

**SINERGIAS ENTRE MONTAJE Y MEZCLA DE SONIDO EN LA OBRA DE
EDGAR WRIGHT**

Índice:

1: Introducción (marco teórico de los estudios sobre el montaje, y el ritmo narrativo y transicional. Presentación de Edgar Wright como autor de referencia para el análisis)

2: El ritmo estructural de corte en el cine de Edgar Wright. Montaje y sonido

2.1 Comparativa escenas *Baby driver* y videoclip “Blue song”

2.2 El montaje musical en *Baby driver* y *Last night in the soho*

2.3 El corte, el ritmo musical, y el ritmo visual. Las teorías de la frecuencia de Eisenstein en relación al estilo de Wright.

3: El ritmo narrativo en el cine de Wright: la gramática de la transición como herramienta para la homogeneización y la suavidad del avance narrativo

3.1 El uso del sonido como elemento expresivo fundamental en el cine de Wright. Las teorías sobre sonido y montaje de Murch, Eisenstein y Reisz

4. Conclusiones finales. El montaje posmoderno.

Introducción:

En la gran mayoría de los campos de estudio relacionados con el arte cinematográfico, se da la condición de que, los grandes teóricos, considerados a priori como las principales autoridades en sus respectivos estudios, difieren en conceptos prácticos de peso, conceptos que pueden hacer entender la naturaleza y esencia cinematográficas de formas muy distintas, dependiendo de la figura que se tome como referente para comprender el cine. En el campo del montaje esta condición se ve aumentada exponencialmente, dado que asuntos como la estética del corte, el ritmo de montaje y el papel del sonido dentro de este campo, han sido causa de desacuerdo entre varios de los más importantes pensadores del medio respecto a esta disciplina del montaje. Desde Sergei M. Eisenstein hasta Karel Reisz, pasando por figuras tan trascendentales como la de Walter Murch, han tenido visiones muy distintas acerca de ciertos apartados del montaje cinematográfico.

A día de hoy, la teoría del corte no está a la orden del día en los principales estudios que se llevan a cabo en relación al mundo del celuloide, sin embargo, hay un grupo de autores cinematográficos que, a través de sus obras, teorizan sobre el arte secuencial, la fluidez narrativa, y el corte de montaje, simplemente hay que saber leer los cambios estilísticos que supone su obra en el montaje clásico, comprender la evolución y transgresión de su estilo cinético dentro de un contexto cinematográfico más amplio.

Es muy probable que Eisenstein, considerado junto a Griffith, como el padre del montaje cinematográfico, aborreciera las obras de un autor como Edgar Wright. En sus estudios podemos encontrar innumerables motivos por los que el genio ruso no aprobaría el estilo de Wright a la hora de plantear un relato, sin embargo, al igual que todos los autores contemporáneos (sobre todo los que Eisenstein denomina en su obra como “directores de montaje”) , Edgar Wright bebe de los avances realizados por Eisenstein y su montaje analítico, aunque utilice estos avances con enfoques muy distintos a los que el pionero ruso dio al arte cinematográfico a lo largo de su carrera.

Edgar Wright es un director y guionista cinematográfico nacido en Inglaterra en 1974. Su carrera profesional empieza, al igual que la de muchísimos realizadores de fuste, en televisión, dando vida a una comedia de situación británica llamada *Spaced* (1999), en la que ya pueden registrarse rasgos que posteriormente serán fundamentales para definir su obra, una vez diera el paso a la gran pantalla. Su reconocimiento, tanto a nivel de

crítica como del gran público, llegaría con su exitosa “trilogía del cornetto”, tres films realizados por el autor británico entre 2004 y 2013 que lo catapultaron hacia un lugar privilegiado en el panorama de la comedia cinematográfica. Su capacidad para usar todas las herramientas del medio en favor de la comedia, explotando recursos innovadores de puesta en escena, movimientos de cámara y dirección de actores, le hicieron obtener mucho reconocimiento, aunque indudablemente, el sello de personalidad que aplicaría a sus obras y que, claramente, lo coloca dentro de la categoría de “autor”, es su capacidad de manejar el tempo cinematográfico mediante el montaje (tanto visual como de sonido). El estilo de edición de Wright posee una enorme cantidad de cualidades muy características, que lo separan del resto de sus contemporáneos. Su estilo de edición es muy representativo del cine posmoderno, y por ello, resulta de gran interés enlazar su método de corte con las teorías clásicas del montaje cinematográfico, que hasta hoy, han sido tomadas como tótems dentro de los estudios del celuloide, y que en primera instancia parecen entrar en conflicto con la forma en la que Wright trabaja conceptos como el sonido o la frecuencia del corte dentro de sus películas.

El objetivo de esta investigación es indagar en la obra de Edgar Wright desde el campo de la posproducción, analizar su obra desde un prisma que nos permita comprender los avances que supone en apartados como el ritmo narrativo, la frecuencia del corte, el apoyo de la narración en el sonido, usándolo tanto como refuerzo expresivo, como para entablar una relación entre sonido (música) y montaje (corte). Esta investigación pretende generar un cierto grado de consciencia técnica a la hora de evaluar la obra de Wright, y relacionarla con las teorías principales de la edición cinematográfica. Mediante este proceso se busca la adaptación de las reflexiones fundamentales que se han realizado a lo largo de la historia del medio, al cine que se produce a día de hoy, así, se facilita la comprensión de ciertas teorías de montaje que hoy en día son ininteligibles para gran parte del público audiovisual.

Marco teórico:

La dinámica de la investigación consistirá en el análisis del apartado de montaje y mezcla de sonido en una serie de escenas y secuencias dramáticas pertenecientes algunos de los trabajos más notables de Wright. Posteriormente se buscará un sentido narrativo, expresivo o estético para el uso de dichas técnicas recalables que se encuentren durante el análisis. Estos objetivos cinematográficos se pondrán en común respecto a los recursos utilizados, y entonces se compararan las técnicas, pertenecientes a distintas disciplinas, utilizadas en una misma secuencia, para obtener una conclusión clara del fin narrativo-expresivo del realizador.

Una vez llevado a cabo el análisis a nivel narrativo y expresivo de los recursos de edición y mezcla de Wright, en relación al sentido dramático de las escenas y secuencias a analizar, procederé a relacionar los estos recursos ya analizados anteriormente con las teorías sobre edición, montaje, ritmo narrativo y mezcla de sonido cinematográfica de los autores más importantes de los mencionados campos. El interés académico de este estudio resulta de la comparación de estudios sobre montaje cinematográfico totalmente arcaicos, o de mediados del siglo XX con el estilo de corte del director británico Edgar Wright, un realizador totalmente posmoderno que se caracteriza por un modo de abordar las secuencias narrativas muy barroco en apartados de la producción como la mezcla de sonido y el corte, los cuales serán los elementos fundamentales de este estudio de análisis.

Dado que este estudio se centra principalmente en el arte del montaje cinematográfico las obras principales sobre las que se ha cimentado la teoría citada a lo largo del trabajo son varias de las consideradas más importantes en este campo. A lo largo de la investigación se han tenido en cuenta gran parte de los planteamientos teóricos sobre montaje que escribió Karel Reisz en su libro *Técnica del montaje cinematográfico*, en el cual explora en capítulos enteros las múltiples posibilidades que ofrece la edición cinematográfica en las variaciones de ritmo, transiciones y carga narrativa de los distintos cortes. También hay un capítulo sobre el montaje sonoro donde reflexiona sobre los avances y facilidades que este elemento brinda al arte cinematográfico desde el prisma del montaje, el cual explica a la perfección muchas secuencias del cine de Wright.

He tomado, a pesar de su antigüedad, tres obras teóricas escritas por Sergei Eisenstein (una de ellas junto a Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov) dada la posición que ocupa en la historia del montaje como padre absoluto de la disciplina, junto a Griffith y varios de sus compañeros soviéticos. Además, Eisenstein construyó una forma de entender el cine totalmente revolucionaria mediante la reflexión constante acerca del medio, por ello, sus textos teóricos, aunque arcaicos, son de vital importancia para entender la naturaleza de la disciplina, del corte cinematográfico. He tomado como referencia las reflexiones sobre el ritmo de corte combinado con el ritmo narrativo que se encuentran en su libro *Hacia una teoría del montaje*, además, en los textos de su escrito teórico *Teoría y técnica cinematográfica*, pude encontrar, definidos con más claridad, los conceptos a los que hace referencia en el libro mencionado anteriormente, los que él llama *métodos de montaje*, que define como formas de abordar el momento y la frecuencia del corte en una escena que van desde el ritmo musical más básico hasta una sinergia total entre elementos visuales, emocionales y rítmicos, que convergen para establecer el corte de plano en los momentos exactos. El último documento firmado por Eisenstein que ha resultado de gran importancia a lo largo de este estudio está firmado a su vez por los teóricos soviéticos Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov, ambos compañeros de profesión de Eisenstein, a diferencia con los otros, este documento no se trata del capítulo de un libro, sino de un manifiesto, el llamado Manifiesto del contrapunto sonoro. En este texto se establecen unas opiniones teóricas sobre la llegada del sonido al mundo del celuloide, y lo que esta puede suponer para el medio, los rusos teorizan sobre el devenir del estilo cinematográfico general en los años siguientes debido a la irrupción del sonido, y hacen ciertas aseveraciones sobre el uso “correcto e incorrecto” del sonido en el cine. Los rusos se posicionan en contra de un planteamiento audiovisual sincronizado, y abogan por un uso más poético del sonido, que consiste en que contraste con la imagen que acompaña.

Al igual que Eisenstein, Walter Murch es a la vez un extraordinario montador, que ha destacado en la edición de muchos trabajos de celebres directores como Francis Ford Coppola, y un pensador de la naturaleza del cine, el arte secuencial, el corte cinematográfico y la mezcla de sonido. El libro *En el momento del parpadeo* es uno de los documentos sobre teoría de montaje más importantes, y en el encontramos una serie de reflexiones sobre el momento idóneo del corte, el ritmo de montaje y los diferentes estilos y formas de abordar una secuencia desde la posproducción. Esta parte del libro

es fundamental en el estudio, pero aún más interesante es la segunda parte, una parte dedicada exclusivamente al uso del sonido, la mezcla y las implicaciones del mismo sobre el montaje, y viceversa. En este capítulo encontramos múltiples teorías sobre el montaje en relación a la banda sonora, e incluso un apartado en el que teoriza sobre la sincronización imagen-sonido, al igual que Eisenstein, con un punto de vista algo distinto, que se analizará respecto a la obra de Wright a lo largo de este estudio.

Como último pilar teórico sobre el que se fundamenta este trabajo he tomado el libro *Teoría del montaje cinematográfico* del autor español Vicente Sánchez-Biosca. He utilizado este libro como guía para conseguir información sobre los temas de interés para este estudio. En él descubrí el *Manifiesto del contrapunto sonoro*, que es mencionado en uno de los apartados del libro donde se reflexiona sobre el ritmo.

Como antecedentes claros de estudios sobre el autor he encontrado un TFG realizado por Ginés Cirera Doña (Edgar Wright y la trilogía del cornetto) sobre Edgar Wright, es más extenso dado que aborda la figura del autor de forma más general, mientras que este estudio se centra principalmente en su estilo de montaje y uso del sonido. Ha sido muy útil una tesis sobre Edgar Wright en la que se busca argumentar que el realizador británico es un *Auteur*, término originado en la *Nouvelle vague* francesa en los años 60 que designa realizadores que imprimen a sus obras un estilo particular, y que por tanto poseen una serie de rasgos distintivos (tanto temáticos como formales) rastreables a lo largo de su obra. En esta tesis de Teague M. Vreeland (Edgar Wright as an Auteur) se establecen varias particularidades respecto al ritmo narrativo y las transiciones utilizadas por Wright en sus metrajes, lo cual ha servido de gran ayuda a la hora de encontrar las características esenciales del montaje en la obra del mismo.

También es digno de mención un artículo escrito por Robin Gauche llamado *La banda sonora de la película Baby Driver: una estética de musicalización intensificada* donde el autor francés reflexiona sobre el estilo de montaje en relación a la música, siempre presente en el film al que se alude, y la creación de una estética tremendamente posmoderna creada a través de un sonido, edición y puesta en escena tremendamente unidos.

Hay numerosos artículos y libros que reflexionan sobre la evolución de la forma (el significante) cinematográfica en la posmodernidad, una de las tesis fundamentales de este trabajo es enmarcar a Edgar Wright como uno de los máximos representantes del

posmodernismo cinematográfico, también en otros aspectos de la realización, pero sobre todo como montador. Uno de los artículos más interesantes que recoge reflexiones sobre este llamado “montaje posmoderno” es *El cine de autor, del cine moderno al cine posmoderno*, de Martha Leticia Gutiérrez, donde expone algunos rasgos que diferencian el montaje del cine posmoderno y del cine clásico.

El ritmo estructural de corte en el cine de Edgar Wright:

El cine de Edgar Wright tiene, por norma general, un tono muy “peculiar”, que es importante para entender en gran medida donde radica la fuerza expresiva de su montaje, aunque es menos importante para abordar su obra narratológicamente, sí que es necesario para entender el significado connotativo que consigue a través de la yuxtaposición de distintos planos y sonidos.

A lo largo de esta sección del trabajo, el objetivo es abordar uno de los rasgos más importantes de la mezcla y el montaje en las últimas obras de Wright, que ha llevado a cabo dos proyectos en los que la música jugaba un papel fundamental en todos los aspectos del film, *Baby driver* (2017) y *La última noche en el Soho* (2021). En las dos obras del realizador británico la edición y la acción dialogan a la perfección con la banda sonora, y establecen una relación de simbiosis en la que ambas partes del metraje audiovisual ganan fuerza por interacción mutua. Todo el peso que Wright otorga al sonido y la música en estas dos películas ya estaba presente en otros de sus trabajos, en gran medida en su film *Scott Pilgrim vs the world* (2010) la música marca numerosos cambios de ritmo en el montaje, la acción, e incluso en la puesta en escena. También podemos observar el estrechísimo vínculo que mantienen su videoclip de *Blue song* (2002) y *Baby driver* (2017), analizado de forma más concienzuda en el apartado 2.2 de este trabajo.

A menudo en el mundo del cine se escucha una frase, originalmente dicha por Ernst Lubistch, “hay infinitas posiciones donde ubicar la cámara, pero en realidad solo hay una”, es una frase muy popular a la que se adscriben la mayoría de los realizadores. En la edición pasa una cosa muy similar, cuando un montador (un buen montador) está llevando a cabo el proceso de posproducción del film, a priori puede tener la impresión de que hay infinidad de posibilidades en lo que al momento del corte se refiere, pero en realidad, si detrás del proyecto que se está cortando hay una idea con fundamento y fuerza suficiente, tan solo hay un momento adecuado en el que debe producirse el corte. Hay autores que han reflexionado profundamente sobre esta estética del corte, como Eisenstein con sus métodos de montaje, de los que hablaremos más adelante en relación al estilo de Wright, o Walter Murch, cuya visión reflexiva sobre el corte de montaje da especial fuerza indicativa al momento de los pestaños (de ahí el nombre de su conocidísimo libro “En el momento del parpadeo”) de los actores, que según el

montador estadounidense tienen una importancia casi trascendental en el montaje cinematográfico, siendo el equivalente sensorial del corte dentro de la percepción que tiene el hombre del mundo. Mientras que estos pensadores del arte de edición cinematográfica tienen sus opiniones y reflexiones propias sobre el momento (y la frecuencia) del corte, Edgar Wright, como autor total que es, tiene un acercamiento a la materia muy distinto, trata este apartado de la edición desde un prisma muy característico, y por ello, el ritmo que infiere a sus obras es por definición único.

El momento adecuado del corte en el cine de este autor no siempre se ve ligado a un motivo en particular, pero sí que incide en ciertos mecanismos de organización en la yuxtaposición de los planos a lo largo de todas sus películas, a lo largo de las cuales la frecuencia y el momento de corte dialogan con ciertos elementos de la realización del film. En el libro sobre fundamentos básicos del montaje audiovisual *Manual de montaje: gramática del montaje cinematográfico*, Roy Thompson plantea cinco tipos de montaje divididos por las distintas relaciones que hay entre los planos, y las motivaciones del propio corte, es decir, el porqué del paso de un plano a otro. Los cinco tipos planteados en este manual son montaje por acción, por posición en pantalla, formal, conceptual y combinado. Dentro de esta división hay un tipo de montaje que, a priori, parece el más apropiado para el cine de Wright, el corte por acción. Thompson lo define en su libro como un tipo de montaje realizado debido a un ligero movimiento en pantalla que motiva al cambio de plano. Pone como ejemplo el cambio de un plano general a un primer plano con una llamada telefónica, hay un movimiento, y con el plano general no se puede percibir de forma correcta la expresividad facial del actor respondiendo a lo que se le transmite por teléfono, tenemos la posibilidad de introducir un corte por acción para percibir la cara del personaje más claramente. Este tipo de montaje es usado habitualmente por cualquier realizador, pero Wright juega con la cinética latente en el medio cinematográfico, dando un sentido al movimiento que motiva la yuxtaposición de planos. La explicación es algo compleja, por ello utilizare un ejemplo de esta utilización del montaje en pos del dinamismo cinético de la obra *Hot fuzz* (2007). En este film, el arranque consiste en un montaje muy dinámico con una narración fuerte del protagonista, que relata en sumario su trayectoria profesional. Al finalizar este *montage*, la narración continua, mientras observamos al personaje acercarse a un despacho, este llama a la puerta y hay un corte a un plano detalle del puño del protagonista golpeando la puerta. Mientras tanto, narra cómo sufrió una

agresión de un tipo disfrazado de papa Noel, en este instante vemos una técnica muy repetida a lo largo de las películas de Wright, el *whip pan* como transición entre planos con ubicaciones diegéticas espacio-temporales distintas. El *whip pan* consiste en una panorámica brusca que se usa a modo de corte, en este caso, el sentido del movimiento de la cámara va de la izquierda a la derecha de la pantalla. Este movimiento anticipa el sentido de la acción principal del siguiente plano, este plano, consecutivo al anterior, presenta el ataque del hombre disfrazado de papa Noel, a la izquierda de la pantalla, cuya navaja realiza un movimiento horizontal hacia la parte derecha de la pantalla, donde se encuentra el agente Ángel, cuya mano es apuñalada. Con esta panorámica brusca utilizada como transición a la escena del apuñalamiento, donde el movimiento encaja a la perfección con el movimiento de la cámara, Wright consigue reforzar la continuidad del relato, todo a través de la cinética reforzada por el montaje. Este tipo de montaje es definido por Roy Thompson en su manual como montaje por posición en pantalla, aunque es descrito de forma muy pobre, y no tiene en cuenta el movimiento de la propia cámara, solo lo define por el movimiento, dirección y líneas de mirada o acción de los personajes presentes en escena. El autor británico propone un enfoque distinto de la planificación en el rodaje, no solo enlaza los planos por la posición de los personajes y demás elementos, sino que también utiliza la fuerza del movimiento como transición para dotar de un dinamismo extra al relato, además de ganar fluidez narrativa. Cabe recalcar que el realizador no deja de lado las características de este tipo de montaje descritas por Thompson en su manual, el montaje de Wright rara vez es tan simple, y realmente el corte en esta escena se realiza por montaje combinado, dicho de otra forma, el momento del corte tiene varias motivaciones. Una de ellas es la presencia del primer plano de la mano golpeando la puerta del despacho, que está justo en el mismo sitio de la pantalla que ocupará la mano apuñalada en el siguiente encuadre (montaje por posición en pantalla). Además, observamos que en ambos planos, el objeto principal es una mano, lo cual da al montaje de esta escena cualidades del denominado montaje formal del manual de Thompson. En un mismo corte, el momento de la transición se ve motivado por varias fuerzas estéticas simultáneas, y normalmente la edición en el cine del autor inglés alberga similares niveles de complejidad, la intencionalidad con la que monta una secuencia nunca es simple, y siempre tiene un objetivo muy concreto.

El momento del corte y la velocidad o la frecuencia existente entre planos en la obra de Wright es uno de los rasgos más interesantes a analizar, el sonido también juega un papel fundamental en el momento de la yuxtaposición de planos en un film de Wright, de hecho en esta sección hay un apartado de análisis dedicado casi exclusivamente a la relación del sonido, la música y el tempo con el ritmo de montaje en la obra del británico.



Corte por *whip pan* en *Hot fuzz* (2007)

Lo mismo hecho de forma inversa podemos verlo en una escena de acción durante el clímax del film, cuando el agente Ángel se pelea con el enorme encargado del supermercado de Sumford. La escena se narra en montaje paralelo, por un lado la pelea mencionada anteriormente, por otro, un tiroteo en el mismo supermercado. En esta ocasión, el movimiento dentro de la pantalla corresponde a las vueltas que da el encargado del supermercado sobre su propio eje, con el agente Ángel subido a su espalda, cuya dirección de movimiento marcará la dirección del *whip pan*, como corte directo hacia el tiroteo simultáneo.



Corte por *whip pan* en *Hot fuzz* (2007)

Conforme se va analizando la naturaleza de las transiciones y los cortes de montaje del cine de Wright podemos observar como el movimiento en pantalla es el motivo fundamental sobre el que el realizador cimenta su edición. En la obra de Wright las escenas de acción se componen de movimientos muy bruscos por este motivo, se apoya en la fuerza de los movimientos de los personajes y la cámara para motivar las transiciones entre planos, escenas y secuencias. Mediante el sentido del movimiento, es capaz de dirigir la mirada del espectador a voluntad, y consigue entrelazar el sentido cinético de planos consecutivo, consiguiendo un sentido de unidad solo alcanzable mediante el montaje. La dirección dinámica del movimiento entre planos es fundamental para entender la planificación, realización y posterior edición en el cine de Wright, pongamos un ejemplo práctico. En esta misma secuencia, que he escogido como objeto de análisis debido que es una escena de acción muy potente, rodada y editada de forma muy personal, hay una serie de movimientos bruscos que Wright narra de forma visual mediante el corte rápido, utiliza muchos planos detalle y primeros planos, así acentúa los sitios donde se produce la acción de forma más precisa (y menos vaga que cuando se muestran con simples planos medios largos) y muchas veces para representar el traslado de un personaje de un punto A hacia un punto B, digamos, como en este ejemplo, de arriba hacia abajo (una caída) no lo narra con planos estáticos, sino que introduce un plano de movimiento de cámara (tilt) que se relaciona directamente con la clase de movimiento que ha realizado el sujeto principal de los planos. En estos planos el personaje consigue subirse a la espalda de gigante guarda del supermercado, Wright lo narra con un plano medio, un plano detalle del pie del agente impulsándose en una columna, otro plano medio estático, y un plano medio más cerrado que realiza un tilt up (panorámica vertical ascendente) brusco que remeda el hecho de que la batalla, al trasladarse a la cabeza del guardia, experimenta un cambio ascendente de altura. Es un movimiento a priori innecesario, que en una escena de acción, por norma general, no aportaría más que una falsa sensación de dinamismo al film, sin embargo, el significado narrativo, sumado a la fuerza expresiva de este drástico movimiento de cámara representando el cambio de altura (aunque este ya haya sucedido, e incluso ha sido mostrado en pantalla), consigue fusionarse a la perfección con otras técnicas mencionadas anteriormente creando una secuencia en la que toda la acción transcurre de forma muy fluida, gracias al sentido del corte que posee Wright. En este caso, el ritmo se incrementa con la introducción de un plano extra, lo cual no es aconsejado en la mayoría de los manuales de montaje. Roy Thompson hace hincapié en que un plano

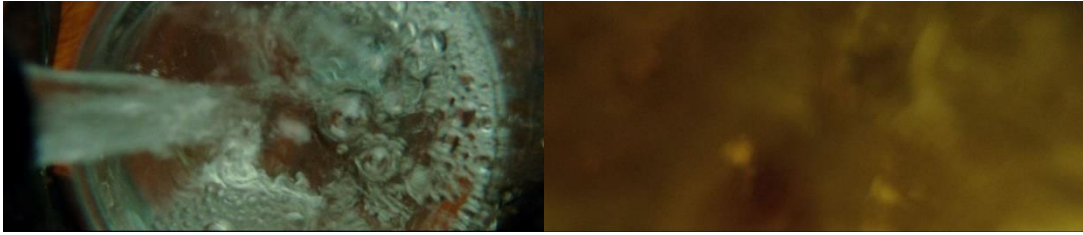
debe siempre añadir nueva información útil al film, un motivo de existencia, sin embargo, no menciona que, al igual que hace Edgar Wright de forma brillante, el realizador tiene la potestad de encontrar planos que tengan un sentido basado exclusivamente en la cinética de la acción en la película, y así conseguir más recursos no redundantes para incrementar el ritmo de montaje, a la vez que logra una experiencia más homogénea para el espectador.



En el último de los films de la llamada trilogía del cornetto hay una breve secuencia muy simple narrativamente, que sin embargo alberga un nivel expresivo muy alto. Se trata de una serie de planos en los que se sirven pintas de cerveza a Gary King y todos sus amigos, con una salvedad, uno de ellos ha pedido agua mineral, el ritmo de corte en esta escena es muy regular, Wright realiza una especie de *running gag* visual, donde muestra cuatro vasos de cerveza siendo rellenados de forma consecutiva, y justo después el vaso de agua de su amigo abstemio. En esta serie de planos hay varias observaciones dignas de mención respecto al montaje y la realización. En primer lugar, la repetición consecutiva de la acción de llenar una pinta de cerveza consta de dos planos por cada repetición, uno que muestra el tirador siendo accionado, y otro que muestra la cerveza entrando en el vaso en un plano cenital, mientras que con el vaso de agua encontramos un plano extra, vemos el botón del grifo siendo presionado, acto seguido un plano de angulación nadir bajo el vaso transparente en el que se ve como se llena el vaso, y después un plano cenital extra del propio vaso, igual que los que habíamos visto en los vasos de cerveza. En la repetición de planos vemos como la cámara, cada repetición, se acerca tanto al fondo del vaso, como al tirador de cerveza, reforzando un falso dramatismo de naturaleza paródica muy propio del cine de Wright,

mientras que en las tomas del agua la cámara se mantiene a una distancia normal, y no se acerca en ningún momento. El rasgo característico de esta escena respecto al montaje tiene que ver con una de las teorías presentes en el libro de Karel Reisz *Técnica del montaje cinematográfico : montaje 2*, donde realiza un razonamiento sobre el efecto de la velocidad en el corte en el que mantiene que, la autentica fuerza de la aceleración, o, en su defecto, como en esta escena, la desaceleración del corte, reside en el contraste, dicho de otra forma, un ritmo rápido de montaje constante a lo largo de todo un metraje no consigue la misma fuerza dinámica que consigue en un metraje donde las velocidades y distintos ritmos de edición se alternan en función de las necesidades narrativas. En esta ocasión, el ritmo de montaje se acelera progresivamente, el cambio de un vaso a otro es muy rápido, y ninguno de los planos dura más de un segundo, sin embargo, al llegar al vaso de agua, los planos duran más, y en vez de haber dos hay 3 planos, lo cual crea una especie de frenazo en seco de la narración mediante el montaje, cuyo efecto expresivo es la acepción del agua como algo menos serio e importante que la cerveza, es difícil de explicar, pero al ver la secuencia es fácil de comprender, esto solo ocurre cuando el lenguaje y la gramática visual se vuelven tan complejos que no se pueden explicar con palabras. El cambio de ritmo suprime por completo la seriedad cómica generada anteriormente con el ritmo acelerado y los planos cada vez más cerrados de los vasos y el tirador. El sonido también juega un papel fundamental en esta secuencia, ya que aumenta la intensidad del mismo a lo largo de los cuatro vasos de cerveza, y al igual que el ritmo de corte, disminuye su intensidad al llegar al vaso de agua. Es una secuencia muy simple a nivel narrativo, pero muy compleja y reveladora a nivel de realización, montaje y mezcla de sonido.





Edgar Wright usa el tiempo en la edición como catalizador para la comedia, eleva escenas desprovistas del más mínimo dramatismo y les infiere una falsa carga dramática mediante la realización y el ritmo de montaje. El estilo de Wright se ve muy influenciado en la trilogía del Cornetto por los géneros a los que parodia, de los cuales extrae la esencia a nivel de dirección y posproducción y la eleva hasta el paroxismo, consiguiendo un toque cómico muy especial en el cine del británico. Un ejemplo de esto es una de las escenas del clímax final en *Hot fuzz*, donde el agente Ángel y Danny se rebelan contra los ciudadanos del pueblo, y tiene lugar un tiroteo incesante en varios de los lugares del pueblo mostrados anteriormente en el film. Uno de estos lugares es el pub, donde los dueños y los dos agentes mantienen un fuego cruzado, que comienza cuando ambos policías saltan horizontalmente disparando a diestro y siniestro contra la barra del bar, tras la que se esconden los dueños del mismo, y tiene lugar un montaje muy rápido que consigue dilatar, de forma extremadamente satírica, el tiempo del salto. Los agentes de policía se mantienen en el aire 14 segundos, una cantidad de tiempo ridícula, imposible, que Edgar Wright consigue gracias a un uso del montaje analítico brillante.

La acción del salto se compone por 14 planos, uno por segundo, la mayoría planos medios cortos, algunos a cámara lenta y otros de duración normal. En la escena, el altísimo ritmo del corte da lugar a un camuflaje perfecto para esta irracional expansión temporal, aunque el objetivo del realizador es más complejo. Wright intenta que la cualidad irracional del salto sea visible para el espectador, sin embargo, aplica una técnica de montaje usada habitualmente en films de acción, género que esta película parodia abiertamente. Es un montaje con rasgos marcadamente posmodernos, que provoca la visibilidad de la construcción del “truco” para el espectador, con un hecho tan insólito e inverosímil como un salto de catorce segundos, cuyo uso de la cámara lenta y ritmo trepidante de corte recuerdan a ciertas secuencias de tiroteos en los films de Sam Peckinpah.



En definitiva, un director montador como Wright, al igual que muchos antes que él (Scorsese, Hitchcock, Peckinpah...) tiene una aproximación al ritmo cinematográfico, o lo que del Portillo llama “tempo”, muy personal, y consigue utilizar este apartado de la edición para sacar el máximo partido a sus obras. Wright es un director para el que la planificación del rodaje es fundamental, dadas sus especiales necesidades posteriores en la sala de montaje. En la trilogía del Cornetto, sus reflexiones prácticas del corte y la frecuencia en la edición son muy interesantes, y eleva principios clásicos muy simples a cotas estéticas muy altas, consiguiendo momentos de auténtica brillantez cómica mediante el uso exclusivo de la realización y el montaje. Sin embargo, los trabajos más rompedores con el ritmo y el tempo cinematográficos aún no habían llegado, y con el estreno de *Baby driver* y *La última noche en el Soho* consiguió acercamientos a la materia muy originales, en los que llega a introducir técnicas y recursos propios del videoclip, fusionados en un mismo film con secuencias dramáticas de enorme gravedad.

El montaje musical en Baby driver y Last night in the Soho:

Edgar Wright, a lo largo de sus últimos trabajos, ha desarrollado una conciencia del tempo en la edición que no tiene precedentes, al menos en el mundo del cine narrativo, dado que este método de edición se utiliza en cierto tipo de videos musicales. El montaje presta especial atención al compás musical, que a lo largo de la obra de Wright suele jugar un papel importante dentro de la propia trama, o, al menos, está presente dentro de la misma, Wright explota el uso de la música diegética para ampliar la relación de subjetividad espectador-personaje, plantea la unión de punto de vista del personaje principal mediante el elemento auditivo, y lo refuerza con ciertos recursos de realización como el plano subjetivo. Más adelante en este trabajo de investigación trataré la subjetivización del relato mediante el sonido de forma no coincidente con la imagen, un concepto que tratan en profundidad tanto Walter Murch (En el momento del parpadeo) como Sergei Eisenstein (Manifiesto del contrapunto sonoro), que coinciden en muchos puntos de sus reflexiones, pero también difieren en ciertos aspectos que recalcaré más adelante.

La acción está muy presente en la obra de Wright, y por tanto el montaje de sus películas se ve muy influenciado por el montaje del cine de acción de vanguardia, sin embargo, mientras que otros teóricos de la materia solo reflexionan sobre el momento correcto del corte en lo que a la imagen se refiere, la importancia que le da Wright al componente musical durante el proceso de edición (y por tanto de rodaje) es enorme. Dentro de sus dos últimas películas hay varias escenas en las que se puede apreciar esta influencia del soundtrack sobre el momento de corte de forma casi objetiva. A continuación muestro dos secuencias de planos en las que la música marca de forma explícita el punto temporal en el que Wright corta y monta el plano siguiente. La primera de ellas es el arranque de Baby driver, donde el golpe de guitarra marca el corte al inicio de la escena. Los planos que componen el inicio de esta secuencia son primeros planos de los atracadores mirándose mutuamente antes del atraco, esta serie de planos representan la calma antes de la tormenta, que comienza justo cuando el tema escogido por el realizador rompe, al entrar el resto de los instrumentos. Una vez que los ladrones bajan del coche el montaje sigue teniendo relación con la música que escucha Baby, sin embargo, los momentos de corte no corresponden de manera exacta al compás de la batería, ni a los golpes de guitarra, como si ocurre en el inicio.

Cabe destacar, aunque se escapa del tema de esta investigación, que Edgar Wright no solo basa su forma de montaje en la banda sonora del film, sino que introduce innumerables elementos de puesta en escena, elementos diegéticos, que aluden de forma directa a la música que Baby escucha en su Ipod (que hace las veces de banda sonora para el espectador durante las escenas de acción). En esta escena vemos como uno de los ladrones masca un chicle al compás perfecto del tema que escucha Baby, marcando el ritmo del tema de forma explícita dentro del film. Los atracadores cierran la puerta del maletero justo en un bombo de la canción

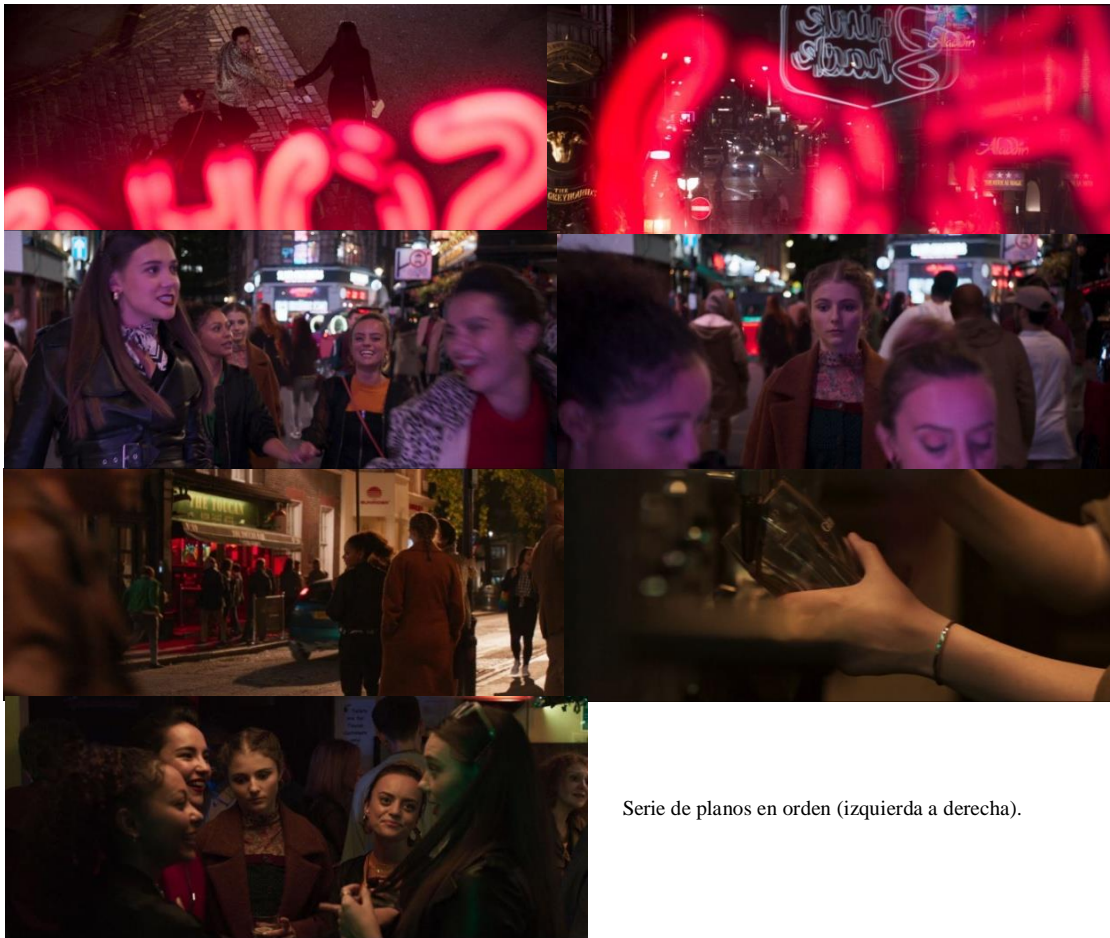


Como puede verse, en esta serie de planos, Wright respeta rigurosamente el eje, y trata de no romperlo siempre y cuando no busque un efecto muy determinado. Este respeto del eje lo podemos ver en su escena de la persecución principal, justo después del atraco, pero no será tan riguroso en la escena de la espera en el coche. Esta escena, que a priori es de una sencillez apabullante, se complica enormemente en manos de un realizador como Wright. Desde que Baby se queda solo, esperando en el coche, hasta que los ladrones regresan, y da comienzo la trepidante persecución policial, transcurre más de un minuto, un minuto en el que la cámara no se separa de un personaje que simplemente está esperando a que, lo que en una película al uso sería la “acción principal”, regrese al coche, y sin embargo, Wright realiza un montaje prodigioso, rompe la regla de los treinta grados (jump cuts, cortes abruptos) y el eje varias veces, pero la ruptura de ambos principios fundamentales de montaje juega a favor de la secuencia. Modifica la edición y la puesta en escena, ligándolos al soundtrack, para conseguir que este minuto de espera sea puro dinamismo cinematográfico, un resultado prodigioso por parte del director inglés. Cabe destacar una secuencia de imágenes muy

parecida a esta en otro film de Wright. Teague M. Vreeland señala en su tesis *Edgar Wright as an auteur*, que este mismo uso del sonido, que marca el corte de varios primeros planos que muestran la actitud de cada uno de los personajes principales, es muy similar a una escena presente en *Bienvenidos al fin del mundo*, en la que Gary King hace un chiste que no parece hacer mucha gracia al resto del grupo, cuyo desanimo es expresado por Wright por esos primeros planos cortados a ritmo de campanadas, donde se ven las caras serias de los personajes.

La costura, el punto de unión de los planos, vuelve a verse ligada a la música en algunas de las escenas de la última obra de Edgar Wright, *La última noche en el Soho* (2021).

En este film la música vuelve a tener gran peso dramático dentro de la trama, e influye de nuevo en el estilo de edición final de la película. En esta secuencia que tomo como ejemplo, el corte se produce justo al ritmo de la canción *Beat girl* de John Barry, cuya melodía coincide a la perfección con el ritmo de corte escogido por Wright para esta escena.



Serie de planos en orden (izquierda a derecha).

La banda sonora vuelve a tener mucho peso en la puesta en escena del film. Un ejemplo muy curioso es como vincula el ritmo del tema (intradiegético de nuevo, al igual que en *Baby driver*) *You're my world* de Cilla Black con la cadencia de cambio de las luces de neón que hay en la calle, que cambian de color a blanco, azul y rojo en una escena tranquila que sirve como preludio a la primera incursión del personaje principal en la vida de Sandy.



El ritmo que trata de imprimir Wright a las distintas escenas no solo depende de la música, sino de la naturaleza, tanto dramática como cinética, de la escena. Cuando se uso el término “cinética” me refiero al movimiento, la acción interna de la secuencia, y de las imágenes o cortes que componen dicha secuencia. Es un término que se utiliza muy a menudo en los estudios teóricos sobre el montaje, autores como Walter Murch, Joan Marimón o Karel Reisz lo usan varias veces en su obra. Esta cinética, junto al contexto y la situación dramática del film, tiende a fundirse con el pulso de la música que Wright introduce en sus escenas, que mantiene una relación muy estrecha con el estilo de montaje, los recursos de realización y la puesta en escena. El siguiente ejemplo proviene, de nuevo, de *La última noche en el Soho*, y se trata de dos escenas, muy cercanas mutuamente dentro del hilo dramático de la película, en las que el personaje principal (escena 1) y su alter ego onírico (escena 2) bailan en 2 salas de baile distintas, en las que la importancia de los colores de la luz vuelve a escena.

En la que llamaremos escena 1, el personaje principal del film, interpretado por Thomasin McKenzie, entra en una discoteca con un chico, y unas chicas de su facultad le dan una bebida alcohólica que supuestamente lleva cierta sustancia estupefaciente. El director intenta transmitir la transición de la situación que experimenta el personaje, que

está al borde de un ataque de nervios debido al trauma que se le está provocando por revivir las experiencias de una prostituta en los años 60, hacia un momento de evasión y despreocupación, que viene dado por el alcohol (entre otras sustancias). La edición del autor está basada, habitualmente, en el corte abrupto, y consigue llevar a la pantalla elipsis narrativas mediante series de muchos planos y movimientos e cámara que situen la acción de la siguiente escena. Sin embargo, en este momento del film, vemos la única transición por encadenado que hay en todo el metraje, esto proporciona suavidad a la escena, y enlaza a la perfección con el breve momento de sosiego que vive el personaje. Al contrario que la siguiente escena que analizaremos, la luz no cambia de color (al menos en este inicio, más tranquilo que el resto de la secuencia), conserva un color azul, que al contrario que el rojo, predominante en la siguiente escena, tiene connotaciones más relacionadas con la armonía y la serenidad. Al encadenado lo sigue un plano que realiza un travelling muy suave, que va tras el personaje. Esta escena conserva el tono de tranquilidad hasta que la música y la iluminación marcan el cambio de tonalidad, la música cambia radicalmente, y la luz pasa a ser blanca con una cadencia estroboscópica, que deja a oscuras la pantalla cada 2-3 fotogramas aproximadamente. Wright pone en práctica esta peculiar iluminación, propia de las discotecas, para realizar los diversos cortes, que vuelven a tomar de nuevo la esencia de la edición de Wright, justo cuando el fotograma está a oscuras, esto hace que el espectador sea menos consciente del corte, y provoca una sensación de suspense transicional en el espectador, que no sabe que plano verá cada vez que la luz se apaga. Este recurso de edición es brillante, y mantiene una relación sinérgica con el desenlace de la escena de la discoteca, en la que el personaje, que había experimentado unos instantes de paz, vuelve a sufrir una crisis cuando ve todos los hombres que hicieron daño a su alter ego, Sandy, interpretado por Anya Taylor-Joy. La llegada de este suceso, que devuelve el estado de terror al personaje, está marcada por el tercer cambio de iluminación, que se torna roja, al igual que la escena 2. La luz roja también se vuelve estroboscópica, y Wright sigue realizando sus cortes justo cuando el fotograma está totalmente oscuro. En una misma escena vemos dos tipos de música (aunque sea la misma canción, la primera parte es radicalmente distinta al resto), dos tipos de corte radicalmente distintos, teniendo un encadenado acompañado por un larguísimo plano de 25 segundos, y acto seguido una serie de muchos planos enlazados por corte y acompañados por la iluminación estroboscópica. Por último también observamos dos estilos muy distintos de fotografía y puesta en escena, con un cambio continuo de la iluminación de la escena. Todos estos apartados de la realización

cinematográfica se ven envueltos en una relación mutua directa, que hace que la escena transmita tanto a nivel narrativo, como a nivel expresivo, justamente lo que el director intenta transmitir. En primer lugar encontramos la serenidad como punto expresivo fundamental, la iluminación azul, a nivel generalizado se relaciona con la tranquilidad. El corte por encadenado, que reduce la brusquedad de los cortes anteriores, dando a la escena justo lo que necesita en términos de montaje. Por último, la música, que posee un tempo muy calmado, es una canción cuyo arranque es apropiado para la escena.



La escena 2 a analizar es una de las incursiones del personaje principal en la vida de Sandy. Es probablemente una de las más traumáticas, dado que es el último paso del personaje hacia el mundo de la prostitución. Se trata de una escena con un diseño de imagen y efectos visuales alucinados, iluminación de color, al igual que en la segunda mitad de la escena 1, lo cual establece el primer nexo de unión entre ambas partes del film, y un montaje basado en la multiplicidad de cortes, y la ruptura constante de la regla de los treinta grados, este es un recurso que usa Wright a lo largo de su obra para expresar dinamismo, como veremos más adelante, o caos, como es el caso de esta escena, en la que este efecto basado en el corte ayuda a representar la caótica y torturadamente de Sandy. La música que escuchamos en esta escena es muy movida, se trata del tema *Land of 1000 dances* de The Walker Brothers, el tema reproduce un ritmo muy repetitivo que da sentido a los cortes que se ponen en práctica seguidos por movimientos de cámara más rápidos que los de la escena analizada anteriormente. Cabe destacar que este montaje va acompañado por insertos de una escena que se repite 4 veces, con 4 clientes distintos que le invitan a champagne en una sala aparte, en el mismo establecimiento en el que baila de forma descontrolada. Se trata de un recurso de

montaje narrativo usado por Wright basado en la iteración narrativa, aunque esto lo analizo en más profundidad en el apartado sobre el avance narrativo en el cine de Wright, en el cual la edición (tanto de imágenes como de sonido) juega un papel fundamental. De nuevo, tanto música como puesta en escena, y por supuesto estilo de corte, se mueven en una misma dirección expresivo-narrativa, el autor británico vuelve a lograr poner todos los recursos cinematográficos al servicio de su objetivo estético y narrativo, pero sin duda el apartado en el que consigue con más eficacia es el montaje, que domina con tal maestría que puede quebrar a voluntad las normas fundamentales de la disciplina para beneficio de su relato.



El ritmo musical, el ritmo visual y el ritmo dramático. Las teorías de la frecuencia de Eisenstein y Reisz en relación al estilo de montaje de Wright:

En la sección anterior he realizado un análisis crítico de varias secuencias representativas del estilo de montaje de Edgar Wright en sus últimas obras, he intentado ser lo más exhaustivo posible, pero no he enlazado sus técnicas expresivas y narrativas con reflexiones teóricas sobre la disciplina del montaje que precedan dicha obra.

En el campo del montaje, la gran mayoría de los avances fundamentales se realizaron en los albores de la historia del cine, sin embargo, hay una larga lista de autores que han reformulado los planteamientos prácticos y teóricos de los hallazgos conseguidos a lo largo de dicha etapa del mundo del celuloide. Eisenstein fue, al igual que Walter Murch, una “rara avis” en el panorama cinematográfico, ya que fue a la vez uno de los autores que llevaron la disciplina del montaje a sus cumbres más elevadas a lo largo de su

carrera, y uno de los teóricos más importantes del momento respecto al cine y el arte secuencial. Aunque el auge de su obra, tanto práctica como teórica, tuviera lugar a lo largo de los años 20 y 30, muchos de sus postulados sobre el corte, el ritmo, e incluso el sonido, siguen siendo de gran utilidad a día de hoy para entender la naturaleza del cine. Voy a intentar analizar varios puntos de la obra de Eisenstein (teórico-práctica) y Karel Reisz en relación al estilo de Wright, dividiré los diversos acercamientos por puntos teóricos, y los contrastaré con la forma que tiene el autor a analizar de editar sus films.

En primer lugar, cabe destacar una de las categorizaciones más célebres que el autor ruso hizo sobre el montaje. Eisenstein dividió los métodos de corte, según el momento del mismo y su frecuencia, en cinco; métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual. Exceptuando el métrico, todos estos métodos conceden gran importancia al interior de la secuencia, la fuerza de las imágenes y la acción presente en los planos a cortar. El métrico se refiere a un método consistente en desarrollar un tempo, como se hace en las distintas obras musicales, y cortar los planos en función de un compás musical, realmente inexistente dentro de la obra. El siguiente método, el rítmico, se basa en tomar el montaje métrico y alterarlo en función del ritmo implícito de las imágenes a cortar, se trata de una metodología que, al igual que el resto, necesita la aplicación de una gran carga subjetiva a la hora del corte. Es necesario detenerse en este punto, puesto que es fundamental para entender distintas teorías y puntos de vista sobre la disciplina de la edición cinematográfica. Dentro del arte cinematográfico, y por tanto dentro de los estudios sobre el montaje, existen dos dimensiones fundamentales que dichas disciplinas toman, por norma general, como objetivo principal, yo las nombraré como la dimensión expresiva y la dimensión narrativa del metraje. Eisenstein, al igual que muchos de los teóricos del montaje contemporáneos a él, investigaban en profundidad la dimensión más expresiva, o, como el denominaría, fisiológica, del montaje, y, a lo largo de estos métodos, antes de llegar al montaje intelectual, simplemente basa el corte en la dimensión expresiva. Trata de encontrar el “punctum”, como diría Roland Barthes en su archiconocida obra “La cámara lúcida”, dentro del montaje, una dimensión más emocional que alberga el montaje como uno de los efectos alcanzables por la disciplina. Es cierto que gran parte del cine de Eisenstein era pura narrativa, pero esto tiene que ver con su método del montaje intelectual, que explicaremos posteriormente, los primeros cuatro métodos que define en varias de sus obras (*Teoría y técnica cinematográficas*) son estilos de montaje que benefician de forma casi exclusiva a la dimensión más

connotativa del medio cinematográfico. Vicente Sanchez-Biosca menciona un término utilizado por Louis Delluc en su obra “*El montaje cinematográfico*”, “fotogenia”, es un término que alude a este plano del arte cinematográfico. El quinto método que define en sus teorías sobre el montaje, el llamado montaje intelectual, se postula para Eisenstein como el epítome del montaje cinematográfico, al que todo realizador debe aspirar. Un estilo en el que es fundamental el montaje armónico, que toma la métrica, explicada anteriormente, el método rítmico, y el montaje tonal, basado en la cinética y acción interna de los planos. Eisenstein toma como base este montaje armónico, que consiste en poner en práctica todos los métodos nombrados anteriormente, pero con consciencia global de las secuencias y del relato completo, para así escoger ritmos y momentos de corte que formen un todo mayor a la suma de todas sus partes. El *montage* intelectual toma este método armónico de corte y lo pone en práctica, en relación a procesos no solo emotivos, sino a procesos de naturaleza intelectual, jugando con elementos clave como el simbolismo y el imaginario colectivo. Wright no es un autor que se caracterice por ser el máximo exponente del montaje intelectual al que Eisenstein se refería, pero sí que tiene ciertos elementos comunes con Eisenstein, y su obra puede explicarse mediante las teorías formuladas por el ruso.

En primer lugar, ambos realizadores comparten un gusto por el llamado “montaje externo” (o montaje analítico), que consiste en la narración mediante una multitud de planos cortos que formen la realidad cinematográfica de forma inorgánica en pantalla, pero que se conforme de forma orgánica en la psique del espectador. Ambos autores renuncian a utilizar con frecuencia planos más abiertos donde la acción tenga lugar en parte del encuadre, de forma más orgánica, y mediante el uso de planos más cortos, con unidades de información expresivo-narrativa más simples, que como si de teselas se tratase, se unen para formar una imagen completa, un mosaico que el espectador conforma en su cabeza como mensaje final del autor. El rasgo característico de la simplicidad de dichos planos es fundamental para entender el ritmo de corte presente en muchas de las escenas realizadas por ambos autores, para analizarlo, es muy útil la obra de Karel Reisz, que en su libro “*Técnica del montaje cinematográfico*” incluye una sección sobre el ritmo de montaje muy interesante, en el que subraya el hecho de que se puede imprimir dinamismo, serenidad y demás efectos creativos a un film mediante el ritmo de montaje, pero que para montar, pongamos el ejemplo de estos dos autores que ahora nos ocupan, secuencias que transmitan una carga cinética alta, y por tanto realizar

un montaje acorde a este objetivo, plagado de una gran multitud de planos de corta duración, necesitas unos planos que contengan unidades de información más simples, que en conjunto conformen un mensaje y una dimensión expresiva más complejos. Reisz contiene en dicho libro varias aseveraciones que encajan con muchos de los recursos del cine de Wright. Una de las observaciones que hace es que con el ritmo de corte en una escena, se puede ganar tensión y sensación de movimiento, sin embargo, un ritmo veloz no garantiza este efecto, dado que la autentica efectividad de este método consiste en el contraste del ritmo secuencial, es decir, cuando el ritmo de una escena acelera y cambia, es cuando realmente el montaje gana una fuerza inexpresiva casi imposible de lograr mediante otros métodos. Un ejemplo ideal de esta teoría es la secuencia de la pista de baile analizada anteriormente. En un film en el que el ritmo (armonía) general es trepidante, Wright saca un encadenado, por primera vez en el film, para frenar en seco el ritmo del film, y a continuación, introduce un plano muy por encima de la media de duración de planos en *La última noche en el Soho*, lo cual supone una disminución dramática del ritmo del corte en el film, hasta que, a modo de contraste irrumpe una iluminación radicalmente distinta que viene acompañada por un estilo de edición que es más acorde al resto del film, y que funciona con mucha más fuerza por contraste con el anterior segmento de la secuencia. Un uso simple pero eficaz de los planteamientos teóricos de Reisz. Reisz también señala una de las máximas del cine de Wright en este libro, el autor checo apunta que normalmente, cuando se utilizan pequeñas unidades de información (planos) de forma recurrente, el ritmo narrativo del film se incrementa. El montaje de Edgar Wright lleva esta cualidad basada en la velocidad narrativa hasta su máximo nivel. Un claro ejemplo es la narración del viaje del agente Ángel en el film *Hot fuzz* (2007) hacia su nuevo destino, en la que hace uso de planos muy cortos, de corta duración, y técnicas como el jump cut, para representar las diversas elipsis temporales.

Comparativa escenas *Baby driver* y videoclip *Blue song*:

La faceta de realizador de videoclips de Edgar Wright ya estaba presente en sus primeros años de carrera profesional como creador audiovisual, y como artista, su obra a nivel cinematográfico es totalmente inexplicable sin esta otra cara creativa. En sus inicios, más concretamente a principio de la década de los 2000, Wright realizó algunos videos musicales, videos que tendrían un gran peso en su obra muy posteriormente, en los que es muy fácil identificar ciertos trazos que, a la postre, veríamos en su archiconocida *Baby driver*.

En 2002, Wright rueda un video musical para el grupo Mint Royale, de una canción llamada *Blue song*, que guarda una estrechísima relación con varias de las escenas, planos, y formas de entender la música y el sonido que podemos apreciar durante el film *Baby driver*, que guarda una distancia de 15 años con dicho videoclip, lo cual nos enseña que Wright tiene una estética muy sólida presente en su psique interna, que incluso con el paso del tiempo, no se ha visto alterada, al menos a grandes rasgos.

En este apartado de la investigación, se trata de enumerar las diversas similitudes que están presentes en estos dos productos audiovisuales, y recalcar la relación que existe en ambos entre la imagen, el sonido, y la fluidez en el montaje. Tomare como sujeto de análisis las escenas de espera en el coche, durante los atracos que acontecen en la trama de *Baby driver*, dado que la trama del videoclip rodado por Wright en 2002 simplemente consta de este momento, un conductor que espera a los atracadores durante un robo. Sin embargo, en sus tres minutos y medio, se aprecian muchas marcas autorales que también mostrará en el largometraje de 2017. Los planos y escenas de *Baby driver* que tomare como sujeto comparativo, serán analizadas posteriormente con mayor rigurosidad, ya que en este apartado toman parte como modelo de análisis comparativo, y no exhaustivo.

Comencemos con la comparación del arranque del videoclip con el arranque del largometraje. En ambas obras, el director enlaza la cinética y el nervio de las escenas con la música que se reproduce. Este es el motivo de que ambas escenas den comienzo con un plano del personaje principal pulsando el botón de play de un reproductor musical. En el caso del videoclip de 2002, posiblemente por su situación temporal, el personaje reproduce la canción mediante un reproductor de CD análogo al propio coche.

Sin embargo, en el film, *Baby*, el personaje principal, reproduce el tema *Bellbottoms* en su Ipod. Aunque sean reproductores totalmente distintos, ambos mantienen la importancia dentro de la escena, son los que provocan el inicio de la acción, la acción empieza con la música, este es un concepto que también se establece mediante el montaje, y lo recuperaremos para el análisis en profundidad más adelante.



El Ipod que da inicio a “Baby driver”

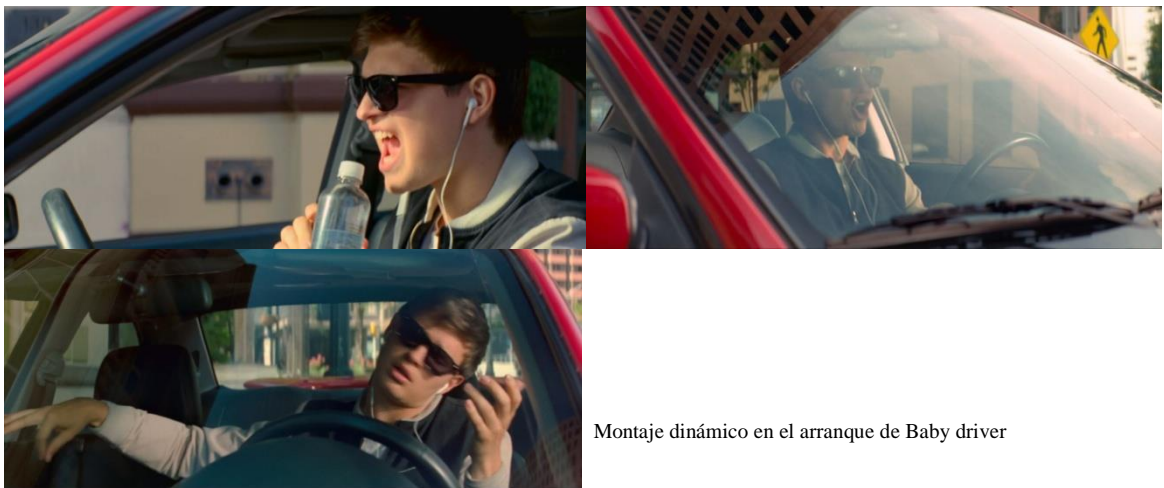


El reproductor CD que da comienzo al videoclip de Blue song.

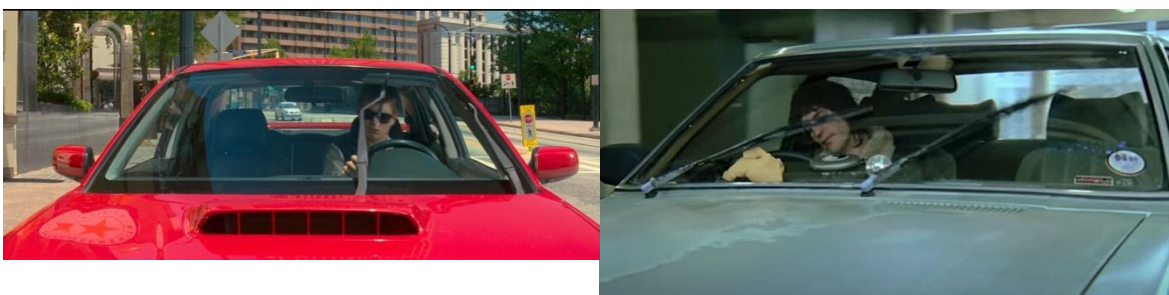
Acto seguido, en ambas escenas los atracadores bajan del coche, y dejan al conductor, protagonista en las dos secuencias, solo en el coche escuchando la canción que se está reproduciendo. En las dos escenas, el personaje principal empieza a cantar y bailar de forma muy expresiva, respondiendo, al igual que el montaje, al ritmo y musicalidad de los temas. La secuencia se transforma en una edición musical compuesta por diversos cortes y movimientos de cámara que entran en pantalla respondiendo al compás de la música, hay primeros planos, planos laterales y travelling que envuelven al personaje, tanto en el videoclip como en la película.

El ritmo estructural de corte en ambas escenas es muy caótico, sigue el ritmo musical de la canción principal, pero de forma más barroca que en otras secuencias presentes en la obra de Wright, donde el tempo musical marca a la perfección las transiciones de un plano a otro. En los dos montajes el realizador toma como recursos el salto de eje y el “jump cut” para proporcionar dinamismo a unas escenas que, salvo por la música, son

totalmente estáticas. El resultado es una fuerza cinética que no es propia esta parte del espacio fílmico, donde normalmente el elemento que se queda fuera de campo es el conductor del robo, mientras que en pantalla se muestra como tiene lugar el atraco.



Durante este cumulo de movimientos de cámara y cortes abruptos, encontramos otro elemento presente en las dos escenas, el limpiaparabrisas, que ambos conductores activan de forma acompasada para otorgar más movimiento al metraje.



El último elemento a tener en cuenta en ambas secuencias es la introducción de un guardia que añade un componente fundamental de suspense a la escena, justo en el momento más bajo de la música escogida. En este caso, nos trasladamos a otra escena de atraco de *Baby driver*, es la última en el film y, cuando el conductor está esperando, una persona que sospecha llama a un guardia de seguridad para que se dirija hacia el coche. Esto mismo pasa en el videoclip, sin embargo, la visión subjetiva del personaje principal se ve reforzada por el uso del espejo retrovisor, que enmarca al guardia de seguridad durante su recorrido hacia el vehículo. Es un elemento que hace que la escena gane un componente de subjetividad muy útil dentro del suspense que implica la misma, pero el autor británico no lo utilizó en su largometraje.



Este refuerzo de subjetividad es sustituido en el caso del largometraje por el efecto de la luna del coche en la imagen y, de nuevo, por los limpiaparabrisas, que actúan como catalizador de la subjetividad dramática en esta secuencia. Finalmente, el realizador consigue el mismo efecto en ambas escenas, y por ello lo marco como otra de las similitudes principales en el estilo de rodaje de Wright que existen entre los fragmentos de espera durante el atraco de *Baby driver*, y el videoclip de *Blue song*.

Es poco frecuente encontrar todas estas similitudes de realización, planificación y puesta en escena entre una película de ficción y un videoclip, sin embargo, como ya veremos en el análisis de este largometraje, *Baby driver* no es un film común, y la

musicalidad, tanto a nivel diegético (trama, música dentro de la diégesis...) como extradiegético (tempo, corte, ritmo...), juega un papel fundamental.

El ritmo narrativo en el cine de Wright: la gramática de la transición como herramienta para la homogeneización del avance narrativo:

La mayoría de las herramientas narrativo-expresivas que usa Wright en el montaje de sus películas no son técnicas totalmente nuevas, sin embargo, el uso excesivo de algunas de ellas, o la utilización de ciertos tipos de cadencia de corte en cine que se usan, de forma casi exclusiva, en otras ramas del audiovisual, es lo que hace que sus films resulten tan estilizados y visiblemente propios. En el cine del autor británico existe cierta “hiperfluidez narrativa” que convierte sus metrajes en piezas de análisis muy interesantes. Es difícil encontrar donde radica la esencia diferencial de estos films porque no son recursos característicos y exclusivos, son técnicas ya utilizadas anteriormente, con un enfoque personal del director y, en ocasiones, llevadas hasta el paroxismo, lo cual es muy propio del cine posmoderno. Wright consigue dar un tono posmoderno presente en todos sus films, y su estilo de corte, plagado de *match cuts* y *jump cuts* hace que el espectador tenga plena consciencia del medio cinematográfico, lo cual va totalmente en contra de cualquier principio de montaje clásico, sin embargo Wright también consigue llevar una fluidez y homogeneización de la narrativa general del film compuesta por múltiples secuencias que está totalmente fuera de lo común.

Uno de los elementos que le han valido el reconocimiento casi unánime de la crítica como “autor” a Wright son sus transiciones, que están muy ligadas al método del que se vale el británico para dar ritmo a sus obras, precisamente el ritmo que favorezca a cada una de las secuencias, y al metraje en general. Este apartado es fundamental, dado que la mayoría de las técnicas de corte y mezcla de sonido utilizadas por el realizador inglés tienen como objetivo la fluidez narrativa, que el avance del relato y la transición de una secuencia a otra sea lo más homogéneo posible.

Hay una reflexión sobre el sonido muy interesante en el libro “Técnica del montaje cinematográfico” de Karel Reisz. La reflexión toma como base que la fuerza natural del arte narrativo cinematográfico consiste siempre en el aspecto visual. Reisz está de acuerdo con esta afirmación, sin embargo, el uso del sonido en el cine lo beneficia enormemente en términos visuales. Reisz explica en su libro que ciertas historias necesitan escenas transitivas que expliquen y sitúen la acción que tiene autentico “interés visual”, estas escenas explicativas de pobre valor cinematográfico se sustentan

en el diálogo. El autor checo argumenta que en el cine mudo harían falta varios rótulos, o secuencias enteras de poco interés para situar y contextualizar la acción y los personajes, mientras que con el sonido, en unas líneas de diálogo puedes despejar esta carga narrativa de base para avanzar en el grueso del relato. Esto da el poder al realizador de aumentar o disminuir el ritmo del metraje, utilizando el sonido como elemento para acelerar o frenar la narración en función de lo que el film requiera. Wright es un maestro del montaje, y por ende, domina los diálogos como partes fundamentales para el tempo cinematográfico. Al principio de *Baby driver*, el espectador es ajeno al problema auditivo que padece Baby, y mucho más a las circunstancias en las que este defecto apareció, sin embargo, en la tercera escena del film, el líder de la organización criminal para la que trabaja Baby lo explica en dos líneas de diálogo, Wright no necesita parar la acción con más flashbacks de los necesarios, y consigue moldear el resultado final del film con el tempo deseado. En *Hot fuzz* directamente abre con una narración en off y un montaje que consigue transmitir al espectador que tipo de personaje es el agente Ángel, y así contextualiza la acción que realmente interesa al director. Wright usa técnicas como el encabalgado sonoro, también conocido como *montaje en L* y *montaje en J*, para eliminar cualquier sensación de parón explicativo en sus films. Como bien explica Reisz, en el cine mudo tenían que recurrir a escenas con muy pobre interés cinematográfico para situar la acción y la carga dramática del film, sin embargo, Wright sitúa la acción con más fluidez fusionando escenas y secuencias con el sonido, cuyo papel dentro de este proceso es analizado en el siguiente apartado de la investigación.

Hay un elemento fundamental en el cine de Wright, un elemento que hace todo el público, desde el espectador medio hasta el crítico más exigente, encuentre su cine y su fluidez narrativa algo muy especial, fuera de lo común, y, habitualmente hipnótico. El estilo de Wright podría asociarse a la corriente artística barroca, dado que secuencialmente padece un “horror vacui” muy marcado, es incapaz de dejar huecos en la narración, lo cual genera un entorno cinematográfico que podemos denominar como “hipernarrativo”, donde el cambio espacio-temporal se da de forma muy frecuente, y las elipsis no se llevan a cabo mediante transiciones tan normativas como el encadenado clásico, Wright tiene un acercamiento a este tipo de narración muy distinto e innovador, este aspecto de su cine es quizá uno de los más representativos. En el cine de Wright, la velocidad narrativa, al igual que la bajísima media de segundos por plano, tienen mucho

protagonismo, la velocidad narrativa se apoya en parte en esos planos tan breves que han sido mencionados antes, pero encuentra más aliados en el repertorio de recursos de Edgar Wright.

Uno de los aliados principales es el uso continuado del *pass-by cut*, o *pass-by effect*, un tipo de transición que no solo sirve como nexo entre dos escenas, sino que también sirve como nexo entre dos planos dentro de la misma escena que, por ejemplo, violen la regla de los 30 grados si son yuxtapuestos. Ambos usos de esta técnica son puestos a prueba por Wright, y son extremadamente comunes a lo largo de sus films, como argumento pondré diversos ejemplos de esta técnica a lo largo de varios metrajes del autor británico, e intentaré variar entre estas dos distintas utilidades que he remarcado anteriormente.

Uno de los films que más pone a prueba el *pass-by effect* es *Scott Pilgrim vs the world* (2010), donde el papel de esta herramienta de montaje es el de unir escenas, sirviendo al discurso cinematográfico como elipsis temporal implícita. Como ejemplo dentro de esta obra selecciono una secuencia muy representativa del film, en la que el sonido juega un papel fundamental. Esta secuencia consiste en un travelling horizontal de velocidad constante en el que varios elementos, como paredes, o los propios personajes sirven de objeto principal para el *pass-by effect*. La narración principal son una serie de actividades, antes muy disfrutadas por el personaje principal Scott, que ahora, mediante el uso del plano general constante, y el **sonido**, concretamente el diálogo, que en este *montage* tiene gran importancia, dado que el personaje de Knives no para de hablar, ante la pasiva y callada actitud de Scott, que se debe a la irrupción de Ramona en su vida. Este *pass-by effect* resulta ser un recurso con una significación estética bastante compleja, dada la naturaleza del film y la historia que narra. Wright, a nivel de realización, puesta en escena y efectos (tanto sonoros como visuales) intenta remedar la estética de dos artes, el videojuego y el comic, lo cual se debe a que el relato original es un comic, y a la importancia de los videojuegos dentro de la narrativa, que incluso empujó al director a versionar la famosa intro de Universal a modo de videojuego de 8 bits. Todo esto resulta interesante debido a la estrecha relación que existe entre el cine y el arte de la narración gráfica o comic, sobre todo en un aspecto del que hablaba el genio y pionero de la novela gráfica Will Eisner, ambos son artes secuenciales, y por tanto hay rasgos esenciales que los unen irremediamente. En cine las transiciones entre planos son los equivalentes a las transiciones de una viñeta a otra en el mundo del

comic. Uno de los teóricos más importantes del mundo de la narración gráfica, Scott Mccloud, en su libro *Understanding comics: The invisible art. IEEE Transactions on Professional Communications* enumera según su propio criterio los distintos tipos de transiciones existentes en el mundo del comic, uno de los tipos es la transición *de escena a escena*, que se da cuando hay un cambio espacio temporal grande entre una viñeta y otra, y esta definición la convierte en la que más se adecua a las transiciones de Wright en esta secuencia, que cambian tiempo y lugar mediante pequeñas elipsis temporales. En otro film, por ejemplo, en la franquicia cinematográfica de los comics de *Kick ass (2010)* curiosamente del mismo año que el film que nos ocupa, se usan elementos del comic de forma muy vaga, sin ningún tipo de adaptación para conseguir que desarrollen cierto nervio fílmico, lo cual tiene muy poco interés a nivel técnico. Todo lo contrario ocurre en *Scott Pilgrim vs the world* película donde Wright juega con la fisicidad de las barreras o límites de los fotogramas que filma para marcar un cierto espacio donde el film no tiene lugar, lo que en el comic sería un trasunto del gutter, las vías blancas que separan las viñetas. El travelling horizontal imita una lectura normal de comic, por ello es inevitablemente de izquierda a derecha de la pantalla. Wright no imita la estética del comic, reflexiona sobre su medio (cine) intentando trasladar elementos de otras disciplinas a su metraje, adaptándolos para no trasladarlos de forma literal, y que se fundan plenamente en la narrativa audiovisual. Es algo complejo, pero si entre un plano y plano, la separación no es un corte, sino un objeto físico, normalmente digético, hay un nexo de unión entre planos y escenas que es visible para el espectador, el público puede ver literalmente la costura de la secuencia que ha tejido el realizador, y esto es propio de la narración gráfica.



Por otro lado, en *Hott fuzz*, encontramos una utilización del *pass-by effect* distinta a la que hemos analizado anteriormente. Al igual que en *Scott Pilgrim vs the world*, hay momentos en los que este característico efecto sirve de nexo entre escenas con diferencias espacio-temporales notables, sin embargo, en la escena en la que el agente Ángel se dirige a la calle principal (o high street) del pueblo de Sumford, montado en un caballo, el efecto cómico fundamental reside en el falso componente épico que contiene la escena, y para reforzar este aspecto, Wright utiliza una banda sonora muy similar a las usadas en western de los años sesenta, y pone en práctica la transición mediante *pass-by effect* para cortar tres veces a planos que, sin este efecto, saltarían por completo la regla de los 30 grados. En esta ocasión la metodología es muy peculiar, dado que el espectador no es consciente de cuál es el objeto físico que está pasando frente a la cámara, y que por tanto hace posible el *pass-by cut*, simplemente vemos un elemento negro que pasa cercano al objetivo, tapa el encuadre brevemente y va acompañado de un característico sonido de movimiento, muy utilizado en el cine de Wright. Hay tres cambios de plano, los tres se dan mediante este efecto y no se genera ninguna sensación de extrañamiento por parte del espectador, ni de salto, gracias a esta transición que Wright domina tan magistralmente. Esta técnica está más cercana al uso que dio Hitchcock a esta técnica en la producción de *La soga* (1948), un film que el maestro, también británico, del suspense realizó en falso plano secuencia, cortando de un rollo a otro mediante la utilización de paredes y demás objetos colocados tan cercanos a la cámara que recreaban artificialmente la existencia de un único plano secuencia en todo el film. Wright no hace esto mismo en *Hot fuzz*, pero la función de esta transición es no violar la continuidad (no restar **fluidez**), y, en ese aspecto, esta escena de Wright tiene ciertos rasgos en común con el film de Hitchcock.

Como última escena de análisis en cuanto al *pass-by cut* he cogido una perteneciente al film de *Baby driver* (2017), es una escena en la que el *pass by cut* supone una elipsis algo más larga, y la transición es también más larga. En esta escena Baby entra en una pizzería a pedir trabajo, la cámara hace un travelling horizontal a la izquierda con el que atraviesa todo el local por fuera y acaba en la puerta de atrás del negocio, donde está ya Baby saliendo a hacer una entrega vestido con el uniforme de la franquicia. El inicio de la escena muestra la puerta de la pizzería con un cartel que indica “se busca conductor”, entra, lo observamos dirigirse hacia la trastienda, y después salir uniformado con un pedido listo, elipsis y narración fluida característica de Wright.



Al igual que el *pass-by cut* el *wipe cut* camufla el corte dentro del discurso cinematográfico, además, al igual que la transición analizada anteriormente, toma como punto de apoyo principal de continuidad el movimiento de la cámara, presente al principio y al final de cada uno de los planos. Este elemento recurrente en la edición de Wright aporta homogeneidad a su obra, y muchas ocasiones evita cualquier corte que pudiera resultar abrupto. Wright funde los planos eliminando muy a menudo la sensación de corte, mediante este tipo de transiciones consigue mucha más suavidad en el montaje siempre que la necesita. Es interesante retomar escenas tratadas anteriormente como el momento del chiste de Gary King en *Bienvenidos al fin del mundo* (2013) en el que se introduce una secuencia de primeros planos con las expresiones faciales inertes de los compañeros de travesía de King. En esta escena, el corte no solo existe, sino que casi es palpable, es un corte brusco, que solo corta de un detalle a otro, sin importar en absoluto la continuidad, se trata de una secuencia expresiva, por ello Wright juega con un montaje tan aparatoso, para reforzar lo que las caras de los personajes ya expresaban. En la fluidez del cine de Wright, este tipo de corte camuflado juega un papel muy importante, y consigue homogeneizar secuencias de montaje muy complejas, imposibles de narrar a la velocidad que lo hace Wright sin estas técnicas.

Por otro lado, los ritmos de montaje dentro de su cine, con su peculiar velocidad y uso continuado de planos detalle breves y concisos sirven más a la expresividad del relato que a la homogeneidad narrativa. Lejos de conceder suavidad a la edición, la sitúa más presente y explícita, y causa que el espectador genere cierta conciencia del montaje de los films, lo cual no sustrae suavidad al montaje, es un hecho casi paradójico. La edición en muchísimas secuencias y escenas de estas películas se acerca mucho más al

cine de Eisenstein, que no se preocupaba por el aspecto homogéneo del montaje final en absoluto, como dice Reisz en el apartado sobre fluidez narrativa de su libro *Técnica del montaje cinematográfico*, sino que prefería generar contrastes y reacciones específicas en el espectador haciendo que los planos yuxtapuestos colisionaran entre ellos. Wright utiliza el llamado “montaje externo” para acelerar la narración, multiplica la cantidad de planos, pero reduce la duración de los mismos, creando casi una narración que apela más al subconsciente del espectador, que inconscientemente registra las trazas de información narrativa que Wright introduce en estos cortísimos planos. Esto acelera la narración, y al apelar a una subconsciencia audiovisual colectiva que se ha generado en la población, ya nativa en el lenguaje audiovisual, la fluidez de la narración no se rompe.

La realización cinematográfica de Edgar Wright, junto a su corte de montaje, poseen un estilo que consigue eliminar cualquier sensación de freno o parón narrativo, o cinético. En ocasiones, cuando hablamos de fluidez cinematográfica esta se ve muy influenciada por el movimiento presente dentro del film, tanto de la cámara como de los personajes, y, como lo percibe Wright en su obra, la relación entre ambos movimientos. El autor inglés da gran importancia a los movimientos de cámara, muy presentes en todos sus metrajes, pero los introduce siempre con una estrechísima relación de causalidad con el movimiento de los objetos y sujetos que hay en escena. David Fincher en sus films lleva a cabo un ejercicio casi obsesivo de sincronización del movimiento de sus personajes con el movimiento de la cámara, cuyos *tilts* y *pans*, acompañan cualquier tipo de movimiento, por minúsculo que sea, que hagan los actores. Wright no posee un planteamiento de realización tan obsesivo como el de Fincher, pero la cinética tiene un peso enorme en su estilo de edición, y por tanto en la planificación y rodaje del film también. Sigamos con otro ejemplo de *Scott Pilgrim vs the world*, en la escena en la que la banda conoce a Knives, la nueva novia de Scott, según la puerta se cierra o se abre Wright abre o cierra el plano, pero esto no es lo más interesante a nivel de edición, lo que realmente supone un rasgo fundamental del montaje de Wright es el uso de cualquier movimiento presente en el film para pretextar un movimiento de cámara o un **corte**. En este caso el corte se acerca a un *pass-by cut*, pero no lo es del todo, no hay un elemento que tape la visión de la cámara en el plano A que nos lleve a un plano B cuyo inicio comparta este negro total durante al menos unos instantes, pero el plano B, donde se muestra a Knives sonriendo porque por fin le han dejado entrar en la casa

inicialmente está tapado casi al completo por el personaje de Stephen, cuyo movimiento comienza en el plano A, y continua en el plano B, respetando el eje, para despejar el plano y dejar al espectador el plano completo de Knives. Este paso de un plano a otro utilizando movimiento como pretexto para situar la cámara justo tras el personaje consigue un efecto de fluidez narrativa muy positivo, dada la relación de causalidad que tiene cualquier movimiento de cámara o corte con la acción externa del relato.



En el cine de este autor hay muchos recursos relacionados con el montaje y las transiciones que ayudan a la fluidez y velocidad narrativa, Wright es un economizador del medio y narra la máxima cantidad de información con lo mínimo, esto hace que sus obras sean a la vez simples y complejas a nivel narrativo. Todos estos recursos enumerados a lo largo de esta sección del trabajo tienen que ver con el apartado visual, y la mayoría consisten en disimular el corte, o acelerarlo tanto que apele más al subconsciente del espectador, y no genere sensación de que se está viendo un montaje aparatoso y barroco, que realmente son adjetivos que se adecuan al estilo de edición de Wright. Este apartado visual es de vital importancia para la homogeneidad del relato, sin embargo, el campo sonoro es casi tan fundamental en este apartado específico de las películas de Wright, la fluidez narrativa.

El uso del sonido como elemento expresivo fundamental en el cine de Wright. Las teorías sobre sonido y montaje de Murch, Eisenstein y Reisz.

Anteriormente se somete a análisis el impacto de la música, que domina los últimos dos films de Edgar Wright, en el montaje y la frecuencia de corte de ambos metrajes. Se trata de un concepto interesante, dado que el tempo de dichas canciones influye directamente en el ritmo del corte, que a su vez se ve influido por las características dramáticas de la secuencia, por lo que en la obra de Wright se crea una sinergia entre realización, música y montaje, que tratan de viajar en la misma dirección para complacer los deseos narrativos del autor. Sin embargo, la música, y su impacto en el montaje, es un tema radicalmente distinto al uso del sonido, de forma general, en el cine de Wright. En su obra, el autor británico recurre a infinidad de métodos relacionados con el **Foley**, los efectos y la mezcla sonora para sustentar la narrativa y expresividad de las diversas secuencias, se trata de un elemento fundamental en el trepidante ritmo narrativo que caracteriza los metrajes del británico.

Respecto a los estudios teóricos sobre el sonido, Eisenstein posee un manifiesto, que firma junto a Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov, llamado “Manifiesto del contrapunto sonoro” en el que enuncian varias de sus opiniones y teorías sobre el cine sonoro, cuando este tipo de cine comenzaba a triunfar de forma incipiente. Hay que considerar estos postulados como lo que son, una serie de opiniones sobre un medio aún sin explorar, unas teorías sobre el cine sonoro escritas en 1928. Principalmente los pioneros rusos manifiestan en este documento sus temores sobre una posible decadencia de la esencia del medio cinematográfico en detrimento del sonido, y tienen gran acierto en varias de sus predicciones, como la tendencia en el cine de adaptar grandes obras literarias, apoyadas fundamentalmente por el dialogo.

Dentro de estos planteamientos de Eisenstein, hay uno que destaca como el más interesante, que se repite de distinta forma en la obra teórica de más autores, la desincronización de la imagen y el sonido. El uso del sonido como contrapunto, a modo de elemento que contraste con la imagen, generando nuevas texturas, y significaciones para la obra cinematográfica en cuestión. Los conceptos enunciados por estos cineastas en este breve manifiesto, hace ya casi un siglo, eran como se puede imaginar de

naturaleza casi exclusivamente teórica, y con un grado de abstracción muy alto, sin embargo, los conceptos del contrapunto sonoro son reformulados por Murch en “El momento del parpadeo”. En el apartado sobre sonido del libro de Murch hay varias reflexiones sobre el sonido, y una de ellas toma la desincronización de imagen-sonido como tópico de reflexión teórica. Murch habla de un uso “metafórico” del sonido, establece que es mucho más interesante que los sonidos ligados a la imagen cinematográfica no correspondan fielmente a dicha imagen, sino que sean sonidos distintos que tengan que ver con la imagen a otros niveles, no a nivel realista, sino más bien en una dimensión más expresiva. Es un concepto algo extraño, pero tiene que ver con el uso creativo de la mezcla de sonido. Ejemplos de este uso del sonido como contrapunto expresivo de la imagen son el famoso crujido cuello de Uma Thurman en *Kill Bill v1*, cuyo sonido es sustituido por dos redobles de tambor. Este concepto sonoro es fundamental en el cine de Edgar Wright, que manipula el sonido a voluntad para proporcionar valores añadidos a sus escenas.

Estos autores ya anticipan en sus reflexiones sobre edición y sonido conceptos que son fundamentales a día de hoy para comprender la naturaleza de muchos de los recursos narrativos que utilizan autores como Adam McKay y Edgar Wright en su obra. Wright utiliza este contraste sonoro apoyándose en el arte del Foley, un apartado fundamental en la producción de sus películas. El cine de este autor se caracteriza por la intensificación, casi grotesca, de muchos sonidos, mayoritariamente sonidos procedentes de movimientos bruscos, tanto de elementos narrativos (personajes, props...) como de la propia cámara. Wright recurre con frecuencia a movimientos de cámara bruscos, esto se puede apreciar en muchas de las secuencias que contienen narraciones apoyadas en múltiples planos cortos de pobre carga narrativa, en los que Wright inserta movimientos como el *whip pan* o el *zoom in*, que se caracterizan por la brusquedad en los largometrajes del autor británico. En las siguientes imágenes observamos una secuencia perteneciente al largometraje *Hot fuzz* (2007), en la que el protagonista, el agente Ángel, recién llegado al pueblo de Sandford, choca con ciertas costumbres que se dan en dicho pueblo, conductas de algunos de los habitantes que implican actividades delictivas. En primer lugar Ángel presencia como un personaje trata de conducir un coche totalmente borracho, y después, ve uno de los chicos (que ha echado del pub anteriormente por su minoría de edad) orina en vía pública. Ambas son detenciones que, por norma general, no entrarían dentro de la narrativa de ningún film

de acción al uso (a los cuales parodia esta película), puesto que ninguno opone resistencia alguna, justo después de ver como el agente mira al adolescente orinando en vía pública, se inserta un plano general de la comisaría, este plano juega el papel de *establishing shot*, y acto seguido, un breve inserto de la mano del policía abriendo las puertas de la comisaria. Es en este plano en el que añade un *whip zoom*, que en este contexto añade valor cómico a la escena. Este valor añadido de naturaleza cómica se debe al contraste, uno de los conceptos fundamentales en la filmografía de Wright, lo cual se debe a que es el principio fundamental del humor conseguido a través del montaje. En este caso tenemos una secuencia desprovista de acción, muy calmada, vemos dos detenciones (que en realidad no vemos, dado que Wright las elimina de la narración con 3 elipsis) muy fáciles, de gente del pueblo que se muestra con una actitud muy despreocupada hacia la ley, mientras que el agente Ángel, del que ya se ha dejado clara su implacabilidad, en su trabajo como agente de policía, se toma estas leves infracciones como graves delitos, y por ello antes de mostrarnos un plano del agente Ángel metiendo a cuatro detenidos de aspecto inofensivo, sin ningún intento de oponer resistencia, en comisaría, hay un breve inserto con un *whip zoom* del agente abriendo las puertas de la comisaria, que a priori se utiliza para reforzar el dramatismo o el dinamismo de un plano, el cual contrasta con la serenidad y la ridiculez del plano siguiente, creando un gag visual por contraste. Este recurso es muy habitual en los films de Wright, y en algunas películas incluso invita a la reflexión de la posmodernidad en el montaje y el estilo visual de las películas paródicas. Esta clase de movimiento brusco que refuerza, dependiendo de la secuencia, la comicidad o el dinamismo en los films de Wright, siempre va acompañado de un sonido, que alude a dicho movimiento, un sonido grotesco, casi exagerado, que es fundamental en el uso de esta técnica, cuya eliminación haría que el recurso perdiera toda su fuerza expresiva.



Como nos explica Walter Murch en el momento del parpadeo, la desincronización imagen-sonido no solo trata de la sustitución de unos sonidos por otros que den una fuerza más cinética al metraje, sino que también pueden darse recursos como la elipsis, distorsión o alteración sonora. Murch plantea un ejemplo claro de estos recursos en uno de sus trabajos junto a Coppola, el último grito de dolor inconmensurable de Michael Corleone tras la muerte de su hija. En este momento de la escena, Murch tiene la brillante idea de omitir el sonido del grito, aplica una elipsis sonora, que dota de muchísima fuerza expresiva esta secuencia. La finalidad de esta omisión sonora es puramente expresiva en esta secuencia. Wright, en *Baby driver*, lleva a cabo un ejercicio de subjetivización sonora a lo largo de todo el film, reproduciendo la música diegética que escucha el personaje principal a lo largo de la película en sus diversos reproductores de música. Esto ya había sido mencionado anteriormente, sin embargo, hay una secuencia en la que Wright juega con una subjetividad sonora más emocional, deja de reproducir los sonidos y melodías que percibe el personaje. En el flashback, el sonido se altera a voluntad, con un objetivo puramente expresivo, pero también narrativo, ya que en cierto modo el audio de esta escena se corresponde con la percepción emocional y psicológica que tiene un personaje de un acontecimiento pasado. Como elementos sonoros característicos en esta escena, Wright introduce el zumbido que escucha el personaje principal debido a su accidente pasado, y por supuesto la elipsis sonora, en la escena no se añade el audio del accidente, y además se distorsiona el sonido de la discusión que mantienen los padres de Baby, lo cual expresa como, con el tiempo, el recuerdo se ha ido distorsionando, volviéndose cada vez menos claro. A este tipo de recursos se refiere Murch cuando habla del “uso metafórico del sonido” para “tensar la relación” de la imagen con el sonido. Como último ejemplo de uso metafórico del sonido en el cine de Wright llevaré a cabo un análisis de una breve escena de *Bienvenidos al fin del mundo* (2013), a priori es un diálogo muy breve, resuelto, en términos visuales, con un plano contra plano clásico. Al principio de la escena, Gary King, el personaje principal del film, llega junto a sus amigos al hostal donde se quedarán a dormir en su pueblo natal, donde intentarán completar la milla de oro (un reto basado en beber muchas pintas de cerveza), la escena comienza con un plano detalle cenital de la campanita del mostrador, la recepcionista pregunta en el siguiente plano, a continuación Gary relata a la recepcionista toda la travesía que les aguarda esa noche, con un lenguaje que se presta a la épica, y mezclado con un ligero zoom in presente durante todo el plano, como también se mantiene latente durante la

prolongada (28 s) parrafada de King el sonido, más leve, de la campana que pulsa al comenzar la escena. El siguiente plano es de la recepcionista, esta vez es un primer plano y su cara revela una expresión que se debate entre el miedo y el más absoluto extrañamiento. De nuevo Wright jugando con el montaje y la mezcla de sonido en pos del humor audiovisual, de nuevo contraste de planos, mientras que el plano de Gary King es largo, más abierto (dejando espacio en el plano para mayor expresividad corporal), y posee un zumbido constante que da empaque al discurso, el plano de la recepcionista es breve, además, es un primer plano, dado que la fuerza expresiva del plano reside exclusivamente en la cara de extrañamiento de la recepcionista. Además, el zumbido se frena justamente en el contra plano. De nuevo hay una sincronía perfecta entre montaje y sonido, pero no entre imagen y sonido, dado que el zumbido que escuchamos durante el dialogo de King es falso, pura dilatación cinematográfica del sonido, de nuevo encontramos la desincronización sonido-imagen de la que hablan los rusos en sus estudios, al igual que Walter Murch.

Al igual que analizábamos en el apartado anterior, la mezcla de sonido también contribuye de forma básica a la fluidez narrativa, el montaje en J es una técnica fundamental en la edición audiovisual de los films de Edgar Wright. En este apartado cabe destacar la vital importancia del Foley de las escenas, dado que la forma en la que el autor fusiona las escenas mediante el sonido suele estar vinculada sonidos pertenecientes al Foley, efectos de sonido intensificados que, a su vez, intensifican la continuidad de la narración. Tomemos dos ejemplos que están presentes en los primeros ocho minutos de *Hot fuzz*, ambos tratan el montaje en J, consisten en realizar transiciones introduciendo sonido del plano B dentro del plano A, para suavizar la transición, he tomado estos dos ejemplos porque son llamativos, dado que utilizan transiciones de montaje visual especiales. El primero pasa de una escena en la comisaria a una escena del crimen donde se están fotografiando los lugares de interés, en el plano A, en la comisaria, escuchamos durante los últimos compases el sonido de carga de un flash fotográfico, acto seguido la pantalla se pone totalmente en blanco (el flash ha saltado) y vemos la cámara responsable de dicha ráfaga de luz. Es un clarísimo ejemplo del gusto de Wright por eliminar, en ocasiones, el corte del film, y realizarlo mediante elementos visuales y sonoros diegéticos, que habitualmente lo ayudan a añadir homogeneidad a sus obras. El segundo es un ejemplo de *pass-by cut*, el agente Ángel hace la maleta cuando, de repente, escuchamos la sirena de un coche patrulla, un coche

que pasa frente a la cámara cubriendo la escena en su totalidad, y dejando posteriormente al descubierto la siguiente escena, Ángel con su maleta esperando a un taxi. De nuevo Wright eliminando el corte clásico de sus transiciones entre escenas, no es un amante del fundido.

Wright también usa el sonido para marcar la transición en otras condiciones, aunque no utilice el montaje en J, el realizador suele introducir un elemento sonoro rompedor, o uno de sus habituales efectos de intensidad creciente para marcar la transición entre planos o escenas. Lo vemos en la escena analizada ya dos veces del chiste de Gary King en *Bienvenidos al fin del mundo*, y también podemos verlo al final de la escena del bar en *Hot fuzz*, el realizador introduce dos efectos sonoros y, para marcar el cambio de escena introduce sonidos de dos campanadas, lo cual acelera la contextualización del espectador a una escena que ahora pasa al exterior. El sonido influye mucho en el momento del corte para el cine de Wright, no solo melódicamente como se puede ver en los análisis de la primera parte de esta investigación, sino en todos los aspectos.

Conclusiones del análisis:

A lo largo de toda esta investigación analítica he percibido una serie de elementos muy característicos en el cine de Wright, solo en el apartado del montaje y el uso del sonido. Hay una gran mayoría de la crítica que lo considera un realizador con mucho talento, y esto se debe a que su estilo es muy personal y llamativo, lo cual le ha valido la calificación de autor desde según que círculos de la esfera crítica. En este aspecto, aún con un estilo muy distinto, podría decirse que es un director a grandes rasgos muy similar a Adam Mckey, ambos directores comparten una visión del cine muy peculiar en el apartado del montaje, que han dedicado gran parte de su carrera a la comedia y han recibido cierto reconocimiento crítico por varias de sus películas, que sin duda contienen técnicas narrativas de posproducción muy características, que tienen mucho que ver con una visión del significante cinematográfico, la estructura y forma de los films, en un mundo posmoderno.

Una de las conclusiones que más saltan a la vista en este análisis es que el autor a analizar, Edgar Wright, es un realizador libre, que ha sido influenciado por muchos profesionales del cine en general, pero cuyo estilo es propio y muy personal, lo cual lo ha trasladado a su obra, una obra con vocación narrativa clara, que aún así comparte elementos y técnicas utilizadas en otras disciplinas del audiovisual, como el videoclip. Wright ha hecho algunas incursiones profesionales en el mundo del video musical, y esto ha calado en su forma de ver la narrativa fílmica, la forma en la que trata la música y el tempo, en relación con el ritmo de montaje y las transiciones es muy importante en la esencia de su autoría dentro del cine comercial actual, sobre todo ahora que está llevando a cabo proyectos mucho más ambiciosos en los que, curiosamente, esta vena de afinidad hacia el mundo del videoclip se ve reflejada con más fuerza aún. Cabe recalcar que no solo ha trasladado recursos de videoclip a la edición y el tempo de sus películas, sino que también ha intentado adaptar elementos propios de otras artes como el videojuego o la novela gráfica a sus films, más concretamente en su obra *Scott pilgrim vs the world*, aunque también podemos ver estas trazas en otras de sus obras.

Para trasladar elementos de otras disciplinas a la narrativa fílmica hace falta una alta comprensión de los mecanismos que componen el relato cinematográfico, ya que es necesaria mucha experiencia y consciencia de la naturaleza de los medios por separado para ser capaz de realizar las adaptaciones transtextuales que consigue Wright. Es un

cineasta que consigue llevar el maquetado del comic al montaje cinematográfico, elementos a priori homólogos en sus respectivas artes, pero imposibles de adaptar de una a otra de forma literal.

Como conclusión fundamental de este análisis esta a su vez un objetivo común de muchísimos de los recursos y técnicas de edición que Wright aplica en su cine, la homogeneidad en la unión de todas las múltiples piezas que conforman sus relatos audiovisuales. El director británico consigue un look muy agradable para el espectador del montaje final de sus films gracias a un proceso de integración total de cada una de las piezas que lo conforman. Wright es un director que respira corte cinematográfico, de hecho muchas de sus escenas se basan en el corte múltiple y acelerado de muchos planos detalle, sin embargo, habitualmente busca camuflar la transición entre escenas, y con este objetivo ha explotado (y perfeccionado) ciertas técnicas que permiten integrar el corte entre planos y escenas como parte de la diégesis cinematográfica, un corte tan visible, que deja de ser un corte, y proporciona cierta suavidad a las transiciones. Entre estos recursos recurrentes encontramos el montaje en J, el *pass-by cut* o el *wipe cut*. Son todos recursos muy habituales en el cine de Wright, y en una mayoría de los casos en los que los encontramos, tienen como objetivo una fusión menos abrupta de los planos, que en ocasiones chocan entre sí al ser yuxtapuestos, cualidad que buscan otros realizadores (Eisenstein, Scorsese...), pero no Wright. Esto no quiere decir que sean recursos absolutamente propios del autor británico, no son de cosecha propia, sin embargo, la frecuencia con la que los utiliza, unida a un objetivo común recurrente en su filmografía por el que hace uso de estas técnicas, y por supuesto el acompañamiento de un acercamiento al sonido muy particular, hacen de sus películas obras de un estilo muy reconocible para el espectador iniciado.

Todos estos rasgos apuntan a una dirección, Edgar Wright es un autor posmoderno. Su estilo cinematográfico, barroco desde la puesta en escena hasta el diseño de sonido o el montaje, la intertextualidad presente en todos sus films, la utilización constante de un contrapunto sonoro que exagera e intensifica la cinética dentro del film, todo ello son elementos propios de un director posmoderno. Los films de Wright no podrían triunfar de la forma en la que lo han hecho en una sociedad que no fuera totalmente nativa de los medios audiovisuales, la narrativa que propone es muy acelerada, los recursos son modernos y complejos narrativamente para cualquier analfabeto audiovisual, que en principio solo entiende la sincronía entre sonido e imagen, una sincronía que Wright no

mantiene siempre (Foley, edición en J). El público posmoderno es capaz de asimilar la enorme cantidad de información narrativa que Wright introduce en tan poco tiempo en sus films, pueden seguir las numerosas transiciones de *pass-by effect*, y entender las distintas elipsis que estas implican o no.

Wright es un director de su época, que no se entiende sin el contexto audiovisual en el que se ha originado su obra, y aún así, a lo largo de esta investigación, con vocación puramente técnica, se ha clarificado como las teorías de autores tan lejanos a nuestro tiempo, como puede ser Eisenstein, o teóricos clásicos del montaje como Karel Reisz o Walter Murch, contienen reflexiones absolutamente aplicables a los avances en la narrativa cinematográfica subyacentes a la obra de Edgar Wright. Lo que Eisenstein llamaba en su manifiesto “contrapunto sonoro”, es tratado a su vez por Murch, que reflexiona sobre la potencia expresiva que puede otorgar la desincronización de la imagen y el sonido, desincronización que Wright utiliza en favor de su obra muy a menudo, sobre todo en la intensificación de movimientos y cambios de plano mediante transiciones bruscas (*wipe*), con lo que refuerza el nervio cinético de su obra. De nuevo, hay que recalcar que no es un recurso original de este autor, sin ir más lejos, el citado anteriormente Adam Mckey lo utiliza en muchas de sus escenas a modo de contraste humorístico, sin embargo, como lo usa este realizador es muy característico de su obra, y muy importante a la hora de enumerar rasgos autorales en la edición del inglés.

La forma de abordar el cine de este director es muy variopinta, en un mismo metraje podemos encontrar secuencias basadas casi exclusivamente en un chocante montaje externo compuesto de infinidad de planos cortos con unidades de información narrativa mínimas, casi a modo de puzle (un estilo que se acerca al montaje soviético de autores como Eisenstein), y otras secuencias en las que busca la suavidad, las transiciones fluidas y una narración homogénea. El motivo no es meramente estético, Wright organiza una narrativa, junto a un tempo de corte y un estilo de edición para según qué escena, secuencia y carga dramática a la que se enfrenta, para lograr el mayor valor expresivo acorde a su visión general del film. Es similar al uso de la música en su obra, música de todo tipo que varía simplemente según el ritmo interno, visual y dramático, como dice Eisenstein en sus teorías sobre montaje, de las secuencias que se realicen, que se ven influidas por la música incluso en factores de la puesta en escena.

Sin duda Wright es un autor muy interesante para el análisis, dado que en términos de posproducción y mezcla de sonido resulta muy peculiar, y sin embargo a la vez todos los recursos, a priori poco comunes, que implementa a sus films, van en una dirección expresiva y narrativa muy concreta. Wright es capaz de orquestar mediante el corte narrativo este tipo de secuencias, y a través de su cine, un cine tremendamente posmoderno y alejado de la etapa clásica del medio, ejemplifica puntos teóricos de las reflexiones de los principales autores de este campo cinematográfico. La gramática avanza con los autores que consiguen desarrollar una personalidad, que a la vez está sustentada en el conocimiento concienzudo del medio expresiva y narratológicamente. Wright ejercita su tarea de director a modo de hombre orquesta, y consigue disponer música, Foley, fotografía, puesta en escena y montaje de tal modo que favorezcan a su visión autoral. Cabe recalcar que a lo largo del análisis también ha salido a relucir la polivalencia dramática del realizador, que se mueve de un género casi musical a la comedia paródica más alocada, pasando incluso por el thriller dramático reflexivo que alberga su última obra a día de hoy, *Last night in the soho*. Los métodos narrativos cambian a medida que su obra evoluciona, y según el género a tratar, y aún así hay elementos distintivos, rasgos esenciales de su autoría muy reconocibles en sus films, los cuales han salido a lo largo de la investigación, estos rasgos no son fetiches autorales de Wright, son elementos que introduce en su obra debido a que acompañan a la perfección su visión estética de todas y cada una de ellas. El tono de sus films y la fluidez narrativa de los mismos es incomprensible sin estos elementos, y es por eso por lo que son imprescindibles en todos sus metrajés.

Por último debo señalar que a lo largo del análisis he hallado una serie de tropos en el cine del autor que lo destapan como un claro representante del cine posmoderno, incluso en la factura técnica de apartados como música y montaje, y por supuesto en la puesta en escena, se aprecian una cantidad de elementos intertextuales, auto referencias a sus propias películas, guiños a la banda sonora dentro de la diégesis de los films y la edición de los mismos, en definitiva, rasgos del cine posmoderno. Sin embargo, el cine posmoderno se caracteriza por una cierta autoconsciencia de la ficción, una consciencia con la que el espectador se encuentra a él mismo dentro de la experiencia cinematográfica, al contrario que en la experiencia inmersiva que se ha perseguido tradicionalmente en el cine clásico. En el cine de Wright esta característica no se da de forma habitual, dado que el realizador busca la homogeneidad en gran parte de sus

largometrajes, y habitualmente, mediante la utilización de todas las herramientas de realización, la consigue. El corte siempre es fundamental en todas y cada una de sus secuencias, es un director que no concibe la narrativa visual de forma interna, y esto lo separa del cine occidental clásico, sin embargo, los recurrentes intentos de disimular dichos cortes convierten la edición de sus películas en un montaje dicotómico que, dependiendo de la esencia expresiva de la secuencia, enseña una de estas dos caras, dos caras que forman parte del estilo de un mismo realizador. El valor añadido de este punto consiste en que el cambio de una forma de montaje a otra en un mismo film no resulta abrupto ni forzado, lo cual revela otro apartado de la capacidad de homogeneización narrativa que posee Wright.

Bibliografía:

Cirera Doña, G. (2020). Edgar Wright & la Trilogía del Cornetto.

del Portillo, A. (2013). Ritmo audiovisual: relaciones e interacciones entre música y montaje. *Tecnologías audiovisuales en la era digital, Fragua, Madrid*.

González Ortega, R. (2020). *Las teorías del montaje de Eisenstein y Tarkovsky: análisis del ritmo fílmico a través de sus planos* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).

McQueen, A. (2013). 'Bring the Noise!': Sonic Intensified Continuity in the Films of Edgar Wright. *Music, Sound, and the Moving Image*, 7(2), 141-165.

Vreeland, T. M. (2020). *Edgar Wright as an Auteur* (Doctoral dissertation, Appalachian State University).

Karim, H. A. (2017). *An Analysis of Onomatopoeia in Scott Pilgrim vs. The World Movie by Edgar Wright* (Doctoral dissertation, IAIN Palangka Raya).

Dubois, D. (2021). Cruising the Hyper-Real Highway: Edgar Wright's Baby Driver. *Journal of Film and Video*, 73(1), 48-58.

Cauche, R. (2021). The Soundtrack of Baby Driver: An intensified musical aesthetic. *Volume!*, 18(1), 101-117.

Barthes, R., & Akçakaya, R. (2009). *La cámara lúcida* (p. 20). Barcelona: Paidós.

Sánchez-Biosca, V. (1991). Teoría del montaje cinematográfico.

Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje* (Vol. 2). Grupo Planeta (GBS).

Murch, W. (2021). *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. ECAM. Imprenta dinámica.

Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas* (Vol. 4). Ediciones Rialp.

Marimón. (2014). *El Montaje cinematográfico : del guión a la pantalla*. Universitat de Barcelona.

- Gómez Tarín, F. J., & Marzal Felici, J. J. (2015). Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis fílmico. *Madrid: Cátedra*.
- Ward, M. (2015). Art in noise: An embodied simulation account of cinematic sound design. *Embodied cognition and cinema*, 155-186.
- Correa, M. L. G. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y palabra*, (87).
- Reisz, Millar, G., & Heras, M. (2007). *Técnica del montaje cinematográfico : montaje 2* (2a. Ed.). Plot Ediciones.
- Esteban, V. A. (2011). El papel del sonido audiovisual en el discurso cinematográfico posmoderno. In *La comunicación pública, secuestrada por el mercado* (p. 53). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Thompson, R. (2001). *Manual de montaje: gramática del montaje cinematográfico*. Plot.
- Chandler, G. (2009). *Film editing: Great cuts every filmmaker and movie lover must know*. Michael Wiese Productions.
- Eisner, W. E. (1994). *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo: versión ampliada con la impresión digital*. Norma
- McCloud, S., & Manning, A. D. (1998). Understanding comics: The invisible art. *IEEE Transactions on Professional Communications*.
- Base de datos IMDB (2022) Last Night in Soho. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt9639470/?ref =nv_sr_srsg_0
- Base de datos IMDB (2022) Edgar Wright. Recuperado de https://www.imdb.com/name/nm0942367/?ref =nv_sr_srsg_3
- Base de datos IMDB (2022). Hot Fuzz. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0425112/?ref =nv_sr_srsg_0
- Base de datos IMDB (2022). Scott Pilgrim contra el mundo. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0446029/?ref =nv_sr_srsg_0

Base de datos IMDB (2022). The World's End. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1213663/?ref=nr_sr_srsrg_0

Videografía:**Cine:**

Shaun of the dead (2004)

Hot fuzz (2007)

Scott pilgrim vs the world (2010)

Welcome to The worlds end (2013)

Baby driver (2017)

Last night in the Soho (2021)

Kill Bill vol 1 (2003)

Kick ass (2010)

La soga (1948)

Televisión y videos musicales:

Spaced (1999)

Blue song (2002)