que en su secuencia inicial nos muestran a los cuatro caracteres que acompañaremos en el transcurso del filme. Existen varias formas de presentar a un personaje,

Los personajes cinematográficos se observan en relación con la realidad física que los rodea [...] la cámara puede concentrarse en ciertos aspectos de la conducta, en determinados gestos y [...] puede mostrar al personaje desde diferentes distancias y ángulos, con ayuda del montaje, puede orquestar una serie de perspectivas para crear una figura compleja. (Ira Konigsberg, 2004, p.407)

Después de los créditos iniciales podemos ver un primer plano de Diego Luna que caracteriza a Lolo, uno de los protagonistas que habla por un micrófono que parece ser de computadora. Desde esta presentación, no podemos conocer mucho sobre el personaje, al transcurrir el filme llegamos a conocer que, Lolo está apegado a su computadora ya que, la utiliza para realizar un robo de cuentas bancarias y para espiar a su vecina.

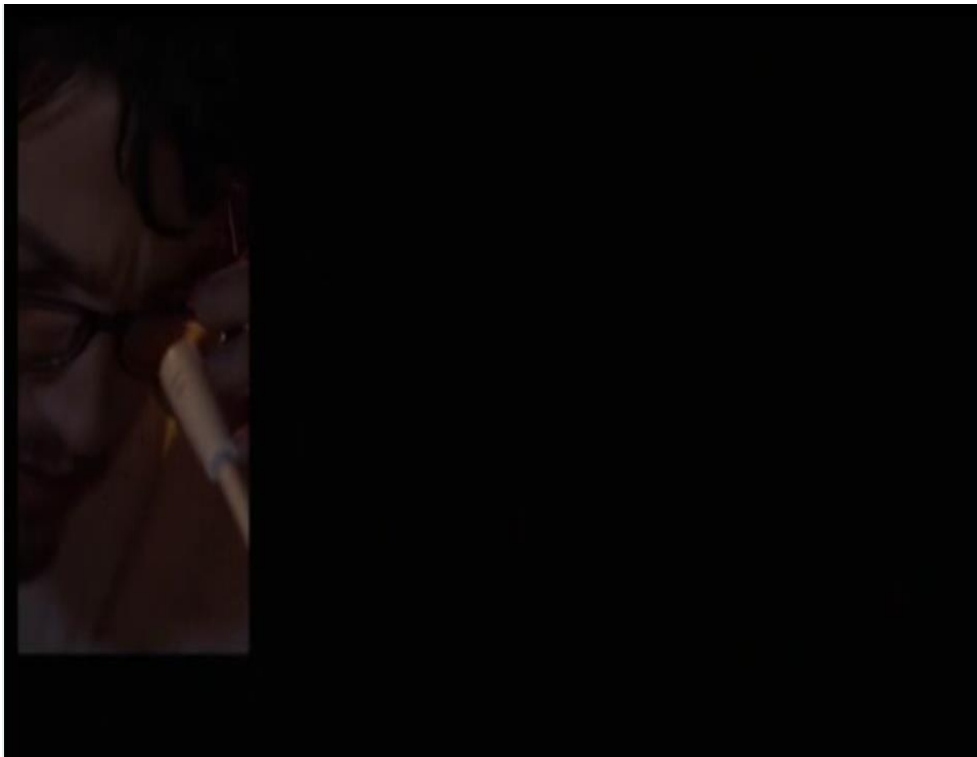


Figura No 14. Presentación de un personaje en pantalla dividida. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

El segundo y tercer personaje que nos presenta la película es Nene (lado izquierdo) y Tomson (lado derecho), el encuadre se compone por el primer plano de los protagonistas, y la caracterización principal que se hace de estos personajes es a través de los diálogos. Nene parece ser una persona sabia quien responde las preguntas de forma asertiva y sin temor a equivocarse, también podemos decir que, al ser Lucas Crespi argentino, este extranjerismo dota al filme de un toque de comicidad por la forma en cómo se expresa él en los diálogos. Nene es acompañado por Jesús Ochoa quien interpreta a Tomson. El actor es un conocido intérprete de novelas que, en papeles anteriores, los roles que ha representado también han mostrado tintes cómicos. Así la película, aunque pareciera ser detectivesca o de robo, es por los actores que la trama llegará a ser de comedia.



Figura No 15. División de pantalla que une dos personajes. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

Para finalizar la presentación de los personajes Nene habla con Svoboda, interpretado por Norman Sotolongo. Entre ellos la pantalla dividida es justificada por una llamada telefónica donde los diálogos sirven para explicar su función en el

filme. Svoboda necesita de Lolo para el traspaso de las claves de los bancos que Nene va a decodificar en su computadora.



Figura No 16. División de pantalla que une dos personajes en una llamada. *El estrangulador de Boston* (Feischer, 1967).

De esta forma se ha presentado no solo a los personajes principales de la película, también, por los diálogos, se da a entender al espectador cuál es la función de cada uno de ellos. Thomson es el jefe de la banda por ser el mayor. Nene, a través de su celular será el intermediario con el ruso y con Lolo, quien por su parte es el hacker y Svoboda es quien necesita las claves de seguridad de las cuentas bancarias que él decodificará.

Según los niveles de análisis del enfoque de la pantalla dividida de Jim Bizzochi:

Nivel narrativo: El arco narrativo de esta secuencia es la presentación de los personajes por medio de una llamada telefónica. Es la secuencia inicial de la película y los planos utilizados sirven para mostrar la conexión de los personajes a



los que acompañaremos en el filme; en el continuar del filme se utiliza el efecto *split screen* con el mismo enfoque: unir a los personajes mediante una llamada

Nivel estructural: Se puede observar que la pantalla está dividida a un rectángulo vertical por cada personaje que van intercalando con un fundido encadenado los fotogramas ocupan un espacio específico de la pantalla. El tiempo utilizado en todos los marcos es lineal y secuencial. La sonoridad intercala según la presentación de los personajes: se comunican por una llamada y la secuencia está acompañada por una canción de un ritmo rápido que ambienta la tensión del relato y con cada golpe musical los planos van intercalando.

Nivel gráfico: La secuencia dividida está presentada en cuatro marcos con una forma rectangular vertical que aparecen en momentos espontáneos y poseen su propia espacialidad. El encuadre de los planos (primer plano) es compartido en todos los marcos. Lolo aparece primero y tiene una disposición direccional de su mirada hacia la derecha. Nene aparece después con una disposición de mirada a la izquierda que es donde aparece Thomson.

II.C.3.- *Three* (Tom Tykwer, 2010).

Análisis de la decadencia de una relación a través de la disposición de planos y división de pantalla que acompañan a los créditos iniciales de la película.

Tiempo de análisis: 0:02:50 – 0:04:45

En este caso de estudio, el trabajo se centrará en la utilización de la pantalla dividida y la multi imagen que sirve para caracterizar la relación entre los personajes y evidenciar contrapuntos irónicos de la trama. El productor y director alemán Tom Tykwer a quién ya hemos citado en este ensayo por la utilización de la pantalla dividida en *Run Lola Run* (1998), después de doce años, implementa nuevamente este recurso en la secuencia que acompaña a los créditos iniciales de la película *Three* (2010). Este filme fue presentado en el Festival de Venecia en 2010 y cuenta la historia de una pareja en edad madura. Hanna y Simon, quienes logran reconstruir su amor con la ayuda de un tercero, Adam.

Los créditos empiezan acompañados con un primer cuadro en la parte superior izquierda de la pantalla, Hanna en plano general llega a la piscina y se detiene. Continuamos con un plano subjetivo de ella, en el cual se puede observar a Simón. Él está sentado en el suelo apoyado en una banca. En las partes oscuras se colocan los créditos

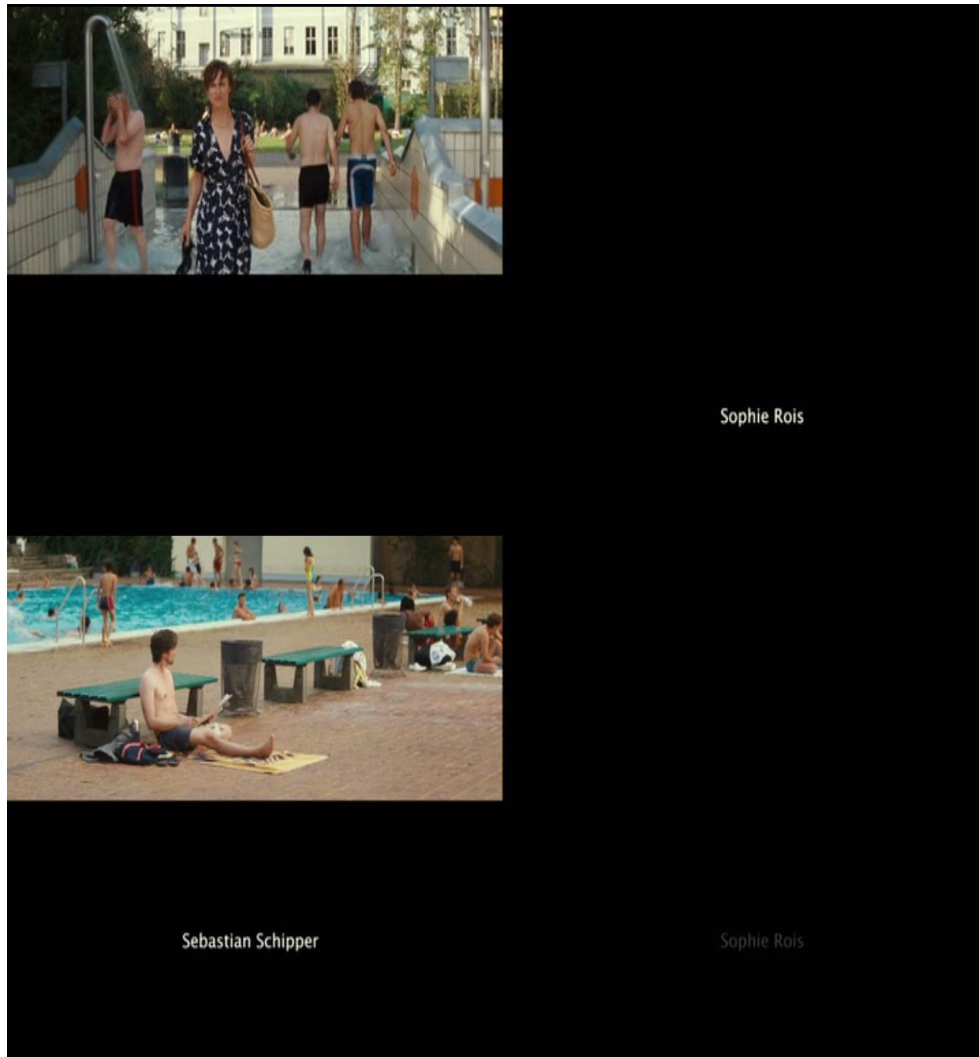


Figura No 17. Pantalla dividida en conjunto con los créditos iniciales de la película *Three* (Tykwer, 2010)

La subjetividad del plano se mueve para mostrar a una mujer que se desviste antes de entrar a la piscina. Los créditos continúan y un nuevo plano aparece en la parte inferior izquierda de la pantalla, aquí se puede ver una reunión entre la pareja y su grupo de amigos. En el otro plano superior izquierdo, Hanna observa a

Simón que mantiene su mirada sobre la mujer que se quita el sostén; ella se aleja del lugar y al hacerlo choca con un personaje que puede ser cualquier persona, sin embargo, no lo es. De forma sutil se ha presentado a Adam, el tercer elemento de esta triada amorosa, y a quien conoceremos durante el filme.

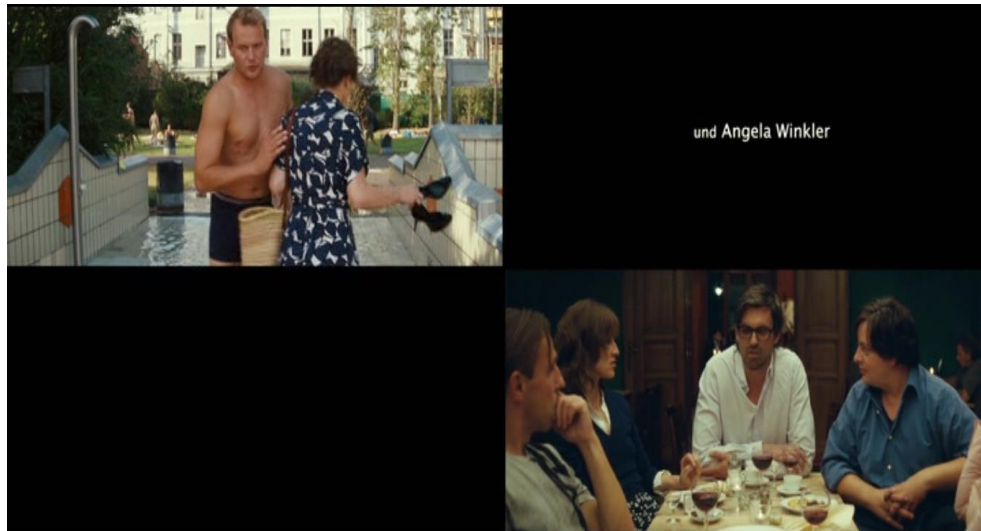


Figura No 18. Paralelismo en pantalla dividida. *Three* (Tykwer, 2010)

La secuencia continúa con alrededor de veintiún planos en los que se caracterizan las disfunciones de la pareja. Con el diálogo se evidencia que Simón evade algo. Se muestran más discusiones entre los personajes, la mayoría a través de llamadas telefónicas, los diálogos complementan la historia dando fuerza a las disputas que en un principio empiezan con mentiras sobre el lugar donde se encuentran o lo que los personajes están haciendo y continúan hasta cuestionarse el porqué de la discusión. Al final de esta secuencia de planos, el espectador se entera que Simón tiene un problema de salud y no accede a ver a un médico.



Figura 19. Sobrecarga de la pantalla para reforzar el problema en pareja. *Three* (Tykwer, 2010).

Para finalizar, en los créditos iniciales de esta película se muestra a la pareja dentro de una sala de cine. Ellos continúan discutiendo en una disposición de pantalla rectangular. Los espacios vacíos acompañan al cuadro.

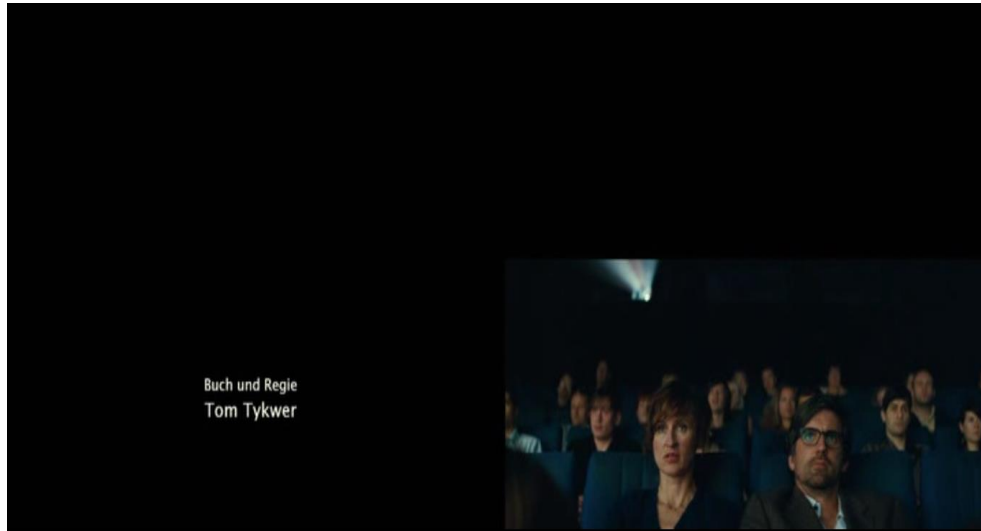


Figura 20. Fin de la secuencia en pantalla dividida junto a los créditos iniciales. *Three* (Tykwer, 2010).

Esta vez lo que ella dice no solo son referencias a lo mal que están pasando, por ejemplo: Hanna enuncia que se siente sofocada por el lugar y se saca su chompa, Simón expresa que en el lugar hace frío. Según el tono y la forma en que el comentario fue dicho, una inferencia propia es que ella realmente se siente sofocada por la relación. La discusión continúa hasta que una persona que se encuentra en el cine pide a la pareja que lo que tengan que hablar lo hagan en casa. Fundido a negro.

Según los niveles de análisis del enfoque de la pantalla dividida de Jim Bizzochi:

Nivel narrativo: En esta secuencia se explica el conflicto dramático entre la pareja de esposos, la secuencia dividida sirve para remarcar los conflictos, los cuales, la mayoría de ellos son a través de una llamada telefónica, lo que representa que ellos se encuentran distantes. La película utiliza el efecto *split screen* en esta secuencia para remarcar, desde varios puntos de vista, las discusiones varias de la pareja.

Nivel estructural: En todas las divisiones se utiliza un tiempo cinematográfico real, con esto se mantiene el relato paralelo entre la pareja protagonista, su desenvolvimiento con las demás personas y en especial sus continuas



discusiones. Según se presenta a los personajes, se respeta en el encuadre la ley de tercios y la ley de dirección de mirada. La secuencia está acompañada por una canción de un ritmo lento, existen sonidos diegéticos que se centran en las discusiones, algunos planos no poseen sonido y con un golpe musical los planos van cambiando o apareciendo en la pantalla.

Nivel gráfico: Los cuadros de esta película están presentados en cuatro espacios de la pantalla, y a diferencia del análisis en el ejemplo anterior estos cuadros ocupan una dirección horizontal y equidistante entre ellos, los marcos de la imagen se encuentran divididos por unas líneas negras delgadas que limitan a los fotogramas. La secuencia es acompañada por los créditos, en principio son en forma diagonal, y a medida que avanza la trama, los créditos aparecen indistintamente en los espacios vacíos.

El análisis que estos filmes aportan a esta investigación es, en primer lugar el diseño de presentación y el movimiento interno o externo de la composición de la pantalla dividida, que no resulta de una implementación al azar. Más bien, la decisión de romper el marco acompaña a la trama y permite la coherencia de lo narrado de forma cinematográfica (montaje). Por otro lado, en cada ejemplo, la pantalla dividida es utilizada como un recurso que crea un universo dual o múltiple que, planteado de forma lineal, no puede ser entendido de la misma manera.

Por último, la pantalla dividida no se presenta como un simple efecto técnico de montaje; por el contrario, el montaje cumple la función de unir distintos puntos de vista (varios marcos en un solo espacio) donde se asocian los acontecimientos, a su vez la trama responde al enfoque simultáneo de la narración cinematográfica.

Propuesta de montaje aplicado al cortometraje *Alguien toca la puerta*.

III.A.- Elementos narrativos de *Alguien toca la puerta*.

‘¿Qué ocurre al otro lado de una llamada?’ Esta pregunta motivó al proyecto a utilizar los elementos narrativos como argumento, trama, espacio, tiempo, narrador y personajes para crear el guion literario y técnico de este cortometraje. Con base



en esos documentos y después del proceso de producción, se implementó en *Alguien toca la puerta* los mecanismos de constitución y construcción del montaje espacial: se presenta al espectador cuatro puntos de vista plasmados en una pantalla. Estos fotogramas son editados de forma en que cada cuadrante recrea una secuencia de los personajes según las técnicas narrativas del montaje simultáneo, manejando diferentes espacios en la misma temporalidad de narración.

Alguien toca la puerta cuenta la historia de Tomás y Samanta, ellos se conocieron siendo adolescentes en la fiesta de cumpleaños de un amigo en común, terminaron juntos el bachillerato y mantienen una relación estable. Tomás empezó sus estudios en abogacía y trabaja los fines de semana cantando *covers* en un bar. Samanta empezó sus estudios en arquitectura y en un descuido de anticonceptivos ella se embaraza. Tomás deja sus estudios y se dedica a tiempo completo al canto, esta actividad permitía cubrir los gastos del hogar. Al poco tiempo de gestación hubo una complicación y ellos pierden al bebé. Samanta cayó en una fuerte depresión y Tomás siguió adelante apoyando a su esposa. Poco después él conoce a Alfonso quien es productor musical. Alfonso y Tomás se hacen buenos amigos y Alfonso se compromete a ayudar para que el canto de Tomás sea escuchado por más personas. Después de un tiempo Samanta queda nuevamente embarazada, tienen una niña y debido al nuevo trabajo de Tomás la relación de la pareja es distante, pues él debe viajar para hacer sus presentaciones de canto. En varias ocasiones viaja con Alfonso (entre ellos hay más que una relación de trabajo) y Samanta se queda en casa cuidando a la bebé.

Una vez expresado un breve contexto de los personajes, se relata una sinopsis de lo que ocurre en el cortometraje: Por la mañana, después de una ducha en el baño de un hotel, Tomás llama a su esposa. La conversación es interrumpida por el timbre y golpes en la puerta de la casa de ella. Un encapuchado abre la puerta y Samanta es atacada por esa persona. Tomás solo puede llamar a la policía y escuchar por su teléfono los gritos de Samanta, golpes y llantos de su bebé. Al

final, una voz de mujer se dirige a Tomás por el teléfono que hablaba Samanta. Esta persona pide hablar con su esposo Alfonso quien está acostado en la cama del hotel donde está Tomás.

De esta manera los marcos y los planos contribuyen a mantener el suspenso de la historia, puesto que Tomás no conoce con veracidad lo que ocurre detrás de la línea. Las imágenes van apareciendo en su lugar correspondiente de la pantalla, según lo que Tomás escucha, el espectador es el único que conoce el enfoque general de lo que sucede con Samanta, aunque existe la duda sobre quién es el personaje que ataca; al final del cortometraje se devela quién es esta persona. Aquí la trama da un giro argumental, donde el espectador se entera que Tomás le es infiel a su esposa pues una voz de mujer pide hablar con el acompañante de Tomás.



Figura No 21. Pantalla dividida en cuatro. *Alguien toca la puerta*. (Ramírez, 2020)

III.B.- Sobre el encuadre y la disposición de planos en el cortometraje *Alguien toca la puerta*.

Una vez planteada la trama del cortometraje, y continuando con el hilo de lo descrito por Marcel Martín (2002) para conseguir un montaje en el que esté representada la visión del narrador según el lenguaje cinematográfico (2002, p.144), y según los niveles de análisis de Jim Bizzocchi (2009, p.10): narrativo,



estructural y gráfico; proseguiremos con la implementación de este discurso fílmico con ritmo, continuidad y narrativa simultánea, destinando este caso a la implementación de la pantalla dividida como dispositivo de la narración simultánea. Aquí tendremos como ejemplo una escena-secuencia del guion, la misma escena-secuencia en el desglose de planos para diferenciar el escrito del primer esbozo visual como lo es el *storyboard* y se finalizará con un desglose de cómo fue el montaje final del cortometraje.


Para la construcción del guion literario de *Alguien toca la Puerta* se ha dividido la presentación de las escenas en una tabla de contenido con la descripción de la acción y los diálogos de los personajes:

<p>Esc 1. Int. Baño. Día.</p> <p>TOMÁS (28 años, alto, cabello corto, tez blanca, bata de baño) está frente al espejo del baño, con una toalla en mano seca su cabello y con la otra mano llama por su celular.</p> <p>TOMÁS mantiene la conversación por teléfono.</p>	<p>Pantalla en negro. Samanta.</p> <p>Suena y vibra un tono de llamada de celular, SAMANTA contesta la llamada</p> <p>SAMANTA Hola Cariño</p>	<p>Pantalla en negro.</p>	<p>Pantalla en negro.</p>
---	---	---------------------------	---------------------------

<p style="text-align: center;">TOMÁS</p> <p>Hola amor, disculpa si te desperté.</p>	<p style="text-align: center;">No, no, está bien ¿cómo estás?</p>		
---	---	--	--

Tabla No 1. Fragmento del guion literario de *Alguien toca la puerta*.

Según la narración de las escenas podemos observar que se ha dividido a los personajes en cuatro espacios. Para transpolar esta división a un boceto de cómo será visto en pantalla, se dividió la imagen en dos columnas y dos filas. Esta disposición de marcos contendrá a un personaje y se mantendrá a lo largo del vídeo. La secuencialidad y continuidad de la escena está guiada por las acciones, los diálogos y los sonidos que existen dentro de la diégesis de la narración, es decir, la conversación entre la pareja, y la imagen de Samanta permanecerá en oscuro, aquí nos guiaremos por el audio de la llamada. Lo que el espectador puede ver en las demás pantallas será conforme la progresión de la narración, por lo que, la acción dramática de cada personaje es acompañada por sonidos intra y extradiegéticos que aumentan el suspenso.

Esc.	Características	Imagen	Descripción	Sonido
1 Baño 2 Habitación Samanta	Tomás en plano medio y Cámara estática. Samanta en cama, plano medio. Cámara		La cámara se queda con el reflejo en el espejo de Tomás, y de der. a izq. entra el plano de Samanta, ella se levanta y contesta la	Conversación entre ellos, ponerse al tanto de la situación, Tomás está fuera de casa por un negocio. La puerta de la casa de Samanta



	estática.		llamada.	suenas bruscamente.
--	-----------	--	----------	------------------------

Tabla No 2. Fragmento del guion técnico de *Alguien toca la puerta*.

En la construcción de este guion técnico⁶ se empleó los niveles de enfoque del personaje según el punto de vista de la narración y la construcción de la pantalla dividida. Esta distinción ayudó a organizar el desglose de los planos de los personajes con la pantalla partida en cuatro partes iguales de forma vertical y horizontal. El cortometraje busca en el espectador la empatía con el personaje que realiza la llamada, pues es él quien nos ambienta y proporciona una acción clara para continuar la trama de esta historia, él sufre, él está lejos. Junto al drama del personaje son los sonidos los que ambientan este espacio de suspenso debido a que la posición del narrador es junto a Tomás y su teléfono, por ello no solo existirán sonidos diegéticos en la parte de Samanta, también existirán ecos sonoros, disonancias que acompañarán a la composición musical del cortometraje.

Cuando Tomás sale de la ducha, se mantendrá el plano medio con el que empezó el cortometraje, él mira su celular y realiza una llamada, continuamos con sonidos diegéticos, es decir la voz de Tomás, el tecleo de la llamada y el tono del celular llamando. Para la conversación, se mantiene a la voz Samanta con un eco tubular de teléfono y se panea los audios tanto de izquierda y derecha para reforzar el lugar de donde emerge la voz. Los esposos conversan hasta ser interrumpidos por el timbre de la casa de Samanta.

En la parte superior derecha se ve una puerta de casa, y se escucha un forcejeo intenso. Como en este cortometraje se busca una distinción de los cuadrantes, la coloración del nuevo cuadro tendrá pigmentaciones verde oscuras. Con esta coloración se busca que el espectador asocie la tonalidad del color con

⁶ Guion técnico: Incluye indicaciones de cámara de diálogo y acción, y se desglosa en escenas individuales, enumerando los planos en orden consecutivo. Este guion da paso al orden de rodaje, determina los planos y el orden de las escenas que se rodarán (Konigsberg, 2004, p.252-253).

la muerte, horror, crueldad y persecución. Esto con el fin de reforzar el estado de ánimo del personaje Encapuchado que ocupará este espacio. Para el fragmento inferior izquierdo, el cuadro de la cuna, los colores de la imagen nos ambientan en un espacio, hostil, y en el espacio inferior derecho, el color de la imagen es completamente frío, la tonalidad azul representa la tristeza y opresión por la que pasa Samanta.



Figura No 22. Diferenciación de los colores de los cuadros, pantalla dividida en cuatro.
Alguien toca la puerta. (Ramírez, 2020)

Para concluir este apartado, en resumen, Tomás siempre estará presente a lo largo del cortometraje, caso contrario ocurre con los otros fragmentos de la pantalla que intercalan sus imágenes con tiempos oscuros, se intenta utilizar este recurso como un efecto que mantenga el suspenso de la historia y el espectador se relacione más con el protagonista.

III.C.- Aciertos y errores de la implementación del efecto *split screen*.

Una vez concluido con el proceso de realización, montaje y postproducción del cortometraje *Alguien toca la puerta*, es necesario analizar los aciertos y errores



con respecto a la propuesta e implementación del recurso 'pantalla dividida'. Esta posición de crítico resulta difícil, en cuanto al nivel de participación de mi persona como guionista, director, montajista; sin embargo, es necesario implementar esta visión crítica constructiva como realizador, puesto que la opinión de un producto audiovisual no debe ser subjetiva. Por ello, me centraré en este apartado a analizar los niveles de enfoque y deconstrucción de la pantalla (narrativo, estructura, y gráfico), descritos previamente en capítulos anteriores.

Para el nivel narrativo se ha hablado sobre la construcción de una historia que cumpla y utilice necesariamente el efecto *split screen* en la narración cinematográfica del cortometraje. Para la relación que existe entre los personajes, si bien no se explica el espacio en el que ellos se encuentran (Tomás y Samanta están alejados por motivos de trabajo), son la construcción sonora y el tipo de planos conseguidos en el rodaje los que brindan y solidifica la perspectiva multi-imagen que une a los personajes y los involucra narrativamente en una historia.

Uno de los aciertos para conseguir el tiempo narrativo de la llamada en pantalla partida fue a través de los ensayos con los actores Aldo D'Amore y Gabriela Camacho, quienes representaron a los personajes principales Tomás y Samanta, respectivamente. Con ellos se trabajó la naturalidad de la escena y de la llamada telefónica; al momento de los ensayos se realizaron lecturas separadas del guion; en estos ensayos las lecturas fueron grabadas, y esta decisión fue estrictamente necesaria para que los dos se escuchen al momento en que se realiza la grabación de la llamada, debido a que los planos fueron grabados en días y lugares distintos, con la siguiente premisa: sentir lo que se escucha y transmitirlo.

Con respecto al nivel estructural, el cortometraje maneja una relación entre los cuadros de forma simétrica, En la composición interna del cuadro se pretendió mantener la posición de los actores para que la dirección de mirada sea acompañada por un plano de narración principal y los otros planos complementan y añaden información al espectador, también los tamaños de los planos mantienen una estructura de ser cuadros completos.

Como ya se ha mencionado, en este cortometraje existe un cuadro principal que más que una guía la mirada del espectador, permite el acompañamiento en el sufrir del personaje: él siempre está en pantalla y los fotogramas presentados coinciden en la pantalla y en la visión del espectador por la narración, debido a que los elementos presentados no describen tanto el espacio, más bien se enfocan en las acciones que realizan los personajes y los encuadres de estos.

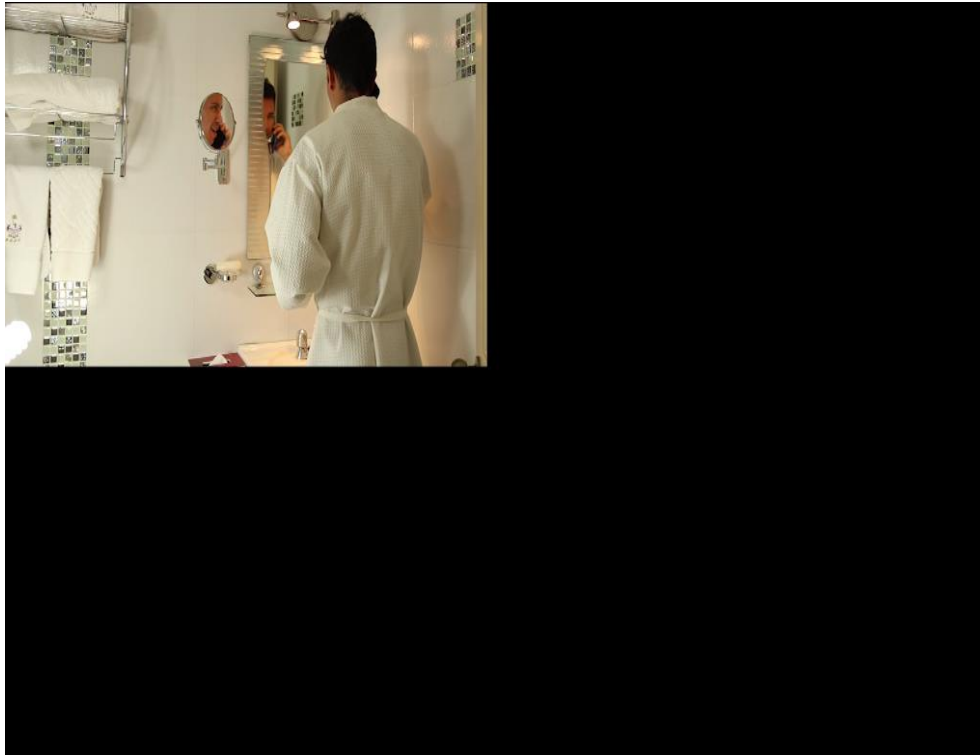


Figura No 23. Diferenciación de un marco dominante. *Alguien toca la puerta*. (Ramírez, 2020)

Para el tiempo narrativo, se presenta un “tiempo simultáneo” (Marcel Martín, 2002, 235) que está presente en todo el cortometraje, la utilización de la causalidad, la linealidad y simultaneidad de la historia permite la utilización de este recurso, ya que la secuencialidad dramática de la historia recorre por la acción presente en cada pantalla mostrada y en el enfoque simultáneo de la acción, es decir mismo tiempo (todo ocurre en un tiempo real de llamada) y distintos espacios (Samanta, Encapucha y Bebé estás en el mismo lugar, Tomás está lejos).

Por último, para el nivel gráfico del cortometraje, la forma y el tamaño de los fotogramas están conformados por una relación simétrica rectangular. De esta manera, la disposición de los planos parte a la pantalla en cuatro espacios. En la totalidad del cortometraje, de una duración aproximada de seis minutos, se utilizó más 60 planos distribuidos en la totalidad del filme manteniendo siempre la pantalla dividida. El montaje acompaña a la narración y al montaje interno de los planos. Por ejemplo, cuando Samanta sale de su cuarto la disposición de este plano junto al plano del Encapuchado fueron grabados en el mismo tiro de cámara y encuadre para enfatizar la simetría y relación armónica entre los planos.

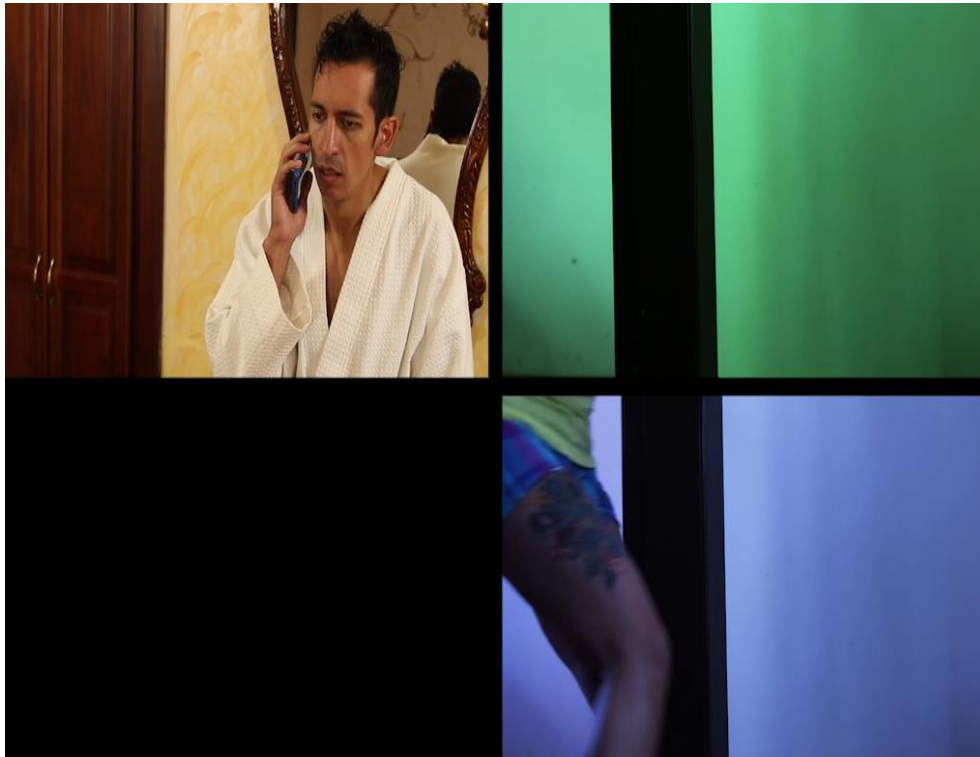


Figura No 24. Los marcos en pantalla enfatizan la simultaneidad de la acción. *Alguien toca la puerta*. (Ramírez, 2020)

Los mayores errores se tuvieron en la escena del asesinato de Samanta. La intención del cortometraje no es centrarse en presentar situaciones de violencia, más bien se intentó sugerirla por la disposición de planos y la implementación del sonido. Sin embargo, la utilización de la pantalla partida y la continuidad de la narración complicó, para el realizador novato, la forma en que se puede concebir este plano sin evidenciar violencia física. Esta escena pierde la fuerza narrativa

debido a la composición del plano, y el tamaño del encuadre utilizado que no provee dramatismo a la narración, por ello no se llega a entender el juego visual con respecto a sugerir y no mostrar violencia.

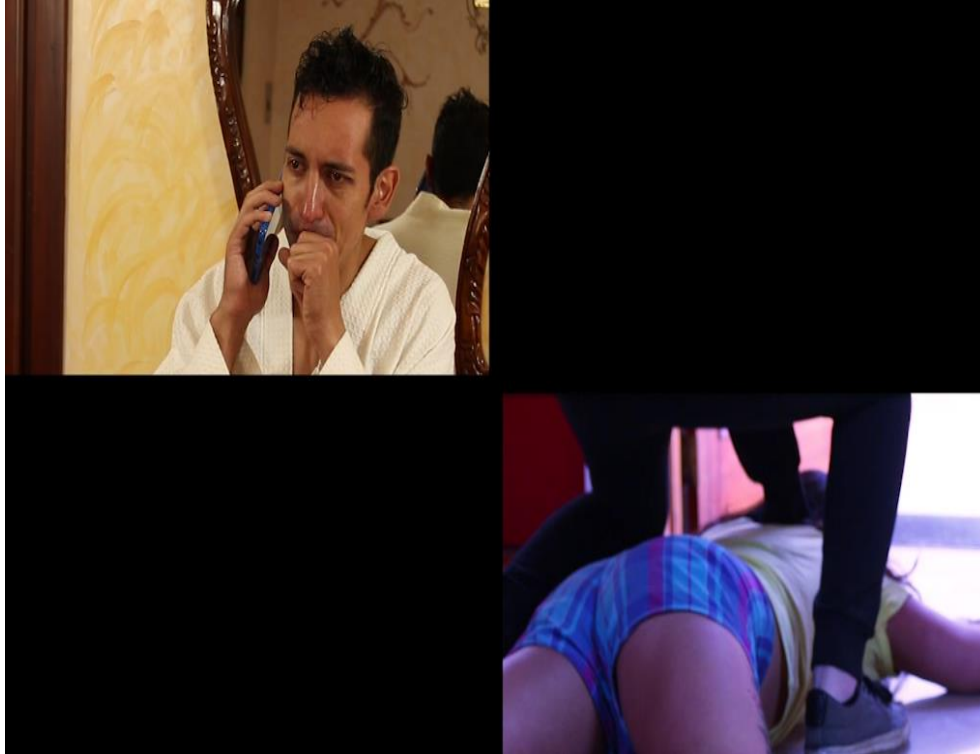


Figura No 25. Utilización de planos que simulan la violencia. *Alguien toca la puerta*. (Ramírez, 2020)

Conclusiones

Después de estudiar la narrativa cinematográfica y realizar el cortometraje *Alguien toca la puerta*, se puede afirmar que la construcción de una historia en pantalla dividida, sean cual sean sus especificaciones, técnicas o artísticas, no resulta de una selección al azar de los planos editados del cortometraje. Al experimentar con las tomas, se busca construir una historia que cumpla con los recursos narrativos para transmitir un relato cinematográfico y se aleje de una visión convencional, con respecto a la estructura y estilo narrativo de la misma.

El *split screen* no es un elemento utilizado por simple elección del director, el trabajo que existe tras la implementación de este recurso en cada etapa de realización del producto audiovisual representa la visión del realizador concebida



en la escritura del guion que posee una narración simultánea. Así, la pantalla dividida es un elemento en el que se trabajó para la construcción de una historia que implica dramatismo y aporta elementos claves para el entendimiento visual del filme. El motivo principal de la utilización de la multi-imagen, pantalla partida o pantalla dividida fue mostrar una tragedia desde los cuatro elementos narrativos que aparecen de forma progresiva y se mantienen en la pantalla.

Por otra parte, para recurrir al montaje narrativo y mezclarlo con la técnica multi imagen, resulta un despliegue de decisiones en cada momento de la realización, puesto que, al momento de editar y al usar espacios vacíos, en la película se percibe como falta de información, sin embargo, el recurso fue planteado de esa forma para romper el marco y acompañar, la mayoría del tiempo, a un solo personaje, permitiendo al espectador crear un vínculo de empatía, con él y con la historia.

Al trabajar una propuesta de pantalla dividida hay que tomar en cuenta que, para la posición y encuadre de cámara, y la sonorización del cortometraje debe existir un trasfondo que crea sentido a lo que se está contando, todo lo que se ve, se escucha y emerge de cada marco, y no debe existir una masa sonora que impida comprender la historia que se cuenta; estas decisiones en conjunto con la forma de colorear cada marco están ligadas a que funcione la propuesta de dividir la pantalla y por lo conseguido en el montaje del cortometraje, el recurso narrativo aporta a la trama mostrando y ocultando diferentes momentos narrativos.

Fragmentar la pantalla provee varios puntos de discusión, ya sea narrativo, estructural o gráfico; la organización de los planos mediante el montaje, facilita la lectura y el análisis de la narración que debe ser con base en la propuesta generada, por ello, fijarse en los detalles de una producción experimental e involucrar la elaboración de un ensayo en el que se expresa y se sintetiza los pormenores de un trabajo artístico, representa una elaboración extrema de estándares que simplemente representan un aporte académico y no el



pensamiento y trabajo del realizador como artista creador de un producto audiovisual con un nivel de producción universitario y profesional.

Por otro lado, la pantalla dividida es utilizada como un recurso que crea un universo múltiple que, de ser presentado de forma lineal no es entendido de la misma manera, la pantalla dividida no se presenta como un simple efecto técnico de montaje; y como se puede observar el montaje de *Alguien toca la puerta* cumple la función de unir distintos puntos de vista (varios marcos en un solo espacio) donde se asocian los acontecimientos de la trama de la historia, respondiendo al enfoque simultáneo de la narración cinematográfica, en general para toda la película

Por último, la ambición de experimentar con un relato narrativo simultáneo promueve a la estética del cine. En este sentido, existen diferentes puntos de vista y modos de crear el montaje de un mismo relato, el editor da un enfoque general de la película; al jugar con la disposición de los planos, el montajista encuentra las herramientas necesarias para construir la narrativa de la misma. En último lugar, independientemente de lo comercial o no del cortometraje *Alguien toca la puerta*, pienso que el éxito del filme se ve representado por el lenguaje cinematográfico utilizado en los planos que proveen la información necesaria para cumplir con la promesa dramática del producto audiovisual.

Bibliografía.

Textos y artículos.

Bizzocchi, Jim. (2009). *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split Screen*. Tesis doctoral no publicada. School of Interactive Arts and Technology, Simon Fraser University, EE. UU.

Eisenstein, Sergei. (1923). *El montaje de atracciones en El Sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI.

Fernández, Pablo. (2006). El estrangulador de Boston (The Boston Strangler; Richard Fleischer, 1968) en *Nosferatu*. Revista de cine. (53) 182-183.



Gardies, René. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. 52-64. Buenos Aires: La marca editora.

Konigsberg, Ira. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. 96-250. Barcelona: Paidós Ibérica.

Matin, Marcel. (2002). *La langage cinématographique*. 144-177. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Palao, José. (2013). Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica. *L'atalante*. Revista De Estudios Cinematográficos, (Nº15), 19-26.

Sánchez, Jordi. (2006). *Narrativa Audiovisual*. 13-140. Barcelona: Editorial UOC.

Sánchez, Rafael (2008). *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*. 50-100. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Sánchez, Vicente. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. 12-100. Madrid: Gráficas Ronda, S.L.

Valle, José. y Álamo, Francisco. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia, S.L.

Productos audiovisuales.

Fleischer, Richard. (Dirección). (1968). *El estrangulador de Boston*. [Película].

Griffith, D. W. (Dirección). (1915). *El nacimiento de una nación*. [Película].

Griffith, D. W. (Dirección). (1916). *Intolerancia*. [Película].

Lee, Ang. (Dirección). (2003). *Hulk*. [Película].

Méliès, George. (Dirección). (1898). *The Magician*. [Cortometraje].



Norton, Bill. (Dirección). (1979). *More American Graffiti*. [Película].

Porter, Edwin. (Dirección). (1903). *The Great Train Robbery*. [Cortometraje].

Rodríguez, Hugo. (Dirección). (2003). *Nicotina*. [Película].

Tykwer, Tom. (Dirección). (1998). *Run Lola Run*. [Película].

Tykwer, Tom. (Dirección). (2010). *Three*. [Película].

Wadleigh, Michael. (Dirección). (1970). *Woodstock*. [Documental].

Weber, Louis. (Dirección). (1913). *Suspense*. [Cortometraje].