

UNIVERSIDAD DE  
**Belgrano**  
BUENOS AIRES - ARGENTINA

---

**La danza invisible del montaje y la narración: caso Trainspotting**

---

**Análisis de la articulación entre montaje y narración en el film  
"Trainspotting", de Danny Boyle**

**Milagros Laplaza**

Matrícula: 410 — 119860

**Tutor: Ángel Bajarlía**

## **RESUMEN**

“Trainspotting” es un filme en el cual se presenta una historia que responde a los criterios de un melodrama clásico en términos de su argumento y narración, pero presenta un montaje rupturista que se aleja completamente del montaje clásico, normalmente elegido para montar películas de este tipo. De esta combinación dada surgen maneras peculiares de representar el relato que lo dotan de un estilo subjetivo único que no sería posible con una combinación entre montaje y narración diferente. El objetivo de esta investigación es analizar dicha combinación para observar las peculiaridades con las cuales dota al filme en cuestión.

# ÍNDICE

<b>CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
ESTADO DEL ARTE.....	5
AUSENCIA DE CONOCIMIENTO — PROBLEMA.....	6
HIPÓTESIS .....	6
PREGUNTAS .....	7
OBJETIVOS .....	9
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>11</b>
NARRACIÓN .....	11
MONTAJE .....	18
OTRAS RAMAS DEL MONTAJE .....	23
<b>CAPÍTULO III: METODOLOGÍA .....</b>	<b>26</b>
NIVELES DE ANÁLISIS .....	26
NIVEL SUPRAUNITARIO.....	26
NIVEL FOCAL .....	26
NIVEL SUBUNITARIO .....	26
INSTRUMENTO .....	27
CORPUS DE TRABAJO.....	27
PLAN DE ANÁLISIS.....	28
<b>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS .....</b>	<b>30</b>
ARTICULACIÓN ENTRE EL MONTAJE Y LA NARRACIÓN .....	30
CARACTERÍSTICAS DEL MONTAJE.....	40
CARACTERÍSTICAS DE LA NARRACIÓN .....	48
PERSONAJES.....	48
ARGUMENTO .....	49
NARRACIÓN .....	50
INDICIOS .....	53
COMPARACIÓN A OTROS FILMES: HUMAN TRAFFIC Y THE LOST WEEKEND.....	54

<b>CAPÍTULO V: CONCLUSIÓN .....</b>	<b>59</b>
<b>GLOSARIO DE TÉRMINOS.....</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXO I: ESTRUCTURA DEL DATO.....</b>	<b>66</b>

# CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

## ESTADO DEL ARTE

Nacido como un experimento referido a las distintas técnicas posiblemente aplicables a la creación de un filme y a la estructuración de una narración dentro del mismo, el montaje rápidamente se convirtió en la espina dorsal del séptimo arte, volviéndose aquello que volvía al arte cinematográfico único y distintivo de cualquier otro arte, logrando separarlo de aquellos de los cuales tomó prestados sus fundamentos, como el teatro.

Entre los distintos tipos de montaje podemos encontrar el montaje clásico que, tal y como su nombre indica, es el empleado en los filmes producto del método hollywoodense de realización cinematográfica: el cine clásico, nacido en Estados Unidos, un método de narración cinematográfica que, debido a su importancia dentro del comercio internacional cinematográfico, influyó fuertemente en las formas dominantes de cinematografía del mundo, desde 1917.

El montaje clásico es aquel que se emplea en un filme con el objetivo de invisibilizar los cortes producidos por el mismo y, por ende, lograr ocultar el montaje del filme en sí, en favor de generar en el espectador una sensación de continuidad lo más verosímil posible. Así, respetando sus reglas y haciendo cortes del tipo plano/contraplano o cortes en acción, el montaje crea y refuerza el *raccord*, una sensación de continuidad que enlaza los planos.

La narración clásica no busca más que contarle una historia a un espectador que ya viene armado para visualizar, interpretar y consumir este tipo de esquema, generando en él expectativas con el propósito de mantenerlo interesado en el argumento, pero buscando siempre evitar la confusión, en especial la espacio-temporal, mediante el uso de un argumento relativamente sencillo, ordenado de manera cronológica en espacios claramente definidos y distinguidos entre sí.

Autores como Vicente Sánchez-Biosca y David Bordwell han estudiado dicho montaje con mayor profundidad, analizándolo en películas narrativamente clásicas. Por otro lado, existen otro tipo de filmes. Si bien no es una ocurrencia común, existen filmes que presentan una estructura narrativa clásica, pero la combinan con un montaje rupturista. Referido a este tipo de filmes, hemos de destacar la filmografía del director inglés Daniel Boyle, que se caracteriza por presentar esta combinación de narración clásica y montaje no clásico. Desde *Shallow Grave* (1994) hasta *Yesterday* (2019), los filmes de este director presentan esta combinación y la aprovechan, llevándola a su máxima expresión, al transgredir las reglas del montaje convencional, que limitan la estructuración del tiempo y espacio narrativos a las necesidades del *raccord* y la realidad, pero siempre manteniendo una estructura clásica. Al montar de forma rupturista este tipo de narraciones, Boyle permite a sus relatos exponer el argumento desde un lado más imaginativo, permitiendo que la conciencia de sus personajes modifique la representación, al permitirles plantear su imaginario en ella, ya sea a través de la

narración de la historia por medio de una voz en off —lo cual exhibe, también, el grado de autoconciencia de los filmes de Boyle —o a través de planos, escenas o secuencias cuyo espacio y tiempo no son realistas, dejando en claro que se trata del producto de la imaginación del personaje cuyo relato estamos viendo en pantalla.

### **AUSENCIA DE CONOCIMIENTO — PROBLEMA**

La pregunta que surge entonces es ¿Qué es lo que sucede con filmes donde la estructura narrativa es clásica, pero el montaje no lo es? Bordwell y Sánchez-Biosca, específicamente, presentan distintas herramientas presentes en la estructura narrativa y el montaje clásicos, las cuales un film puede —y debe —utilizar para reforzar el *raccord* en la totalidad de su narración, pero no se ha elaborado nada referido a un filme que combina una estructura narrativa clásica con un montaje que no lo es y es, en su lugar, rupturista, mayormente porque no es algo que suela suceder.

Teniendo en cuenta las propuestas estilísticas presentes en los filmes de Boyle, esta articulación entre estructura narrativa clásica y montaje rupturista parece permitir, entonces, alcanzar un nuevo abanico de posibilidades dramáticas, argumentales y estilísticas que, a pesar de existir en la filmografía de Boyle, no han sido analizadas aún por los textos relevados y los autores mencionados. Por esto, en este trabajo, la propuesta es analizar esta articulación en uno de los filmes de Boyle y exponer sus consecuencias dramáticas, argumentales y estilísticas a fin de exhibir si se trata, en efecto, de que esta combinación entre montaje rupturista y estructura narrativa clásica permite dotar a la representación del relato con la percepción y el imaginativo del personaje principal. Este análisis podría servir a montajistas y directores por igual, permitiéndoles conocer con anticipación las posibilidades que ofrece, a la hora de relatar la historia, un montaje alternativo en una narración convencional.

### **HIPÓTESIS**

En el siguiente trabajo se observará el caso particular de la película *Trainspotting* (1996) de Daniel Boyle, buscando corroborar la siguiente hipótesis: la combinación de narración clásica y montaje disruptivo presente en este filme es lo que le permite al mismo representar el relato a través de la psicología e imaginación del protagonista.

Utilizaré las concepciones de Sánchez-Biosca referidas al *raccord* y su importancia en el cine clásico, la cual lo termina definiendo como aquello que la narración más hollywoodense busca crear y, al mismo tiempo, aquello que el espectador de este tipo de filmes busca proteger cuando lleva a cabo su trabajo inconsciente de espectador, a través del cual busca visionar la historia que le es presentada e ignorar la forma en la cual fue hecha, además de la, en mi opinión, inigualable comprensión de Bordwell de la narración clásica, haciendo especial

uso de su explicación del argumento y estilo clásico y su construcción, las técnicas fílmicas y cómo las mismas trabajan para construir el argumento y el trabajo de las claves narrativas, construidas con el objetivo de guiar al espectador a través del relato, lo que complementa el trabajo de las técnicas fílmicas. En menor medida, se complementarán las teorizaciones de los autores anteriormente mencionados con ideas propuestas por Syd Field, Eugene Vale y Richard Dyer en cuanto a construcción de personajes.

## **PREGUNTAS**

Las preguntas que este trabajo buscará responder se refieren exclusivamente al montaje y a la estructura narrativa de este filme y a las herramientas de las cuales se vale para la estructuración del discurso narrativo del mismo:

### **1. ¿Qué articulaciones podemos identificar entre el diseño del montaje y el de la estructura narrativa?**

1. En lo referido a la construcción temporal de este filme:

1. La narración clásica suele presentar el argumento de forma lineal y no repetitiva. A su vez, el montaje clásico se ve subordinado a la narración mostrándola en pantalla con la misma temporalidad anteriormente mencionada. ¿Cuál es el caso de este filme? El montaje y la narración, ¿presentan la misma temporalidad? ¿Cómo se relacionan sus construcciones temporales entre sí?

2. En lo referido a la construcción espacial de este filme:

1. La narración clásica suele presentar los espacios de manera realista, con dimensiones proporcionales a aquellas vistas en la realidad. El montaje suele subordinarse a esta tarea. ¿Cuál es el caso de este filme? ¿Qué motivación presentan la narración y el montaje para la construcción espacial? ¿Presentan la espacialidad? ¿Cómo se relacionan sus construcciones espaciales entre sí?

### **2. ¿Qué características presenta el montaje del filme? ¿En qué medida se aleja o se ajusta a la técnica tradicional del montaje clásico?**

1. ¿Qué herramientas y recursos utiliza el montaje del filme? ¿Con qué motivos parece utilizarlas? ¿Son herramientas utilizadas en el cine clásico?

2. ¿A qué tipo de montaje se asimila? ¿Por qué?

**3. Según la teoría de los modos narrativos de Bordwell, ¿Qué características presenta la estructura narrativa del texto y en qué medida se aleja o se ajusta al modo clásico que el autor ha conceptualizado?**

1. En lo referido al *personaje*:

1. Según las proposiciones de Syd Field referidas a la redondez de los personajes y su articulación con las proposiciones de Bordwell referidas al personaje clásico, ¿Cuál es el grado de complejidad psicológica de los personajes principales?

1. ¿Qué rasgos, cualidades y conductas se le pueden otorgar a cada personaje principal, en cuanto a su carácter, actitud, comportamiento, apariencia y expresión verbal?

2. Según lo propuesto por Eugene Vale, los personajes principales, ¿Son agentes causales en el filme? ¿Cómo se evidencia dicha relación de causalidad? ¿Qué metas y motivaciones presentan y qué acciones provocan en ellos dichas metas y motivaciones?

2. En lo referido al *argumento*:

1. ¿En qué grado se ajusta o se aleja la estructuración de la película analizada a la estructuración argumental clásica?

1. Según la narración clásica, la línea argumental principal debería presentar una relación conflictiva entre el protagonista y su entorno, el cual le plantea un obstáculo. ¿Cómo se observa tal relación en el filme analizado?

2. Según la narración clásica, la línea argumental secundaria debería presentar una relación amorosa entre el protagonista y otro personaje principal. ¿Cómo se cumple con este criterio?

3. Según la narración clásica, ambas líneas argumentales deberían converger en el desenlace del relato de manera tal que, para lograr la resolución de una línea argumental, debe alcanzarse un desenlace en la otra línea argumental también. ¿Cómo se presenta dicha relación entre argumentos en el filme analizado?

3. En lo referido a la *narración*:

1. La película analizada se caracteriza por presentar la historia siempre desde el punto de vista del protagonista.

1. ¿Cómo afecta la mirada del protagonista de este filme a la construcción espacial y temporal del mismo?

2. Toda película tiene cierto grado de comunicabilidad. En el cine clásico, según Bordwell, las películas pueden variar en su grado de comunicabilidad pero siempre serán moderadamente comunicativas, otorgándole suficiente información al espectador. A su vez, toda película tiene un cierto grado de autoconciencia el cual, según el autor, suele ser bajo en los filmes clásicos.
  1. ¿Cuál es el grado de comunicabilidad y autoconciencia de este filme? ¿Cómo se evidencia?
  2. ¿Qué relación se establece entre la mirada del protagonista y su influencia en la representación del relato, la comunicabilidad del filme y la autoconciencia del filme?
  
4. En lo referido a las claves narrativas construidas para el espectador:
  1. ¿Se pueden observar esquemas de motivación realista, composicional y transtextual en la estructura argumental de este filme? ¿Cómo se evidencian?
  2. La narración clásica se caracteriza por controlar exhaustivamente el ritmo del visionado, delegando al espectador únicamente la tarea de construir, en su mente, el argumento del filme.
    1. ¿Se evidencia este control del ritmo de la narración en el filme? ¿Cómo? ¿De qué mecanismos se vale la narración para controlar el ritmo del visionado?
    2. ¿Qué relación podría plantearse entre este control, la comunicabilidad del filme, la autoconciencia del filme y la mirada del protagonista y sus consecuencias en la representación del relato?

## OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo son:

- En el marco del análisis de la película planteada, describir la relación dada por la unión de un tipo de montaje rupturista y una estructuración narrativa clásica.
  - Detallar la construcción temporal de este filme y la manera en la cual montaje y narración trabajan en equipo para llevarla a cabo.
  - Describir la construcción espacial del filme y la forma en la que el montaje y la narración colaboran para llevarla a cabo.

- Señalar el grado de influencia que tiene o no la percepción, psicología y memoria del personaje en la representación del relato, tanto desde la narración como desde el montaje.
- Señalar las diferencias entre el montaje rupturista del filme a analizar y el montaje típico del cine clásico, a partir del análisis de su comportamiento frente a las leyes del montaje pautadas por el clasicismo, el grado de ponderación de las mismas dentro del relato y el uso de técnicas del montaje inusuales en el cine más convencional, en relación a la estructuración narrativa del argumento del filme.
  - Determinar el nivel de subordinación del montaje a los parámetros clásicos, el grado de importancia del empleo de dichas técnicas del montaje dentro del filme y su justificación dramática.
- Describir la estructura narrativa del filme a analizar y compararla con la estructura narrativa del cine clásico, a fin de observar diferencias y similitudes, analizando para ello la construcción psicológica y el comportamiento de los personajes, la organización y estructuración de las líneas argumentales dentro del filme y la construcción de claves narrativas y argumentales para guiar al espectador a través de la historia presentada en el argumento.
  - Describir la construcción de los personajes del filme analizado desde sus rasgos, cualidades y conductas y determinar el grado de complejidad psicológica que presentan.
  - Describir la estructura y el modo en que está organizado el argumento del filme analizado desde su construcción espacial y temporal, su transición de un espacio al siguiente, de un instante temporal a otro y su justificación narrativa.
  - Detallar la narración del filme y la manera en la cual interactúa con la mirada del protagonista, en especial en cuanto a comunicabilidad y autoconciencia del mismo.
  - Señalar las claves narrativas construidas para el espectador en forma de indicios de distintos tipos, que controlan el visionado y el ritmo del filme.

## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

### NARRACIÓN

Según Bordwell en el libro “La narración en el cine de ficción”, la **narración filmica** es la representación de los acontecimientos de una **historia** a través de la visión de un testigo invisible. Su objetivo es la comprensión de la historia por parte del **espectador**, una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia, partiendo de la representación del filme y actúa según los protocolos de comprensión de la historia, los cuales son la creación de hipótesis de lo que sucederá, basada en sus experiencias y conocimientos organizados en esquemas, cálculos rápidos, capacidades perceptivas y el material y la estructura del propio filme. El **espectador** completa el film, al llevar a su visionado sus esquemas y darle un sentido final a la narración en su mente. Se esfuerza por comprender la historia del filme, buscando coherencias en ella y la organiza en episodios estructuralmente significantes, resumiéndola. Hay dos tipos de espectador: el **espectador empírico**, que da sentido a la historia, siguiendo los protocolos al pie de la letra, y el **espectador real**, que posee ciertas limitaciones psicológicas, las cuales hacen que pueda variar en cómo sigue los protocolos. La narración fílmica tiene, a su vez, ciertas características; procesos del argumento que implican opciones estilísticas, las cuales son **conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad** del relato: el grado de **conocimiento** implica lo que el relato sabe de sí mismo; la amplitud y profundidad del conocimiento a disposición de la narración, que dependerá de convenciones de género y que tan restringido (o no) sea el relato, además de que tan subjetivo u objetivo sea. El grado de **autoconciencia** es qué tan consciente de su naturaleza como filme es el relato; qué tanto comunica, qué tanto no, cómo lo hace, qué tanto le muestra al espectador que su visionado está condicionado y controlado por él. El grado de **comunicabilidad** es cómo comunica (o no) el conocimiento disponible.

La narración, a su vez, puede presentar un **narrador**, quien puede ser la fuente de la misma. Cabe destacar que hay dos tipos de fuente: la **fuente explícita**, que es aquella que aparece en el film, y la **fuente implícita**, que es el narrador creador del film, presente en la *obra*. La **fuente explícita** puede evidenciarse en un comentario con voz over, retrospectivo, lo que empuja al filme hacia una mayor autoconciencia, en especial si su destinatario no es otro personaje ficticio.

La **historia** que la **narración filmica** representa es la construcción imaginaria que creamos progresiva y retroactivamente en base a los lazos causales, temporales y espaciales

de una narración. Incorpora las *acciones* como cadenas cronológicas de causa y efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados. Resulta de la **captación de claves narrativas**, la **aplicación de esquemas** y la **comprobación de hipótesis** por parte del espectador: estas tres tareas son su trabajo. La **historia** se ve representada en el **argumento**, el cual es una organización real; la representación de la historia en la película. Consiste en el diseño concreto de los **acontecimientos** (acciones, escenas, puntos críticos, giros) que describen la historia. Entiende al film como un proceso dramático que busca guiar al espectador a construir una historia de una forma específica. Conformamos nuestra percepción de la misma controlando la cantidad de información sobre ella a la cual tenemos acceso (lagunas de información que pueden ser difusas o enfocadas, lagunas que pueden ser realizadas o suprimidas), el grado de pertinencia de esa información y la correspondencia formal entre la presentación del argumento y los datos de la historia. Es un sistema de la narración porque organiza los **componentes** (acontecimientos de la historia y exposición de los asuntos) según principios específicos que el argumento puede manipular de manera tal que facilite o dificulte la comprensión de la historia, ya que ellos son los que guían el trabajo del espectador. Estos principios son la **lógica narrativa**, el **tiempo narrativo** y el **espacio narrativo**.

- **Lógica narrativa:** Relaciones entre los acontecimientos del film, usualmente de causalidad.
- **Tiempo narrativo:** Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción. Está compuesto por tres aspectos:
  - *Orden temporal:* Los hechos en la historia suceden simultáneamente o sucesivamente y pueden ser representados de forma distinta en el argumento. Hay cuatro posibilidades de combinación.
  - *Frecuencia temporal:* Un suceso de la historia puede presentarse en el argumento un número indefinido de veces. Hay nueve distintas posibilidades de combinación de cuántas veces el argumento relata/representa lo sucedido.
  - *Duración:* Controlada por las condiciones de visionado. Tiene cuatro variables:
    - **Duración de las acciones:** Tiempo que el espectador asume que toma cada acción.
    - **Duración de la historia:** Tiempo que el espectador asume que toma el conjunto de las acciones que forman el relato.
    - **Duración del argumento:** Espacio de tiempo que la película dramatiza.

- **Tiempo de proyección.**

El tiempo narrativo está controlado por la narración fílmica, la cual tiene tres formas de manipularlo:

- **Equivalencia:** Duraciones equivalentes.
- **Expansión:** Duración de la historia se expande, por inserción (material añadido al argumento) o dilación (la duración en pantalla es extendida).
- **Reducción:** Duración de la historia se reduce, por elipsis (historia omitida en el argumento) o por compresión (la duración en la pantalla es condensada).

- **Espacio narrativo:** Los acontecimientos de la historia pueden representarse como si sucedieran en un encuadre espacial. Cada imagen se atribuye a un observador invisible encarnado en la cámara, que a su vez es el narrador. El espacio total se construye a través del montaje. La posición del observador y de lo observado se integra con la percepción y la contigüidad para generar el espacio. El espectador, basado en expectativas, memoria, reconocimiento, atención, percepción, indicios y profundidad genera hipótesis del espacio observado, construido por la narración. La imagen es siempre incompleta y ambigua.

- **Plano/Contraplano:** Es la posición ideal. Par de planos que representan espacios complementarios (El espectador entiende que son zonas contiguas y que los personajes se miran entre sí. Observa los planos con respecto a lo que espera ver e hipotetiza. Nota la intervención narrativa sólo cuando los indicios de lo que vendrá visualmente son incoherentes. Lee la imagen de forma aislada en 5 pasos: Reconocimiento del objeto, descubrimiento de la elasticidad del espacio cinematográfico, descubrimiento del encuadre y entendimiento de que la imagen ha sido creada para producir un efecto, comprensión de los objetos como significantes del creador ausente y creación de la imagen como un conjunto significativo).

El plano/contraplano postula que cada plano representa, desde un ángulo oblicuo, un punto final de la línea de 180° que va a través del espacio cinematográfico. Los planos tienen sentido en un todo, pero no si están solos. Invita al espectador a realizar las **actividades del visionado** (anticipación, recuerdo y reconocimiento de los espacios presentados). A su vez, el plano/contraplano oculta al **narrador**, aunque hay maneras de volverlo

evidente: realzando el ángulo, denegando plano de referencia y ralentizando el ritmo.

Del espacio narrativo, podemos destacar el concepto de **espacio cinematográfico**; es el espacio imaginario de la ficción, donde la narración sugiere que sucede el argumento. Se construye a partir de tres tipos de indicio:

- **Espacio del plano:** Relaciones espaciales entre los objetos: contornos superpuestos, diferencias de textura, perspectiva atmosférica, familiaridad del tamaño, luces y sombras, color y figuras, perspectiva, movimiento y movimiento de la cámara.
- **Espacio del montaje:** El perceptor construye el espacio entre planos, basándose en esquemas causa-efecto y creando un mapa.
- **Espacio sónico:** La creación del ambiente por parte del audio.

A partir de estos tres tipos de espacio, se construye un cuarto tipo: el **espacio en off**: Los tres espacios pueden crear zonas no representadas en pantalla, las cuales se conoce como **no diegéticas**, mientras que las zonas representadas en pantalla son conocidas como zonas **diegéticas**. Solo ciertas partes del off son narrativamente importantes.

El argumento, por otro lado, coexiste con el **estilo** del film, el cual es definido como un uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme. Es un sistema de la narración, porque moviliza los componentes (utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas) según principios de organización. Entiende al film como un proceso técnico y se utiliza para realizar cometidos del argumento, los cuales son proveer información y dar claves para hipótesis. Suele ser dominado por el argumento, aunque esto puede no darse.

La **narración fílmica** es el proceso mediante el cual, entonces, el **argumento** y el **estilo** interactúan entre sí, en la acción de indicar y canalizar la construcción de la **historia** del film.

Una vez comprendida esta relación entre **narración fílmica**, **argumento**, **estilo** e **historia**, se puede abordar el hecho de que la narración fílmica presenta distintos tipos de **modos narrativos**, un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas. Un film puede seguir un modo narrativo al pie de la letra o puede romper con sus nociones; esto implica estar codificando respecto a las normas más pertinentes, pero se pueden cuestionar. Proporcionan a los cineastas modelos de construcción

y permiten a los espectadores entender y aplicar esquemas de comprensión narrativa. Proporciona normas *primarias* (extrínsecas: convenciones de modo) y *secundarias* (intrínsecas: convenciones de género), las cuales condenan muchas prácticas no adecuadas al modo: la narrativa diferencia alternativas, rupturas probables y rupturas imposibles. A su vez, se puede romper con reglas intrínsecas y tener perfecto sentido con las extrínsecas: significa que algunas combinaciones son posibles.

Entre los distintos tipos de modos narrativos, el que más nos interesa estudiar para este trabajo es el del **cine clásico**, el cual tiene ciertas características y nos llevará a conocer el **argumento, estilo, personaje y espectador clásicos**, los cuales son los cuatro componentes que lo construyen, presentando características específicas a sí mismos y al modo en el cual operan.

El **cine clásico** tiene las siguientes características:

- Presentar personajes psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir objetivos específicos.
- El protagonista entra en conflicto con otros personajes o condiciones extremas.
- La historia llega a una conclusión.
- El medio causal principal es el **personaje**:
  - El personaje es un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.
  - Tiene motivos, hábitos y rasgos de conducta únicos.
  - El personaje más especificado es el **protagonista**:
    - Es el agente principal causal.
    - Es el objetivo de las restricciones narrativas.
    - Es el objetivo principal de identificación del público.
- Se configura más claramente según la **historia canónica**, la cual se caracteriza por:
  - Dependencia de la causalidad, centrada en el personaje.
  - Definir la acción como un intento de conseguir un objetivo.
  - En el argumento, establece un estado inicial que se altera y debe volver a la normalidad: consiste en una situación inalterada, perturbación, lucha y eliminación de la perturbación.

- La causalidad es el primer principio unificador. Motiva los principios temporales de organización: el argumento presenta las relaciones de causalidad cuanto antes.
- Tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente: depende de la combinación de modo y género.
- El **espectador** se concentra en construir la historia y no en el porqué la narración la construye de tal manera.
  - El **espectador**, a su vez, tiene en su poder esquemas que le permiten analizar las motivaciones para las acciones que se le presentan en pantalla.
    - **Motivación realista:** consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común.
    - **Motivación composicional:** consiste en extraer las relaciones más importantes de causa-efecto.
    - **Motivación transtextual:** reconocimiento de las convenciones genéricas en el film.

El **argumento clásico** tiende a un conocimiento completo y adecuado. Presenta una estructura causal doble, donde hay dos líneas argumentales: una línea romántica, más bien secundaria, y aquella del conflicto principal del filme. Ambas tienen sus objetivos, obstáculos y clímax. Para resolver una, se debe resolver la otra, por lo que normalmente coinciden en algunos puntos (especialmente en el clímax). Está dividido en segmentos, cerrados espacio-temporalmente pero abiertos causalmente, lo que adelanta la progresión causal, dada la linealidad del entramado.

El **estilo clásico** tiende a pasar inadvertido por algunos aspectos:

- La narrativa clásica trata a la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.
- En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.
- El **montaje clásico** intenta hacer de cada plano el resultado lógico de sus predecesores y reorienta al espectador por medio de entornos repetidos.
  - El estilo clásico consiste de un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado

probabilísticamente según las demandas del argumento (las convenciones estilísticas de Hollywood son altamente reconocidas, lo que se debe a que toma un número limitado de recursos y los desarrolla).

- Las reglas que sigue suelen ser: respetar el eje de acción, respetar el eje de las miradas, diferenciar el tamaño de planos lo suficiente para evitar saltos, diferenciar el ángulo de los planos lo suficiente para evitar saltos, justificar cada corte de manera histórica y argumental.

En el cine clásico, los **personajes** presentan una psicología definida y luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos **objetivos** específicos. Es decir, los personajes del cine clásico se construyen con ciertos **rasgos, cualidades y conductas**, evidentes en la manera en la que actúan y se relacionan con otros personajes, que los definen en su *personalidad y psicología* y los diferencian entre sí, volviéndolos únicos.

Complementando lo teorizado por Bordwell en lo referido a los personajes, presentaré teorizaciones presentadas por Syd Field, en su libro “El libro del guión” y por Richard Dyer en su libro “Las estrellas cinematográficas: historia, ideología y estética”; Field afirma que los personajes, según la *cantidad* de rasgos, cualidades y conductas características a sí mismos que presenten, podrán ser definidos como **planos** o **redondos** en términos de su *complejidad psicológica*; cuantas más características distintivas presenten, más complejos —o redondos— serán. Complementando lo dicho por Field, Dyer define que los rasgos, cualidades y conductas de los personajes —y, por ende, su redondez o complejidad psicológica— se ven evidenciados en distintos factores, los cuales son:

- El **carácter** del personaje: Modo de ser del personaje evidente en sus reacciones a estímulos externos.
- La **actitud** del personaje: Modo de pensar del personaje. Opiniones personales que presente.
- El **comportamiento** del personaje: Modo de hacer del personaje. Las acciones que lleva a cabo.
- La **apariencia** del personaje: Cómo se ve el personaje. Se divide en *fisonomía* (composición física, sexo, edad, color de piel, pelo y ojos, defectos físicos), *vestuario* (la forma de vestir del personaje puede presentar indicadores de la personalidad del personaje o estar codificado según su cultura) y *gestos* (considerados por el autor como un acceso directo a la verdadera forma de ser del personaje).
- La **expresión verbal** del personaje: lo que dice y cómo lo dice.

A su vez, estos personajes tienen **objetivos** que buscan cumplir a lo largo del argumento. Complementando con lo propuesto por Eugene Vale en el libro “Técnicas de guión para cine y televisión”, los personajes presentan **metas** y se ven motivados a cumplirlas por sus deseos, por lo que también presentan **motivaciones**; causas por las cuales buscan alcanzar sus metas o, dicho de otra forma, cumplir sus objetivos. Dichas metas y motivaciones los impulsan a llevar a cabo una serie de **acciones** que conducirán la historia del inicio hasta su desenlace. Por este motivo se puede afirmar que los personajes en un filme clásico son **agentes causales**, ya que sus acciones, generadas a partir del deseo de los personajes por cumplir con un objetivo, son las que generan ciertos resultados que desencadenan en otros objetivos y, por ende, otras acciones, impulsando así el relato hacia su final: sus acciones producen la estructura de *estado inalterado - perturbación - lucha por eliminar la perturbación - nuevo estado dado por la eliminación de la perturbación* que ha sido mencionada anteriormente, al causar con ellas la perturbación y, luego, al ser ellos mismos, mediante sus propias acciones, quienes luchan por eliminarla.

El **protagonista** es el personaje presente en el argumento que más especificado es en su psicología, ya que se le brindan más rasgos, cualidades y conductas que a cualquier otro personaje. En referencia a su psicología, es el personaje más complejo y es también el **agente causal principal**, al centrarse la historia presentada en el argumento del film en sus acciones y objetivos, además del hecho que las **restricciones narrativas** giran en torno a él, con el propósito de generar **conflictos** en su avance hacia su objetivo. El protagonista, por ser el personaje en el cual se centra la historia, es también el **objetivo principal de identificación del público**, significando que es quien generará empatía en el espectador, concentrando su atención en él y en el interrogante de si logrará su cometido, es decir, si logrará alcanzar el objetivo que se le ha planteado, o no.

Teniendo ya conocimiento de lo que es la narración convencional, pasaremos a definir el montaje clásico ya que, para entender cómo, cuándo y por qué se rompen las reglas, es necesario conocerlas.

## **MONTAJE**

Según Sánchez-Biosca en su libro “El montaje cinematográfico: teoría y análisis”, el **montaje** es un elemento puramente cinematográfico y discursivo, al producir un arte autónomo y extremadamente paradójico. Su nacimiento, desarrollo y complejización definen la autonomía del cine y sus **especificidades** (*Fragmentación, montaje paralelo, montaje alternado, escalas, ángulos*) lo alejan como arte del teatro. Desde su concepción, se lo ha visto y estudiado desde dos puntos de vista distintos: el **técnico** y el **histórico**.

Desde un punto de vista **técnico**, el **montaje** es el hecho de cortar y pegar distintos **fragmentos** para formar la película, lo que implica dotar a las imágenes de **continuidad discursiva**. Abarca la organización de planos en secuencias y la **estructuración narrativa**.

Se considera al **montaje** como el poseedor de un lugar **privilegiado** puesto que, al estar al final de la cadena de elaboración del film, es la etapa de la producción que decide su función final. Es una etapa más en la cadena, pero es aquella que funda el **discurso**.

Desde este punto de vista, se suele equiparar al **montaje** con el concepto de **continuidad**, lo cual reduce al **montaje** a *“unir fragmentos con una determinada finalidad, donde cobran sentido las operaciones de unión”*. Para preservar esta **continuidad**, una tarea que se le otorga al **montaje**, existen algunas **reglas** que aseguran su permanencia. Entre ellas, el **raccord**.

El **raccord** es el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afecta a la **continuidad** entre planos. Es la acción de montar de manera tal que las transiciones no produzcan saltos bruscos ni perceptibles y así la ilusión de ver un fragmento continuo no se interrumpa. Esta ilusión justifica, a su vez, la existencia misma del **raccord**, el cual articula la gramática del **montaje**. Está rodeado de **leyes**, normas y tipos que son a su vez subordinadas a un orden superior ya que, si bien son importantes, se las transgrede por el **bien dramático** del film.

Debido al trabajo del **espectador** y a la importancia otorgada a la **continuidad**, se lo considera esencial al **montaje**. Desde esta perspectiva, el montaje es la **esencia** del cine, porque asegura que existirá continuidad en el armado del discurso que luego realizará en su mente el espectador. El **raccord**, al ser el garante de la **invisibilidad**, necesaria para la continuidad, deja de ser un elemento únicamente **técnico** para convertirse también en un elemento **discursivo**.

Así, el **enfoque técnico del montaje** ahonda en la **narración** para justificar su existencia: el montaje alude a una continuidad en la **percepción** y a una discontinuidad en la técnica. Este enfoque se justifica a sí mismo poniendo a la continuidad en primer lugar, a la narración en un segundo puesto y al espectador como centro perceptivo. Físicamente, se justifica como un direccionismo basado en el proceso mental que busca, a su vez, no ser notado.

Biosca afirma que la **fragmentación** jamás será natural, puesto que no es la forma en la cual uno observa, pero responde al deseo de mirar y le permite a uno ubicarse de forma ideal —lo cual es paradójico con la idea de continuidad— y permite a la fragmentación atravesar un proceso de naturalización para con la mirada del espectador.

La idea central del *raccord* es, entonces, paradójica, al tratarse de “*cortar haciendo que el corte no sea percibido*”: **continuidad** e **invisibilidad** equivalen a la ocultación de la fragmentación, supeditada a la **narración**.

La **invisibilidad** permite la **naturalización** del relato por parte del espectador; si se naturaliza, el espectador sigue la trama sin distracción alguna. Si no logra naturalizarse, el espectador se distrae y pierde el respeto por la obra que ve en pantalla. Es a partir de esta afirmación que se puede observar que el espectador goza de una posición privilegiada; es en él donde la continuidad cobra sentido.

El **montaje** se convierte, por ende, en un concepto abarcativo que incluye operaciones y concepciones muy distintas, debido a que las acepciones que asume uno al hablar de cada una de sus operaciones y concepciones difieren entre sí.

El autor procede a analizar el **montaje del cine clásico** y lo define como el *modo de hacer hollywoodense*, universalizado y naturalizado a tal punto que se lo identifica como el montaje mismo. Es el más uniforme y menos visiblemente fragmentado.

El montaje del cine clásico tiende a una apariencia de unidad: busca desconocer las fracturas y esconder la máquina y sus efectos detrás de un relato. Tiende a la uniformización y a la estandarización.

Es un modelo de montaje **paradójico** porque se basa en ocultar sus propios procedimientos: conquista la continuidad luego de romperla; rompe la continuidad de la perspectiva espacio-temporal, por lo que se puede afirmar que no es normal e ininterrumpido, al ser definido por la fragmentación de la acción en planos distintos.

Este tipo de montaje presenta tres motivos para realizar un corte de plano a plano:

- Para buscar un equilibrio y énfasis del desarrollo dramático.
- Para obtener la imagen ideal de la escena.
- Para entregar el mensaje dramático más eficazmente.

Este tipo de cine se define por dos conceptos:

- **dirigismo** de la mirada del espectador
- **naturalización** de la mirada del espectador.

En la representación proyectada en pantalla, el corte otorga diferenciación y variedad de puntos de vista, pluralidad de miradas imposibles para el ojo inmóvil. Conquista una forma de construir el espacio, tiempo y acción, permitiendo componer una especie de análisis de estos tres elementos.

La lógica de dicho análisis es la que lo hace pasar inadvertido: el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista propuestos por el director, justificados por la geografía de la acción y el desplazamiento del interés dramático.

La planificación **clásica** analiza la escena dividiéndola en elementos más simples, lo que corresponde a un proceso mental natural que nos permite admitir la continuidad de los planos sin cobrar conciencia de la **técnica**.

En esta **naturalidad**, penetra el deseo del espectador de ver lo sucedido en pantalla desde la mejor posición y, a su vez, se impone una **restricción** a dicho deseo, según un régimen de implicación entre los planos.

- El **deseo de ubicuidad** opera como apoyatura de la **imperceptibilidad**.
- Su satisfacción se consume parcialmente, al subordinarlo a las **leyes causales** que rigen el proceso de la **acción**, atada al avance del **relato**.

La geografía de las **acciones** y la **lógica dramática** no son creadas naturalmente, sino que son construidas por el **discurso**. La operación analítica genera **dirigismo** de la mirada a través de distintos puntos de vista, lo que significa que los saltos espaciales los dicta el **deseo del espectador de ver**; es allí donde se halla el impulso natural que esconde el dirigismo, guiado por necesidades creadas en el interior del relato, por implicaciones causales.

La dialéctica que funda el **proceso analítico** es el **deseo**, la **conducción causal y restrictiva del mismo** y un proceso de **encadenamiento psíquico**.

Tal tendencia se genera por una serie de **claves teóricas** que abarcan y gobiernan el proceso fílmico:

- **Ley del eje:** En ella se pone en juego la configuración de un espacio escénico de conjunto estrictamente cinematográfico. Toma de base la frontalidad desde la cual el espectador ve el film para transmutarla y respetar la orientación en el espacio narrativo, más que en el icónico o plástico. Su objetivo es privilegiar la posición del espectador. Es la regla que construye un espacio interno coherente y lo homogeniza.
- **Ley de los 30°:** Prohíbe los saltos entre emplazamientos cuya distancia sea menor a 30°, a menos que incluyan un cambio de escala marcado.
- **Ley de escalas:** Si bien motiva a cambiar de escala de manera gradual, a su vez indica que no se debe cortar entre dos escalas inmediatas en orden de tamaño.

Existe una relación inversamente proporcional entre perturbación producida por el corte y rentabilidad diegética del mismo: el motivo dramático siempre se encuentra por encima del motivo físico.

El cine clásico es donde se encuentra el concepto de **raccord**, el perfecto ajuste entre planos. El **raccord** permite trabajar con la imperceptibilidad de la discontinuidad espacio-temporal y busca tornar el espacio narrativo en habitable por el espectador, dirigiendo su mirada a través de recursos lingüísticos y técnicos. También tiene como objetivo naturalizar este proceso. Es decir, impedir la percepción de las instancias técnicas y del acto de enunciación llevado a cabo con cada puesta.

El tipo de **raccord** que más fuerza contiene es el llamado **match on action**, conocido también como **raccord de movimiento**. Este tipo de **raccord** permite que el corte pase inadvertido debido a que el deseo del espectador por seguir la acción es tan fuerte que ignora el corte mismo.

En el cine clásico, otra herramienta que se debe destacar es el **fuera de campo**: si bien no existe nada más allá de lo encuadrado por el plano, el espectador edifica el escenario en su mente, ya que el espacio en off actúa narrativamente.

Lo diegético se presenta, por ende, como una forma de dirigir la mirada por motivos internos.

En el cine clásico, se debe tener en consideración al **espacio escénico**, una vertebración estructurada que no es armada al azar. Se lo presenta por un **plano de situación (establishing shot)**, que representa la totalidad del espacio, articulando lo que luego aparecerá como fragmentario. Permite al espectador orientarse en el espacio y es la **vertebración** de lo **fragmentado**, ya que su posterior fragmentación obedece a una lógica interna de lo diegético.

Por otro lado, también debe considerarse el **tiempo discursivo**, el cual nace de las relaciones entre planos. Se crea una temporalidad abstracta que no se encuentra ligada a los tiempos reales de las acciones que permite operar con la duración de la diégesis.

Como último objeto del cine clásico, Sánchez-Biosca presenta al montaje sonoro como un elemento que, al llegar, amplió el número de significantes que podrían elaborarse, pero limitó la fragmentación, al ser la lengua natural muy homogénea y casi contradictoria con el concepto del corte.

## OTRAS RAMAS DEL MONTAJE

En contraposición al montaje clásico, existen otras teorías del montaje que buscan alejarlo de su definición más bien técnica, intentando llevarlo de su rol mecanizado, el cual designa al montaje como una simple herramienta de la técnica, a una posición de mayor importancia. Dichas corrientes surgen a partir de los análisis y experimentos llevados a cabo por Lev Vladímirovich Kuleshov (1899 – 1970).

El cineasta ruso observó al montaje hollywoodense desde una perspectiva alejada de la realidad americana; el estilo de vida ruso era casi opuesto al americano, lo cual se veía reflejado en sus distintas formas de hacer cine. Tal diferencia entre ambas culturas fue la que le permitió observar y posteriormente analizar el montaje clásico y su forma de empleo en el cine americano; las funciones que cumple, las tareas que lleva a cabo y el rol que se le otorga. A través de un exhaustivo análisis del montaje hollywoodense, Kuleshov llega a la conclusión de que el montaje, más allá de su función técnica, tiene un gran poder como significador: la compaginación permite crear nuevos sentidos en la representación del relato.

Kuleshov pone a prueba el poder significador del montaje a través de una serie de experimentos que luego serían popularmente conocidos como “**el efecto Kuleshov**”. El ejercicio consiste en yuxtaponer dos planos; el rostro de un hombre sin ninguna expresión y un plano que varía en contenido según la etapa del experimento, desde un plato de sopa a un ataúd. Al preguntársele a los espectadores qué entendían que se intentaba comunicar en el pequeño filme, las respuestas incluían información que no había sido presentada de ninguna manera en los planos; se oían respuestas que indicaban que el hombre parecía tener hambre, miedo o hasta curiosidad, dependiendo del plano que tuviera contrapuesto.

Es a partir de las respuestas recibidas que Kuleshov determina entonces que el montaje parece ocupar un lugar central en los filmes; permite crear un espacio común y artificial, donde los fragmentos rodados, que proceden de lugares distintos, permiten generar un nuevo discurso en la representación del relato gracias a la manipulación de los planos, sus contenidos y el orden el que se presentan. Además, afirma que el relato es presentado por la representación en pantalla, pero que es recién en la conciencia del espectador que toma forma y significado. Así, llega a la conclusión de que un filme es un discurso, el cual depende del montaje y se completa dentro de la mente del espectador, gracias al mismo.

Tomando lo teorizado por Kuleshov y lo analizado en cuando al montaje hollywoodense, Vsévolod Ilariónovich Pudovkin (1893 – 1953) construye su propia perspectiva: el **montaje lírico**. Siendo considerado uno de los montajistas soviéticos más acercados a la continuidad americana, Pudovkin emplea los elementos del montaje clásico más característicos, como el impulso hacia adelante, la naturalización de los saltos en pos de un observador ideal, la justificación de los cambios de plano, entre otros, pero permite a la

discontinuidad irrumpir en su obra, con el objetivo de producir una construcción de significado psicológico en la mente del espectador. El cineasta sugiere que el montaje tiene que ser considerado una guía psicológica que ayuda al espectador a navegar a través del flime, comprendiendo no sólo el relato sino también el significado implícito de la manera en que es contado.

Su teoría se ve más profundizada posteriormente por Jean Mitry (1904 – 1988), quien plantea, al igual que el ruso, que hay que ir más allá de la definición técnica del montaje.

Mitry plantea un nuevo concepto que permitirá despegar al montaje de su definición puramente técnica: el “**efecto-montaje**”. Según él, por lo planteado en el libro de Sánchez-Biosca, el efecto-montaje es eso que surge de la asociación de dos imágenes que van una detrás de la otra, determinando así una idea, emoción o sentimiento que no existe en ellas, pero sí en la conciencia del espectador. A partir de esta conceptualización, Mitry afirma que el efecto-montaje puede producirse en la compaginación, así como también en la “edición dentro del plano”, a través de movimientos de cámara o gracias al uso de la profundidad de campo.

Teniendo en cuenta este nuevo concepto, se puede entonces afirmar que efecto-montaje y montaje no son lo mismo. De esta manera, se construyen tres nuevas significaciones para el concepto de montaje: el montaje estricto, ese que se hace en la sala de edición, el montaje por cámara, ese que se arma a partir de los movimientos de cámara y el montaje por profundidad de campo, el resultado de la composición en profundidad.

Para el francés, lo que importa es la relación obtenida del efecto-montaje y no la forma en la cual se genera, la técnica empleada para generar esa relación. La elección de un método por sobre otro dependerá del estilo y género del film.

Así, Mitry plantea una vez más que el montaje es un principio discursivo, por lo que la misma representación del relato no puede dejar de añadirle algo a la narración representada. Es decir, la forma en la cual se relata la historia dotará a la misma con algo nuevo, nacido ajenamente a la narración y puramente dentro del montaje.

Cabe destacar que, según las teorizaciones de Mitry, el montaje como principio discursivo se extiende a todas las fases de fabricación de la película, pues hay que tenerlo en cuenta desde el momento de desarrollo de la idea.

El montaje se ve entonces asimilado a discurso. Todo filme conforma estéticamente un discurso, por lo que siempre utilizará al montaje en cierto aspecto, más allá del estilo seleccionado para el filme.

Según Mitry, entonces, hay cuatro tipos de montaje, los cuales define en cuanto a su forma de relacionar imágenes:

- El montaje narrativo, el cual es el montaje clásico, que prioriza la continuidad.
- El montaje lírico que, sin desmentir la continuidad narrativa, expresa sentimientos o ideas que van más allá del drama y los hechos que suceden en ella.
- El montaje constructivo, el cual es desarrollado completamente en la sala de montaje.
- El montaje intelectual, conocido también como montaje de atracciones, ese que es construido a través de medios dialécticos, cuyo padre es Sergei Eisenstein (1898 – 1948)

## **CAPÍTULO III: METODOLOGÍA**

### **NIVELES DE ANÁLISIS**

#### **NIVEL SUPRAUNITARIO**

En el nivel supraunitario, el análisis se concentrará en el filme dirigido por Daniel Boyle, *Trainspotting* (1997), en el cual se puede encontrar una articulación de una estructura narrativa clásica con un montaje rupturista, característica de Daniel Boyle como director. Es mediante el estudio de dicho universo muestrario que podremos analizar las consecuencias estilísticas, argumentales y dramáticas que producen la articulación de un montaje rupturista con una estructuración narrativa clásica y así alcanzar la posterior comprobación de nuestra hipótesis.

El filme está basado en la novela del mismo nombre, escrita por el autor británico Irvine Welsh. La película fue filmada en Edimburgo y producida por la productora inglesa *Film4 Productions*, la cual se encuentra activa desde el año 1982, con sedes tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Film4 Productions ha producido y co-producido una extensa lista de filmes, la mayoría de ellos siendo filmes de ficción del género melodrama con presupuestos altos, principalmente británicos y estadounidenses. La productora se caracteriza por realizar la producción de largometrajes de época como, por ejemplo, el filme *12 Years A Slave* (2013), aunque también han trabajado en producciones y co-producciones de otros géneros, como thrillers, tragedias, comedias, entre otros. Film4 Productions ha colaborado en la producción de otros filmes de Daniel Boyle, como *Slumdog Millionaire* (2008) y *T2: Trainspotting* (2017).

#### **NIVEL FOCAL**

A nivel focal, el análisis se concentrará en las secuencias de montaje del filme *Trainspotting*, la estructuración narrativa de dicho filme y la relación existente entre los dos objetos mencionados, además del análisis de la construcción de los personajes del filme, ya que es en el estudio de dichos objetos que se encuentra la posibilidad de visualizar las peculiaridades estilísticas, argumentales y dramáticas de esta articulación entre montaje rupturista y estructuración narrativa clásica para la posterior comprobación de nuestra hipótesis.

#### **NIVEL SUBUNITARIO**

En el nivel subunitario, el análisis dividirá al filme en tres partes, las cuales son introducción, desarrollo y desenlace, y estudiará las secuencias de montaje, la estructuración narrativa, la relación existente entre los dos objetos mencionados y la construcción de los personajes del filme en cada una de las tres partes mencionadas, en pos de lograr observar

diferencias, similitudes y constancias de valor de nuestras variables en cada momento del filme, para obtener así la posibilidad de visualizar qué aspectos se mantienen en el transcurso del filme y qué aspectos varían, con el objetivo de resaltar aquellas peculiaridades estilísticas, argumentales y dramáticas que se presenten en cada momento, para la posterior comprobación de nuestra hipótesis.

## **INSTRUMENTO**

El principal material que utilizaremos para este trabajo es la película *Trainspotting* (1997) de Daniel Boyle, la cual analizaremos haciendo uso de nuestra observación y extraeremos los datos relevantes de ella a través del empleo de una grilla de observación, teniendo en cuenta las concepciones de Bordwell referidas a la narración clásica y las de Sánchez-Biosca referidas al montaje clásico. Una vez analizado el film, tomaremos los datos y los compararemos con otros dos filmes, ambos de temáticas similares al dirigido por Daniel Boyle: el primero, *Human Traffic* (1999), de Justin Kerrigan, un filme que resulta relevante debido a que toma inspiración de *Trainspotting* y presenta también un montaje rupturista y una narración clásica, y el segundo, *The Lost Weekend* (1945), de Billy Wilder, filme de suma importancia debido no sólo a que comparte temática, sino también a que es clásico tanto en su estructura narrativa como en su montaje, por lo que es una posible demostración de una alternativa con montaje clásico.

A partir de esta comparación de los datos obtenidos del análisis con los otros dos filmes, observaremos diferencias y similitudes que presente el filme analizado con cada uno de ellos y redactaremos una conclusión referida a las peculiaridades en cuanto a posibilidades estilísticas, composición argumental y capacidades dramáticas que presenta el filme de Daniel Boyle analizado, peculiaridades que, de ser acertada nuestra teoría, ha de compartir con el filme de Justin Kerrigan y que lo diferenciarán del filme de Billy Wilder, consecuencias directas del uso de un montaje rupturista en una narración clásica.

## **CORPUS DE TRABAJO**

Para el análisis de las consecuencias dramáticas, argumentales y estilísticas que producen la articulación de un montaje rupturista y una narración clásica en la filmografía de Daniel Boyle y la posterior comprobación de nuestra hipótesis, en este trabajo procederemos a analizar las secuencias de montaje del filme *Trainspotting* (1997), de Daniel Boyle, en relación a la historia relatada en el mismo y a la construcción de su argumento, vinculando lo presente en el filme con la teoría presentada por Bordwell, en lo referido a la estructura de la narración clásica, por Sánchez-Biosca en lo referido al montaje del cine clásico y por Field, Vale y Dyer en lo referido a construcción de personajes clásicos.

Se ha elegido este filme de entre todos aquellos presentes en su filmografía debido a una serie de motivos. Primeramente, *Trainspotting* es uno de los filmes de Daniel Boyle en el que más se explicita el uso de un montaje rupturista, si bien su estructura narrativa permanece clásica, por lo que permitirá que el trabajo de análisis que llevaremos a cabo se realice sin dificultades, además de permitir que cualquier lector de este trabajo observe el análisis que realizaremos —y su prueba empírica —por sus propios medios, en el mismo filme, al ofrecer ejemplos claros de montaje no clásico en el relato, los cuales resaltaremos en pos de llevar adelante el análisis planteado. Por otro lado, *Trainspotting* es uno de los filmes de Daniel Boyle que mayor éxito ha tenido, por lo que utilizarlo como muestra aumenta las posibilidades de que los lectores de este trabajo de análisis estén familiarizados con el filme o, al menos, lo hayan escuchado nombrar.

Los criterios de inclusión para este trabajo de análisis son tres; la muestra debe ser un filme. Dicho filme debe pertenecer a la filmografía de Daniel Boyle, es decir, el filme debe haber sido dirigido por él y, por último, el filme debe presentar una estructura narrativa clásica y un montaje rupturista. Habiendo tenido en cuenta dichos criterios, seleccionamos el filme *Trainspotting* (1997) como caso a analizar para este trabajo.

Con el objetivo de comprobar nuestra hipótesis, hemos elegido otros dos filmes para llevar a cabo una comparación entre ellos y los datos obtenidos de nuestro análisis, en pos de señalar diferencias y similitudes entre ellos y lograr así llegar a una conclusión. Estos filmes son *Human Trafficking* (1999), de Justin Kerrigan, un filme que toma inspiración de *Trainspotting* y presenta, al igual que él, un montaje rupturista y una narrativa clásica, y *The Lost Weekend* (1945), de Billy Wilder, un filme que presenta un montaje y narrativa clásicos.

Dichos filmes de comparación han sido elegidos debido a que ambos comparten género y temática con *Trainspotting*, al tratarse de filmes pertenecientes al género de drama, donde el conflicto es interno al protagonista, al tratarse de su lucha contra una adicción.

El hecho de que no pertenezcan a la filmografía de Boyle y que uno de ellos difiera, en relación a los otros, en el tipo de montaje que utiliza, nos permitirá comprobar o desmentir nuestra hipótesis y construir nuestras conclusiones finales.

## **PLAN DE ANÁLISIS**

Nuestro plan de análisis se centrará en las variables, con el objetivo de analizar cada una y relacionarlas entre sí, para finalmente poder fundamentar si la teoría planteada se cumple o no.

Una vez seleccionada la muestra, se la divide en tres partes; introducción, desarrollo y desenlace y se analiza cada variable dentro de cada una de dichas partes.

Al haber analizado cada variable, se comparan los datos con otros dos filmes; uno que presenta el mismo tipo de estructura y montaje que la muestra y otro que difiere en el montaje, en pos de comprobar nuestra hipótesis y realizar nuestras conclusiones finales.

## CAPÍTULO IV: ANÁLISIS

### ARTICULACIÓN ENTRE EL MONTAJE Y LA NARRACIÓN

Lo primero que vamos a analizar es la construcción temporal presente en este filme. Luego de visionar la película, podemos afirmar que la construcción temporal en *Trainspotting* (1996) no es lineal.

La narración construye la historia a partir de los relatos del narrador: el protagonista del filme, Mark Renton. A medida que él le habla al espectador, la narración pasa de un momento a otro, brindándole imagen a lo comentado por Renton, de forma tal que es incierto qué sucede antes o después, dejando algunos sucesos en tiempos ambiguos. Hay evidencia suficiente de esto al comienzo del filme, antes del título principal.

La primera escena del filme está compuesta por una secuencia de montaje en la cual se utilizan planos de distintos momentos de la línea temporal de nuestros personajes con el objetivo de presentarlos y brindarle al espectador el contexto en el cual se encuentra cada uno: primero se los ve huyendo de la policía. Luego, la escena cambia y se los ve en una casa. Una vez más, la escena vuelve a cambiar y los vemos jugando al fútbol, antes de pasar a ver a algunos de ellos jugando al pool, para luego volver a verlos, finalmente, en la casa que habíamos visto anteriormente, esta vez con mejor conocimiento de quién es quién. Evidentemente, el relato no avanza de forma lineal, sino que más bien avanza según lo que Renton le esté relatando al público, dándole así la oportunidad a la narración de avanzar o retroceder en la línea de tiempo de la historia. El relato de Renton tiene el objetivo de contar una historia: su búsqueda por salir de su adicción a las drogas, pero, en la estructuración del relato, se rompe la linealidad al generar saltos temporales en la narración, por lo que se pueden apreciar, entonces, dos niveles temporales:

- Un primer nivel, el del espacio-tiempo del montaje, el cual es no-lineal y está controlado por el montaje del filme.
- Un segundo nivel, el del espacio-tiempo narrativo, el cual es lineal en relación al relato de Renton y está controlado por la narración del relato.

En términos de la frecuencia temporal del relato, el filme no presenta como norma la repetición de un suceso, pero algunas acciones sí ven su frecuencia alterada, al verse representadas en el relato más de una vez. La primera escena del filme, más específicamente el momento en el que Renton se encuentra huyendo de la policía, es un claro ejemplo de repetición en el relato ya que la acción transcurre de nuevo cerca de la mitad del filme, esta vez con un mayor contexto a la situación de los personajes. En este caso, la acción fue usada en una primera instancia como introducción al personaje, mientras que, en su repetición, es contextualizada y usada como parte del relato. Además, a partir de cómo es relatada la historia

por el protagonista, podemos deducir que ese momento es el tiempo presente del filme y que todo lo anterior había sido una especie de flashback, mientras que todo lo posterior sucede en tiempo "real". Entonces, las dos líneas de tiempo presentadas anteriormente se ven más definidas:

- La línea de tiempo de primer nivel comienza en el presente, luego muestra el pasado hasta alcanzar el presente y permanecemos en tiempo presente hasta el final.
- La línea de tiempo de segundo nivel comienza en el pasado y avanza hasta el presente, para luego permanecer en él hasta el final del filme.

Hasta aquí, entonces, podríamos afirmar que el filme presenta dos representaciones temporales: la del **montaje**, la cual es **repetitiva** y **no lineal**, y la de la **narración**, la cual **no es repetitiva**, pero sí es **lineal**. De esta deducción, teniendo en cuenta nuestro marco teórico, se descifra que la narración se presenta como una más bien clásica, mientras que el montaje parece alejarse del hollywoodense, en pos de algo menos subordinado a las exigencias narrativas.

Otra peculiaridad que tiene lugar en el filme tiene que ver con la narración del mismo y es que el relato permite que otros personajes ocupen el rol de Renton como narrador por momentos ya que, cuando él nos relata algo que otros le han contado, ellos toman su lugar como narradores y la historia nos ubica a nosotros en el lugar de Renton en el momento en el que él ha escuchado el relato, por lo que, al tomar los otros personajes el lugar del protagonista en su relación con nosotros y al tomar nosotros el lugar del protagonista en su relación con los otros personajes, los otros personajes terminan dirigiéndose directamente a nosotros en una relación similar a la que Renton mantiene con nosotros durante el transcurso del filme. Este caso de "cambio" de narrador permite que la narración del filme salte temporalmente a momentos que parecerían estar ubicados por fuera de la línea de tiempo de nuestro relato, generando así la ambigüedad del tiempo narrativo del filme. Un ejemplo de esto es la escena que transcurre en el bar:

#### ***Transcripción de la escena del bar:***

##### **PLANO 1, BEGBIE CONTANDO UNA HISTORIA (PRESENTE)**

**BEGBIE:** Imaginen la escena. La otra puta semana, estábamos en el bar Tommy y yo jugando al billar. Por cierto, estaba jugando como Paul Newman; le estaba dando al chico la lección de su vida.

##### **PLANO 2, BEGBIE EMBOCANDO LA BOCHA (FLASHBACK)**

##### **PLANO 3, BEGBIE CONTANDO LA HISTORIA NUEVAMENTE**

**BEGBIE:** Entonces, llega el último tiro. La bola decisiva de todo el torneo. Estoy con la negra y él está en la esquina mirándome, impotente, cuando llega este tipo rudo, obviamente

creyéndose mucho. Se me queda mirando, directamente a mí, como si dijera, “vamos, adelante, hazlo”. Ya me conocen, no soy del tipo que anda buscando problemas pero, a fin de cuentas, yo soy el que tiene el taco de billar y puedo metérselo cuando él quiera, así que me erguí, como si nada y ¿qué es lo que hace el tipo duro? Se caga. Se termina su bebida, se da vuelta y se larga. Después de eso, bueno, el juego fue mío.

#### **CONGELAMIENTO DEL CUADRO EN EL PLANO 4**

**RENTON (voz en off):** Y eso fue todo, esa fue la historia de Begbie. Al menos, esa era su versión de la historia.

#### **PLANO 5, TOMMY, CONGELADO**

**RENTON: (voz en off):** Pero un par de días después, supe la verdad de Tommy. Tommy siempre te dice la verdad.

#### **PLANO 6, TOMMY EN SU CASA, ENTRENANDO (FLASHFORWARD)**

**RENTON (voz en off):** Era una de sus mayores debilidades, nunca dice mentiras, nunca usa drogas y nunca engaña a nadie.

**TOMMY:** Estábamos en el bar, jugando al billar. Hasta ahí es verdad, pero Begbie está jugando absolutamente espantoso. Tiene una resaca tan mala que apenas puede sostener el taco y ni hablar de meter una bola. Yo hago lo que puedo para perder, tú sabes.

#### **PLANO 7, TOMMY JUGANDO AL BILLAR (FLASHBACK)**

**TOMMY (voz en off):** Tratando de animarlo, pero no sirve de nada. Cada vez que toco una bola, parece que la meto. Cada vez que Begbie se acerca a la mesa, lo echa a perder.

**TOMMY, después de golpear la bocha:** Ah, maldita sea.

#### **PLANO 8, TOMMY EN SU CASA, ENTRENANDO (FLASHFORWARD)**

**TOMMY:** Entonces se molesta, ¿verdad? Pero, al final, consigo dejar todo listo para que él solo tenga que embocar la negra para ganar un juego para conservar un poco de dignidad y, a lo mejor, no romperme la cabeza, ¿verdad? Entonces, está con la bola negra.

#### **PLANO 9, BEGBIE JUGANDO AL BILLAR (FLASHBACK)**

**TOMMY (voz en off):** Tiro difícil y todo sale mal, muy mal. Se enoja con un pequeño tonto en la barra y lo acusa de desconcentrarlo por estar viéndolo. ¿Puedes creerlo? El tipo no había volteado hacia nosotros.

**BEGBIE, en el recuerdo de Tommy:** ¡Déjame!

**TOMMY (voz en off):** Iba a rebanarlo, te lo aseguro.

#### **PLANO 9, TOMMY EN SU CASA, ENTRENANDO (FLASHFORWARD)**

**TOMMY:** Entonces pensé que me iba a atacar a mí. Begbie es un maldito psicópata, amigo, pero es un amigo, ¿sabes? ¿Qué puedes hacer?

**RENTON:** ¿Me prestas esto?

#### **PLANO 10, BEGBIE TIRANDO SU CERVEZA HACIA ATRÁS, CONGELADO (PRESENTE)**

**RENTON (voz en off):** Realmente, ¿qué podías hacer? Solamente mirar de lejos e intentar no involucrarse.

#### **DESCONGELAMIENTO DEL PLANO Y CONTINUACIÓN DEL TIEMPO PRESENTE DEL FILME**

Como se puede observar, Begbie y Tommy toman el lugar de Renton como narradores por un momento y la narración brinda imagen a lo que ellos cuentan, tal y como hace con Renton. Además, tanto el relato de Begbie como el relato de Tommy son prácticamente irrelevantes para la historia principal, siendo útiles sólo para brindar una mayor profundización sobre qué tipo de persona es cada personaje, y suceden en un cierto tiempo que el protagonista desconoce o no le comenta al espectador en su narración de manera exacta. Por último, al pasar de un relato a otro en esta escena, la narración avanza y retrocede sobre la línea de tiempo repetidas veces, provocando que el espectador lo observe todo como si sucediera simultáneamente en una especie de montaje paralelo, cuando tal alternativa es imposible y un suceso transcurrió inevitablemente antes que el otro.

La peculiaridad analizada tiene sus efectos no solo en la linealidad del relato, sino también en la frecuencia del mismo, al provocar que algunas acciones sean relatadas dos veces y a veces hasta representadas dos veces:



*Begbie, jugando maravillosamente según su relato.*



*Begbie, jugando terriblemente mal según el relato de Tommy.*

En el caso observado, el hecho comentado por los personajes es el mismo, solo que es relatado y representado de dos maneras distintas, en relación a quién lo esté contando en cada momento. Como espectadores, vemos lo que Renton nos cuenta, que es lo que le han contado a él, por más que el hecho en cuestión sea falso, como lo es en el caso del relato de Begbie: A veces, la representación no respeta ni siquiera los sucesos reales de la historia y nos muestra falsedades que no han sucedido. Esto nos permite, entonces, deducir que la narración fílmica se basa en lo que Renton ve, oye, recuerda y hasta imagina y *no* en los hechos reales que le han sucedido. A su vez, tal afirmación nos permite entender que la narración fílmica se ve condicionada por el imaginario de Renton y no por su realidad.

En conclusión en cuanto a la construcción temporal, se puede afirmar que el montaje y la narración presentan cada uno su propia construcción temporal del relato que, si bien difieren en términos de frecuencia y linealidad, siendo la narración clásica y el montaje no, trabajan en conjunción para otorgarle al espectador la información brindada por los personajes que funcionan como narradores en distintos momentos dados, siendo así la narración del relato por parte de los protagonistas el hilo constructor del mismo y dejando al argumento y al montaje como sus dos distintos representantes, que utilizan las herramientas temporales de maneras opuestas con el objetivo de aportar la mirada personal del personaje con respecto al relato de los hechos a la representación en pantalla de los mismos. Es importante destacar y recordar que la narración parece estar siguiendo los hechos de la historia, mientras que el montaje parecería estar siguiendo las pautas planteadas por las memorias de Renton: en otras palabras, la narración podría estar persiguiendo e intentando representar los hechos de la historia, mientras que el montaje parece hacer esas mismas acciones con la memoria de Renton, decantándose por un camino más psicológico que su contraparte, la cual va por un lado más realista.

Ahora pasaremos a analizar la construcción espacial presente en este filme. Luego de visionar la película, podemos afirmar que la construcción espacial en *Trainspotting* (1996) varía en cuanto a su aproximación o alejamiento al realismo, siendo realista solo en algunos momentos y no realista en los otros.

En algunas instancias, la construcción espacial parece responder a una motivación realista, puesto que lo representado en el relato se asemeja al mundo real. Un ejemplo de un momento que presente construcción espacial realista puede ser la escena en la cual el protagonista, Renton, se muda de Edimburgo a Londres y vive solo por un tiempo.

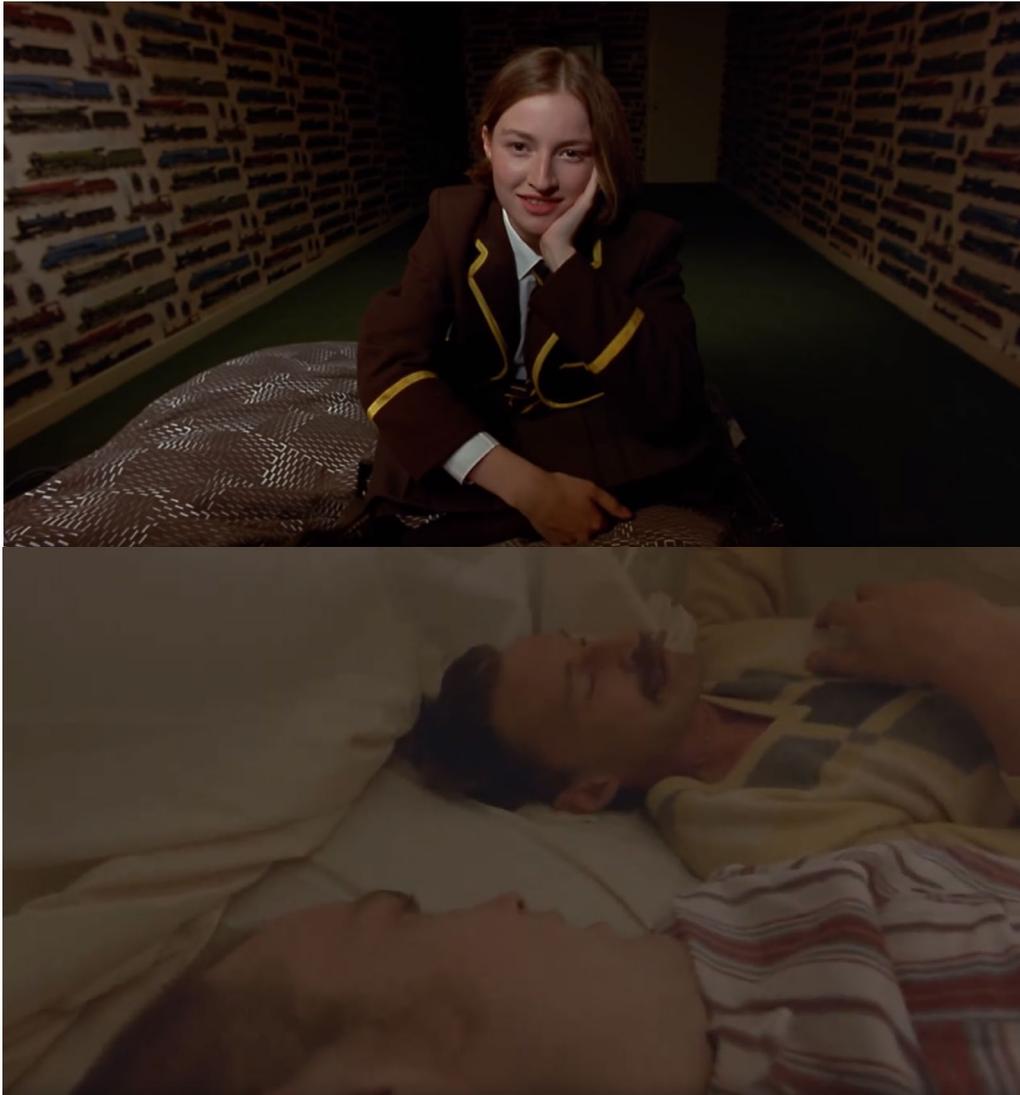


Se puede observar que las relaciones espaciales encerradas dentro de cada plano se corresponden con aquellas que los objetos presentes en cada encuadre tendrían

en el mundo real, por lo que se puede deducir que la construcción espacial de dicha escena es, efectivamente, realista.

Por otro lado, en otras escenas, la construcción espacial parece responder a una motivación no realista, puesto que el mundo visible no responde a nuestro prototipo de mundo real. Un ejemplo de un momento como el mencionado puede ser la escena en la cual Renton se encuentra encerrado en su dormitorio, atravesando un grave episodio de abstinencia.





Se puede observar que las relaciones espaciales encerradas dentro de cada plano varían de un momento a otro; las dimensiones del dormitorio cambian y se distorsiona lo visto. Por otro lado, se observa que la cama de Renton es pequeña, pero, cuando la cámara se coloca debajo de las sábanas, la cama parece ser mucho más grande, lo suficiente como para que otros personajes aparezcan junto a él. Se puede, entonces, deducir que la construcción espacial de dicha escena no es realista, puesto a que las relaciones espaciales de los objetos presentes en cada encuadre no se corresponden con las relaciones espaciales que los mismos tendrían en el mundo real.

Hasta ahora comprendemos, entonces, que el filme presenta dos tipos de representaciones del espacio: por un lado, una representación realista, donde las dimensiones de los objetos y áreas no se ven alteradas en el transcurso de la escena y los personajes entran a la misma de maneras lógicas. Por otro, una representación no realista, donde las cosas y las habitaciones cambian sus espacios y tamaños en el transcurso de la escena, a

veces incluso hasta dentro del mismo plano, y los personajes entran en escena de formas completamente ilógicas, simplemente apareciendo dentro de ella de un plano a otro. Es seguro afirmar entonces que en ciertos momentos se prioriza la motivación realista para la construcción del espacio, pero en otros instantes no, dando así lugar a las representaciones más alejadas del realismo que vimos anteriormente.

Si no hay una motivación realista en la construcción del espacio, ¿qué tipo de motivación hay? Para responder esta pregunta, es necesario comprender el contexto personal del personaje principal, aquel que, como vimos anteriormente, funciona de hilo constructor de la historia gracias a su narración de la misma.

Analizaremos su contexto en las dos escenas anteriormente mencionadas, comenzando por aquella en la cual él se encuentra en Londres, viviendo sólo: para empezar, esta escena sucede **después** en el tiempo —tanto de narración como de montaje— que la otra, por lo que Renton ya había atravesado su lucha con la abstinencia. El Renton que se muda a Londres es uno que ya se ha desintoxicado y está prácticamente limpio: no está consumiendo ningún tipo de droga, más que nicotina en los momentos en los que fuma. La nicotina no tiene efectos en la percepción del consumidor, por lo que su estado psicológico permanece intacto; estable, normal.

Por otro lado, en la otra escena, donde él se encuentra en plena lucha con la abstinencia, nos encontramos con un Renton completamente distinto: se encuentra en medio de su proceso de desintoxicación, por lo que no está, bajo ningún término, limpio: la última cosa que ha consumido ha sido heroína, la cual tiene efectos muy fuertes en la percepción del consumidor, llegando a provocar alucinaciones. Es seguro asumir que su estado psicológico en esta escena no es el mejor y se ve condicionado por la droga, alejándolo de la normalidad.

Entonces, hasta el momento, con este nuevo dato, podríamos asumir que el realismo en la construcción del espacio se da en aquellos momentos en los cuales Renton se encuentra sobrio. Por otro lado, el no-realismo se encuentra presente cuando Renton está bajo los efectos de la droga. Siguiendo estas deducciones, quedaría claro entonces que la construcción espacial no se ve motivada por el realismo, sino más bien por la psicología misma del personaje principal: nosotros vemos lo que él ve, de la manera y en el tiempo que él lo hace. La motivación es psicológica y responde directamente a la percepción de Renton, acercándose al realismo cuando él está sobrio y alejándose cuando no.

Como ya habíamos visto con la construcción temporal del filme, la representación del relato se ve condicionada por la psicología del personaje, al mismo tiempo que por lo sucedido dentro de la historia: en el caso del tiempo, la narración permanecía fiel a los hechos, mientras que el montaje se decantaba por la memoria de Renton. En el caso del espacio y su construcción sucede algo similar: mientras que la narración intenta guiar al espectador a través del filme siguiendo los sucesos, el montaje viste a estas construcciones

espaciales con la percepción de Renton, siendo de a momentos más evidente la influencia que tiene su estado psicológico en el montaje. Hemos de aclarar que, al referirnos al montaje, no estamos hablando únicamente del proceso de compaginar: nos referimos a él de la forma en la que Jean Mitry lo hace, teniendo en cuenta así el montaje por cámara y profundidad de campo, los cuales entran en juego en la construcción espacial, no tanto así en la temporal.

El montaje entonces se ve pautado por la psicología del protagonista, una característica evidenciada en la deconstrucción del realismo en favor de la ausencia del mismo, justificado desde la narración por el abuso de drogas de Renton, haciendo uso de la composición interna de los planos para quebrar el realismo, a través del uso de herramientas tales como cambios de longitud focal, zoom in/travelling out y composiciones en profundidad.

La presencia de estas herramientas y formas de representar el relato en el filme nos permitirían entonces relacionar la narración al estilo más bien clásico. Por otro lado, el montaje parece nuevamente alejarse del clasicismo, siendo más similar al montaje lírico planteado por Pudovkin y Mitry ya que es gracias al montaje y al efecto-montaje producido que ciertos significados son generados en la mente de los espectadores, en especial en los momentos en los cuales Renton no está sobrio. Además, la compaginación no clásica se ve justificada desde el relato gracias a la narración, por lo que la relación de opuestos funciona, a la vez, como una balanza: lo visto desde el montaje tienen sentido porque se le es otorgado *el espacio y la justificación* desde la narración, pero ninguna de las dos funcionaría como lo hace si no trabajaran en conjunto, a pesar de ser, nuevamente, opuestos. El montaje en profundidad de la escena de la lucha contra la abstinencia de Renton carecería de sentido si no fuera la narración la que nos informa sobre su problema con las drogas, así como su lucha interna se vería débilmente representada si no fuera por la subjetividad presente en el montaje lírico del filme.

En conclusión, hasta el momento, podemos afirmar que el espacio y el tiempo del filme se ven contruidos de forma clásica desde la narración, pero de forma lírica desde el montaje y que dichos estilos logran convivir en armonía en el filme gracias a su trabajo conjunto y a la presencia del personaje principal como narrador e hilo conductor del filme. La relación de opuestos que trabajan en equipo, a su vez, es aún más notoria en la construcción espacial que en la temporal, ya que es en el espacio donde podemos propiamente ver cómo se ve afectado el montaje por la psicología de Renton, lo que no quiere decir que se le deba restar importancia a la construcción temporal, pues ella es una prueba clara de que vemos lo que Renton recuerda, en el orden en el que lo recuerda.

## CARACTERÍSTICAS DEL MONTAJE

Lo siguiente que analizaremos es el montaje del filme, teniendo ya en cuenta el análisis realizado sobre el mismo anteriormente, en relación al espacio y el tiempo. Trainspotting se caracteriza por tener un montaje que utiliza recursos que no son típicos del montaje clásico, además de romper, ocasionalmente, las reglas planteadas por el montaje clásico.

Para comenzar, una particularidad del montaje es la ubicación de la cámara sobre el eje de acción:



Los planos presentados son de los primeros cinco planos del filme. Ya desde su comienzo, la película utiliza un recurso que, si bien no es ajeno al montaje clásico, definitivamente no es común: la cámara se posa sobre el eje de acción y, en una especie de plano/contraplano, corta para pasar a estar ubicada sobre la otra punta del mismo, mostrando lo que antes no podíamos ver, porque se encontraba detrás de la cámara. Este mismo recurso es utilizado algunas veces más en el transcurso de la película y cumple una función específica: mantener la tensión constante o incluso hasta elevarla.



Las imágenes presentadas son de otra escena de la película, donde la cámara se vuelve a colocar sobre las dos puntas del eje, de un plano al otro. Se puede asumir, entonces, que el recurso es utilizado en más de una ocasión, algo que, como ya hemos dicho, si bien no es una herramienta que vaya en contra de lo establecido en las reglas del montaje clásico, sí podemos afirmar que no es algo que se haga muy a menudo.

Entre los recursos inusuales que encontramos en el filme, uno a destacar es el plano congelado:



Las imágenes escogidas son las que mejor ejemplifican el motivo detrás del uso de este recurso, el cual se ve utilizado de nuevo más adelante en el filme: el plano se congela con el objetivo de permitirle a Renton, como relator, otorgarle mayor información sobre

los sucesos de la historia al espectador. Esta herramienta no es descrita en los textos relevados referidos al montaje clásico, por lo que pareciera que su uso es prácticamente inexistente en la corriente hollywoodense de la compaginación.

Considerando que el recurso no tiene lugar dentro del montaje clásico y que es utilizado en pos de profundizar la información y, posteriormente así, generar una respuesta emocional más profunda, podríamos entonces estar frente a una herramienta utilizada en sintonía con el montaje lírico ya que, si bien, hasta ahora, los recursos empleados en *Trainspotting* no se alejan demasiado del montaje clásico, se puede a su vez afirmar que están por fuera de la media y que, hasta el momento, responden a motivaciones dramáticas, al querer profundizar las emociones con las cuales se significan las distintas escenas, una de las bases teóricas del montaje lírico.

Teniendo en cuenta el montaje lírico y enfocándonos un poco más en lo planteado por Jean Mitry en cuanto al montaje, debemos recordar que hay tres distintas formas de montaje, todas las cuales permiten generar el efecto-montaje; la compaginación propiamente dicha, los movimientos de cámara y la composición en profundidad. También debemos recordar que, por lo visto y analizado anteriormente, al desarrollar la construcción espacio-temporal del filme, el montaje del filme parece acercarse o alejarse del estilo hollywoodense, siempre en relación al estado psicológico de Renton, pareciéndose más a lo clásico cuando el protagonista se encuentra sobrio y rechazando el clasicismo cuando se haya bajo la influencia de alguna droga.

Habiendo dicho esto, podemos proceder y analizar el siguiente plano, anteriormente mencionado:





En este plano, como ya habíamos dicho, no hay corte alguno para presentar el cambio de dimensiones del dormitorio, sino que se hace en el mismo instante, gracias al uso de un zoom in, al mismo tiempo que se hace un travelling out, generando un cambio en la distancia focal que se percibe como una distorsión del espacio, como si el fondo de la habitación se alejara del personaje, “alargándose”. Estamos frente a un claro ejemplo de composición en profundidad y montaje por movimiento de cámara que aprovecha —y explota— el recurso en su máxima expresión: no hay una acción secundaria sucediendo en el fondo del cuadro, porque *es el mismo fondo el que está realizando la acción secundaria*, al alejarse del personaje y así provocar una alteración en lo percibido. Además, el recurso trabaja en conjunción con la utilización de un plano de larga duración, para darle a la sensación de distorsión su tiempo para ocurrir.

Tal y como habíamos dicho anteriormente, este cambio se produce justamente en un momento en el cual Renton no se encuentra sobrio, lo que nos permite reforzar una vez más la idea de que el montaje del filme se mantiene prácticamente continuista e “invisible” cuando él está sobrio, pero se aleja de estas concepciones en el momento en el que él consume algún tipo de droga psicodélica, no necesariamente convirtiéndose en un montaje imperiosamente rupturista, pero sí permitiéndose a sí mismo usar recursos que, convencionalmente, no son muy usados, como una combinación de cambio de distancia focal junto con planos peculiarmente largos.

Hasta el momento, sabemos que el filme utiliza posiciones de cámara con respecto al eje poco usuales, congelamiento de planos, cambios en la distancia focal y planos largos, los más inusuales de estos efectos siendo reservados para cuando Renton no se encuentra estable.

Otro recurso que se utiliza es la alteración del espacio visible:



Los planos presentados ocurren justo después de que Renton consume heroína por última vez en el filme. A partir del momento en el que él se inyecta, el plano cambia para revelar una alteración en el espacio: el piso debajo de él se hunde cuando él se acuesta y, luego, desde un encuadre subjetivo que se posiciona donde está Renton, vemos las cosas como él las ve, solo que de una forma más extrema; a través de sus ojos, de forma prácticamente literal. Ubicados en su punto de vista, debido a la alteración en el encuadre que se produce por la presencia de la alfombra a ambos lados de su vista periférica, obtenemos la sensación de estar siendo enterrados vivos, como si estuviéramos en un ataúd, la tapa aún abierta.



El plano subjetivo se presenta varias veces más en el transcurso de la escena, hasta que la enfermera finalmente le inyecta el suero a Renton y lo “desentierra”.

Aquí nos encontramos frente a un recurso peculiar: el mismo *espacio* se modifica frente a nuestros ojos, enterrando a Renton, con el objetivo de utilizar posteriormente un plano subjetivo que sugiere una idea muy clara: Renton está por morir de una sobredosis, idea que se ve confirmada cuando la enfermera lo salva. En ningún momento se explicita que el recurso signifique, efectivamente, que Renton siente cómo se está muriendo ni nada similar, pero el contexto de la historia antes, durante y después del plano, en conjunción con la vista generada por el encuadre subjetivo, provocan una idea en la mente del espectador, la cual es que Renton está a punto de morir, algo que nos remite directamente al efecto Kuleshov.

Teniendo en cuenta que el montaje presenta quiebres durante los momentos en los que Renton no está sobrio, podríamos entonces decir que este cambio en el espacio responde a motivaciones psicológicas y dramáticas: se busca generar, en la conciencia del público, el concepto de muerte y provocar una sensación de encierro, como si fuera el espectador mismo el que se encuentra dentro del falso ataúd.

Dicho concepto no podría verse representado en el montaje clásico pero podríamos relacionarlo, una vez más, con el lírico; la continuidad intenta preservarse, pero se la deja de lado cuando las motivaciones dramáticas son fuertes, inclinándose así la representación del relato desde la edición tanto dentro del cuadro como desde la sala de compaginación por un tipo de montado menos realista.

En conclusión, con respecto al montaje, podríamos afirmar que el mismo varía en el transcurso del filme; de a momentos se acerca a la continuidad y en otros instantes se aleja, permitiéndose ser más expresivo de ideas más abstractas y dramáticas. Teniendo en cuenta todo lo teorizado respecto al montaje del filme hasta este momento, podríamos decir que nos encontramos frente a un montaje lírico que trabaja en equipo con una narración clásica, subordinándose a ella cuando es necesario pero tomando el primer plano de importancia cuando las necesidades dramáticas lo exigen.

## CARACTERÍSTICAS DE LA NARRACIÓN

Para analizar la narración, procederemos a dividirla en partes y abordar cada una, comenzando por los personajes, para luego pasar al argumento, a la narración y, por último a los indicios.

### PERSONAJES

Al analizar a los personajes del filme, observamos que cada personaje tiene su propio carácter, actitud, comportamiento, apariencia y manera de expresarse. Si bien tienen ciertos puntos en común, esto se debe mayormente al hecho de que se relacionan entre sí y comparten diversos rasgos que los identifican como un mismo grupo de amigos, de una misma cultura y ciudad. A continuación, describiremos a cada personaje.

- **RENTON:** Es el protagonista de la historia. Es desconfiado, reservado, solitario y desleal. Tiene una actitud pasiva frente a la vida y cree que el mundo es basura. Tiene un comportamiento más bien decidido, ya que lleva a cabo lo que se propone. Es de contextura física delgada, de piel blanca, está en sus veintes, es castaño de ojos azules y se viste de manera dejada, con ropa rota, vieja y desaliñada. Habla relativamente lento, con acento escocés y con el uso del lunfardo de Edimburgo.
- **SPUD:** Personaje principal. Es bondadoso, ingenuo, distraído y leal. Tiene una actitud pasiva frente a la vida y cree que el mundo es basura. Tiene un comportamiento inocente, ya que es fácil manipularlo, porque confía ciegamente en los demás. Es de contextura física delgada, de piel blanca, está en sus veintes, es rubio de ojos marrones y se viste de manera desaliñada y dejada. Habla con acento escocés y con el uso del lunfardo de Edimburgo. Además, suele reaccionar tarde por ser muy distraído.
- **SICKBOY:** Personaje principal. Es desconfiado, aprovechado y engreído. Considera que el mundo se divide entre los que tienen éxito y los que no y, según él mismo, él pertenece al grupo de quienes tienen éxito. Tiene un comportamiento carismático, es de contextura física delgada, de piel blanca, está en sus veintes y es castaño, pero se tiñe de rubio. Tiene ojos verdes. Se viste muy arreglado, con tonos punk, habla con acento escocés y el lunfardo de Edimburgo y suele imitar voces y acentos de figuras famosas.
- **TOMMY:** Personaje principal. Es honesto, bondadoso y leal. Tiene una actitud positiva frente a la vida en el sentido de que él opina que drogarse es tirar su vida a la basura. Es fácilmente influenciable, es de contextura física trabajada, de piel blanca, en sus veintes, rubio y de ojos celestes. Se viste arreglado, habla con acento escocés y con lunfardo de Edimburgo, pero su habla no es tan cerrada como la de los demás personajes.

- **BEGBIE:** Personaje principal. Es desconfiado, mentiroso y agresivo. Su comportamiento frente a la vida es una mezcla entre lo que piensa Sickboy y lo que piensa Tommy: cree que las drogas son basura y que el mundo es de aquellos que tienen éxito y él se desespera por ser parte de ellos. Tiene una actitud muy ofensiva, muy agresiva y, físicamente, se caracteriza por ser delgado, de piel blanca, en sus veintes, con pelo castaño y ojos marrones. A diferencia de los demás personajes, suele engominarse el pelo y dejarse un bigote. Se viste bien, intentando imitar el tipo de estilo de los ricos de esa época. Suele tener tics nerviosos cuando está enojado.

Como ya hemos mencionado, los personajes encuentran varios puntos en común entre sí por una cuestión de que pertenecen a los mismos círculos sociales, por lo que es inevitable que compartan ciertos rasgos. De todas maneras, se puede apreciar que son complejos psicológicamente, únicos y diferenciados entre sí, encajando perfectamente con los tipos de personajes presentes en películas clásicas, contruidos de manera que cumplen con las pautas de Syd Field para la creación de personajes del clasicismo.

Estos personajes, a lo largo del filme, toman decisiones que impulsan la historia hacia adelante: cada uno con sus objetivos específicos, se ve motivado a tomar decisiones y a actuar en base a ello. Una acción lleva a una consecuencia, que lleva a otra acción y así sucesivamente hasta el desenlace del filme, logrando llegar a la conclusión de los objetivos de cada uno, por lo que queda claro que los personajes son agentes causales.

En conclusión, es seguro afirmar que los personajes del filme se ven contruidos de forma clásica según las pautas planteadas por Syd Field, Eugene Vale y Bordwell; presentando complejidad psicológica, la cual los diferencia de los otros y los vuelve únicos, además de metas que los conducen a realizar acciones a lo largo del filme.

## **ARGUMENTO**

El filme narra la vida de Mark Renton, el protagonista, un heroinómano, desde el momento en el que decide salirse del mundo de las drogas. Tal tarea no le resultará fácil ya que sus amigos son, en su mayoría, al igual que él, heroinómanos. Es la historia de un grupo de amigos adictos a las drogas que no tienen aspiración alguna por la vida salvo drogarse y conseguir dinero sucio y la lucha de uno de ellos por salirse de las drogas, tarea que no le resultará fácil debido a que su entorno entero gira en torno a ellas.

El conflicto entonces es interno al protagonista y, a la vez, externo: Renton decide dejar las drogas, pero su entorno se lo hace muy difícil, ya que sus amigos son, al igual que él, drogadictos. Además, ya en sus veinte, Renton no logró nada en la vida, por lo que no tiene nada que lo aleje, lo ate o lo mantenga ocupado. Tal sentimiento de fracaso y tal círculo de amigos lo empujan, inevitablemente, hacia aquello que él desea dejar atrás: las drogas.

El protagonista entra en conflicto con su entorno, no porque éste cambie, sino porque él mismo cambia, presentando así su conflicto interno: decide limpiarse de las drogas, lo que presenta un problema, el cual es el mundo en el que él vive. Se da así un conflicto más bien típico del melodrama; un conflicto interno que impacta en el mundo externo del protagonista.

A la par de esta línea, se encuentra la línea argumental romántica, generada a partir del deseo de Renton: el protagonista se da cuenta de que está solo y, en su intento por remediarlo, conoce a Diane. A partir de ese momento, se presentan dos líneas argumentales en el filme:

- La línea principal, presentada en la lucha de Renton contra las drogas.
- La línea secundaria, presentada en el romance de Renton y Diane.

Luego de un momento crucial en el filme donde Renton tiene una sobredosis, Diane lo impulsa a irse de Edimburgo a Londres con el objetivo de conseguir un empleo y mejorar su calidad de vida. Esta acción dispara la tercera parte del filme y, con ella, el desenlace de ambas líneas argumentales: al conseguir, parcialmente, su objetivo, Renton genera dinero, lo que le permite invertir en un negocio ilegal que sus amigos quieren llevar a cabo y, así involucrarse en él. Al lograr llevar a cabo el negocio, Renton los traiciona y huye con todas las ganancias del mismo, logrando así alcanzar los dos objetivos que se había planteado a sí mismo:

- Darse a sí mismo la oportunidad de reinventarse.
- Abandonar a Diane.

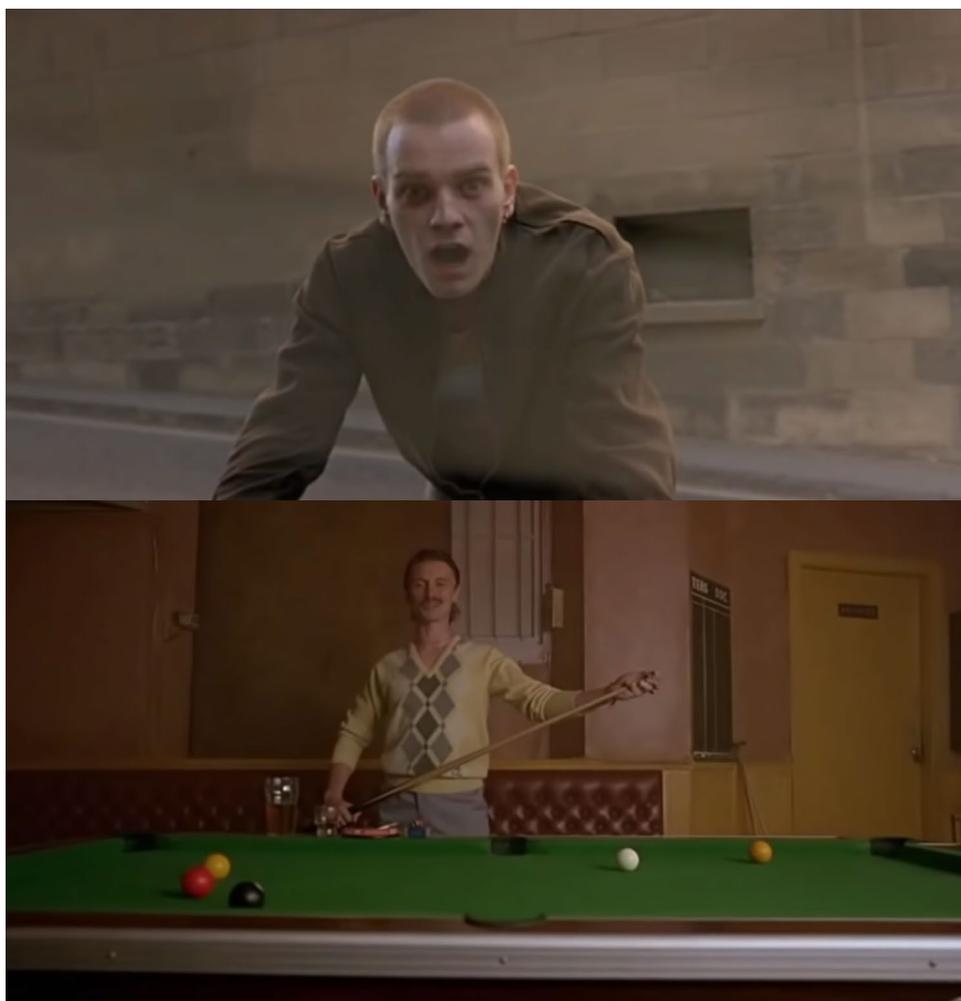
En conclusión, se puede afirmar que el filme cuenta con dos líneas argumentales, la principal y una secundaria desarrollada alrededor de un romance. Ambas líneas se encuentran entrelazadas en una relación de causa y efecto ya que las decisiones tomadas en pos de avanzar en una de ellas provocan un avance en la otra, así como, en momentos, es hasta necesario avanzar en una de ellas para poder avanzar en la otra, finalizando con la convergencia de ambas en un mismo desenlace, cumpliendo así con la pauta necesaria, según Bordwell, para ser un filme clásico del género de melodrama.

## **NARRACIÓN**

El filme es narrado por Mark Renton, lo que ya desde el comienzo del mismo nos pone en un lugar para nada objetivo: vemos y oímos el relato desde su lugar. En todo momento es él quien nos cuenta lo que sucede, por lo que constantemente estamos presenciando lo que él quiere que presenciemos, de la manera y en el orden en que él quiere que lo presenciemos: ya sea de forma similar a como él lo vivió o de forma similar a como él lo recuerda.

Como ya hemos visto antes, la mirada de Renton sobre el relato nos condiciona a ver la historia y vivirla de la manera que él la vivió, viéndose la construcción espacial afectada por la manera en la que él percibe el espacio según su estado psicológico. Por otro lado, el tiempo del relato, si bien presenta los momentos principales de la trama más bien en orden, no es exactamente lineal, al ir hacia adelante y hacia atrás según el orden en el que Renton cuenta la historia.

En términos de comunicabilidad, es seguro afirmar que el filme corresponde a los parámetros del cine clásico, tal y como los plantea Bordwell: En todo momento se nos brinda la información que necesitamos conocer para continuar con el relato. En cuanto a la autoconciencia del filme, pareciera ser distinto el grado de la misma en este filme en relación al grado evidente en películas clásicas: los personajes miran a cámara en ciertos momentos y el narrador le habla al espectador, guiándolo por todo el relato.





En cada uno de estos planos, los personajes miran directo a cámara y se dirigen a ella pero, si tenemos en cuenta lo que sucede en el relato en estos momentos dados, podremos observar que no se trata de una comunicación directa con el espectador: en los tres casos los personajes se están dirigiendo *a otro personaje dentro de la historia*, por lo que se trata siempre de planos subjetivos, donde nos vemos posicionados en los ojos de un personaje dentro del relato y, así, la mirada a cámara se ve justificada de manera que la autoconciencia, si bien es alta, no se aleja demasiado de lo que es común para un filme clásico, siendo así que la autoconciencia de esta película podría corresponderse con aquella de las más hollywoodenses, puesto que responde a la pauta planteada por Bordwell con respecto al grado de ponderación del autoconocimiento en un filme del estilo clásico.

A continuación, para continuar con el análisis, transcribiremos la última narración del filme:

#### **VISUAL: IMÁGENES DE RENTON SALIENDO DEL HOTEL CON EL BOLSO**

**RENTON (voz en off):** Me autojustifiqué de muchas maneras: era una traición menor, ya no podíamos estar juntos, ese tipo de cosas, pero enfrentémoslo. Los jodí, a mis "amigos". Begbie no me importaba una mierda. Sick Boy habría hecho lo mismo. Spud era el que me daba pena. Jamás había lastimado a nadie. Entonces, ¿Por qué lo hice? Podría dar muchas respuestas, todas falsas. La verdad es que soy un tipo malo, pero eso cambiará. Yo cambiaré. Esta es la última cosa así que hago. Me mantendré limpio y en movimiento, caminando derecho y eligiendo la vida. Busco otra cosa. Seré igual a tí. El trabajo, la familia, la TV grande, el lavarropas, el auto, el abrelatas eléctrico, la buena salud, el colesterol bajo, el seguro dental, la hipoteca, la casa, la ropa informal, los trajes de tres piezas, la comida chatarra, los hijos, los paseos en el parque, el trabajo de oficina, el auto limpio, la ropa nueva, la navidad en familia, la jubilación, la exención impositiva, la supervivencia, mirando al frente hasta morir.

Es en este momento del filme en el que podemos observar con mayor claridad que el punto de vista en el que estamos situados es el que estructura y determina la comunicabilidad y la autoconciencia del relato: él nos cuenta lo que tenemos que saber y, a través de eso, nos identifica como “testigos” de la historia. En este instante, confirmamos que el narrador es quien funciona de unión entre la narración y el montaje, por más que sean de estilos distintos.

En conclusión la narración se presenta como clásica, según las convenciones del clasicismo de Bordwell. A su vez, se observa con claridad que el relato narrado por Renton es lo que unifica el proceso de narración clásica con el montaje lírico.

## **INDICIOS**

El filme cuenta con los tres tipos de motivaciones de la narración clásica, presentes en sí mismo:

La motivación realista se evidencia en cómo los personajes actúan de manera lógica en cuanto a cómo son y los valores que defienden, evidenciado en cómo reconocemos rasgos de la personalidad de cada uno a través de sus acciones, más que de sus palabras. Tales acciones son necesarias, a su vez, para avanzar en el relato.

La motivación compositiva se evidencia en cómo toda acción relatada es necesaria para avanzar hacia otra acción y así, todas unidas en el sentido de que una acción provoca otra y así hasta avanzar hacia el final del filme, todas orientadas en cierta forma hacia el objetivo principal de cada personaje. Estas acciones se ven relacionadas en el hecho de que, sin una, la otra no sucedería y producen el avance hacia el final del filme: la resolución del conflicto y el alcance del objetivo principal.

La motivación transtextual se evidencia en la presencia de un conflicto interno al protagonista, algo usual de los melodramas. También presenta mucha influencia de la emocionalidad del personaje principal y los otros personajes.

El ritmo de visionado de este filme es fuertemente controlado por la narración, evidenciado en cómo el filme dilata el tiempo en ciertos momentos y lo acorta en otros, avanzando e incluso retrocediendo en el tiempo a medida que es necesario para el relato. Incluso hay inserts y congelamiento de cuadros para añadir información y tiempo para comprenderla. Si bien los recursos utilizados para controlar el visionado pueden *no* ser típicos del clasicismo, siendo recursos que emplea el montaje del filme para construir el ritmo, se podría afirmar que el control ejercido sobre el mismo es algo usual del estilo de narración clásica, según lo dicho por Bordwell y relevado en el marco teórico de este trabajo.

La narración controla el visionado a través del uso de un narrador, quien nos guía en el hilo del relato, haciendo pausas pertinentes, volviendo para atrás y yendo hacia adelante en el tiempo. Los saltos en el tiempo, las pausas, las dilaciones y elipsis se justifican

entonces por la voz del narrador y por el hecho de que lo seguimos a él a través del relato, evidente en cómo todas estas herramientas entran en uso sólo cuando él interviene. Una vez más, el recurso funciona de hilo unificador entre el montaje no-clásico y la narración clásica, la cual, a su vez, se evidencia en cómo controla el visionado del filme.

Es a través del narrador que podemos apreciar la comunicabilidad y autoconciencia de este filme, puesto que es él quien dicta qué vemos y qué no, dictando así a qué velocidad y cómo nos movemos a través del relato. Es destacable reconocer que el narrador es el protagonista, lo que resulta en que, a veces, el relato se ve afectado por sus condiciones psíquicas: vemos y oímos acorde a cómo se encuentra él. El relato se ve condicionado no sólo por su mirada, sino también por lo que le sucede a él en el mismo relato. Tanto el ritmo como la autoconciencia y la comunicabilidad del filme se ven entonces sujetas al protagonista, en el sentido de que se ven afectadas por él y por sus cambios psicológicos, ya que responden a lo que le sucede en el filme y se evidencia en la representación misma del relato, al variar por el uso o la falta de drogas por parte de Renton; nuevamente, volvemos a la idea de que el montaje y la narración presentan el relato en un trabajo conjunto, combinando sus diferencias estilísticas a través de la presencia del narrador.

#### **COMPARACIÓN A OTROS FILMES: HUMAN TRAFFIC (1999) Y THE LOST WEEKEND (1945)**

Par cerrar nuestro análisis, procederemos a continuación a comparar brevemente la relación entre montaje y narración presente en dos filmes de temática similar a la de *Trainspotting*:

*Human Traffic (1999)* es un filme independiente del país de Gales, dirigido por Justin Kerrigan, que relata un fin de semana de fiesta de un grupo de amigos y cómo, en él, enfrentan los problemas que surgen en la semana. El filme toma cierta inspiración de *Trainspotting (1996)* y comparte, con él, algunas características, las cuales son los temas que trata el filme, la presencia de un narrador que es, a su vez, un personaje protagónico de la historia y la relación entre montaje y narración, donde la subjetividad del personaje relator altera el tipo de montaje presentado.

Si bien la trama del filme difiere de la de *Trainspotting*, el tratamiento del relato es similar en cuanto a estilo de montaje y su articulación con la narración; el filme es mayoritariamente relatado por Jip, el protagonista. A medida que él nos narra la historia, el montaje del filme mismo lo sigue, deteniéndose cuando presenta a un personaje nuevo y nos da información relevante del mismo, haciendo saltos temporales cuando es pertinente y hasta presentando momentos que ocurren en tiempos ambiguos o que no han ocurrido. Otra característica peculiar del filme que es compartida con *Trainspotting* es el hecho de que los personajes miran a cámara de a momentos, como si se estuviera interpellando directamente al espectador. Podemos asumir, entonces, que *Trainspotting* y *Human Traffic* comparten el mismo

estilo de montaje y narración, los cuales se ven unidos de la misma manera, a través del relato de un personaje principal, utilizando los mismos recursos estilísticos.

Al ser similar en su tratamiento del montaje y la narración, Human Traffic presenta la misma elasticidad y flexibilidad para pasar de momentos motivados por el realismo a momentos motivados por el surrealismo que presenta Trainspotting, evidenciado en cómo, en algunas escenas, se representan situaciones que no han sucedido realmente en la historia, pero se representan en el argumento debido a lo que sentían los personajes en esos momentos específicos, una característica propia del montaje lírico:



Los momentos presentados con imágenes son instantes que no suceden en la historia, pero que representan los pensamientos y sentimientos de cada personaje en esos instantes.

Así, Human Traffic se asemeja en construcción general a Trainspotting y termina logrando los mismos efectos en su representación gracias a la articulación de su montaje con su narración; el uso de recursos generadores de efecto-montaje para el énfasis del dramatismo y el poder de la subjetividad de los personajes para llevar las riendas de la representación del relato, por más que la trama difiera en ciertos aspectos importantes, como la postura de los personajes frente a las drogas.

Por otro lado, *The Lost Weekend* (1945) es un filme americano, dirigido por Billy Wilder, que está basado en una novela del mismo nombre. Narra la lucha de un escritor alcohólico con su adicción en el transcurso de un fin de semana. El filme comparte con *Trainspotting* algunos aspectos importantes, como el tema que trata, el hecho de que es un melodrama que gira en torno a la lucha de un adicto con su adicción y la presencia de dos líneas argumentales claramente definidas y entrelazadas.

La trama del filme es, en líneas generales, la misma que la de *Trainspotting*: el protagonista es adicto a una sustancia y el filme representa su lucha por dejarla. Además, al igual que el filme de Boyle, *The Lost Weekend* presenta una segunda línea argumental que gira en torno a un romance; el del protagonista con su interés amoroso y, para resolver una línea argumental, se debe avanzar en la secundaria también. Desde el aspecto argumental, las películas son muy similares, pero no es así en el montaje ni en la narración: el filme de Wilder no presenta un narrador, por lo que el filme no da los saltos temporales que caracterizan a *Trainspotting*, siendo más lineal que el filme de Boyle. A su vez, el montaje permanece clásico durante todo el transcurso del filme, por lo que no se ve afectado por el surrealismo ni los estados emocionales y psicológicos del protagonista. Si bien en algunos momentos el personaje principal se ve afectado por sus delirios debido a la abstinencia, el efecto provocado en el relato no se compara a aquel que fue llevado a cabo en *Trainspotting*, manteniéndose el montaje de *The Lost Weekend* fiel al clasicismo del cual proviene. Así, el filme, que presenta mucho potencial para asimilarse al estilo subjetivo de *Trainspotting* debido a sus similitudes en el argumento, termina siendo un filme completamente distinto, al ser su narración y montaje enteramente clásicos, en contraste con los de *Trainspotting*, que combinan clasicismo en el argumento con un montaje lírico. El tratamiento del relato y la articulación del montaje con la narración se presentan en un modo clásico en *The Lost Weekend* y, así, se elimina casi por completo la presencia de la subjetividad, la emocionalidad y la psicología del protagonista de la representación del relato, dando como resultado un filme que mantiene su realismo intacto.





Todo lo que vemos en la historia realmente sucede dentro de ella y sabemos siempre, gracias a distintas acciones de los personajes, en qué momento de la misma transcurre. *Human Traffic* y *Trainspotting* comparten el tratamiento de la historia desde la narración, el montaje y la articulación de ambos, pero los temas tratados difieren en términos de punto de vista, dándonos así dos películas similares en estilo y distintas en relato. En el caso de *The Lost Weekend*, comparte con *Trainspotting* el relato, el punto de vista del tema tratado y la construcción de la narración como clásica, pero difiere en el montaje y el tratamiento de la representación del relato, por lo que nos deja con dos películas que se parecen en relato, pero se distinguen en estilo. Es así, gracias a estas comparaciones, que podemos ver las posibilidades estilísticas que surgen de la combinación entre narración clásica y montaje lírico que lleva a cabo *Trainspotting*, pues permiten que el filme difiera completamente de uno que tiene prácticamente la misma trama, a la vez que lo hace parecerse

enormemente a otro que se aleja por completo de la película en términos del argumento planteado.

## CAPÍTULO V: CONCLUSIÓN

El objetivo de esta investigación ha sido observar las consecuencias dramáticas que pueden surgir en la representación del relato a partir de la articulación dada por una narración clásica y un montaje que difiere de ese estilo, ya que hay poco escrito referido a los efectos de una combinación como tal en la representación en pantalla del relato, puesto a que, normalmente, los filmes con narrativas más convencionales suelen casi siempre ser compaginados según las normas hollywoodenses, con el montaje subordinado a las necesidades de la narración para contar la historia y no con un estilo de compaginación que tenga una dinámica distinta a la mencionada con la narración del mismo. Para lograr esta observación, recurrimos a analizar un filme que presentara cualidades que lo definen como clásico en su narración, pero que no hacen lo mismo con su montaje; *Trainspotting (1996)*, de Daniel Boyle.

En el transcurso de este trabajo, hemos presentado los relevamientos necesarios para poder confirmar o desmentir si, efectivamente, el filme elegido presenta las cualidades necesarias para ser utilizado en esta investigación. Luego de un análisis de su montaje, su narración y la forma en la cual ambos interactúan, además de las consecuencias dramáticas que tal interacción presenta en la representación de su relato, hemos podido observar que el filme está construido de manera tal que es utilizable para el análisis y la comprobación de nuestra hipótesis: *Trainspotting* parece tener una narración perfectamente clásica, según las convenciones de Bordwell referidas al tema, que funciona en conjunción con un montaje lírico, de acuerdo a lo planteado por tanto Pudovkin como Mitry, que se acerca a la continuidad en momentos dados y se aleja de la misma en otros, con el objetivo de crear y reforzar elementos dramáticos producidos a través del efecto-montaje del que tanto hemos hablado.

Durante el trabajo de análisis, se ha podido observar que, si bien esta combinación entre narración clásica y montaje no-clásico no es muy usual, la misma permite generar significaciones dramáticamente más poderosas que la alternativa, la cual sería una narración y un montaje del mismo estilo. Gracias a su flexibilidad para transgredir las reglas del estilo hollywoodense a la hora de representar los hechos de la historia en la pantalla, el montaje de este filme tiene la capacidad de utilizar recursos y herramientas inusuales o hasta inexistentes en el clasicismo que le permiten crear y reforzar ideas y conceptos en la conciencia del espectador que generan un impacto dramático más fuerte del que produciría en el caso de un filme compaginado de forma más convencional. Además, tal confirmación puede observarse en la comparación del filme con otros dos que comparten algunos aspectos con el mismo: *Human Traffic (1999)*, de Justin Kerrigan y *The Lost Weekend (1945)*, de Billy Wilder. El filme utilizado para este trabajo se asemeja a *Human Traffic* en términos de estilo pero difiere por completo en cuanto a postura frente a la temática. Por otro lado, si lo comparamos con *The*

Lost Weekend, la película analizada y el clásico mencionado son completamente distintos en estilo y tratamiento, a pesar de que el tema tratado es exactamente el mismo y que ambas presentan un argumento extremadamente similar.

Así, con los análisis realizados y con las comparaciones llevadas a cabo, podemos observar que lo que sucede en la representación del relato del filme *Trainspotting* es distinto a lo que podría haber sido si el filme hubiera sido compaginado con un estilo más clásico; gracias al estilo lírico presente en su montaje, difiriendo así del estilo narrativo del filme, se potencia el dramatismo del conflicto interno del personaje y se permite a su psicología guiar y alterar —a veces, casi por completo— lo que se nos es presentado en la pantalla, al ser su imaginario el que condiciona la forma en la cual se construye el relato, el cual es, evidentemente, clásico, pero ve su lado más dramático potenciado gracias a su trabajo en conjunto con el montaje lírico del filme.

Es así que comprobamos la hipótesis originalmente planteada; la combinación de narración clásica y montaje disruptivo —que ahora sabemos, es lírico, — presente en este filme es lo que le permite al mismo representar el relato a través de la psicología e imaginación del protagonista. Gracias a que su montaje no se ve atado a las convenciones del clasicismo, el mismo se permite usar herramientas inusuales —desde un plano congelado hasta un reencuadre dentro del plano, con la alfombra recordándonos que estamos dentro de una especie de ataúd, — para generar en el espectador un efecto-montaje que impulsa el mensaje dramático de este filme, planteado desde su narración, a la máxima expresión, además de que nos permite visualizar el filme desde los ojos del protagonista, de la manera en la cual él lo sintió en su momento, lo recuerda o hasta imagina, pues es él y su percepción del mundo, la cual, a veces, se ve alterada, quienes nos guían a través del relato como hilos conductores del mismo.

Distintos recursos dramáticos y narrativos permiten al filme generar espacios temporalmente ambiguos y espacialmente surrealistas, los cuales, narrativamente, no podrían encontrar otra justificación a su existencia más que el hecho de que el filme se ve representado desde el punto de vista del protagonista y, por ende, la representación se ve empapada de sus emociones, opiniones, estados psicológicos y percepción en general, hecho que tiene lugar a ser en el filme gracias a la articulación de estilo clásico con estilo lírico y que no tendría lugar dentro del relato si no fuera por ello.

Para concluir con el trabajo de investigación, podemos decir que, efectivamente, como ya se ha podido ver, la conjunción de un montaje disruptivo junto con una narración clásica permite que el filme dote a la representación del relato con la percepción del personaje principal, generando así un relato condicionado por la psicología —la cual se ve profundamente desarrollada en narraciones de este estilo —y los estados emocionales del protagonista. Así, la transgresión de las reglas convencionales del montaje permiten a la

representación del relato clásico mostrar la percepción y el imaginario del personaje principal, generando un filme donde la historia es netamente clásica por su estructura, pero se ve aún así condicionada en su representación por la psicología del protagonista, la cual se ve explotada al máximo justamente gracias a estas transgresiones de las reglas.

# **GLOSARIO DE TÉRMINOS**

## **ARGUMENTO**

Es la organización real y la representación de la historia en la película. Es el diseño de la historia como una narración punto por punto, representada en el filme. Un sistema que organiza los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos según principios específicos.

## **CORTE**

En el proceso de montaje, es la acción de fragmentar la película en varias partes más pequeñas. Es un cambio abrupto que permite pasar de un plano a otro.

## **CORTE EN ACCIÓN**

En el proceso de montaje, es la acción de fragmentar un plano en el momento en el cual se produce una acción: es un cambio abrupto de un plano en el cual se inició una acción a otro en el cual la misma termina de desarrollarse.

## **DIEGÉTICO**

En la narración, es aquello que ocurre en el universo ficcional.

En sonido, son aquellos sonidos que ocurren dentro de la historia y, por ende, los personajes escuchan.

## **EJE DE ACCIÓN**

Es una línea imaginaria que se traza entre un personaje y aquello que realiza, la cual delimita el espacio dentro del cual se puede colocar la cámara, otorgándole a uno ciertas posiciones de cámara que son posibles y ciertas que no son aconsejables, en pos de lograr la continuidad espacial.

## **EJE DE MIRADAS**

Es una línea imaginaria que se traza entre dos personajes que se miran entre sí, la cual delimita el espacio dentro del cual se puede colocar la cámara, otorgándole a uno ciertas posiciones de cámara que son posibles y ciertas que no son aconsejables, en pos de lograr una continuidad espacial.

## **ESCENA**

Es una acción dramática que tiene unidad de espacio y tiempo, una parte del filme dotada de unidad en sí misma y constituida por uno o varios planos dentro del mismo decorado, espacio y tiempo narrativos.

### **ESPECTADOR**

Es aquella persona que visualiza el filme, siguiendo las pautas planteadas por la narración del mismo y utilizándolas para construir en su mente la historia y dotarla de continuidad y sentido.

### **ESTILO**

Es el empleo sistemático de técnicas fílmicas en pos de lograr y de realizar los cometidos del argumento de la película.

### **HISTORIA**

Es la ficción que se ve relatada en el filme, el relato que el filme busca contarle al espectador: es el resultado creado a través de la captación de claves narrativas en la mente del espectador.

### **HISTORIA CANÓNICA**

Es la historia clásica. Responde a las convenciones de estilo del modo clásico.

### **NARRACIÓN**

Es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo interactúan, construyendo la historia en la mente del espectador.

### **FUERA DE CAMPO**

En la narración, es aquello que no se ve representado en pantalla, en el espacio visible del cuadro, pero que el espectador asume que ocurre fuera de él, en un espacio narrativo que existe, pero que no es visible a sus ojos. Es un espacio que no existe en la realidad, pero que sí existe en el imaginario del espectador cuando reconstruye el relato en su mente.

### **EXTRADIEGÉTICO**

En sonido, son aquellos sonidos que no ocurren dentro de la historia y, por ende, los personajes no pueden escucharlos. Un ejemplo puede ser la voz de un narrador, que es oída por el público, pero no por los personajes.

### **PLANO**

Es el conjunto de imágenes que constituyen una misma toma.

## **PLANO/CONTRAPLANO**

Es una técnica de cine en la cual se muestran dos planos, uno atrás del otro. En el primer plano se ve un objeto o persona y, en el segundo, aquello que se estima está enfrente físicamente a lo visto anteriormente. Se asume que los contenidos de un plano se encuentran en el espacio fuera de campo del otro, por lo que se deduce que los planos comparten un mismo espacio narrativo, siendo los extremos de un eje de acción.

## **RACCORD**

Es la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación, es la concordancia de todos los factores presentes en una escena y de todas las acciones que suceden en ella, de plano a plano, con el objetivo de preservar la ilusión de continuidad en el espectador y, así, invisibilizar los cortes de plano a plano presentes en una escena.

## **REGLA DE LOS 30°**

Es un principio del montaje del estilo clásico que argumenta que los cortes de plano a plano, cuando se hacen sobre un mismo objeto, deben tener una diferencia angular de, al menos, 30 grados, en pos de preservar el raccord y no generar una perturbación en la continuidad.

## **REGLA DE ESCALAS**

Es un principio del montaje del estilo clásico que argumenta que los cortes de plano a plano deben tener una diferencia en su tamaño de, al menos, dos escalas (por ejemplo, pasar de primer plano a plano medio) y que, a su vez, las diferencias no deben ser tan marcadas (por ejemplo, pasar de primerísimo primer plano a plano general), en pos de preservar el raccord y no generar una perturbación en la continuidad.

## **SECUENCIA**

Es un plano, una serie de planos o incluso una serie de escenas que constituyen un punto argumental, es una sucesión de momentos dentro del filme que tienen una unidad dramática.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORDWELL, DAVID (1996) La narración en el cine de ficción
- BORDWELL, DAVID (1997) El cine clásico de Hollywood
- AUMONT, JACQUES (1996) Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (1996) El montaje cinematográfico: teoría y análisis
- SANGRO COLÓN, PEDRO (2000) Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad
- MASCELLI, JOSEPH (2012) Las cinco claves de la cinematografía
- BOYLE, DANIEL (2018) HiBrow: Classic British Cinema — Trainspotting
- DYER, RICHARD (2001) Las estrellas cinematográficas: historia, ideología y estética
- FIELD, SYD (1987) El libro del guión
- VALE, EUGENE (2008) Técnicas de guión para cine y televisión
- PÉREZ RUFÍ, JOSÉ PATRICIO (2016) Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica

# ANEXO I: MATRIZ DE DATOS

## ESTRUCTURA DEL DATO

**Objeto de estudio:** El montaje y la estructura narrativa de la película *Trainspotting* en su introducción, desarrollo y desenlace.

**Unidad de análisis (UA):** Secuencias de montaje en la introducción de la película; secuencias de montaje en el desarrollo de la película; secuencias de montaje en el desenlace de la película.

**Variable (V):** Aplicación de la ley de los 180°.

**Valor(R):**

- **(R1):** Se aplica.
- **(R2):** No se aplica.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- La ley de los 180° se aplica cuando la cámara permanece, durante el transcurso de la acción, de un solo lado del eje establecido.
- La ley de los 180° no se aplica cuando la cámara, durante el transcurso de la acción, salta el eje establecido y se posiciona en ambos lados del mismo.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar si la ley de los 180° se respeta o no al establecerse un eje de acción durante las secuencias de montaje de la introducción, del desarrollo y del desenlace de la película.

**Variable (V):** Aplicación de la ley de escalas.

**Valor (R):**

- **(R1):** Se aplica.
- **(R2):** No se aplica.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- La ley de escalas se aplica cuando, en un cambio de plano sobre el mismo sujeto/encuadre, el tamaño del plano cambia y dicho cambio se realiza de manera

gradual y se cambia de una medida a otra que no esté inmediatamente al lado en la escala.

- La ley de escalas no se aplica cuando, en un cambio de plano sobre el mismo sujeto/encuadre, el tamaño del plano cambia y dicho cambio no se realiza de manera gradual, o se pasa de una medida a otra que está inmediatamente al lado en la escala.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar cuando, en un corte sobre el mismo encuadre, el plano varíe en su escala, respetando o no la ley de escalas durante las secuencias de montaje de la introducción, del desarrollo y del desenlace de la película.

**Variable (V):** Aplicación de la ley de los 30°

**Valor (R):**

- **(R1):** Se aplica
- **(R2):** No se aplica

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- La ley de los 30° se aplica cuando, en un cambio de plano sobre el mismo sujeto/encuadre, la angulación de la cámara varía respecto al plano anterior 30° o más.
- La ley de los 30° no se aplica cuando, en un cambio de plano sobre el mismo sujeto/encuadre, la angulación de la cámara no varía respecto al plano anterior o varía menos de 30°.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar cuando, en un corte sobre el mismo encuadre, el plano varíe en su angulación, respetando o no la ley de los 30° durante las secuencias de montaje de la introducción, del desarrollo y del desenlace de la película.

**Variable (V):** Presencia de elementos de autoconciencia.

**Valor (R):**

- **(R1):** Hay elementos de autoconciencia.
- **(R2):** No hay elementos de autoconciencia.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Hay presencia de elementos de autoconciencia en el relato cuando los personajes miran a cámara, los personajes se dirigen a la cámara y/o existe un narrador que se comunica con el público a lo largo del relato, ya sea un personaje del filme o no.
- No hay presencia de elementos de autoconciencia en el relato cuando los personajes no miran a cámara, los personajes no se dirigen a la cámara ni existe un narrador que se comunica con el público a lo largo del relato, ya sea un personaje del filme o no.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar los momentos en los que se presente alguno de estos elementos durante la introducción, desarrollo y desenlace del filme.

**Variable (V):** Distribución de información en el relato.

**Valor (R):**

- **(R1):** La información se distribuye de manera creciente a lo largo del relato.
- **(R2):** La información se distribuye de manera estática a lo largo del relato.
- **(R3):** La información se distribuye de manera decreciente a lo largo del relato.

**Indicador: (I):**

*Dimensión:*

- La información en el relato se distribuye de manera creciente cuando, durante el transcurso de la película, se le brinda al espectador cada vez más información referida a los personajes principales, sus objetivos, el conflicto, los espacios donde suceden las acciones, el tiempo en el cual sucede el relato y las relaciones de causa y efecto dadas entre las acciones de los personajes y los sucesos representados en el relato, de manera tal que el espectador finaliza el visionado del filme sabiendo más sobre el relato representado en él al final del mismo de lo que sabía al principio.
- La información en el relato se distribuye de manera estática cuando, durante el transcurso de la película, se le brinda al espectador siempre la misma información referida a los personajes principales, sus objetivos, el conflicto, los espacios donde suceden las acciones, el tiempo en el cual sucede el relato y las relaciones de causa y efecto dadas entre las acciones de los personajes y los sucesos representados en el relato, de manera tal que el espectador finaliza el visionado del filme sabiendo lo mismo sobre el relato representado en él al final del mismo que lo que sabía al principio.
- La información en el relato se distribuye de manera decreciente cuando, durante el transcurso de la película, se le brinda al espectador cada vez menos información

referida a los personajes principales, sus objetivos, el conflicto, los espacios donde suceden las acciones, el tiempo en el cual sucede el relato y las relaciones de causa y efecto dadas entre las acciones de los personajes y los sucesos representados en el relato, de manera tal que el espectador finaliza el visionado del filme sabiendo menos sobre el relato representado en él al final del mismo que lo que sabía al principio.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar qué información brinda y en qué momentos, así como anotaré las lagunas de información que permanezcan sin resolver.

**Variable (V):** Orden temporal.

**Valor (R):**

- **(R1):** Es lineal.
- **(R2):** No es lineal.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- El orden temporal es lineal cuando las escenas se suceden una a la otra debido a la lógica narrativa, siguiendo un orden cronológico dictado por los hechos y acciones que transcurren en la historia.
- El orden temporal no es lineal cuando existe un salto temporal de una escena a otra en el cual no se evidencia lógica narrativa ni un orden cronológico claro, por lo que la sucesión de una escena con la otra no se ve dictada por acciones transcurridas en la historia.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar cuando las escenas se sucedan una a la otra debido a relaciones de causalidad. Por otro lado, también voy a anotar cuando pueda observar, entre escena y escena, un salto temporal que desafíe el orden cronológico, al presentar una escena inconexa a la que la precede.

**Variable (V):** Frecuencia temporal.

**Valor (R):**

- **(R1):** Las acciones se representan una sola vez.
- **(R2):** Las acciones se repiten en su representación.

**Indicador (I):***Dimensión:*

- Las acciones se ven representadas una sola vez cuando el relato las muestra una única vez.
- Las acciones se ven repetidas en su representación cuando el relato las muestra más de una vez.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar cuando las acciones sucedan más de una vez.

**Unidad de análisis (UA):** Personajes principales en la introducción de la película; evolución de los personajes principales en el desarrollo de la película; estado final de los personajes principales en el desenlace de la película.

**Variable (V):** Manifestación de desconfianza por parte de los personajes principales.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiestan desconfianza.
- **(R2):** No manifiestan desconfianza.

**Indicador (I):***Dimensión:*

- Los personajes principales demuestran que son desconfiados al dudar de la palabra de los demás, creyendo que les están mintiendo o que quieren perjudicarlos de algún modo.
- Los personajes principales demuestran que no son desconfiados al creer en la palabra de los demás y no imaginar que quieren perjudicarlos de algún modo.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones de los personajes principales durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Manifestación de carácter tramposo por parte de los personajes principales.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiestan carácter tramposo.
- **(R2):** No manifiestan carácter tramposo.

**Indicador (I):***Dimensión:*

- Los personajes principales demuestran que son tramposos al engañar a otros con el objetivo de beneficiarse a sí mismos.
- Los personajes principales demuestran que no son tramposos al no aprovecharse de los demás con tal de beneficiarse ellos mismos.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones de los personajes principales durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Manifestación de carácter altanero por parte de los personajes principales.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiestan carácter altanero.
- **(R2):** No manifiestan carácter altanero.

**Indicador (I):***Dimensión:*

- Los personajes principales demuestran ser altaneros al afirmar que son mejores que la persona promedio.
- Los personajes principales demuestran no ser altaneros al no creerse mejores que la persona promedio.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones de los personajes principales durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Manifestación de lealtad por parte de los personajes principales.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiestan lealtad.
- **(R2):** No manifiestan lealtad.

**Indicador (I):***Dimensión:*

- Los personajes principales demuestran lealtad al protegerse y ayudarse los unos a los otros, aunque existan peligros al hacerlo.
- Los personajes principales demuestran falta de lealtad al no protegerse y ayudarse los unos a los otros, dejándose en situaciones perjudiciales entre ellos con tal de no salir damnificados.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones de los personajes principales durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Motivación composicional.

**Valor (R):**

- **(R1):** Existe en el filme.
- **(R2):** No existe en el filme.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Se aprecia una motivación composicional en la introducción del filme cuando se pueden establecer claramente las relaciones de causa-efecto de las acciones llevadas a cabo por los personajes dentro de la historia.
- No existe una motivación composicional en la introducción del filme cuando no se pueden determinar las relaciones de causa-efecto de las acciones llevadas a cabo por los personajes de la historia.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar, en las acciones que guían hacia adelante la historia, los motivos por los cuales se llevan a cabo estas acciones y los efectos que tienen en el argumento cada una de ellas.

**Variable (V):** Motivación realista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Existe en el filme.
- **(R2):** No existe en el filme.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Se aprecia una motivación realista en la introducción del filme cuando las acciones de un personaje tienen sentido con su personalidad.
- No se observa una motivación realista en el filme cuando las acciones del personaje no tienen sentido con su personalidad.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar si las acciones que lleven a cabo los personajes principales concuerdan con la forma de ser que se plantea para cada uno de ellos.

**Unidad de análisis (UA):** Protagonista en la introducción de la película; evolución del protagonista en el desarrollo de la película; estado final del protagonista en el desenlace de la película.

**Variable (V):** Manifestación de un desinterés por la vida por parte del protagonista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiesta desinterés por la vida.
- **(R2):** No manifiesta desinterés por la vida.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- El protagonista (Renton) demuestra que la vida no le genera ningún interés cuando permanece drogado y no toma un rol activo en su propia vida.
- El protagonista (Renton) demuestra que la vida le genera interés cuando intenta salirse de las drogas y toma un rol activo en su propia vida.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del personaje mencionado durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la película.

**Variable (V):** Manifestación de astucia por parte del protagonista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiesta astucia.
- **(R2):** No manifiesta astucia.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- El protagonista (Renton) demuestra que es astuto cuando evita los problemas mediante el uso de su ingenio, eligiendo alternativas convenientes en situaciones complicadas donde él saldría damnificado.
- El protagonista (Renton) demuestra una falta de astucia cuando se encuentra en problemas los cuales podría haber evitado mediante el uso de su ingenio.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del personaje mencionado durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la película.

**Variable (V):** Manifestación de carácter traicionero por parte del protagonista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Manifiesta carácter traicionero.
- **(R2):** No manifiesta carácter traicionero.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Renton demuestra que es traicionero cuando deja a sus amigos en una situación difícil, a su suerte, con el objetivo de salir beneficiado.
- Renton demuestra que no es traicionero cuando se mantiene unido a sus amigos, aunque eso lo perjudique.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del personaje mencionado durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la película.

**Variable (V):** Objetivo principal del protagonista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Conseguir una mejor vida.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Se evidencia su búsqueda por conseguir una mejor vida cuando Renton decide superar su adicción a la heroína, mantenerse limpio y alejarse de quienes siguen siendo usuarios de la droga a la cual él era adicto.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del personaje referidas a cumplir su objetivo durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Obstáculos para conseguir su objetivo (conflicto).

**Valor (R):**

- **(R1):** Su adicción a la heroína.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Su adicción se convierte en obstáculo y genera un conflicto cuando decide ir en contra de la misma y lucha por abandonarla. Luego, demuestra seguir siendo un obstáculo y parte del conflicto cuando al protagonista le resulta difícil permanecer sobrio.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del personaje referidas a luchar contra el obstáculo durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Variable (V):** Objetivo secundario del protagonista.

**Valor (R):**

- **(R1):** Conseguir un interés amoroso.
- **(R2):** Alejarse de su interés amoroso.
- **(R3):** Abandonar a su interés amoroso.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- El deseo de conseguir un interés amoroso se evidencia cuando Renton comienza a hablar con mujeres.
- Hay un deseo por alejarse de la chica a la cual conoció a partir del descubrimiento de que una relación con ella podría convertirse en un obstáculo para lograr su objetivo principal.
- Hay un deseo por abandonar a la chica a la cual conoció a partir del descubrimiento de que una relación con ella se convertirá, inevitablemente, en un obstáculo para lograr su objetivo principal.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y analizar las acciones del protagonista referidas cumplir su objetivo secundario durante la introducción, el desarrollo y el desenlace de la misma.

**Unidad de análisis (UA):** Planos de las escenas de la introducción de la película; planos de las escenas del desarrollo de la película; planos de las escenas del desenlace de la película.

**Variable (V):** Realismo en la construcción del espacio narrativo.

**Valor (R):**

- **(R1):** Es realista.
- **(R2):** No es realista.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- El espacio narrativo es construido de forma tal que respete el realismo cuando las relaciones espaciales entre los objetos del plano responden a aquellas que podríamos observar en la realidad.
- El espacio narrativo no es construido en pos de respetar el realismo cuando las relaciones espaciales entre los objetos del plano no responden a aquellas que podríamos observar en la realidad y se ven, en cambio, distorsionadas.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y anotar cuando la construcción del espacio en los planos y de plano a plano sea verosímil y se acerque a la realidad. Por otro lado, también voy a anotar cuando la construcción del espacio en los planos y de plano a plano se vea distorsionada y alejada de la realidad.

**Unidad de análisis (UA):** Estructuración narrativa de la película durante la introducción de la misma; estructuración narrativa de la película durante el desarrollo de la misma; estructuración narrativa de la película durante el desenlace de la misma

**Variable (V):** Motivación transtextual.

**Valor (R):**

- **(R1):** Existe en el filme.
- **(R2):** No existe en el filme.

**Indicador (I):**

*Dimensión:*

- Se aprecia una motivación transtextual en una película cuando, en ella, se pueden reconocer convenciones del género al cual el filme pertenece.
- No hay presencia de una motivación transtextual en una película cuando, en ella, no se reconocen convenciones del género al cual el filme pertenece.

*Procedimiento:*

- Voy a ver la película y comparar lo visionado con otras películas del mismo género para corroborar que se cumpla con las convenciones del mismo.