



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Frías, Luis

Esquemas de montaje y discurso humanizador

Ética y Cine Journal, vol. 15, núm. 1, 2025, Marzo-Junio, pp. 71-83

Universidad de Buenos Aires

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v15.n1.48591>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564482073008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Esquemas de montaje y discurso humanizador

Una película de policías | Alonso Ruizpalacios | 2021

A Cop Movie | Alonso Ruizpalacios | 2021

Luis Frías*

Universidad Autónoma de Nuevo León – Universidad de Monterrey

Recibido: 29/07/2023; aprobado 11/12/2023

Resumen

El montaje de *Una película de policías* (2021) fue reconocido en el Festival de Berlín debido a la innovación en el lenguaje y su importancia en la construcción del discurso. Los realizadores expusieron su interés por humanizar a la policía para comprenderla de forma menos prejuiciosa, interés que fue percibido por los críticos hasta el punto de considerarlo demasiado empático con la institución. Al profundizar en el concepto de humanizar, se encontraron investigaciones desde el campo de la bioética, en relación con el trato hacia el otro. A partir de este contexto, se planteó objetivo de describir la forma en que se emplean los recursos del montaje en la película y de qué manera contribuyen en la construcción del discurso humanizador hacia la institución. A partir del *découpage* de un capítulo, se realizó un análisis textual con el que se encontraron esquemas relacionados con la teoría de Murch (2003). Entre los hallazgos se observó una estructura circular que cumple con el paradigma de los 3 actos, ritmo en función de la narración, uso simbólico del montaje para destacar estados de ánimo y conceptos, esquemas de contraste, repetición, conjunción del montaje con el sonido, y rupturas de la regla de los 30 grados. Además, se observó que el montaje se complementa con otros códigos para mostrar el lado humano de la institución a través del ocio y la torpeza de los policías, pero también de su compromiso y eficiencia.

Palabras Clave: Montaje | análisis textual | cine mexicano | humanizar | bioética

Editing Schemes and Humanizing Discourse

Abstract

The editing of a police film (2021) was recognized at the Berlin Film Festival due to its innovation in language and its significance in the construction of discourse. The filmmakers exposed their interest in humanizing the police to understand them in a less prejudiced manner, an interest that was perceived by critics as being too empathetic towards the institution. By delving into the concept of humanization, research was found from the field of bioethics, in relation to the treatment of others. From this context, the objective was set to describe the way in which the editing resources are used in the film and how they contribute to the construction of the humanizing discourse towards the institution. By using the *découpage* of a chapter, a textual analysis was carried out, revealing schemes related to Murch's theory (2003). Among the results, a circular structure was observed, following the three-act paradigm, using rhythm to enhance storytelling, employing symbolic editing to highlight moods and concepts, contrasting and repeating schemes, conjunction of editing with sound, and breaking the 30-degree rule.

Additionally, it was observed that the editing is complemented with other codes to showcase the human side of the institution through the leisure and clumsiness of the police officers, but also through their commitment and efficiency.

Keywords: Editing | textual analysis | mexican cinema | humanizing | bioethics

Introducción

Una película de policías es un largometraje dirigido por Alonso Ruizpalacios y estrenado en 2021. La película mezcla los formatos cinematográficos del documental y la ficción para relatar las experiencias personales de una pareja de policías de la Ciudad de México, Teresa y Montoya, mientras que una pareja de actores, Mónica del Carmen y Raúl Briones, recrean los relatos de la pa-

reja de policías y narran sus aprendizajes al entrar a una academia de policías para preparar sus trabajos actorales.

La película representa el tercer largometraje de Ruizpalacios después de *Güeros* (2014) y *Museo* (2018) y tuvo buena recepción en Festivales de cine y entre la crítica cinematográfica. En cuanto a los Festivales internacionales de cine, *Una película de policías* estuvo nominada en los Festivales de Berlín, Camden, Chicago, Hamptons, La Roche-sur-Yon, Londres, Monclair, San

luis.friasgm@gmail.com

Sebastián y Zurich. Además, en los premios organizados por la Academia Mexicana de Ciencias Cinematográficas, los premios Ariel, la película ganó 6 premios, entre ellos mejor largometraje documental, de las 10 categorías en que contendía.

Cabe señalar que tanto en el Festival Internacional de Berlín, así como en los premios Ariel, se destacó el trabajo del editor Ybrán Asuad. En Alemania, Asuad recibió el Oso de Plata por su Destacable Contribución Artística¹, en palabras del jurado debido a

el magistral concepto de edición de un trabajo cinematográfico arriesgado e innovador que desdibuja los límites entre la ficción y la realidad y explora audazmente la habilidad del lenguaje cinematográfico de cambiar nuestra perspectiva del mundo. Jugando un rol esencial de apoyo a la visión única del realizador, el montaje hábilmente deconstruye las múltiples capas de la realidad y del lenguaje para ofrecer una mirada profunda y reflexiva sobre una de las instituciones más controversiales de México. (Berlinale, s.f.)

Acerca del montaje de Ybrán Asuad, la crítica ha alabado su trabajo, así como lo hizo el Festival de Berlín. De esta manera, se destaca la mancuerna entre edición y la musicalización de Joe Rodríguez, la cual apoya el “montaje efectivo” de Asuad (Castañeda y Navarro, 11 de octubre de 2022). Esta misma observación la realiza Gallegos (27 de octubre de 2021) y apunta que la edición de Asuad es el núcleo de la propuesta híbrida de la película pues ofrece pistas acerca de los bordes entre ficción y documental, como la sincronización del *lip synching* durante la primera parte de la película (Butaca Ancha, 28 de octubre de 2021).

Ruizpalacios comentó que estaba interesado en mostrar la crisis de impunidad y corrupción por la que atravesaba México durante el sexenio de Enrique Peña Nieto (Ugarelli, 16 de octubre de 2021; Castañeda y Navarro, 11 de octubre de 2022). Sin embargo, le pareció que centrarse en una investigación sobre Ministerios Públicos –la cual realizó durante un año– sería aburrido para el espectador, por lo que decidió centrarse en la figura del policía: “la frontera entre la ley y la ciudadanía” (Ugarelli, 16 de octubre de 2021, párr. 5) y recurrir al uso de la ficción.

El director y las productoras enfatizaron en la necesidad de humanizar a la institución policiaca para comprenderla desde una perspectiva más compleja, menos prejuiciosa (Engel, 25 de septiembre de 2021). Para lograrlo, recurrieron a las historias personales de Teresa y Montoya, sus razones para entrar a la policía, el romance que surgió entre ambos, algunas experiencias emocionantes al patrullar juntos y los problemas institucionales a los que se han enfrentado ejerciendo su labor. Pero

también se buscó humanizar a través de los actores Mónica del Carmen y Raúl Briones quienes funcionan como “avatares” en el “viaje del espectador” (Mónica del Carmen en Acévez, 8 de noviembre de 2021, párr. 21) ya que se sumergieron en las academias para cuestionar sus prejuicios acerca de la policía mexicana y darse cuenta “que las instituciones se componen por personas” (Raúl Briones en Vértiz de la Fuente, 7 de noviembre de 2021).

Por su parte, la crítica y prensa cinematográfica hicieron eco de algunas declaraciones del realizador y de las productoras, y destacaron la propuesta de mostrar las complejidades del sistema policiaco, más allá del maniqueísmo, y de humanizar a la corporación a partir de las historias de sus protagonistas (Arredondo, 2 de noviembre de 2021; López, 11 de noviembre de 2021; García, 9 de marzo de 2021, entre otros). No obstante, algunos críticos también apuntaron que la película podría mostrar una “simpatía excesiva” hacia la institución (Becerra, 8 de noviembre de 2021, párr. 14), o bien que quizá el director intentara “lavarle la cara a la institución” (Ruiz Sierra, 16 de noviembre de 2021, párr.4).

Antecedentes

Como antecedentes académicos, se encontraron muy pocos trabajos relacionados con el estudio profundo de este reconocido largometraje. Bricca (2023) se refiere a *Una película de policías* como una obra híbrida que desafía la distinción entre propaganda y documental –según Rabiger–. La distinción radica en que la propaganda se ejecuta con un objetivo preestablecido, como las escenas recreadas en la película de Ruizpalacios, mientras que el documental se propone una investigación honesta, como cuando los dos actores ingresan a la academia policiaca para preparar su papel. De forma similar, Haydn Smith (2022) selecciona esta obra entre una serie de documentales que considera relevantes para demostrar que existe una gran variedad de estilos y prácticas que expanden los límites del formato.

En cuanto a los estudios que abordan el análisis del montaje, también se encontraron pocos estudios, la mayoría de Asia y en menor medida en el continente americano. Bagiananda Mulia y Dharsono (2019) analizan el montaje paralelo en la película indonesia *Haji Backpacker* (Danial Rifky, 2014) empleando un método interpretativo desde un enfoque estético formalista, aplicando la tipología de Eisenstein y la teoría de Reisz. Ding (2020) realiza un resumen de los estilos de edición empleados

en secuencias de flujo de conciencia, para lo cual se enfocó en algunos elementos del montaje, principalmente las relaciones espaciales y temporales entre planos y el uso de planos secuencia o *montages*, es decir del ritmo interno o ritmo externo (Sánchez, 1991). Ding (2020) y Xing y Zhuang (2021) coinciden en que cada estilo de edición provocará distintas experiencias de recepción y diversos efectos entre la audiencia. Xing y Zhuang además realizan una propuesta teórica para dividir los “puntos de edición” (117) o duración de un corte, dependiendo del valor emocional de los personajes, de las acciones físicas que realizan los sujetos a cuadro, o del ritmo o *padding*.

Del lado americano, Buckland (2020) analiza la construcción y continuidad en la secuencia de persecución al final de *Jaws* (Steven Spielberg, 1975). Para su estudio, el autor emplea el método del análisis formal sustentado por la teoría de Reisz y Millan en cuanto a los principios de las secuencias de acción. Luego de descomponer la secuencia y describirla empleando lenguaje filmico especializado, Buckland concluye que la edición de la secuencia de *Jaws* es eficaz debido a la forma en que se ordenan los planos, más allá de la adherencia a las convenciones de la continuidad.

Por su parte, Fernández Ramírez (2018) realiza un análisis dialéctico a partir de las ideas de Eisenstein para estudiar el montaje en la película *Black Hawk Dawn* (Ridley Scott, 2002) el cual intenta “corregir la impresión del público estadounidense sobre la derrota militar en la Batalla de Mogadiscio” (p. 259). La autora contextualiza la película empleando datos históricos y comentarios del productor y director de donde extrae el planteamiento ideológico que busca comprobar, es decir el cambio de percepción del evento histórico. Para realizar el análisis, elige un episodio de 17 minutos para detectar “esquemas y colisiones” (p. 267) entre planos y proceder a una interpretación. Como conclusión, Fernández Ramírez propone que los esquemas, al usar y repetir ciertos recursos de montaje para determinados momentos narrativos, guían las emociones, así como la comprensión ideológica del espectador.

En general, los textos académicos que se refieren a *Una película de policías* resaltan su naturaleza híbrida que enriquece al formato documental. Los estudios que analizan el montaje, por su parte, se enfocan en el aspecto formal, recurren a autores como Eisenstein, Reisz y Millan, y concuerdan en que el discurso creado a través del montaje impacta en la respuesta emocional e intelectual del espectador. Ahora bien, es necesario profundizar en una investigación teórica para comprender la hibri-

dación de los formatos de ficción y documental en esta obra, principalmente desde el código del montaje, y para definir el concepto de *humanizar*, que tanto los realizadores como los críticos han utilizado al referirse al discurso de la película.

Marco teórico

El montaje en el documental y *La regla de 6*

De acuerdo con Reisz y Millar (2010) lo que distingue al documental de la película de ficción es que, en el caso del documental, el sentido y el significado del material rodado se adquiere en el momento del montaje, mientras que en la ficción el sentido se construye desde el momento del guion. Además, existe una diferencia de propósitos entre ambos modos de producción ya que, de acuerdo con Reisz y Millar, el cine de ficción tiene como propósito desarrollar una historia o trama, mientras que el documental se preocupa en exponer un tema, a la manera de un ensayo. El reto para un director de documentales consiste en presentar el tema de una forma nueva o estimulante para los espectadores, para lo cual se requiere del trabajo del editor: “de esta forma, la habilidad del director de un documental es esencialmente la habilidad de un editor” (p. 98), sin olvidar que el proceso de edición se va concibiendo desde el momento de rodaje y que el trabajo de montaje se realiza en conjunto editor-director.

Reisz y Millar agregan que las películas documentales que dan mayor reconocimiento a su formato son aquellas que pasan de la mera observación a una preocupación estética. Es decir que existe un propósito de transmitir emociones al espectador, crear atmósferas y construir significados sobre determinado tema. En este sentido, y particularmente en documentales creativos o *imaginativos*, el timing y la suavidad del corte quedan en segundo término, pues se consideran como un pre-requisito para la elaboración del montaje.

Desde esta perspectiva, la observación de Reisz y Millar se asemeja lo establecido por Murch (2003) en *la regla de seis*. De acuerdo con Murch, el corte ideal es aquel que responde a seis criterios, en donde la emoción que el editor quiere transmitir a su espectador es lo más importante (51% del peso para hacer el corte). Después de la emoción del momento, el autor sitúa la necesidad de hacer avanzar el argumento como segundo factor para cortar un plano (23%), seguido del ritmo (10%), la dirección de la mirada del espectador (7%), el respeto ha-

cia el eje de los 180 grados (5%) y la relación espacial de las personas y los objetos (4%). Cabe señalar que esta es una propuesta general que no se limita solo a las películas de ficción o a los documentales, sin embargo, las últimas dos reglas se relacionan con el principio de continuidad, importante para el cine de ficción y el montaje suave o transparente (Sánchez-Biosca, 1996).

En el caso de *Una película de policías*, en donde se trabaja con un formato híbrido, es importante tomar en cuenta la construcción del sentido en el momento de la edición como en el documental, pero también su planeación de la puesta en escena y la convención de las reglas de continuidad durante el montaje, como es el caso de la ficción. Acerca de este formato híbrido, los críticos lo han clasificado como un *docudrama* o *docuficción* (Vértiz de la Fuente, 7 de noviembre de 2021; Cruz Salido, 23 de noviembre de 2021; Córdova, 2 de noviembre de 2021).

Nichols (1997) define al docudrama como “historias basadas en hechos, pero interpretadas por actores y elaboradas a partir de elementos y conjeturas” (p. 308). Raventós, Torregrosa y Cuevas (2012), concluyen que el docudrama combina de forma equilibrada los rasgos narrativos e interpretativos del drama con las características estilísticas y empíricas del documental.

Definición del concepto *humanizar*

Los críticos y los realizadores de la película han hecho énfasis en el discurso humanizador de la película, por lo que es importante definir el concepto para su operacionalización. El término *humanizar* se ha utilizado sobre todo en el área médica como parte de la ética en el trato al paciente (Rueda Castro et al, 2018; Valenzuela Anguita, 2015; Bermejo, 2014). En este sentido, humanizar se puede definir como un interés por empatizar con el otro a través de la comunicación, de escucharse y comprenderse intersubjetivamente: “reconocer que el otro es un agente ético con la misma jerarquía” (Rueda Castro et al, 2018, p. 5). Ávila-Morales (2017) menciona que existen cualidades que permiten que una persona se considere un humano como la inteligencia, el lenguaje, los valores, la moral, la sociabilidad, la curiosidad, la individualidad, y las emociones como el amor, la felicidad y la vergüenza. La deshumanización sucede cuando estas características le son negadas a una persona, cuando es percibida como incapaz de pensar, comunicarse o sentir, comparándola con un animal o un objeto, o creando una imagen superficial y rígida de ella.

Como se puede observar, las emociones son una de las cualidades que *humaniza* a la persona, y es esta cualidad a la que apunta el montaje a la hora de realizar el corte (Ávila-Morales, 2017; Murch, 2003). Por lo tanto, es importante definir el concepto de *emociones* y establecer los elementos que componen esta categoría. Las emociones, según Ekman (2017) son “reacciones ante asuntos que parecen ser de gran importancia para nuestro bienestar” (sin página) y normalmente suceden tan rápido que se procesan de forma inconsciente. Estas reacciones suceden en el cerebro y provocan cambios dentro y fuera del cuerpo, como las alteraciones del ritmo cardíaco o la respiración, en el caso interno, o de la expresión facial, el tono de voz o la postura corporal, en el caso externo.

Con la finalidad reconocer y estructurar a las emociones, Bisquerra (2016) se basa en la tipología de Ekman (miedo, ira, tristeza, alegría, sorpresa y asco) para construir un universo de emociones, pero agrega otras cuatro familias o “galaxias” (p. 22): las emociones sociales como la vergüenza, las emociones estéticas, y la felicidad, distinta a la alegría. Bisquerra agrupa dentro de estas familias a otras emociones similares a la principal, pero más específicas, ya que las familias son grandes categorías y pueden resultar imprecisas a la hora de definir una sensación emocional. De esta manera, dentro del *miedo* se pueden encontrar emociones como el horror o la fobia, en la *ira* el odio o los celos, en la *alegría* la euforia y el placer, y en la *felicidad* la paz o la serenidad, por mencionar algunos ejemplos. Cabe señalar que las emociones se mezclan con otras cualidades humanas como los valores y las actitudes individuales para que el sujeto se comporte de cierto modo.

Metodología

A partir de la información recabada, el presente estudio se propone como objetivo describir la forma en que se emplean los recursos del montaje en *Una película de policías* y de qué manera contribuyen en la construcción del discurso humanizador hacia la institución policiaca.

Partiendo de la poca información académica que aborda este objeto de estudio, esta investigación se propone un alcance exploratorio con el fin de abonar en el corpus de textos interesados en establecer relaciones entre recursos formales del montaje y sus significados ideológicos y emocionales. Pero también el estudio tiene un alcance descriptivo en cuanto a su objetivo relacionado con especificar las características del montaje en esta

obra en particular (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014).

Las preguntas de investigación que se surgen para cumplir con el objetivo se determinan a continuación:

1. ¿Cómo se describe el estilo del montaje en general y cuáles esquemas emplea?
2. ¿De qué manera el montaje en la muestra contribuye en la construcción del discurso humanizador hacia la policía?

Para responder a las preguntas de investigación, se hará uso de la metodología del análisis textual, comprendido como un proceso de disección de la forma cinematográfica que tiene como fin la comprensión e interpretación del funcionamiento de alguno de sus componentes, como es el montaje en el caso de esta investigación (Aumont y Marie, 1990; Casetti y Di Chio, 1991). El análisis textual, basado en la semiótica y hermenéutica, puede también comprenderse como un análisis discursivo, o bien como análisis formal, dando continuidad a los estudios mencionados en los antecedentes.

Para realizar el análisis textual, Aumont y Marie (1990) proponen realizar una segmentación a partir de una selección de secuencias con el fin de indagar profundamente en la forma y sentido. En este caso se seleccionó el capítulo 3 de la película, titulado *Teresa y Montoya*, con una duración de 12 minutos y 56 segundos, y se sitúa entre el minuto 45:28 y el 58:24 de la duración total. Este capítulo se encuentra en el punto medio de la película, en él convergen los dos primeros capítulos dedicados a contar las historias individuales de cada protagonista y trata sobre el comienzo de la relación amorosa entre los dos tripulantes de la *patrulla del amor*.

Este capítulo es valioso para realizar el análisis textual por su valor narrativo, en cuanto a que aborda todo un capítulo, un segmento completo con una exposición en tres actos con 4 escenas narrativas. Además, el capítulo incluye el punto medio de la película, el cual es marcado como un momento importante según el paradigma de Field (2005), y corresponde con el desmantelamiento de la ficción, dando pie al apartado más documental en donde los actores ingresan a estudiar en la academia policiaca (Bricca, 2023).

Como se mencionó, el capítulo está conformado por 4 escenas dramáticas, es decir por unidades narrativas en las que se desarrolla “una misma acción conformada por uno o distintos momentos, que normalmente se desarrollarán en distintas escenas” (Figuro Espadas,

2019, p. 271). Esta definición es muy similar a la de *secuencia*, sin embargo, la última incluye a las escenas narrativas para contar una acción aún más general y relevante para la película, incluso podría comprenderse forma independiente (Figuro Espadas, 2019).

Para describir mejor la manera en que se emplean los recursos del montaje, se descompusieron las escenas dramáticas en un *découpage*. Este instrumento se construyó a partir de las categorías propuestas por Murch (2003): emoción percibida a cuadro (con énfasis en el rol del montaje), ritmo (duración, movimiento, tipo de plano, ángulo), narración (unidad dramática, pausas, aire, transiciones), línea de la mirada (composición y tipo de corte), eje de 180 y espacio tridimensional, éstas dos últimas agrupadas bajo la categoría de continuidad. Cabe señalar que como nomenclatura de tipos de plano y de corte se utilizó la terminología propuesta por Bowen (2018) la cual se encuentra en inglés y se incluyó su traducción al español.

Resultados

Luego de haber realizado el *découpage* del Capítulo 3: *Teresa y Montoya*, se dividieron los hallazgos por escenas narrativas o unidad de acción. A continuación, se presenta la descripción del uso del montaje en cada escena narrativa con relación al análisis textual propuesto.

La primera escena narrativa se determinó a partir de la acción en la que Teresa y Montoya se conocen. Esta escena narrativa corresponde con el planteamiento del capítulo 3 (Field, 2005), tiene una duración de 2:18 y 11 frames y corresponde al 17.9% del capítulo (un poco lejano al 25% que propone Field para el primer acto de su paradigma), e incluye el primer punto de giro cuando Teresa confiesa que pagó a los mandos para ser pareja de Montoya en la patrulla.

La escena narrativa del encuentro entre Teresa y Montoya se conforma por 1 escena (sala del departamento), 2 planos con diferente composición, y 3 cortes (un plano se repite, es decir que se considera un *master shot* o plano maestro). En cuanto al ritmo, la duración promedio de los planos corresponde a 46 segundos y 4 frames. Si bien la duración de los planos es bastante extensa en comparación con la media del cine contemporáneo, la cual es de 4 a 6 segundos (Zavala, 2018), el ritmo no se percibe lento ya que se apoya en el movimiento de los actores, de la cámara (*dolly-in* y *rack focus* o cambio de foco), y principalmente por el diálogo de los personajes, quienes hablan con confianza entremezclando emocio-

nes. En otras palabras, el dinamismo de la escena se apoya en el ritmo interno más que en el ritmo externo o de la cantidad de cortes (Sánchez, 1991).

Los actores se encuadran en tipos de plano americano (*american shot*) (2 ocasiones) y plano medio corto (*medium close-up*) (1); cabe mencionar que en ambos casos se utiliza el *two shot* (tiro de dos) para juntar a los dos personajes en el mismo encuadre, pues se relata la historia de ambos. Tomando en cuenta que Teresa es quien conduce el diálogo, el punto de interés recae sobre ella. El eje de los 180 grados se respeta, la regla de los 30 grados también se cumple entre los cortes, así como la distribución del espacio tridimensional ya que ambos personajes conservan su posición (Montoya a la izquierda y Teresa a la derecha), además de no encontrar errores de continuidad.

Tomando en cuenta la categoría de narración, se determinó que las emociones que predominan son la ira, la emoción social y finalmente la felicidad. Teresa en su relato se muestra celosa (ira) por la atracción que Montoya ejercía sobre las jóvenes cadetes; Montoya, por su parte, se muestra avergonzado (emoción social) ante lo que menciona Teresa y trata de matizar la narración de su pareja (“yo nunca dije eso”; “por cierto 15 kilos menos”), finalmente ambos se muestran felices cuando ríen luego del comentario divertido de Montoya.

Sin embargo, desde el punto de vista del montaje y la puesta en escena, se perciben más bien las emociones de felicidad, amor y ansiedad. La felicidad, a través de la tranquilidad y serenidad con la que el editor permite que transcurran los planos, sin la premura por cortar o intercalar entre planos maestros y cobertura (*coverage*), además de respetar las convenciones de continuidad. Del lado de la puesta en escena, el encuadre en *two shot* (tiro de dos) permite interpretar una relación de confianza entre ambos (amor). Finalmente, la ansiedad se percibe en los movimientos nerviosos de Montoya quien se desplaza por el cuadro y juega con un cuchillo, además del encuadre claustrofóbico sobre el rostro de Montoya mientras escucha a Teresa, desenfocada en un segundo plano, hablar sobre él.

La segunda escena narrativa corresponde con la narración de la depresión de Montoya tras la separación de su mujer y su hijo. Esta escena narrativa tiene una duración de 2 minutos 32 segundos y 7 frames, lo cual corresponde con el 19.91% del capítulo *Teresa y Montoya*. De acuerdo con el paradigma propuesto por Field (2005), esta escena narrativa corresponde con la primera mitad del segundo acto, que en su totalidad da forma al “contexto dramático conocido como confrontación” (p. 23).

En esta escena narrativa Montoya es quien dirige el relato y se centra en describir su depresión antes de comenzar la relación con Teresa. El segmento se comprende como un *flashback* y se desarrolla en el departamento de Montoya, específicamente en la recámara y en el comedor. Los escenarios sirven para adentrarse en el aspecto privado de los estados anímicos de Montoya, en su soledad y tristeza. Además, se observan aspectos simbólicos en la puesta en escena que apoyan esta representación emocional, principalmente el perro, el refrigerador casi vacío, así como la composición visual del plano en el cual una cara del refrigerador ocupa dos tercios y Montoya solo uno al extremo derecho del cuadro. También es importante destacar el dibujo que el protagonista realiza en el suelo, a manera de la silueta de un cadáver encontrado en la escena del crimen, el cual se relaciona con las referencias que hace Montoya sobre la muerte (“hay veces que sí llegué a pensar luego hasta llegar a quitarme la vida” [sic]). En general, se retrata de forma simbólica o sobretonal (Eisenstein, 1977) el punto más bajo y deshumanizado de Montoya.

Con relación al ritmo, se contabilizaron 2 escenas o cambios de locación como se mencionó anteriormente, 11 planos con composiciones distintas entre sí y 15 cortes en total, contando planos que se repiten. La duración promedio entre los 15 planos es de 10 segundos y 6 frames, más cercana a la duración promedio del cine contemporáneo, en comparación con el bloque anterior, aunque aún más extensos que la media (4 a 6 segundos, según Zavala, 2018). La duración de los planos es variable, pues se encontró que el plano más extenso es de 30 segundos y 5 frames (plano 6), y el más breve fue de 1 segundo y 18 frames (plano 11).

El plano más extenso corresponde al encuadre en el que se observa una cara lateral del refrigerador en dos tercios del cuadro y a Montoya en un extremo, contemplando la fotografía de su hijo y posteriormente bebiendo cerveza. Este plano se considera contemplativo, la cámara es fija y permite observar con detalle el comportamiento de Montoya, además de que predomina la musicalización del bolero *La equivocada* por encima del diálogo, el cual se presenta al final del plano y sirve de puente sonoro “no quise ir al psicólogo porque me iban a considerar que estaba mal”. El plano más breve, por su parte, se trata de uno de los saltos o *jump cuts* en los que se muestra a Montoya comportándose como un perro.

Es importante destacar los juegos visuales que realiza Asuad a través del montaje, en cuanto a la desorientación del espacio tridimensional y la reiteración de la línea de la mirada, principalmente. La desorientación del es-

pacio tridimensional se puede encontrar al comienzo de esta escena narrativa, cuando en un inserto (*insert shot*) se observa una mano rascando una calcomanía en la pared, para pasar a su contraplano en donde se presenta el rostro de Montoya en ángulo cenital observando la calcomanía que despegó. Al no existir un plano abierto que oriente la distribución espacial desde el inicio y debido al ángulo en cenital, es posible interpretar que la calcomanía se encontraba en el techo y que éste estaba situado demasiado cerca del rostro de Montoya, como si se encontrara encajonado o en un ataúd. Sin embargo, dos planos más adelante -después de mostrar al perro- se comprende que las calcomanías se encontraban en la pared que da a la cabeza de la cama (Figura 1).



Figura 1. Juego de montaje con la espacialidad

La reiteración de la línea de la mirada se encuentra en el uso de los *match cuts*, así como de los *jump cuts*. Los *match cuts*, o relaciones gráficas según Bordwell y Thompson (2003), se observan en la secuenciación que el editor realiza entre planos medios cortos: Montoya abre el refrigerador, bebe cerveza, comparte la bebida con el perro, dibuja su contorno en el piso, hasta romper la secuencialidad de planos cerrados con el plano medio (*medium shot*) en donde se muestra el cuerpo de Montoya atravesando el encuadre de forma diagonal. Dicho plano se comprende como una pausa o una variación en el ritmo, para posteriormente regresar a la reiteración a través de los *jump cuts* o saltos, en los que se repite cuatro veces el encuadre de Montoya debajo de la mesa comportándose como un perro. Esta representación de Montoya como un perro se vuelve reiterativa también por estar acompañado de su mascota en el encuadre y por la narración de Teresa quien se refiere a una fotografía en la que Montoya sale con su perra al

lado “como si fuera un humano”; además Teresa revela que Montoya le comentó que se sentía un perro. El uso de los *jump cuts* se acompaña de ladridos del perro, lo cual acentúa el tono simbólico, violento, monótono y breve de los cortes.

A partir de estas categorías, se determinó que las emociones que guían al montaje fueron la tristeza, la ansiedad y la sorpresa. Como en la escena narrativa anterior, la puesta en escena y la narración contribuyen a formar estas emociones, por ejemplo, el movimiento insistente de la mano de Montoya al rasgar la calcomanía, el encuadre cerrado en cenital sobre el rostro de Montoya, el perro bebiendo cerveza, o el comportamiento del humano como un perro, pueden generar estrés, el cual se vincula con la emoción de la ansiedad, o incluso puede relacionarse con el asco por el descuido y la suciedad. Sin embargo, en términos de montaje, la tristeza se representa con la duración de planos en los que Montoya actúa deprimido, como el plano entero (*full shot*) de 21 segundos y 1 frame en donde el personaje se levanta de la cama y sale hacia el comedor, o bien el plano antes mencionado de Montoya bebiendo cerveza frente al refrigerador. Por último, el montaje despierta la emoción de la sorpresa cuando emplea *jump cuts*, ya que desconcierta al espectador con el corte violento y la reiteración del encuadre. De igual manera, se evoca la sorpresa cuando al finalizar esta escena narrativa, el editor regresa al plano del dibujo del cuerpo de Montoya de forma inesperada, principalmente en términos de continuidad, pues durante los *jump cuts* que se encuentran entre ambos cortes no se observa ese dibujo en el suelo.

La tercera escena narrativa forma parte de la misma secuencia referente a la historia de amor entre Teresa y Montoya, sin embargo, se aleja de la representación de la depresión de Montoya y se centra en el comienzo del romance entre los policías. La escena narrativa se desarrolla ahora en cuatro locaciones: en la patrulla, en la sala del departamento que comparte la pareja, en la cocina y en la recámara de dicho departamento. De esta forma, lo privado se entremezcla con lo público y lo profesional, alejándose de su condición de policías y centrándose en su situación sentimental.

La duración de la tercera escena narrativa es de 3 minutos, 55 segundos y 23 frames, lo cual representa el 30.5% del capítulo analizado. En términos del paradigma de Field (2005), la escena narrativa también forma parte del segundo acto junto con la escena narrativa previa ya que ambas suman 50.417%, con lo cual se cumple con la duración propuesta por el teórico (50%).

Cabe señalar que en este segmento se encuentra el punto medio, el cual sirve para enlazar las dos mitades del segundo acto, así como el segundo punto de giro que abre paso al tercer acto. En este sentido, el punto medio coincide con un momento simbólico que es cuando Montoya por fin acierta y tira una de las balas que tenía alineadas en el tablero del coche, en relación con el acierto de haber comenzado una buena relación Teresa, la cual lo sacó de la depresión (primera mitad del 2º acto) y le dio un nuevo sentido a su vida (segunda mitad). El segundo punto de giro se encuentra en la escena de sexo, mientras se escucha el *voice-over* de Montoya quien cuenta que comenzó una nueva intimidad y cotidianidad juntos (“ya después fue algo muy bonito en la patrulla porque pasábamos por unos quesos, unos cacahuates...”).

En cuestión rítmica, se observa que la mayoría de los planos son largos y se registró el más extenso con una duración de 34 segundos y 4 frames –cuando Montoya cuenta la anécdota de la rosa– pero también se reportó un plano breve de 3 segundos, cuando Montoya sopla un papel ensalivado a través del cuerpo de un bolígrafo. En promedio, los planos tienen una duración de 19 segundos y 15 frames, lo cual sugiere que la narración bajó su velocidad o *tempo*. Además, el primer plano comienza después de una transición en disolución (*dissolve*), la cual sugiere una ralentización del tiempo, pues este tipo de transición se asocia con la desaceleración del ritmo en una escena (Bowen, 2018).

Los juegos a través del montaje se vuelven a hacer presentes en esta escena narrativa, principalmente a través del contraste entre imagen y sonido, lo cual afecta en al tono de la narración. El plano 1 de esta escena comienza con un encuadre en movimiento hacia el rostro de Teresa quien se encuentra dentro de la patrulla hablando, sin embargo, la *voice-over* de la narración no coincide con los movimientos de la boca de Teresa, por lo que se interpreta como un recuerdo que representa el tema general de la narración: pláticas sobre sus vidas personales. El siguiente plano continúa el juego de montaje entre imagen y sonido, pues se observa a Montoya haciendo doblaje (*lip-sync*) de la voz de Teresa quien parece recordar textualmente las palabras que Montoya le dijo aquella vez: “te das cuenta que somos la misma mamada, dice, porque tu vida y la mía son iguales...”. Al finalizar esta escena narrativa, se presenta un *flashback* de un encuentro sexual entre la pareja en el que se funden las palabras de excitación (“—dime que me amas, —ahorita”) con la narración en *voice-over* de Montoya quien recuerda cuando juntos iban a comprar quesos o cacahuates.

De esta forma, el tono erótico pasa a uno cómico por el contraste de ideas entre la imagen y el sonido.

Las emociones que transmite el estilo del montaje se relacionan con la tristeza y la sorpresa, a la vez que se conjuga con el aspecto narrativo y la puesta en escena para enfatizar el sentido amoroso del relato. La tristeza y el amor se pueden percibir a través de la duración contemplativa de los planos mezclada con los movimientos de cámara suaves y la música romántica, como la balada del rock n’ roll *Tus ojos* cuando se encuadra la rosa dentro del cañón del arma. Estos factores remiten a la nostalgia del comienzo del amor; a un pasado grato.

Por su parte, los juegos de montaje previamente analizados se relacionan con la emoción de la sorpresa, pues rompen las expectativas formales de sincronía entre imagen y sonido. Pero también la sorpresa del espectador puede provocarse a través de otros recursos como los *smash cuts* o contrastes entre planos. Por ejemplo, al final de esta escena narrativa, se realiza un montaje intelectual (Eisenstein, 1977) en el que se muestra el proceso de seducción desde lo romántico, pasando por lo violento y culminando con lo sexual. Este montaje comienza con el plano en el que Montoya le agradece a Teresa por estar a su lado, en contraste con el siguiente en donde la pareja pelea en el suelo de su departamento, seguido de un corte analítico (*cut-in*, Buckland, 2020) ², para culminar con el plano del encuentro sexual (Figura 2).

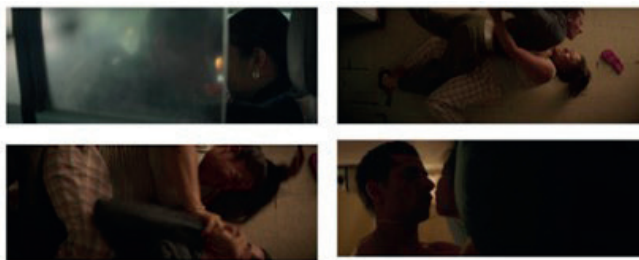


Figura 2. Montaje intelectual referente al proceso de seducción

La penúltima escena narrativa de la muestra se segmentó por tratarse de una anécdota particular de la *patrulla del amor*. La anécdota de la persecución del ladrón del OXXO, podría considerarse una secuencia por sí misma ya se puede extraer del capítulo y observarse de manera independiente, además de marcar un gran cambio narrativo con respecto a la cadena de escenas previas (Metz en Aumont y Marie, 1990). Esta secuencia de persecución junto con la posterior escena final en que se desmantela la ficción, conforma el acto 3 del capítulo, conocido por Field (2005) como el de la resolución.

La secuencia de persecución consta de 4 escenas las cuales se desarrollan en el espacio laboral de Teresa y Montoya principalmente: el interior de la patrulla, calles de la Ciudad de México y la estación de metro Refinería de la misma ciudad; solo la introducción de la secuencia sucede en la sala de la pareja. La duración total de esta escena dramática es de 2 minutos 37 segundos y 27 frames, lo que corresponde con el 20.36% del capítulo. Esta escena forma parte del tercer acto (Field, 2005) y en ella se encuentra el clímax del capítulo.

El ritmo de este segmento es dinámico en consonancia con el tipo de secuencia relacionada con el género de acción. La duración promedio de los planos es de 3 segundos y 17 frames, inferior a la media del cine contemporáneo (Zavala, 2018), tomando en cuenta que se contabilizaron 44 cortes, entre los que se encuentra uno de apenas 13 frames –menos de un segundo– cuando Montoya embiste al ladrón.

En la secuencia de persecución, Asuad realiza un juego de contrastes y repeticiones entre planos que influye en el ritmo y en la narración. Se observa, por ejemplo, el manejo del plano-contraplano en la primera escena en donde Teresa y Montoya discuten bromeando sobre la preparación del *hot-dog* y los celos de Teresa por las cadetes (se vincula con la escena narrativa 1). En esta escena se presenta un *intercut* entre los planos medios cortos de cada personaje, Montoya situado a la izquierda y Teresa a la derecha, lo que sirve para enfatizar el momento ríspido entre los personajes y otorgarles independencia de carácter. Luego, cuando Teresa corre detrás del ladrón, se crea un montaje paralelo en el que se asemejan las composiciones entre los planos de Teresa y el ladrón pero que contrastan con los planos de Montoya.

Esta asociación, además de crear el montaje paralelo, sugiere un triángulo de acciones que da continuidad a la idea de independencia de personalidades, pero agrega que al final de cuentas se complementan para formar un equipo que cumple con el deber policiaco, en este caso particular, detener al ladrón. Teresa, por un lado, se muestra decidida y arriesgada, persigue al ladrón sin detenerse, aunque –según la narración mas no la puesta en escena– éste lleve un arma. Montoya, por su parte, se muestra precavido pues sugiere a Teresa que espere al apoyo, además de advertir que el ladrón está armado (“regrésate, ya nomás vas a ir a que te maten”), pero también se muestra torpe, principalmente cuando intenta brincar sin éxito el torniquete del metro, así como lo hicieron tanto el ladrón y Teresa (evidentemente la doble de acción de Mónica del Carmen). Sin embargo, Montoya se reivindica como un

policía efectivo cuando detiene al ladrón en el clímax de la secuencia, momento en el que Asuad vuelve a jugar con la repetición de planos, aunque esta vez para acentuar y rematar el clímax de la secuencia de acción, en consonancia con la música. De esta manera, cuando el ladrón está a punto de escapar de Teresa, el plano medio corto en el que se encuadra al ladrón retrocede en el tiempo y se repite ahora en plano medio (*medium shot*); posteriormente se realiza un salto (*jump cut*) en el que se muestra a Montoya embistiendo al ladrón y una vez más la acción se regresa y se repite desde un plano más abierto. Esta secuenciación hace eco de lo propuesto por Xing y Zhuang (2021) quienes sostienen que este recurso de repetición es un método del montaje de acción y sirve para dar énfasis y aumentar la expresividad de la acción.

Además, el juego de repeticiones crea un efecto cómico que matiza el tono de acción que sugiere la secuencia. Como ya se comentó, el intento fallido de Montoya de evadir el torniquete del metro crea un sentido cómico pues contrasta con la agilidad del ladrón y de Teresa. 4 segundos y 9 frames después de que Montoya intenta librar el torniquete, el ladrón salta los últimos escalones de la escalera mecánica y, sin prestar atención, choca con un señor al que le tira el periódico que cargaba. 6 segundos y 20 frames después, Teresa intenta repetir el movimiento del ladrón, pero no puede saltar los últimos escalones ya que sus piernas son más cortas, sin embargo, sí choca de nuevo con el mismo señor y le tira el periódico otra vez. Reisz y Millar (2010) describen este recurso de repetición cuando sostienen que, si algo fue gracioso una vez, volverá a serlo. De tal manera que la comedia visual surge al ver dos veces a los policías intentando ser hábiles físicamente y no lograrlo y posteriormente al ver que el señor con el periódico sufre dos veces el mismo accidente.

A partir de las observaciones realizadas, se destacan las emociones de alegría, ansiedad y sorpresa como las que guían el montaje de esta escena narrativa. La alegría se relaciona con la euforia y excitación propias de la secuencia de persecución, al igual que la ansiedad causada por el estrés de que el ladrón se escape o le haga daño a Teresa. Pero también la alegría se sugiere a través del humor, como en la primera escena en la que se muestran las reacciones de los personajes ante lo que escuchan (*reaction shots*) en lugar de mostrar a los personajes diciendo sus líneas. De igual manera el humor se relaciona con los efectos cómicos de la repetición antes mencionados los cuales se logran a través del montaje.

La sorpresa se puede relacionar con la repetición de planos y los cortes abruptos (*jump cuts*) para acentuar la

embestida del ladrón por parte de Montoya y concluir la secuencia. Por último, el espectador puede sorprenderse o desconcertarse al percibir algunos errores en la continuidad espacial en la escena dentro de la estación del metro, principalmente si pone atención en la continuidad de los actores extras (Figura 3).

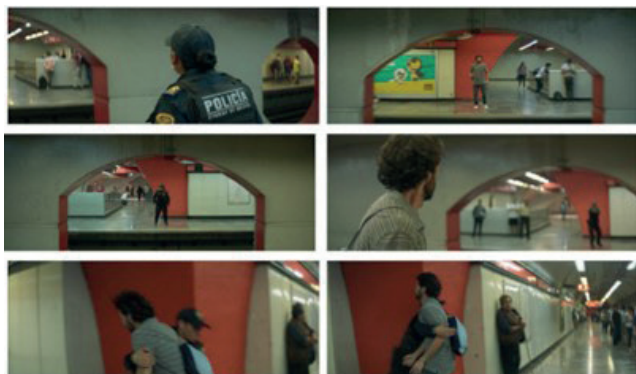


Figura 3. Saltos en la continuidad espacial

La última escena dramática se trata del epílogo del capítulo, cuando la narración vuelve a la sala y se desmantela la ficción mostrando el set de filmación. Esta escena, además de su importancia para el capítulo, marca el punto medio de todo el largometraje, ya que después de ella el discurso cambia hacia uno más documentalista.

Si bien el ritmo de la escena previa se mostró dinámico, en esta escena el ritmo, principalmente el relacionado con el cambio de plano, se desaceleró. La duración de la escena es de 1 minuto, 31 segundos y 5 frames, lo que corresponde al 11.75% del capítulo y la duración media de los planos es de 18.23 segundos, dividiendo la duración total entre los 5 planos que conforman el segmento. Al comparar con la primera escena dramática, se observa que ambas suceden en el mismo lugar, la sala de la pareja, y que se encuentran planos con duración similar (58:05 el más largo de la primera escena dramática y 52:15 en la última). En este sentido, se comprende que el ritmo externo al inicio y final del capítulo se utiliza para introducir y concluir de forma tranquila, invitando al espectador a contemplar los gestos de los personajes con detenimiento. Además, se percibe una estructura circular a partir del sitio en donde transcurren las acciones, sin embargo, narrativamente hablando, la escena final marca un cambio abrupto que obliga al espectador a abandonar la ficción, así como lo hace la cámara en el plano final.

A partir de la duración extensa de los planos, el editor permite mostrar el rol de la cámara en la narración, la cual se mueve desordenadamente, sin orientación, en

consonancia con la sorpresa a la que se somete el espectador. No obstante, no solo el rol de la cámara se pone en evidencia pues, además de mostrar parte del *crew* en el *set* de filmación, el propio editor manifiesta su participación cuando hace un *jump cut* que divide el plano secuencia de la cámara desorientada en dos (52 segundos y 15 frames el primero; 22 segundos y 22 frames el segundo plano).

Discusión y conclusión

Una vez realizado el análisis textual del capítulo, se procede a discutir los resultados a partir de las preguntas de investigación propuestas. En primer lugar, es necesario describir el estilo del montaje, determinando cuáles son los recursos que se emplean, o cuáles son los esquemas y colisiones en el montaje (Fernández Ramírez, 2018).

En general, se observa que narrativamente, el capítulo cumple con el paradigma de Field (2005), en tanto su división en tres actos: planteamiento, confrontación y resolución. En este sentido, es interesante notar la estructura circular del segmento, pues la primera escena, que sirve de introducción, se vincula con la última, la conclusión, al situarse en el mismo espacio y empleando un ritmo similar. Además, se encontró que el clímax, situado en el tercer acto según el paradigma, se relaciona con la secuencia de persecución, la cual presenta un ritmo dinámico y emocionante, en consonancia con el punto más álgido de la resolución.

Es interesante destacar el uso simbólico del montaje, principalmente para destacar el estado de ánimo deprimido de Montoya en la segunda escena dramática y en la representación de la idea del deseo sexual en la tercera escena dramática. En términos de Eisenstein (1977) el primer montaje corresponde con el tipo sobretonal, pues los aspectos de puesta en escena y el sonido se asocian con el montaje, superando el sentido emocional (tonal) para llevarlo a un plano más complejo y psicológico. El segundo montaje, se considera intelectual, de acuerdo con la tipología de Eisenstein, pues a través de la yuxtaposición conflictiva entre los contenidos de cada plano, se crea una secuencia conceptual acerca del romance y la sexualidad.

Este juego de yuxtaposiciones o contrastes, se observa como un esquema que emplea Aswad en la construcción del relato. Entre los contrastes se encuentra en la primera escena la oposición entre la ira y la ansiedad de la

narración frente al ritmo tranquilo de los cortes. De igual manera, se encuentra oposición entre el plano más corto (1 segundo y 18 frames) y el más largo de la segunda escena (30 segundos y 5 frames). En la siguiente escena, el contraste se encuentra entre el sonido y la imagen, principalmente cuando Montoya hace la sincronización de la voz de Teresa, así como en el montaje intelectual antes descrito. En la secuencia de persecución se encuentra el juego de contraste otra vez en el sonido y la imagen, cuando se recurre a la voz fuera de cuadro reiteradamente, por ejemplo, pero también por el contraste entre los planos del montaje paralelo entre Teresa y el ladrón que contrastan con los de Montoya.

Otro esquema observado es el de la repetición. De esta manera, este estilo se observa en la construcción circular del relato, coincidiendo la primera escena con la última, en cuanto a locación y ritmo. La repetición se observa en la reiteración de la línea de la mirada en la segunda escena dramática, en cuanto a las relaciones gráficas entre planos como en los *jump cuts* de Montoya actuando como perro. Pero principalmente este esquema se percibe en la secuencia de la persecución, en tanto las relaciones gráficas entre los planos de Teresa y ladrón, como en la repetición de acciones como saltar el torniquete, el accidente con el señor del periódico o incluso en la repetición de planos para enfatizar el efecto cuando Montoya detiene al ladrón.

Retomando este aspecto de énfasis, se encuentra otro esquema en la conjunción del montaje con el sonido para crear el sentido del ritmo y apoyar el tono de la narración, así como menciona Castañeda y Navarro (11 de octubre de 2022). La selección musical de bolero cuando Montoya bebe cerveza, la balada rock en la escena dentro de las patrullas, así como la musicalización de la secuencia de persecución, se conjugan con la duración del plano y el movimiento de cámara (o ausencia de él) para transmitir un ritmo contemplativo relacionado con la tristeza y el amor en los primeros casos, y un ritmo dinámico relacionado con la alegría y la ansiedad. Los efectos de sonido también juegan un rol para decidir –o enfatizar– un corte como en la parte de los *jump cuts* de Montoya actuando como perro, relacionado con la sorpresa y la ira. Sin embargo, la narración en *voice-over* a veces contrasta con el montaje creando un sentido cómico.

En cuanto al cumplimiento de las reglas de continuidad, no se observan rupturas del eje de 180 grados, pero sí en la regla de los 30 grados y en la continuidad espacial. La ruptura de la regla de los 30 grados se realiza al emplear un *cut-in* o corte analítico similar al *jump cut*

cuando Teresa y Montoya forcejean, a manera de elipsis, pero con un sentido de sorpresa o violencia. La continuidad espacial parece poco relevante en la persecución en los andenes del metro, principalmente por la presencia o ausencia de los actores extras o incidentales como el señor del periódico.

Con respecto a la segunda pregunta, planteada para comprender el rol del montaje en la construcción del discurso humanizador hacia la policía, se encontró que el montaje puede construir significados emocionales y conceptuales que sirven para empatizar con la pareja de policías. Para humanizar es necesario escuchar al otro y comprenderlo desde su individualidad, desde su inteligencia, valores y emociones (Rueda Castro et al, 2018; Morales, 2017). En este sentido, la narración misma se avoca en presentar la historia particular del romance entre Teresa y Montoya, desde su propia voz, la puesta en escena utiliza elementos como el tipo de encuadre, el diseño de producción y las actuaciones para empatizar con la pareja a partir de la verosimilitud de las situaciones y el estado sentimental que comparten. Por su parte, el montaje apoya a la puesta en escena al enfatizar las emociones a través de la secuenciación de los planos. En este sentido, se observa que en la escena dramática en la que Montoya actúa como un perro, se encuentra una secuencia de montaje en la que se enfatiza la tristeza y la ansiedad del personaje a través de la duración de los planos, en conjunto con la música y a través del uso de saltos en el mismo eje o *jump cuts*. Esta situación contrasta con la siguiente secuencia de montaje en la que se enfatiza la emoción del amor a través del montaje intelectual.

El discurso humanizador se basa principalmente en la exposición de la situación personal de los personajes, sin embargo, también se humaniza el trabajo de los policías a través de los casos de Teresa y Montoya como profesionales. En este sentido, el montaje se complementa con otros códigos cinematográficos para mostrar el ocio y la torpeza de los policías, pero también su compromiso y eficiencia. El ocio se representa en las escenas en la patrulla de la tercera escena dramática en las que el ritmo se percibe lento después de la transición que une las escenas dramáticas: la duración de los planos se extiende y se conjuga con la narración, los movimientos suaves de cámara y sonido para comprender que la pareja disponía de tiempo libre para dedicarse a sus temas personales o para jugar a tirar una fila de balas. Sin embargo, a la hora de trabajar, los personajes, como representantes de la policía, demuestran su compromiso y eficiencia, como se observa en la secuencia de persecución en la que

el montaje juega un papel importante para transmitir el peligro y la euforia a la que se enfrentan los policías empleando recursos propios del género de acción como el ritmo dinámico y el montaje paralelo. En este punto, es importante destacar el tono cómico a partir del montaje que desmitifica el heroísmo de los personajes al subrayar la falta de habilidades físicas de los personajes, principalmente de Montoya.

A partir del análisis textual del capítulo, se comprenden los valores que el Festival de Berlín reconoció en el trabajo de *Asuad*: arriesgado, innovador, reflexivo, profundo, y con posibilidad de cambiar la percepción acerca de la policía a través del uso del lenguaje. Este cambio de percepción se relaciona con el discurso humanizador de comprensión y empatía hacia el otro. Por último, al menos en este capítulo analizado, no se

observan intentos por limpiar la imagen o simpatizar en exceso con la representación de la institución policiaca como mencionaron ciertos críticos, pues, más allá del aspecto íntimo y humano de los personajes, la institución se representa con matices, tanto ociosa y torpe como heroica.

Para finalizar, este estudio se enfocó en el aspecto cualitativo del análisis del montaje, por lo que el propio analista interpreta las emociones creadas o reforzadas por el estilo del montaje a partir de una muestra representativa. Por lo tanto, se recomienda ampliar estas conclusiones a través de un análisis cuantitativo o experimental con el que se pueda obtener una cantidad relevante de percepciones de los receptores, para, de esta manera, determinar qué elementos del montaje inciden directamente en la transmisión emocional del discurso cinematográfico.

Referencias

- Acévez, J. (8 de noviembre de 2021). *Una película de policías*. Cream. <https://cream.mx/una-pelicula-de-policias/>
- Arredondo, L. (2 de noviembre de 2021). *Una película de policías: la dirección de Ruizpalacios alcanza su punto más creativo*. ZoomF7. <https://zoomf7.net/2021/11/02/una-pelicula-de-policias-critica/>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Ávila-Morales, J.C. (2017). La deshumanización en medicina. Desde la formación al ejercicio profesional. *Iatreia*, 30(2), 216-229. DOI 10.17533/udea.iatreia.v30n2a11.
- Bagiananda Mulia, P. y Dharsono, D. (2019). Editing cross-cutting in the film *Haji Backpacker*. *Capture, Jurnal Seni Media Rekam*, 11 (1), 104-122. DOI: 10.33153/capture.v11i1.2686
- Becerra, J.A. (8 de noviembre de 2021). *Una película de policías: mirada curiosa y humanista a la profesión policiaca*. Palomita de maíz. <https://www.palomitademaiz.net/resenas-una-pelicula-de-policias/>
- Berlinale. (s.f.). *Awards. International Jury 2021*. <https://www.berlinale.de/en/archive/awards-juries/awards.html/y=1951,2023/o=desc/p=3/rp=40>
- Bermejo, J.C. (2014). *Humanizar la asistencia sanitaria*. Desclée de Brouwer
- Bisquerra, R. (2016). Universo de emociones: la elaboración de un material Didáctico en J.L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano, A. Rodríguez (Coords.) *Inteligencia emocional y bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 20-31)
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós Ibérica.
- Bowen, C.J. (2018). *Grammar of the Edit*. Routledge.
- Bricca, J. (2023). *How Documentaries Work*. Oxford University Press.
- Buckland, W. (2020). Cutting to the Chase: Editing *Jaws* en I.Q. Hunter y M. Melia (Eds.), *The Jaws Book. New Perspectives on the Classic Summer Blockbuster*. Bloomsbury
- Butaca Ancha. (28 de octubre de 2021). *Una película de policías: los polis también lloran*. <http://butacaancha.com/una-pelicula-de-policias-alonso-ruizpalacios/>
- Casetti, F. y DiChio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós Ibérica.
- Castañeda, U. y Navarro, A.J. (11 de octubre de 2022). *Premios Ariel 64: 'Una película de policías'. Un filme que rompe prejuicios*.
- Córdova, O. (2 de noviembre de 2021). *El film de la semana "Una película de policías", ambiciosa docuficción*. NTCD. <https://ntcd.mx/noticias-espectaculos-film-semana---una-pelicula-policias---ambiciosa-docuficcion202121126>
- Cruz Salido, C. (23 de noviembre de 2021). *El aullido de las sirenas*. EAM Cinema. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2021/11/una-pelicula-de-policias.html>
- Ding, Q. (2020). Analysis of Montage Application in Modern Stream of Consciousness Movie Editing. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 469, 495-498. DOI 10.2991/assehr.k.200907.087

- Engel, P. (25 de septiembre de 2021). *La policía no siempre es la mala de la película*. Coolt. https://www.coolt.com/artes/policia-no-siempre-es-mala-pelicula_190_102.html
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form. Essays in Film Theory*. Harcourt Brace Jovanovich
- Ekman, P. (2017). *El rostro de las emociones. Qué nos revelan las expresiones faciales*. RBA Bolsillo.
- Fernandez Ramírez, L. (2018). El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica: el caso de Black Hawk Down. *Historia y comunicación social*, 24(1), 259-276. DOI <https://doi.org/10.5209/hics.64494>
- Field, S. (2005). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Plot Ediciones.
- Figuro Espadas, J. (2019). Una revisión de los conceptos de escena y secuencia.: *Comunicación y sociedad*, 32,(1), 267-277.
- Filmaffinity. (s.f.). *Berlin International Film Festival - Silver Bear - Outstanding Artistic Contribution: All winners*. https://www.filmaffinity.com/us/awards-history.php?cat-id=berlin_art_contribution
- Gallegos, R. (27 de octubre de 2021). *Crítica de “Una película de policías”, un excepcional híbrido que explora la vida y corrupción policial en México (Chicago 2021)*. La estatuilla. <https://laestatuilla.com/criticas/critica-una-pelicula-de-policias-chicago-2021/>
- García, B. (9 de marzo de 2021). ‘Una de película de policías’: ¿Qué se esconde bajo el uniforme y la placa? Al día. <https://aldianews.com/es/culture/en-pantalla/una-empatia-incomoda>
- Haydn Smith, I. (2022). *Well Documented. The Essential Documentaries That Prove the Truth is More Fascinating Than Fiction*. White Lion Publishing.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill Education.
- López, J. (11 de noviembre de 2021). «Una película de policías», adictivo híbrido que humaniza a los uniformados. Sputnik. <https://www.sputnikdos.com/2021/11/una-pelicula-de-policias-adictivo.html>
- Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y medio.
- Raventós, C., Torregrosa, M. y Cuevas, E. (2012). El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos*, (29), 117-132.
- Reisz, K. y Millar, G. (2010). *The Technique of Film Editing*. Focal Press.
- Rueda Castro, L., Gubert, I.C., Duro, E.A., Cudeiro, P., Sotomayor, M.A., Estupiñan, E.M. B., Dávila, L.M. L., Farías, G., Torres, F.A., Malca, E.Q., y Sorokin, P. (2018). Humanizar la medicina: un desafío conceptual y actitudinal. *Revista iberoamericana de bioética*, 8, DOI <https://doi.org/10.14422/rib.i08.y2018.002>
- Ruiz Sierra, D.A. (16 de noviembre de 2021). *Reseña de Una película de policías de Alonso Ruizpalacios. – Fantástico Frankenstein de 90 minutos*. Cine Vista. <https://www.cinevistablog.com/resena-de-una-pelicula-de-policias-de-alonso-ruizpalacios-fantastico-frankenstein-de-90-minutos/>
- Sánchez, R. C. (1991). *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós
- Ugarelli, J.C. (16 de octubre de 2021). [Entrevista] *Alonso Ruizpalacios, director de “Una película de policías”*. Cinencuentro. <https://www.cinencuentro.com/2021/10/16/entrevista-alonso-ruizpalacios-director-una-pelicula-de-policias/>
- Valenzuela Anguita, M. (2015). *¿Es posible humanizar los cuidados de enfermería en los servicios de urgencias?* [Tesis de doctorado, Universitat d’Alicant] https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/50212/1/tesis_martina_valenzuela_anguita.pdf
- Vértiz de la Fuente, C. (7 de noviembre de 2021). *El infortunio de los policías, docudrama de Ruizpalacios*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/11/7/el-infortunio-de-los-policias-docudrama-de-ruizpalacios-275378.html>
- Xing, J. y Zhuang. (2021). Analysis on the Selection of Editing Points in Short Films and Its Significance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 643, 117-121. DOI 10.2991/assehr.k.220205.020
- Zavala, L. (2018). Análisis del sonido: un modelo para el análisis del sonido en el cine. *Revista Académica Estesis*, (5), 6–31. <https://doi.org/10.37127/25393995.27>

Referencias filmográficas

Ruizpalacios, A. (Director). (2021). *Una película de policías* [Película]. No Ficción

¹ Cabe mencionar que en la historia del Premio por la Destacable Contribución Artística solo se ha otorgado a otra editora, a Dana Bunescu, por su trabajo en *Ana, mon amour* de Calin Peter Netzer (2017) (Filmaffinity, s.f.)

² Es un tipo de corte que rompe la regla de 30°, pues los planos repiten la posición de cámara, pero varían en tipo de plano.