

### La convención más importante de todos los géneros

En 1953, Karel Reisz escribe en *Técnica del montaje cinematográfico* sobre el montaje de diálogos:

Las escenas dialogadas se montan casi siempre de esta forma: dos personajes hablan en plano general o medio, que nos da el sentido de situación; la cámara se acerca a ellos o pasa por corte a un plano más cercano, en el mismo eje visual del anterior, finalmente, se van alternando una serie de planos aislados de los interlocutores —casi siempre con referencia en la imagen del es-corzo del otro— que dice su frase o escucha a su oponente. En el punto de mayor interés, se utilizan los primeros planos, y es también normal que la cámara haga un movimiento de retroceso al acabar la escena.

Reisz describe un estado de cosas habitual desde los primeros años del sonoro que continúa siendo válido en la actualidad y probablemente continuará vigente en el futuro (con la excepción de ese «movimiento de retroceso al acabar la escena»). Ya nos hemos referido a esta convención de convenciones: el plano-contraplano dentro el eje, en planos correspondientes y montaje de sonido encabalgado. Una convención que se mantiene indestructible, en cierta manera congelada desde su nacimiento, tanto tiránica como generosa, extremadamente atractiva por su inmediata comprensión y la relativa simplicidad de realización. Esta convención afecta a todos los géneros sin excepción, tanto los de ficción como los que tratan la realidad, y su utilización no ha ido sino a más. Se puede encontrar en thrillers de cualquier época, en films de acción, de terror, en producciones independientes y de voluntad rompedora, en las películas de Ingmar Bergman, de Luis Buñuel, de Alfred Hitchcock, de Éric Rohmer, de John Cassavetes, de Woody Allen, de David Lynch, de Quentin Tarantino, de David Fincher, de Darren Aronovsky, de Julio Medem, de Pedro Almodóvar, los diálogos de todas las telenovelas y

series diarias o semanales responden a esta convención, que también está en las entrevistas de noticiarios, de documentales y en los programas de entretenimiento.

La aceptación se debe, como se ha dicho, a la facilidad de comprensión y a la simplicidad en el rodaje. El plano-contraplano dentro del eje tiende a borrar la técnica hasta el punto de que la atención del espectador se concentra exclusivamente en el trabajo de los actores y en el diálogo. Se podría establecer que utilizar este recurso es una manera de subordinarse al guion y a los actores. La técnica, pocas veces como en este caso, se entrega a la emoción.

### >> Razones para el corte y tendencia natural de la convención

Todas las opciones de corte en el montaje clásico e invisible de diálogos tendrían que venir originadas principalmente por razones dramáticas y narrativas. Tener en campo la imagen del personaje que escucha en el momento en que resulta de interés comprobar su reacción a las palabras del personaje que habla. Cortar al personaje que ofrece información porque lo que dice requiere ver la emoción en su rostro. Cortar al personaje que lleva a término un movimiento o a una acción que vale la pena enfatizar.

Como se ha avanzado, las herramientas que tiene el montador para ocultar el corte son diversas pero fundamentalmente hay tres: la emoción dramática del momento ligada a la narración es la primera, dado que el sentido común de mostrar lo más relevante conduce de manera natural de un plano a otro. El movimiento de cualquiera de los personajes puede contribuir también a ocultar el corte. Finalmente, el encabalgamiento sonoro o overlap: montar el sonido encima del corte. Puede ser el sonido de cualquier de las frases de la conversación, los efectos de sonido relevantes del momento: una puerta que se abre, las campanadas de un reloj, la bocina de un auto o de un tren, incluso el arranque de un tema musical.

La tendencia natural del montaje de diálogos es la de una cierta simetría en los tiempos dedicados a cada personaje. No prolongarse excesivamente en el plano de un personaje en detrimento de otro, efectuar una especie de partido de tenis: ahora uno, ahora otro. Faltar a esta tendencia natural puede provocar una cierta inquietud en el espectador.

### >> Alternativas a la convención

La primera pregunta a formularse es si conviene buscar alternativas. ¿No resulta más cómodo limitarse a poner en práctica la prisión dorada, sencilla, eficaz, de esta con-

vención, una de las más populares del lenguaje? De hecho, cuesta bastante huir de ella. Aquellos films que la han rechazado de forma absoluta son en muy buena medida films no convencionales.

La mayoría de opciones alternativas al plano-contraplano dentro el eje en planos correspondientes implican una labor más larga durante el rodaje.

## Plano secuencia con profundidad de campo

Una de las opciones más frecuentes es el plano secuencia con profundidad de campo y el correspondiente movimiento de actores, tal como se puede ver en *Elephant* (2003), con guion, dirección y montaje de Gus Van Sant, film de travellings en plano secuencia y diferentes profundidades de campo que renuncia a la convención del montaje de diálogos, en buena parte porque en este film los diálogos no son relevantes y no hay necesidad de enfatizarlos.

Orson Welles se sirve del plano secuencia con profundidad de campo en numerosas secuencias de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), con montaje de Robert Wise

Alfred Hitchcock realiza el film más representativo de esta opción con su thriller en plano secuencia *La soga* (*Rope*, 1948), en realidad ocho planos de diez minutos (por las limitaciones técnicas del momento), aunque el espíritu es el de plano secuencia único. El montaje es de William Ziegler, en uno de los trabajos seguramente más breves de su carrera.

Otros ejemplos:

Los films de Luis García Berlanga desde *Plácido* (1962), montado por Jose Antonio Rojo, que a menudo se componen de sucesiones de planos secuencia

Los films de Arturo Ripstein desde sus inicios, en especial desde *Mentiras piadosas* (1988), con guiones de Paz Alicia Garciadiego, se caracterizan por el plano secuencia, hasta el punto de ser uno de los distintivos principales de su estilo

Todos los films de Andrei Tarkovsky a partir de *Solaris* (1972), montado por Ludmila Feyginova, en el que se pueden ver largos planos secuencia en lento movimiento con personajes dialogando, como el plano de los cosmonautas Kris Kelvin y Snawt entrando y saliendo de campo mientras hablan sobre Harey, la esposa muerta de Kelvin aparecida viva en la nave

Casi toda la obra de Jim Jarmusch, con excepciones como *Cate y cigarrillos* (*Coffee and cigarettes*, 2003), montada por Jay Rabinowitz, Melody London y el mismo Jarmusch, donde se sigue fielmente la conversación en plano-contraplano en planos correspondientes

En muy buena parte de la obra de Béla Tarr predominan los diálogos en plano secuencia sin concesión al montaje por corte, por ejemplo en *Satántango* (1994) *El caballo de Turán* (*Turandó*, 2011) es un film de planos secuencia con mínimos diálogos y renuncia a la convención. Los dos films están montados por Ágnes Hranitzky.

## Plano-contraplano dentro el eje sin planos correspondientes

Un territorio no muy explorado consiste en evitar la correspondencia de planos, huscando la angulación y la escala de plano que más se ajuste a la intensidad dramática de cada línea de diálogo. Según esta alternativa se puede pasar, por ejemplo, de un plano medio con el personaje A de tres cuartos a un primer plano con el personaje B totalmente de perfil, para volver a un primer plano del personaje A, absolutamente frontal, y cortar después a un plano abierto del personaje B de tres cuartos. Cada plano según la intensidad emotiva de la frase que dice o que recibe cada personaje. Se practique como se practique, la no correspondencia crea una cierta incomodidad o inquietud en el espectador clásico, acostumbrado a la convención.

Probablemente, uno de los films que lleva más lejos una sistemática pero a la vez sutil falta de correspondencia es *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) de Carl Theodor Dreyer, con montaje de Marguerite Beaugé: al mantener a la protagonista, Juana de Arco, casi siempre en primer plano, de forma que la multitud de los demás personajes, teólogos y jueces que la interrogan, a veces están en primer plano pero a menudo en plano medio o plano general, y en todo tipo de angulaciones no correspondientes (casi siempre respetando el eje) cortando después a primer plano de Juana.

En una de las escenas de *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) de Fritz Lang, con montaje de Conrad Von Molo y Lothar Wolf, en la que el comisario y el doctor Baum discuten ante del cadáver de Mabuse, se respeta el eje pero se falta a la correspondencia.

En la conversación, en la sala de espejos del clímax final entre Elsa (Rita Hayworth) y Michael (Orson Welles) de *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, 1947) de Orson Welles, con montaje de Viola Lawrence, ella está en primer plano frontal y él en plano a dos de conjunto, totalmente de perfil.

El diálogo entre Norman Bates y Marion Crane durante la cena de esta antes del asesinato, en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, con guion de Joseph Stefano y montaje de George Tomasini, juega con una sutil no correspondencia al responderse al plano medio de Marion con planos más abiertos —con el búho disecado al fondo— y más de perfil de Norman Bates.

En uno de los primeros interrogatorios entre la jueza protagonista y un testigo en el thriller *No habrá paz para los malvados* (2011) de Enrique Urbizu, con guion de Michel Gaztambide y montaje de Pablo Blanco, ella está en plano frontal mientras que el testigo está en plano de perfil.

## Estética de vídeo doméstico con rupturas de continuidad clásica

La estética de la ruptura de la continuidad clásica iniciada en el cine por Jean-Luc Godard en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) se refuerza con la moda de vídeo doméstico a partir de los años noventa en adelante. Este tipo de estética tiende a servirse del plano secuencia eliminando el plano-contraplano. Se introducen en estos planos secuencia violaciones del *raccord*, como *jump cuts*, y la apuesta hiperrealista coloca al espectador en una especie de atmósfera en la que no importa que los personajes que dialogan estén de espaldas, desencuadrados, desenfocados o fuera de campo. La técnica queda hasta tal punto al descubierto que el espectador acaba por aceptar el juego, olvidarse de ella y concentrarse en el trabajo de los actores.

Puede verse en films como *Mandos y mujeres* (*Husbands and wives*, 1991) y *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) de Woody Allen, con montaje de Susan E. Morse, y los de los cineastas daneses del Dogma 95: Lars Von Trier —director de *Rompiendo las olas* (*Breaking the waves*, 1995), con montaje de Anders Refn; *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998), con montaje de Molly Marlene Stensgaard; y *Melancolía* (*Melancholia*, 2011), con montaje de Molly Marlene Stensgaard— y Thomas Vinterberg —director de *Celebración* (*Festen*, 1998), con montaje de Valdís Óskarsdóttir.

## Hiperdensidad auditiva

Una extrema densidad de diálogos o de monólogo conduce a una gran libertad en el montaje, es decir, favorece si así lo desea el montador la más alta de las fragmentaciones. La hiperdensidad acerca el tratamiento de la voz al que podría tener un tema musical y permite, por tanto, que el montador trabaje como si estuviera montando un número musical o un videoclip. Obliga más a la sincronía con los labiales un diálogo poco denso que uno hiperdenso. En este último caso, el montaje de imágenes no depende tanto de la tiranía de la sincronía.

Esta hiperdensidad se puede encontrar en una secuencia del film inacabado *The other side of the wind* (1975), de Orson Welles, en la que un director de cine dialoga con diversos personajes rodeado por una multitud de periodistas

Una película como *Romeo+Julietta* (1996) de Baz Luhrmann, con montaje de Jill Bilcock, está montada de forma parecida a un videoclip gracias a la hiperdensidad de los diálogos

Lo mismo sucede con *Prospero's books* (1991) de Peter Greenaway, con montaje de Marina Bobbiji, en la que el personaje del protagonista, que interpreta John Gielgud, no detiene ni un instante su discurso.

### Retraso temporal de plano-contraplano

La convención de las convenciones contiene una especie de norma subordinada, hija del sentido común, que viene a decir que los cambios de plano se producen con un cierto dinamismo, repartiendo más o menos equitativamente los cortes sobre los dos o más contertulios. Por eso, una de las alternativas al alcance consiste en retrasar significativamente el dinamismo natural de la convención.

La mayoría de films de Éric Rohmer son eminentemente hablados y la convención del plano-contraplano dentro el eje en planos correspondientes es una herramienta habitual en el director francés Rohmer, sin embargo, lleva a cabo experimentos en *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), con montaje de Cécile Decugis, en la que los protagonistas se pasan una noche entera, mas de media hora de película, hablando de azar, de amor y de la filosofía de Pascal. Bloques de texto del personaje en campo y respuestas del interlocutor descansan en planos secuencia de un solo contertulio, para pasar después a otro plano secuencia del segundo contertulio. Plano-contraplano en plano secuencia, con muy pocos cortes.

En films de Andrei Tarkovsky como *Stalker* (1979), con montaje de Ludmila Feyginova, el retraso es tan largo que se puede hablar de largos planos secuencia sobre el personaje que dialoga (el profesor habla con el científico, cerca de la Zona, en el sector del agua), mientras se oyen en off las intervenciones del personaje fuera de campo, hasta que finalmente pasamos al plano secuencia de este otro personaje.

Se retrasa también temporalmente el ritmo de la convención en los planos secuencia de los dos últimos bloques del reencuentro, de diez minutos el primero y veinte minutos el segundo, del marido Travis con su esposa Jane, en el peepshow de *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, con guion de Sam Shepard y montaje de Peter Przygodda.

En *Paranoia Park* (2007), con guion, dirección y montaje de Gus Van Sant, los diálogos se reservecen, en uno o dos planos secuencia sobre cada uno de los personajes.

### Continuidad en el diálogo y discontinuidad espacial

La conversación respeta la continuidad del diálogo pero no la del espacio, que va «saltando» por corte de un escenario a otro, dotando de dinamismo al global.

En *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953), dirigida por Henri-Georges Clouzot, con guion de Jérôme Geronimi y el mismo director y montaje de Madeleine Gug y Henri Rust, uno de los primeros diálogos entre los dos protagonistas, que interpretan Yves Montand y Charles Vanel, se produce en plena discontinuidad espacial, con los personajes en la compañía petrolífera, en la calle principal del pueblo y en el cementerio.

En *Muriel* (1963) de Alain Resnais, con montaje de Kenout Peltier, una conversación entre los dos antiguos amantes protagonistas se produce en diferentes espacios de la casa: la cocina, el lavabo, el dormitorio, el comedor y la sala de estar.

En *¿Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964) de Richard Lester, con montaje de John Jympson, en el diálogo de Ringo con un niño de diez años, los planos se van encadenando, saltando en el espacio —los dos personajes tiran piedras al río, toman el sol— y volviéndose incluso diálogo en off.

En el film *No* (2012), dirigido por Pablo Larraín, con guion de Pedro Peirano a partir de una obra de Antonio Skármeta, y montaje de Andrea Chignoli, sobre el plebiscito celebrado en Chile en 1988 que provocó la caída del dictador Augusto Pinochet, se utiliza este recurso en numerosas secuencias. Por ejemplo, el protagonista, el joven publicista René Saavedra, tiene una conversación con el director de su empresa, Luchó Guzmán, que empieza en el despacho de la agencia, continúa en un restaurante y termina en la calle.

Continuidades en el diálogo con discontinuidades espaciales se pueden ver en numerosos films de Woody Allen, por ejemplo, en *Annie Hall* (1978), con montaje de Ralph Rosenblum.

## Voz en off en estilo reportaje-documental

La libertad de montaje que plantea el universo de la no ficción es un campo del que a menudo se extraen fórmulas. Los films con argumento están cargados de convenciones pero los reportajes y los documentales ofrecen alternativas como la densidad sonora libre de sincronía que otorga una gran libertad en el montaje de imágenes. En el documental la voz en off puede estar ilustrada con imágenes de diversa procedencia.

La adopción de la estética documental dentro de la ficción es una alternativa que utilizan directores como Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959), con montaje de Henri Colpi, en el diálogo inicial entre los amantes en el que se prescinde de sus rostros y solo se ve la imagen de la piel de sus cuerpos intercalada con imágenes de archivo de la destrucción de la bomba atómica en Hiroshima y sus consecuencias.

Woody Allen en *Zelig* (1983), un falso documental con montaje de Susan E. Morse, aprovecha las ventajas del estilo reportaje-documental al introducir información y también diálogos a través de la voz en off con libertad en el montaje de imágenes, que pueden ser fotografías o —falsa— imagen de archivo.

Idéntico procedimiento se lleva a cabo en diversos momentos de *Fraude* (*F for Fake* 1973), ensayo documental de Orson Welles, con montaje de Marie Sophie Dubus y el mismo director.

## La propuesta estética por encima de la importancia de los diálogos

Si el marco donde se desarrolla el diálogo es más relevante que el diálogo en sí, las palabras se subordinan a las imágenes, que emiten el mensaje principal. En este contexto, belleza e información narrativa pueden ir de la mano.

La conversación final entre el taxista Travis Bickle y el rostro de la chica idealizada, Betsy, en el espejo retrovisor de *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese, con guion de Paul Schrader y montaje de Tom Rolf, Melvin Shapiro y Marcia Lucas, es una secuencia donde las palabras que dicen los personajes son lo de menos: es más relevante la propuesta estética, el decorado de luces nocturnas de color en movimiento que enmarca el rostro reflejado de Betsy.

*Manhattan* (1979) de Woody Allen, con montaje de Susan E. Morse, es un film cargado de diálogos, como la mayoría de los de este director. Recorre a menudo al plano secuencia a dos, con los personajes a favor de cámara. Se da a menudo la convención del plano-contraplano en el eje en planos correspondientes pero se pueden encontrar también secuencias como la del planetarium, estetizante, en la que los dialogantes son figuras minúsculas en un plano general, o bien son siluetas a contraluz. Al final de la secuencia, el motivo de la pequeñez humana ante el paisaje se mantiene en la vuelta en coche de los protagonistas, con un plano general con el fondo de rascacielos y los personajes de espalda a cámara, hablando. Es casi una voz en off con el acento puesto en el decorado natural.

En *Tess* (1979) de Roman Polanski, con guion de Gerard Brach, John Brownjohn y el mismo director sobre la novela de Thomas Hardy, y montaje de Alastair McIntyre y Tom Priestley, el paisaje es un personaje más, a veces el más relevante, como en la escena del encuentro en un camino cercano al bosque entre Tess y Angel Clare tocando la flauta apoyado en un árbol. Es un plano secuencia en plano general que contiene el diálogo entero de los dos personajes, renunciando al plano-contraplano.

En el film colombiano *Los viajes del viento* (2009) de Ciro Guerra, con montaje de Iván Wild, el paisaje del norte del país es verdadero protagonista. El acordeonista Ignacio Carrillo y el joven Fermín dialogan antes de llegar a la ciudad de Valledupar en diversos planos secuencia, los dos personajes en campo, dos pequeñas figuras enmarcadas por el poderoso paisaje.

## Diálogo en situación impropia de diálogo

En algunos films se producen diálogos en situaciones insólitas que provocan la ruptura de la convención en beneficio de alguna propuesta propia de otras convenciones.

En *Pat Garrett y Billy el Niño* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973) de Sam Peckinpah, con guion de Rudolf Wurlitzer y montaje de Robert L. Wolfe, Roger Spottiswoode, Richard Halsey, Tony



de Zarraga, Garth Craven y David Berlatsky, nace un diálogo en pleno tiroteo entre el sheriff Pat Garrett y Black, uno de los antiguos miembros de la banda, en torno al lugar en el que se puede encontrar al fugitivo Billy el Niño. En este caso, dado que manda el movimiento propio de una secuencia de acción, la convención no se establece a pesar del diálogo.

En *Los Tarantos* (1963) de Francesco Rovira Beleta, con guion de Alfredo Mañas y montaje de Emilio Rodríguez, una conversación entre el niño y la niña de los clanes rivales, los Tarantos y los Zorongos, se desarrolla mientras bailan flamenco. Como es importante ver bailar a los dos personajes para calibrar cómo los movimientos del cuerpo reaccionan a la información del diálogo, se opta por el plano secuencia en plano general corto de los dos niños, como si fuera más importante la danza que el diálogo.

En diversos films de danza se reproduce el esquema de los diálogos mientras se ensaya, tal como se puede ver en la secuencia entre el coreógrafo Joe Gideon, deprimido, y su esposa, que se ejercita en una rutina coreográfica ante el espejo en *All that jazz* (1980) de Bob Fosse, con montaje de Alan Heim. El tratamiento de la secuencia responde más al montaje de una coreografía que al de un diálogo convencional.

## Conversaciones en pantallas de computadoras

En films de los últimos años, que recogen la moda de chats informáticos o conversaciones a través de webcams, la tendencia es la del plano secuencia con diferentes fuentes de imagen sobre la pantalla, como una especie de variante de pantalla partida o multipantalla, y la introducción de frases escritas con voz en off de refuerzo o sin ella.

Así se produce en diversas secuencias de *Blog* (2010), con dirección de Elena Trapé, guion de Lluís Segura, Tomás Aragay y la propia directora y montaje de Liana Artigal.

También en *La pesca del salmón en Yemen* (*Salmon fishing in the Yemen*, 2011) de Lasse Halström, con guion de Simon Beaufoy y montaje de Lisa Gunning.

Y en diversos capítulos de la serie de largometrajes para televisión *Sherlock* (2010-), creada por Mark Gatiss y Steven Moffat, dirigida por Paul McGuigan y con montaje de Charlie Philips, caracterizada por un registro cercano al fantástico que comprende entre otras cosas la introducción de numerosos textos en imagen.

## Diálogo en contrapunto complementario de imagen y sonido

El espíritu del montaje más intelectualizado y a menudo ambicioso suele residir en la aplicación del contrapunto al estilo soviético (según el *Manifiesto del sonido* de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov de 1929): imagen y sonido complementándose, como

voces distintas pero armónicas en un mismo canto coral. La imagen se suma al sonido y viceversa, a veces de forma difícil de integrar, incluso en ocasiones en registro contrastado o aparentemente contradictorio, que puede obligar al espectador a reflexionar a preguntarse cosas, a integrar significados, como en el ya mencionado ejemplo del arranque de *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais, con las voces de los amantes desmintiéndose el uno al otro mientras las imágenes se mueven en órbita documental.

En *La niña de luto* (1964) de Manuel Summers, con montaje de Pedro del Rey, los protagonistas, una pareja de novios, apenas pueden verse o hablarse a causa de la situación de luto permanente por la muerte de familiares cercanos que mantiene aislada a la chica. Uno de sus escasos encuentros furtivos se produce en un cine. La secuencia se compone auditivamente de susurros de los dos protagonistas, mientras en la dimensión visual se suceden imágenes en blanco y negro del noticiario *No-Do* con las noticias propagandísticas del momento, extremadamente alejadas de la atmósfera de la situación de déficit de afecto y necesidad de resolución del problema que vive la pareja.

## Otras

Las alternativas para «burlar» en parte o por completo la convención son una permanente fuente de inspiración para cineastas guionistas, directores y montadores que sienten la pulsión de una cierta excentricidad o que por naturaleza se apartan de las convenciones.

En el cortometraje de animación poético-místico *El erizo en la niebla* (*Yozhik v Tumane*, 1975) de Yun Norstein, el niño erizo, después de la odisea vivida en la niebla que le sitúa ante la incertidumbre y el miedo, se siente morir en el agua del río y habla con un personaje que le salva y del que apenas se llega a ver el lomo sobre la superficie del líquido. El diálogo, en planos siempre de erizo, se resuelve con este personaje-niño hablando y con las respuestas del personaje misterioso en la voz en off del narrador, primero en tercera persona del pasado y después en directo, asumiendo el narrador la personalidad del interlocutor benefactor.

En algunas ocasiones puede que las alternativas a la convención generen o procedan de un universo fantástico como en *Un amor entre dos mundos* (*Upside down*, 2012), con guion y dirección de Juan Solanas y montaje de Paul Jutras, donde un «mundo» está superpuesto en cima del otro, con lo que los diálogos de personajes del mundo de arriba con los de abajo responden, desde la lógica a planos de personajes mirando ambos hacia arriba, respetándose la correspondencia y el eje pero con uno de ellos al revés del otro. En ocasiones, avanzada la narración, los dos personajes miran hacia arriba respetándose siempre eje y correspondencia.

En uno de los diálogos del medimetreaje *La ropavejera* (2014), con guion y dirección de Nacho Ruipérez y montaje del director y Pablo Martínez, un vidrio translúcido separa a los dos personaje dialogantes de modo que el plano-contraplano no permite ver ninguno de los dos rostros, ni el del personaje de espaldas en escorzo ni tampoco el que está de cara, borroso a causa del vidrio separador, lo que por una parte describe el ambiente, pero, por otra, borra parte de la utilidad de la misma convención, que es la de ver el rostro de los dialogantes.



Una escena o una secuencia de acción es aquella en la que en poco tiempo hay mucha información a través del movimiento, de la música de acompañamiento y de los efectos de sonido. No hay un género específico «de acción», se trata más bien de un supergénero que puede englobar thrillers, films fantásticos, de ciencia ficción, de aventuras, de catástrofes, películas bélicas y de guerra, históricas, péplums, de artes marciales, westerns, films de deporte (de boxeo, de carreras), reportajes y documentales de deporte, de atletismo y de todo tipo de competiciones.

Podría establecerse que un film de acción tiene un gran clímax final, que el público espera, con una gran secuencia de acción, pero esta generalización dejaría fuera algunos de los mejores ejemplos de esta especialidad, como las persecuciones de coches en la mitad del film de *Bullit* (1968) de Peter Yates, con montaje de Frank P. Keller, y de *Contra el imperio de la droga* (*The french connection*, 1971) de William Friedkin, con montaje de Gerald B. Greenberg. O los combates de boxeo de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, con montaje de Thelma Schoonmaker, ubicados en el primer y en el segundo acto, ninguno de ellos en el tercero. O la tormenta de *La vida de Pi* (*Life of Pi*, 2012) de Ang Lee, con montaje de Tim Squyres, en el clímax del primer acto, en un film en el que el tercer acto es un monólogo del personaje principal.

Por lo que toca a la acción es preferible hablar de secuencia y no de escena, porque el desplazamiento, que implica un cambio continuo de escenario, caracteriza en buena parte este género. Persecuciones y carreras contrarreloj son los recursos convencionales de las películas de acción. Pero también en una pelea, incluso en una danza o en una típica escena de comedia con golpes y gente corriendo a toda prisa puede haber mucha densidad audiovisual. De todos modos, una cierta costumbre identifica secuencia de acción con secuencia de acción violenta.

La secuencia de acción recoge el espíritu del *Manifiesto futurista* de Filippo Marinetti, de 1915, que exalta la belleza de la velocidad. De hecho, los futuristas se interesan por el cine y existe un cine futurista. «Es más bello un automóvil lanzado a toda

velocidad que la Victoria de Samotracia», dice el manifiesto. Si se le añade la dimensión sonora (el automóvil lanzado a toda velocidad con un motor que emite un potente ruido y una música de acompañamiento que subraya la acción), se obtienen claves de la fascinación por este tipo de secuencia. El cine comercial, basado en un alto porcentaje en la acción, demuestra que el gusto de los futuristas puede ser compartido por el público cinematográfico de todos los tiempos. El culto a la velocidad es además una característica de la sociedad actual.

La secuencia de acción puede equilibrar la belleza de la factura visual con el correspondiente complemento argumental, ya que durante una secuencia de acción los personajes luchan y ganan o bien pierden, huyen y escapan o son cazados, se enfrentan a peligros enormes, a menudo contra el reloj, se heroifican o bien sucumben. A veces, no es así y hay secuencias de acción con una trama mínima, donde la oferta se basa en la belleza formal.

El efecto cercano a la hipnosis que puede provocar sobre el espectador la secuencia de acción viene dado por el ritmo rápido de montaje —que obliga al espectador a reconocer cada plano que empieza, sometiéndole a un esfuerzo relevante de percepción— y a la vez por el movimiento en el interior del plano derivado de la misma acción —que «emborracha» la vista, es decir, aturde al espectador.

## Historia

El cine arte nacido para captar el movimiento, encuentra en el recurso de las persecuciones una de sus armas más poderosas de cara a captar la atención del espectador. La progresión en la realización y el montaje de una persecución sintetiza gran parte de la historia del cine de acción de la década de 1910, a partir sobre todo de las persecuciones de las *Keystone comedies* de Mack Sennet.

En los años veinte se pueden encontrar acabadas muestras del género como las persecuciones de *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes Jr.*, 1924), interpretada, dirigida y montada por Buster Keaton, con guion de Jean Havez, Joe Mitchell y Clyde Bruckman, o las de *El maquinista de la General* (*The General*, 1927) de Buster Keaton y Clyde Bruckman, también con montaje de Keaton. O la carrera de cuádrigas de la primera versión de *Ben-Hur* (*Ben-Hur: A tale of Christ*, 1927), que dirige Fred Niblo, con montaje de Lloyd Nosler.

## » Griffith y la acción paralela con contrarreloj y salvamento en el último segundo

Una escena de tensión puede multiplicar el interés si se le añade una acción paralela y la intensidad puede llegar al máximo si se incluye el recurso de un plazo temporal. David Wark Griffith da un impulso a las secuencias de acción con las acciones paralelas y el salvamento en el último segundo, introducido por él en el cine y popularizado a través de numerosos films, hasta el punto de que el mecanismo es conocido con la expresión *Griffith's last minute rescue* (salvamento en el último instante de Griffith). El salvamento en el último segundo integra una característica que se impone progresivamente: la contrarreloj. Es decir, el hecho de que el espectador sabe desde el primer momento que hay un plazo fijo más allá del cual el rescate —o los esfuerzos del héroe— ya no tendrán sentido (explotará una bomba a las doce en punto, la víctima inocente será ejecutada, el paracaidista no podrá abrir el paracaídas antes del instante fatal, etc.).

En el film de ocho minutos *The Lonely Villa* (1909), de Griffith, unos bandidos asaltan una familia mientras la madre avisa por teléfono a su marido, la carrera del marido corre paralela al avance de los bandidos en la persecución hacia la madre y las hijas por el interior de la casa, hasta que caen sobre ellas, pero en el último instante son salvados por el marido y la policía.

Una de las secuencias finales de *Intolerancia* (*Intolerance. Love's struggle throughout the ages*, 1916), el largometraje de 163 minutos de Griffith, con montaje de Rose Smith, James Smith y el mismo Griffith, presenta en una de las cuatro historias paralelas a través del tiempo, la situada en el presente, a una víctima inocente, un huelguista acusado de la muerte de su jefe, a punto de ser ejecutado. Mediante una acción paralela, se ve a los amigos de la víctima acercarse en coche a toda velocidad al lugar de la ejecución con la orden del gobernador que puede impedir la muerte. Las diversas dificultades de los amigos en su automóvil mientras el condenado está a cada instante más cerca de la horca conforman la eficacia emotiva de la acción paralela dentro de una contrarreloj.

Griffith perfecciona este tipo de secuencia en pocos años, según el motivo de dos historias paralelas sincrónicas en el tiempo pero en diferentes espacios que acaban convergiendo en un mismo espacio. El director americano llega también a experimentar con el mecanismo introduciendo la variante de acciones paralelas temporalmente asincrónicas, tal como sucede en *Intolerancia* (1916).

*La secta de los misteriosos* (1916), donde un personaje cautivo puede desatarse a tiempo de un paic y salvar a una niña atada de pies y manos a las vías justo antes del paso del tren.

La acción paralela con contrarreloj continúa manteniendo su poder sobre el espectador

En *Speed* (1994) dirigida por Jan De Bont, con guion de Graham Yost y montaje de John Wright, por ejemplo, se ponen en marcha tres grandes contrarrelojes a lo largo de toda la película (una por cada uno de los actos) en el planteamiento, el policía protagonista tiene que salvar a los pasajeros de un ascensor que explotará en una hora concreta; en el desarrollo, el héroe, al lado de la chica, tiene que evitar que un autobús no baje de las cincuenta millas por hora para que no se active un explosivo; en el desenlace, el chico y la chica se enfrentan al descarrilamiento de un convoy de metro, que se producirá en el momento en el que este entre en una zona en obras

*Corre, Lola, corre* (*Lola rennt*, 1998), con guion y dirección de Tom Tykwer y montaje de Mathilde Bonnefoy es otro film de acción basado en una contrarreloj, en el que la protagonista, corriendo constantemente, tiene que conseguir cien mil marcos en veinte minutos para salvar la vida del hombre al que ama, antes de que las agujas del reloj marquen las doce.

*Argo* (2012) dirigida por Ben Affleck, con guion de Chris Terrio y montaje de William Goldenberg, se basa en una contrarreloj global con salvamento en el último segundo: unos diplomáticos americanos huyen de Irán en plena crisis de los rehenes de 1980 haciéndose pasar por cineastas canadienses, mientras los iraníes reconstruyen unas fotografías que ponen de relieve su identidad real. La acción paralela culmina en una huida final en avión con persecución de vehículos militares por la pista que intentan impedirlo.

### >> La congelación de la secuencia de acción en el periodo 1935-1955

La aparición del sonido frena la progresión de la secuencia de acción, pero se respira un considerable dinamismo en las películas de la primera mitad de los años treinta y, de hecho, se pueden encontrar secuencias de acción relevantes en films de aventuras como *El malvado Zaroff* (*The most dangerous game*, 1932) de Ernest B. Schoedsack, con montaje de Archie Marshek; en las películas alemanas de montaña como *El éxtasis blanco* (*Der weisse Rausch*, 1931), con guion, dirección y montaje de Arnold Fanck, con espectaculares secuencias de esquí, o en las elaboradas coreografías de Busby Berkeley en films musicales. Pero a partir de la mitad de los treinta la secuencia de acción e incluso el ritmo rápido experimentan una cierta caída. En el periodo 1935-1955 se pueden encontrar pocas secuencias de acción de larga duración. *La diligencia* (*Stage-*



*coach*, 1940) de John Ford, con montaje de Otho Lovering y Dorothy Spencer, con la secuencia de ocho minutos del asalto final de los indios a la diligencia, es una de las excepciones. Westerns y films de aventuras son el refugio de las secuencias de acción durante esta época.

Una excepción alejada del cine de Hollywood se configura como una de las secuencias de acción más largas de la historia del audiovisual, la batalla en el congelado lago Peipus de *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938) de Sergei Eisenstein, con montaje de Esfir Tobak y el mismo Eisenstein y música de Sergei Prokofiev. Es una secuencia de más de media hora de duración, con 5 minutos de preparación de la batalla, que incluyen el inicio del ataque de los guerreros teutones, 19 minutos de batalla violenta, y 9 minutos más de anticlímax, con el paisaje de soldados agonizantes y muertos durante la noche. Esta batalla ha generado numerosas imitaciones, una de ellas la que es a su vez fuente de otras imitaciones: la batalla de Shrewsbury en el film *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1965), de Orson Welles

## >> Las secuencias de acción modernas

Las secuencias de acción modernas, cada vez más largas y más violentas, empiezan hacia la mitad de la década de los cincuenta

*Los siete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954), con dirección y montaje de Akira Kurosawa, contiene un clímax de acción de larga duración y planos a cámara lenta.

Las secuencias de acción de *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, con la carrera de cuadrigas, montada por Ralph E. Winters, John D. Dunning y Margaret Booth, y la de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) de Alfred Hitchcock, con montaje de George Tomasi, con el ataque de la avioneta en los campos de maíz, llegan hasta diez minutos cada una una duración considerable en comparación con las secuencias de acción de toda la etapa del cine clásico

Durante los años sesenta se suceden secuencias de acción más y más largas

Por ejemplo las persecuciones y estampidas de búfalos de *La conquista del Oeste* (*How the West was won*, 1962), film dirigido por John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, con montaje de Harold F. Cress.

Un progresivo grado de crecimiento en tiempo y en densidad se opera a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta de la mano de films como *Bullit* (1968), de Peter Yates y montaje de Frank P. Keller, con una persecución de coches de

diez minutos que genera numerosas imitaciones; y con directores como Sam Peckinpah. —*Grupo salvaje* (*The wild bunch*, 1969), con montaje de Lou Lombardo, *Perros de paja* (*Straw dogs*, 1971), con montaje de Paul Davies, Tony Lawson y Roger Spottiswoode, que contiene un clímax final de media hora de acción— y Stanley Kubrick —*La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971), con montaje de Bill Butler, con la introducción de elementos experimentales (cámara lenta, cámara rápida, dobles acciones, fotogramas blancos, etc.).

La duración y el número de secuencias de acción continúan la tendencia al crecimiento desde los años setenta en adelante, apoderándose a veces totalmente de la estructura de la película. Hay que destacar la persecución de *Contra el imperio de la droga* (*The french connection*, 1971), dirigida por William Friedkin, con montaje de Gerald B Greenberg, estructurada en múltiples acciones paralelas que incrementan la tensión. El cine comercial de gran industria de las décadas de los años setenta hasta los años dos mil es en buena parte el del cine de acción con efectos especiales, desde los thrillers de acción hasta los films fantásticos y de ciencia ficción. *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas, con montaje de Richard Chew, Paul Hirsch y Marcia Lucas, y sus secuelas disparan esta tendencia, que no experimenta hasta la fecha ninguna detención importante.

Se pueden destacar numerosas secuencias de la serie de films de James Bond, serie que arranca en los años sesenta con *Agente 007 contra el doctor No* (*Dr No*, 1962) de Terence Young, con montaje de Peter Hunt, y continúa en activo, las películas de aventuras de Steven Spielberg —*Tiburón* (*Jaws*, 1975), la saga del arqueólogo aventurero Indiana Jones que empieza con *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, 1981) y la bélica *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998)—, las películas de acción de James Cameron —*Terminator* (*The Terminator* 1984), *Titanic* (1997), *Avatar* (2009)— y multitud de films —*Misión: Imposible 1, 2, 3 y 4* *Mission: Impossible I, II, III and IV*; *El mito de Bourne* (*The Bourne supremacy*, 2004), *Salt* (2010), etc.

## Características

### >> Personajes y estructura

Una de las lecciones de directores de películas con secuencias de acción no está referida a la acción en sí, sino al tratamiento de los personajes y a la estructura del largometraje. Por lo que respecta a los personajes, conviene recordar una cuestión que sirve para todos los géneros: cuanta mayor sea la identificación del espectador con el héroe,

mayor será el sufrimiento y mayor el placer al seguirlo en su viaje repleto de obstáculos para conseguir los objetivos. Dicho de otro modo, la acción muy al inicio de la película, cuando todavía no se ha generado la empatía del público con los personajes principales, sirve como muestra de impacto y de belleza formal, y sobre todo como creación de expectativa de futuras secuencias de acción, pero no podemos sufrir por la suerte de unos personajes que todavía no han sido presentados. Una buena película de acción dosifica los momentos de clímax: puede no ser la mejor idea rellenar el largometraje de acción y más acción, de principio a fin. Es probable que en estas condiciones hacia la mitad del visionado surja el desinterés. La tendencia a alargar y multiplicar secuencias de acción produce de vez en cuando films que se deterioran a sí mismos por exceso.

En el film de catástrofes *Volcano* (1997), dirigido por Mick Jackson, con guion de Jerome Armstrong y montaje de Don Brochu y Michael Tronik, por poner un ejemplo, puede que se cometan algunos de estos errores: por un lado, no hay un retrato suficientemente profundo de los personajes; por otra, la acción no se detiene casi nunca e incluso los hipotéticos momentos de anticlímax con escenas de diálogo están tratados también como si fueran una escena de acción, con montaje acelerado; las notables secuencias de acción, en consecuencia brillan menos.

Es conveniente repartir los clímax de acción. Buscar los cambios de ritmo. Buscar el contraste entre lentitud y rapidez. Podría decirse que no es equivocado suponer que en la estructura de una buena película de acción (*Los pájaros*, *La guerra de las galaxias*, *Matrix*) tiene que predominar la no acción.

Es útil que las escenas y secuencias de acción vayan de menos a más durante la narración.

*Los pájaros* (*The birds*, 1963) de Alfred Hitchcock, con guion de Evan Hunter sobre la novela de Daphne du Maurier y montaje de George Tomasini, película de suspense y acción tiene una interesante distribución de secuencias de acción en crecimiento: la primera no llega hasta el minuto 50. Hasta ese punto, la narración se ha dedicado a los personajes y a la creación de expectativas. A partir del minuto 50 y hasta el final, en el minuto 114, se suceden siete secuencias de acción climática, que siguen un esquema que va siempre de menos a más: cada vez más pájaros, cada vez mayor violencia, cada vez mayor duración.

*Perros de paja* (*Straw dogs*, 1971) de Sam Peckinpah, con guion de David Zeigag Goodman adaptando la novela de Gordon Williams y montaje de Paul Davies, Tony Lawson y Roger Spottiswoode, contiene uno de los clímax de acción más largos —dura 29 minutos—: la secuencia final en la que David Sumner (el personaje que interpreta Dustin Hoffman), un pacífico intelectual, elimina uno a uno a los seis intrusos que quieren entrar en su casa. Antes de esta

media hora final de acción, la narración se ha centrado en los personajes y en la creación de expectativa sobre este estallido final. Ha sido necesario un planteamiento y un nudo sin acción en el que ha ido creciendo la agresividad de los que acabarán convirtiéndose en violentos intrusos en la casa del protagonista. La expectativa es tan alta y crece durante tanto tiempo —75 minutos— que la media hora final de acción supone una respuesta equilibrada.

*La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, y *Matrix* (1999), de los hermanos Wachovsky, son films de ciencia ficción en los que las secuencias de acción van siempre de menos a más, con largos paréntesis de no acción y con un tercer acto dedicado casi exclusivamente a la acción.

Una trama amorosa —love interest o beneficio del amor— puede acompañar la acción principal, y de hecho suele ser así en un alto número de films de acción actuando como contrapunto.

Por ejemplo, en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) de Alfred Hitchcock, con guion de Ernest Lehman y montaje de George Tomasini, el protagonista se enamora de la espía que le ayuda.

En *Misión Imposible 2* (*Mission Impossible II*, 2000), con dirección de John Woo, guion de Robert Towne y montaje de Christian Wagner y Steven Kemper, el tercer acto está dedicado al salvamento de la chica de la que se ha enamorado el protagonista, infectada por un virus.

La trama amorosa puede constituir el origen de los motivos de la acción del protagonista, como en *Salt* (2010), con dirección de Philip Noyce, guion de Kurt Wimmer y montaje de Stuart Baird y John Gilroy, donde la protagonista, Evelyn Salt, una espía, actúa en venganza por el asesinato de su mando.

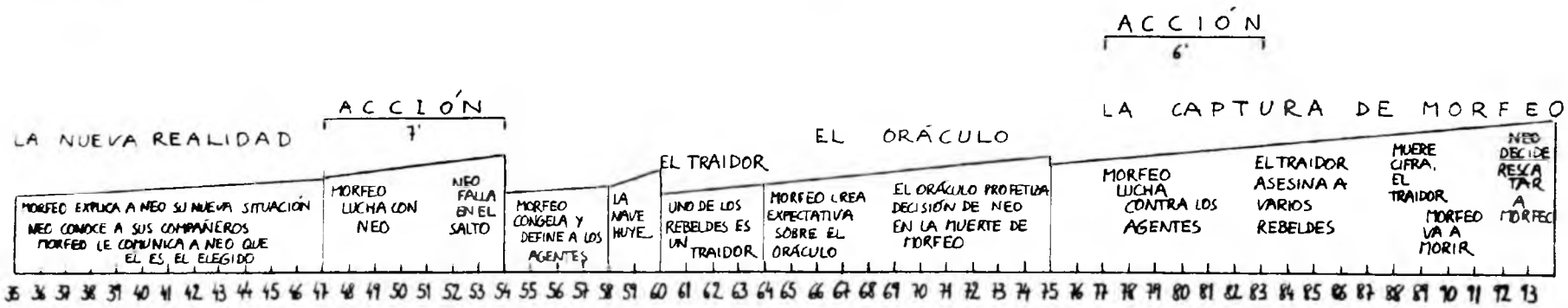
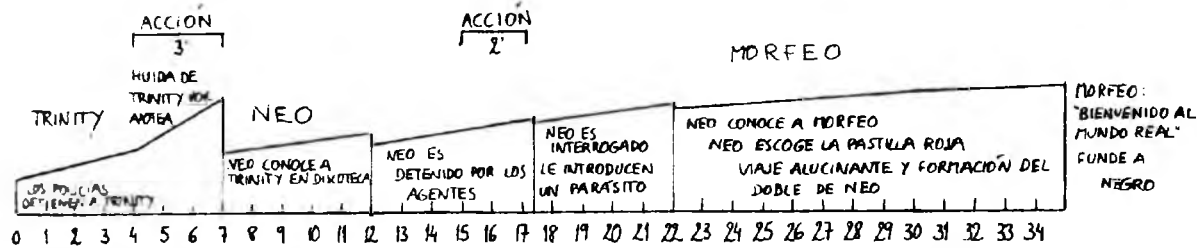
### >> Guion de la secuencia

El guion tiene que ser muy explícito en cuanto a los detalles y al mecanismo de la secuencia. En cierto modo, en una secuencia de acción se reproduce, en pequeño, el esquema de la aventura global del héroe: las pruebas a superar son más y más difíciles a cada instante, parece que el protagonista no va a poder con ellas y el triunfo solo llega en el último instante. Es habitual la utilización del storyboard, herramienta imprescindible si en la secuencia se integran efectos especiales. A menudo el objetivo del héroe es sobrevivir, o salvar la chica, o bien a la humanidad. Suele funcionar la multiplicación de complicaciones: el héroe pende sobre el vacío, estallará una bomba, no sabe qué hilo tiene que cortar, y además le ha de sobrar tiempo para salvar la vida de la chica, amenazada por otro peligro. El espectador tiene que entender en todo momento lo que está pasando, lo que conduce a la descripción didáctica de la información.

# Matrix (The Matrix, 1999)

Guion y dirección de Lana Wachovsky y Andy Wachovsky

Montaje de Zack Staenberg



**Acto I (34 m).** Neo es escogido y conducido hasta Morfeo.

**Acto II (58 m).** Neo es instruido. Morfeo es capturado

**Acto III (31 m.)** Neo rescata a Morfeo, vence a los agentes y empieza a ejercer de liberador

El espectador debe estar perfectamente informado, tiene que sufrir con cada complicación que se le presenta al héroe, tiene que saber exactamente qué debe hacer este para sobrevivir, ha de conocer todos los peligros, anticipar las dificultades y las soluciones. En una persecución, para saber la distancia que separa a la víctima de sus perseguidores es necesario un equilibrio de planos generales de ubicación espacial e insertos de rostros que expresen el dramatismo de la situación, y también son necesarios planos detalle de acciones que muestren el funcionamiento de los diversos objetos (pistola, bomba, botonera, cambio de marchas) que manipulan los personajes. El acompañamiento musical suele ser una ayuda para subrayar una acción trepidante o bien un momento de alta tensión psicológica dentro de la secuencia. La falta de música puede ir en beneficio de los efectos de sonido (motor del automóvil, colisiones, gritos, explosiones).

Puede ser útil que, para elevar el componente narrativo y en consecuencia la memoria sobre el visionado, la secuencia de acción tenga un argumento que se pueda explicar. Es conveniente mantener la voluntad artística expresada por los futuristas —la belleza de la velocidad, o al menos la intención estética en la acción, como las carreras a pie vistas desde diversos ángulos de la protagonista de *Corre, Lola, corre* (*Lola rennt*, 1998) de Tom Tykwer, o la persecución estetizante de caza al malvado en el museo en el clímax final de *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929) de Alfred Hitchcock—, pero si hay además alguna buena idea de guion que el espectador pueda explicar de forma sencilla, la secuencia será más memorable.

Por ejemplo, el protagonista saltando sobre irregulares placas de hielo que flotan sobre el agua del río tiene que salvar a la chica antes de que esta se precipite por la catarata en *Las dos tormentas* (*Way down East*, 1920) de David Wark Griffith, con guion de Anthony Paul Kelly y montaje de James Smith y Rose Smith.

Un auto de juguete con una bomba incorporada que será activada a distancia es el perseguidor del auto de los protagonistas por las calles de la ciudad en *La lista negra* (*The dead pool*, 1968), que dirige Buddy Van Horn, con guion de Steve Sharon y montaje de Ron Spang.

Los protagonistas caen en coche desde lo alto de un avión en *Velocidad terminal* (*Terminal velocity*, 1994), dirigida por Deran Sarafian, con guion de David Twohy y montaje de Peck Prior y Frank J. Unoste. En plena caída, el chico tiene que deshacerse del malvado a puñetazos y después salvar a la chica, encerrada en el portamaletas; al abrirse el paracaídas, chico y chica se libran; en el último instante de impactar contra el suelo, como le sucede al auto que cae y explota, provocando que el fuego queme la tela del paracaídas de los personajes. Se abre un segundo paracaídas y, cuando parece que el chico y la chica aternazarán sin más consecuencias, tienen que pasar el último obstáculo: un campo de molinos eólicos con las hélices girando amenazadoras.

El gancho puede proceder de una idea visual de gran efecto:

Por ejemplo, las diversas filigranas visuales de los films de Buster Keaton, a veces difíciles de explicar con palabras a causa de su calidad eminentemente visual. por ejemplo, en *El maquinista de la General* (*The General*, 1927), film escrito, dirigido e interpretado por Buster Keaton, con codirección de Clyde Bruckman y montaje de Sherman Shell y el mismo Keaton, el conductor del tren dispone un cañón en una pequeña plataforma en movimiento para disparar contra una máquina más avanzada en la que huyen unos soldados nordistas, pero a causa de un error la plataforma del cañón se descuelga de la locomotora y el cañón se queda apuntando al propio maquinista, sin que este pueda hacer otra cosa que intentar protegerse del cañonazo inminente que le matará. El cañón se dispara pero lo hace justo en una suave curva de la vía de forma que la bomba pasa milagrosamente de largo del protagonista y va a parar, finalmente, al convoy de los soldados nordistas

El duelo de espadas entre el protagonista y el antagonista agarrados a cuerdas de campana —y haciendo sonar las campanas con sus movimientos— con un amenazador fuego ascendente en *Las aventuras de Quentin Durward* (*Quentin Durward*, 1955), dirigida por Richard Thorpe, con guion de Robert Ardrey y George Froeschel según la novela de Walter Scott y montaje de Ernest Walter.

Los cambios de rasante que ponen los coches a volar en las calles de San Francisco en la persecución de *Bullit* (1968) de Peter Yates, con montaje de Frank P. Keller.

O una idea auditiva de impacto:

Los graznidos histéricos de los pájaros atacantes, que no se ven sino que solo se oyen, mientras la familia cierra a toda prisa puertas y ventanas en uno de los últimos climaxes de *Los pájaros* (*The birds*, 1963) de Alfred Hitchcock, con montaje de George Tomasini.

Ideas simples dentro de secuencias más largas pueden hacer memorable toda la película:

Una persecución de motos sobre unas azoteas, o la grúa de una excavadora en un vagón de tren en marcha manipulada por James Bond que se clava sobre otro vagón de tren en el que se escapaba el malvado en *Skyfall* (2012), dirigido por Sam Mendes, con guion de Neil Purvis, Robert Wade y John Logan y con montaje de Stuart Baird.

A veces, es útil el minimalismo o la simplicidad extrema

Como en el primer combate de Aquiles contra el gigantesco Boegrus, los dos mejores guerreros de cada ejército en guerra, en el film *Troya* (*Troy*, 2004), que dirige Wolfgang Petaisen,

con guion de David Benioff y montaje de Peter Honess: es un combate que ha de evitar una batalla y se ha generado una relevante expectativa, pero se resuelve simplemente con Aquiles esquivando la lanza del contrario, saltando ágilmente, clavando la espada en el cuello de Boegrus y abatiéndole.

### >> Montaje

Si la secuencia de acción está bien realizada, el montaje es una de las labores más agradecidas y fáciles para el montador. Al estar implícito el movimiento, el montador puede cometer irregularidades que atenten contra las leyes académicas o bien arriesgar más de la cuenta, porque el movimiento hará invisible el corte. Puesto que normalmente una secuencia de acción se corresponde con un clímax, el montador cuenta con un plus de impunidad para arriesgar todavía más, dado que en los clímax o momentos de alta intensidad emotiva es perfectamente posible violar las leyes clásicas de la continuidad. Hay, pues, dos posibilidades para saltarse el *raccord*: la que otorga el movimiento y la que otorga la flexibilidad de un clímax. La secuencia de acción permite experimentar libremente sin que la película pierda su condición clásica. De ahí que este tipo de secuencia esté especialmente mimada por el montador.

### Perífrasis temporal

En la secuencia de acción, contrariamente a lo que es habitual, la tendencia no es hacia la elipsis sino hacia la perífrasis. Sobre todo en los momentos de contrarreloj. Aunque se haya informado debidamente de que faltan pocos segundos para la explosión de la bomba, o pocos metros para que el héroe se precipite sobre el abismo, el espectador *no nota nada extraño* si en el momento culminante se multiplican los planos (el rostro del héroe, el del malvado, las agujas del reloj acercándose al límite, la bomba a punto de estallar, los gritos horrorizados de la chica, etc.) hasta una duración notable de tiempo extradiagético.

*La secuencia del ametrallamiento en las escaleras de Odesa de El acorazado «Potemkin» (Bronenosets Potomkin, 1925), de Sergei M. Eisenstein, se prolonga hasta los siete minutos. Probablemente, una opción más realista reduciría considerablemente esta duración.*

*Existe un considerable perífrasis en la secuencia de vuelta al presente de Regreso al futuro (Back to the future, 1985) de Robert Zemeckis, con guion de Robert Zemeckis y Bob Gale y montaje de Harry Keramidas: el auto de los protagonistas toma velocidad por la calle de la*



plaza del pueblo para trasladarse al presente acelerando una y otra vez y no llegando al final de la corta calle hasta el último instante

## Sujeción al ritmo de la época

*La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas, con montaje de Richard Chew, Paul Hirsch y Marcia Lucas, uno de los paradigmas de la película de acción, pone de relieve en su reestreno, veinte años más tarde, la sujeción de este género al ritmo de cada época: en 1997 se ha vuelto una película «más lenta». La respiración de la acción acelera tanto en estos años que puede convertir en pasadas de moda películas relativamente recientes. Este hecho, que desde el punto de vista rítmico no se acusa en la misma medida en otros géneros, es una constante en la historia del cine de acción. La persecución de *Bullit* (1968) puede parecer hoy ligeramente más lenta. La tendencia a ir siempre más rápido puede tener un límite. Desde luego, no se puede asegurar que *La guerra de las galaxias* (1977) recupere el pulso rítmico en un futuro más o menos lejano en el que se imponga una moda de ritmo más lento. Lo que por ahora parece cierto es que desde los años sesenta hasta el presente el ritmo de la acción ha sido siempre creciente, y esto reconvierte en más lentas aquellas secuencias que en su momento parecían la máxima expresión de la velocidad.

## Tipos de secuencias de acción según el espacio

La variedad de escenas y secuencias de acción en cuanto al espacio se reduce a dos tipos:

- De desplazamiento: persecuciones, carreras, batallas y competiciones deportivas. Implican desde dirección y montaje una constante información respecto del espacio, que cambia a cada instante, aclarando de forma didáctica cuál es la distancia entre perseguidor y perseguido, o entre cada uno de los competidores en una carrera. Conviene más que en ningún otro caso respetar la ley del eje y todas las normas de la continuidad clásica, por tanto se trata de secuencias preferentemente académicas.
- En un mismo escenario: peleas, rescates, tiroteos y duelos. Es posible un tipo de realización más experimental, en especial en aquellas secuencias que buscan por encima de todo la belleza del movimiento en el espacio.

## Tipos de historias paralelas en secuencias de acción

Una secuencia de acción combina muy bien en la convención de la contrarreloj: dos historias paralelas en la que en una domina la acción al límite y en la otra la inminencia de la muerte violenta. A partir de los años setenta y ochenta, Francis Ford Coppola y George Lucas ensayan la opción de simultanear diversas historias paralelas con acción en todas ellas.

- Acción + no acción. Solo hay acción, una persecución o carrera contrarreloj, en una de las dos historias en paralelo

Es uno de los casos más comunes por ejemplo en *Intolerancia* (*Intolerance: Love's struggle throughout the ages*, 1916) de D. W. Griffith, el condenado a la horca en una acción paralela a otra, en la que los rescatadores corren con la orden de que puede detenerse la ejecución.

- Acción + acción. Francis Ford Coppola, en los climas finales de la trilogía de *El Padrino* escrita por Mario Puzo y el mismo Coppola —*El Padrino* (1972), con montaje de William Reynolds y Peter Zinner, *El Padrino. Parte II* (1974), con montaje de Peter Zinner, Barry Malkin y Richard Marks; *El Padrino. Parte III* (1990), con montaje de Walter Murch, Barry Malkin y Lisa Fruchtman—, salta de una acción a otra con asesinatos y actos violentos

George Lucas dedica grandes bloques secuenciales a este tipo de esquema:

Es remarkable en este aspecto la secuencia de acción del climax final de *La guerra de las galaxias Episodio I La amenaza fantasma* (*Star Wars Episode I. The phantom menace*, 1999), con guion y dirección de George Lucas y montaje de Ben Burtt y Paul Martin Smith, con un bloque de veinte minutos compuesto por cuatro acciones paralelas que se van alternando, con acción violenta en los cuatro bloques: la batalla galáctica con naves espaciales del niño Annakin Skywalker, los tiroteos en los pasillos de la Reina Amidala y su séquito, el enfrentamiento de dos ejércitos en el campo de batalla y el combate de espadas de luz entre los caballeros Jedi. El precedente inmediato de esta secuencia está en la tercera entrega de la saga esteíar parte sexta de la serie, *El retorno del Jedi* (*Return of the Jedi*, 1983), con dirección de Richard Marquand, guion de Lawrence Kasdan y George Lucas y montaje de Marcia Lucas, Sean Burton y Duwayne Dunham, que contiene un climax de 45 minutos de duración durante los cuales se simultanean tres historias paralelas: dos de acción violenta (*Han Solo, la Princess Leia y los ewoks* batallando en el bosque, por un lado, y per-

otro Lando Calrissian comandando una batalla galáctica) y una tercera historia de fuerte contenido melodramático pero con pinceladas de acción, en la que Luke Skywalker se enfrenta a su padre, lucha y se reconcilia con él justo antes de que este se arrepienta de su pasado y muera

### Recursos formales experimentales en secuencias de acción

Un buen número de recursos de los que se citarán a continuación pueden ser aplicados o incluso creados por el montador en su sala de trabajo. Aunque su naturaleza sea de origen anticlásica o experimental, pueden encontrarse en films comerciales, es decir, son aceptados por el gran público. El hecho de estar ubicados en secuencias de acción con movimiento que borra el corte e hipnotiza, y a menudo en sus picos climáticos, permite que pasen sin rechazo y creen sorpresa, asombro o fascinación

#### Recursos experimentales de imagen

- Salto de eje, útil para desorientar espacialmente y crear caos visual.

Como en el duelo final de espadas de la batalla de *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1965) de Orson Welles, con montaje de Fritz Müller y Elena Jaumandreu, en la ejecución de Zhora en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott con montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima o en diversas secuencias de *JFK* (1991), de Oliver Stone con montaje de Joe Hutshing y Pietro Scala

- Salto de la ley de los 30 grados, útil para agredir y crear incomodidad

Por ejemplo en *Corre, Lola, corre* (*Lola rennt*, 1997) de Tom Tykwer, con montaje de Mathilde Bonnefoy.

- Salto de raccord de valores, útil para agredir visualmente.

Puede verse en *Asesinos natos* (*Natural born killers*, 1994) de Oliver Stone, con guion de Quentin Tarantino y montaje de Hank Corwin y Brian Cerdan

- Salto de raccord de interpretación. De un plano al otro la expresión del actor ha variado totalmente. Poco utilizado hasta la fecha. Útil para agredir y crear perplejidad en el espectador.

Así se puede ver en el rostro de la protagonista, Melanie Daniels, en una secuencia climática de *Los pájaros* (*The birds*, 1963) de Alfred Hitchcock, con montaje de George Tomasini.

- Salto de raccord de luz. De un plano al siguiente varía considerablemente la luz. Llevado al extremo, puede cambiarse del color al blanco y negro, como en *Asesinos natos* (*Natural born killers*, 1994). Útil para agredir. Una variante notablemente utilizada del salto de raccord de luz es el parpadeo visual, es decir, los flashes intermitentes de luz y sombra durante la acción. Este recurso, teorizado y llevado a la práctica por José Val del Omar en sus cortometrajes poético-místicos, es habitual en secuencias de acción.

Por ejemplo, en una de las peleas de *La ley de la calle* (*Rumble fish* 1982) de Francis Ford Coppola, con montaje de Barry Malkin

O en la secuencia de la huida de Ripley de la nave *Nostramo* en plena contrarreloj en *Alien* (1979) de Ridley Scott, con montaje de Terry Rawlings y Peter Weatherley.

- Salto de raccord de escenografía. De un plano al siguiente, aún manteniendo la continuidad en el movimiento de los actores, varía el decorado en algunas partes, provocando un efecto subliminal, o bien cambia absolutamente, creando sorpresa y perplejidad

Orson Welles lo utiliza en *Mister Arkadín* (*Mr Arkadín*, 1955), con montaje de Renzo Lucidi.

- Jump cut. El jump cut crea una microelipsis que rompe la continuidad. Es útil porque el efecto incómodo de ruptura de continuidad es fácilmente perceptible.

Godard confía en el jump cut en su manifiesto de negación del montaje clásico que es *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960)

- Extracción de fotogramas (skip-framing o skip print). Variante del jump cut que consiste en extirpar fotogramas para crear aceleraciones sutiles del movimiento.

Orson Welles pone en práctica este recurso en la batalla de *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1965)

Podría ser que la primera utilización de este recurso estuviera en la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur* (*Ben-Hur A tale of the Christ*, 1925), la versión dirigida por Fred Niblo con montaje de Lloyd Nosler

- Doble o múltiple acción repetida. Recurso habitual en explosiones, colisiones, caídas de cuerpos o, en general, cualquier efecto espectacular.

Se puede ver una triple acción —tres veces la misma acción— en el accidente de automóviles del bloque final de *Corre, Lola, corre (Lola rennt)*, 1998), con guion y dirección de Tom Tykwer y montaje de Mathilde Bonnefoy.

- Cámara lenta. Introduce poesía y fantasía en la secuencia de acción.

En diversos films de montaña alemanes como *El éxtasis blanco (Der weisse Rausch)*, 1931), con guion, dirección y montaje de Arnold Fanck, se pueden encontrar planos a cámara lenta en secuencias de esquí.

Leni Riefenstahl, que admite haber aprendido a montar con Arnold Fanck, filma multitud de deportes olímpicos —saltos de trampolín, de pértiga, saltos de longitud— en diferentes velocidades ralentizadas en *Olimpiada (Olympia)*, 1938).

Sam Peckinpah utiliza la cámara lenta como efecto de contraste: lentitud dentro de un contexto de movimiento, por ejemplo en el tiroteo final de *Grupo salvaje (The wild bunch)*, 1969), con montaje de Lou Lombardo.

La persecución de Zhora en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, con montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima, entra en el género fantástico cuando Deckard empieza a disparar y la velocidad normal pasa a ser lenta, se inicia el tema musical y se suspenden los efectos realistas de sonido. Esa entrada en el fantástico permite que el cuarto disparo, el tiro de gracia de Deckard sobre Zhora, entre en salto de eje sin que ello moleste, sino que contribuya a la lectura de la secuencia.

- Cámara rápida. La cámara rápida se utiliza con precaución en las secuencias de acción para no provocar un efecto humorístico.

Stanley Kubrick resuelve una escena de sexo a cámara ultrarrápida en *La naranja mecánica (The clockwork orange)*, 1971), con montaje de Bill Butler, convirtiéndola en una escena de acción.

- Cambios de velocidad en la filmación. En *El hombre de la cámara (Calovek s kinoapparatom)*, 1929) de Dziga Vertov, con montaje de Elizabeta Svilova, se explora a fondo este recurso, en las secuencias deportivas, llegando a congelar la imagen que toma vida a cámara lenta y avanza después a velocidad normal. También en films de danza de Fred Astaire y de los hermanos Marx se pueden encontrar muestras de esta opción. A partir de la primera década del dos mil, los cambios de velocidad se multiplican en films de acción y series de televisión.

Desde *Trova* (*Troy* 2004), con dirección de Wolfgang Petersen y montaje de Peter Honness en el enfrentamiento de Aquiles contra Boegrius, resuelto con un único plano con cambio de velocidad normal a cámara lenta y nuevamente a velocidad normal, hasta numerosas secuencias de diversas series de televisión, como *CSI* (2000-)

Martin Scorsese introduce cambios de velocidad en las escenas de boxeo de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980), con montaje de Thelma Schoonmaker, que sincroniza con cambios de velocidad también en la banda sonora.

Herederos de Scorsese son los numerosos y acentuados cambios de velocidad en las escenas de boxeo libre de *Snacht, cerdos y diamantes* (*Snatch*, 2000), con guion y dirección de Guy Ritchie y montaje de Jon Harris

En films de la saga de vampiros *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008) dirigido por Catherine Hardwicke con montaje de Nancy Richardson, y *La saga Crepúsculo. Luna nueva* (*New moon* 2009), dirigido por Chris Weitz con montaje de Peter Lambert, hay numerosas escenas de acción con cambios de velocidad, de cámara lenta a cámara rápida

También hay cambios de velocidad en el film *Origen* (*Inception* 2010), con guion y dirección de Christopher Nolan y montaje de Lee Smith, de cámara normal a lenta e hiperlenta

Y en la secuencia de acción de la protagonista contra los samuráis gigantes de *Sucker Punch* (2011), que dirige Zack Snyder, con guion de Steve Shibuya y el mismo director y montaje de William Foy

- **Introducción de fotogramas blancos** Desde los años ochenta, es un recurso habitual en las escenas de acción, con sus variantes: dos o más fotogramas blancos en cambios de plano, flashes periódicos de tres o cuatro fotogramas blancos o virados a cualquier color

Hitchcock y su montador William Ziegler introducen dos fotogramas blancos en el instante del impacto de un puñetazo en *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1948), provocando un impacto agresivo pero subliminal en el espectador.

- **Barrido** Útil para crear sensación de movimiento. Se introduce progresivamente en las secuencias de acción a partir de los años sesenta.

En la persecución de *Bullit* (1967), que dirige Peter Yates, con montaje de Frank P. Keller, hay un breve barrido en el derrape del auto del héroe

En uno de los combates de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, hay un barrido sobre las luces del ring

Oliver Stone congela fotogramas de barridos en *JFK* (1991), con montaje de Joe Hutshing y Pietro Scalia, creando un efecto abstracto dentro de una secuencia de acción.

Como elemento de dinamismo está presente en series tan alejadas de la acción como por ejemplo *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I met your mother*, 2005-2014), creada por Carter Bays y Craig Thomas y con montaje de Susan Federman.

- Encadenado. El encadenado (o disolvencia), que acostumbra a significar paso de tiempo, no tiene sentido dentro de una secuencia de acción, porque suele ser lento. Aun así, hay escenas de acción que contienen encadenados rápidos. De los dibujos animados orientales procede el conocido como «encadenado japonés» o serie de encadenados rápidos de imágenes fijas, que es parodiado en capítulos diversos de *Los Simpson*, cuando Homer se lanza por los aires para salvar a alguien en el último instante o para evitar una catástrofe. Este recurso se ha trasladado a imagen real.
- Fundido a negro o miniepisodio en negro. Fundir a negro durante una secuencia de acción puede parecer un contrasentido. No obstante, se utiliza cada vez con mayor frecuencia.

Por ejemplo, en el tsunami de *Lo imposible* (2012) de J. A. Bayona, donde la ola que cae sobre la protagonista culmina con un episodio en negro y un silencio de casi diez segundos.

El fundido a negro es uno de los recursos de trailers de films de acción

Pueden verse numerosos fundidos a negro en los trailers de *Misión Imposible Protocolo fantasma* (*Mission: Impossible Ghost protocol*, 2011), de Brad Bird, o *Millennium. Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The girl with the dragon tattoo*, 2011), de David Fincher.

- Imagen congelada. Nuevamente, un contrasentido dentro de una escena de acción, donde por definición prima el movimiento. Su eficacia procede precisamente de detener el flujo del movimiento y forzar de esta manera el contraste.

Kubrick introduce el motivo en los fotogramas congelados del astronauta Bowman en el viaje psicodélico a Júpiter en *2001. Una odisea del espacio* (2001. *A space odyssey*, 1968)

Martin Scorsese lo utiliza en los combates de boxeo de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980).

- Zoom imposible o crash zoom. Frecuente en secuencias de acción y en algunos spots publicitarios.

*Corre. Lola, corre (Lola rennt, 1998)* se inicia con un zoom imposible desde un plano general cenital de la ciudad hasta a un primer plano de un teléfono

- Zoom combinado con travelling (o track zoom, dolly zoom o también Hitchcock zoom, entre otros nombres), que consigue el efecto de vértigo utilizado en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, con montaje de George Tomasini

O un efecto emotivo de alta tensión como el del sheriff Brody cuando ataca el tiburón en la playa en la que está su propio hijo en *Tiburón (Jaws 1975)* de Steven Spielberg, con guion de Peter Benchley y Carl Gottlieb y montaje de Verna Fields.

O la visión alterada del boxador Jake La Motta sobre su contrincante Sugar Ray Robinson en último combate de boxeo de *Toro salvaje (Raging bull, 1980)* de Martin Scorsese

- Planos desenfocados. Útiles como planos subjetivos producto de visión alterada y también como recurso para provocar un cierto caos espacial.

Se pueden ver en los combates de boxeo de *Toro salvaje (Raging bull, 1980)* de Martin Scorsese

- Grupo de planos rapidísimos cerca del efecto subliminal. Los directores-montadores soviéticos como Sergei Eisenstein —*Octubre (Oktiabr, 1928)*— o Dziga Vertov —*El hombre de la cámara (Celovek s kinoapparatom, 1929)*— tienden a fragmentar planos hasta grupos brevísimos que pueden limitarse a muy pocos fotogramas (tres, dos o uno) en los picos climáticos de momentos paroxísticos.

En *Corre. Lola, corre (Lola rennt, 1998)* hay secuencias en las que se visualiza el pensamiento vertiginoso de la protagonista a través de planos o grupos de planos de hasta cuatro fotogramas

En diferentes trailers, a menudo en bloques de miniclip o bien para crear efectos agresivos o hipnóticos se montan grupos de planos brevísimos, como un grupo de planos de cinco fotogramas en *Matrix (The Matrix, 1999)*, o un grupo de planos de ocho fotogramas en el de *Millenium. Los hombres que no amaban a las mujeres (The girl with the dragon tattoo, 2011)*

- Ruido visual. La voluntad de impacto y de creación de caos justifica este tipo de recurso dentro de una secuencia de acción. Se trata de planos breves abstractos, inidentificables, barridos o fotogramas extraídos de fuentes de cualquier procedencia. A veces, se trata de grupos de planos blancos o negros sin otra intención que la de introducir caos.



En *Tetsuo El hombre de hierro* (Tetsuo, 1989), con guion, dirección y montaje de Shinya Sukamoto, se introducen bloques de ruido visual en las frenéticas secuencias de acción realizadas en animación sobre los actores.

En la persecución en el bosque con intento de asesinato de *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, con montaje de Fernando Franco, hay planos muy breves, barridos y desenfocados, con la intención de dotar a la secuencia de dinamismo y violencia.

- Introducción de animación o de dibujos animados. Si el registro del film lo permite, la animación sobre los personajes —*Tetsuo El hombre de hierro* (Tetsuo, 1989)— o la introducción de minisecuencias de dibujos animados —*Corre, Lola, corre* (Lola rennt, 1997)— pueden añadir dinamismo a la secuencia.

### Recursos experimentales sonoros

- Sonido como substitutivo de acción. Es decir, solo el sonido como consecuencia sin visualizar lo que lo provoca

Tal como se puede ver en la secuencia del ataque externo de los pájaros a la casa, con la cámara en el interior en *Los pájaros* (*The birds* 1963) de Alfred Hitchcock.

O en numerosos tiroteos del film mexicano *Miss Bala* (2011), con guion de Mauricio Katz y Gerardo Naranjo, dirección y montaje de Gerardo Naranjo

- Música distanciadora o anempática. El subrayado musical extradiegético, normalmente sinfónico, típico de las secuencias de acción puede no ser tal, sino girar en contra y convertirse en música distanciadora, es decir, en acompañamiento musical que aleja de la acción e invita a la reflexión.

Tal como hace Martin Scorsese en algunas secuencias de boxeo de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980), utilizando una música poética y suave, la obertura de la ópera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.

- Silencio. La secuencia de acción, normalmente con acompañamiento musical y alta densidad sonora, gana una fuerza especial cuando se opta por el silencio. La suspensión de sonido crea una notable angustia en el espectador

Así sucede en la colisión de locomotoras de *El tren del infierno* (*Runaway train*, 1985) de Andrei Konchalovski, con montaje de Henry Richardson

O en el tiroteo nocturno del clímax final de *Camino a la perdición* (*Road to perdition*, 2002), que dirige Sam Mendes con guion de David Self y montaje de Jill Bilcock

- **Sonido reverberado, distorsionado o multiplicado** Las variaciones en el sonido pueden impactar en el espectador creando ambientes grotescos, extraños o irreales

En *Underground* (1996), Emir Kusturica, con montaje de Branca Ceperac, trabaja una banda sonora que sugiere acciones que no existen en la dimensión visual

La secuencia del desembarco de Normandía en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998) de Steven Spielberg, con guion de Robert Rodat y montaje de Michael Kahn (montador de casi toda la filmografía de Spielberg), contiene numerosos experimentos sonoros al convertirse el audio en sonido subjetivo de soldados que reciben fuertes impresiones a causa de las cuales su percepción se ve alterada

En la secuencia final de *[Rec]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con montaje de David Gallart, la cámara —casi un personaje— es golpeada por la mujer monstruosa asesina, el sonido se pierde y se distorsiona mientras la imagen hace barridos e interferencias

- **Efectos de sonido subliminales** Utilizados desde que Hitchcock mezcla gritos humanos con ruidos de pájaros en *Los pájaros* (*The birds*, 1963) En el cine de acción, y todavía más en el fantástico y en el de terror, se utiliza a menudo este recurso.
- **Doble acción solo sonora.** A través del sonido se pueden mejorar errores de raccord o bien introducir imágenes que en realidad no se han visto Ruidos de acciones fuera de campo son habituales en cualquier tipo de género En una secuencia de acción se puede multiplicar el movimiento gracias a los efectos de sonido.

Por ejemplo, con una doble acción solo sonora como se puede ver en la pelea de Deckard con Pris en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, donde se oyen golpes que no se ven.

### Secuencias de acción experimentales

Las secuencias de acción experimentales —no muy abundantes— son aquellas en las que puede eludir alguna de las partes de la estructura, sugerir el clímax, incluso sugerir el movimiento sin que este se llegue a ver gracias a la banda de sonido, o por alguna razón saltarse todas las convenciones.

Orson Welles en el clímax final de *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, 1947), con montaje de Viola Lawrence, elimina la ley del eje al crear un espacio de espejos, donde el eje de miradas pierde sentido.

En *Tetsuo, el hombre de hierro* (*Tetsuo*, 1989), escrita, dirigida y montada por Shinya Tsukamoto, film de estructura no clásica y argumento minimalista, hay numerosas secuencias de acción con animación sobre los actores, insertos de ruido visual, travellings rapidísimos y montaje frenético.

David Lynch en *Twin Peaks, fire walk with me* (1992), con guion de Robert Engels y del mismo director y montaje de Mary Sweeney, realiza y monta un asesinato, el de Laura Palmer, en el que no se ve el asesinato propiamente dicho sino solo ruidos, gritos, música distanciadora y planos en negro cada vez más largos.

En *Sonatine* (1993), Takeshi Kitano —guionista, director y montador— convierte el clímax final, anticipado con diversos asesinatos que piden venganza, en una secuencia de ráfagas de ametralladora fuera de campo en un hotel a oscuras, donde lo único que se ve son los reflejos de los disparos en las capotas de unos automóviles, unos planos generales con flashes de luz y el cañón de la ametralladora en primer término.

Ciro Guerta en *Los viajes del viento* (2009), con montaje de Iván Wild, convierte lo que podría haber sido una secuencia de acción en una secuencia estetizante: el duelo a espadas por el amor de una chica entre dos jóvenes en medio de un puente, acompañados por la música del acordeonista protagonista a quien han alquilado para que toque, es una sucesión de planos del reflejo de los luchadores en el agua, su sombra en el suelo de madera, una visión de lejos de los combatientes desde el punto de vista del músico o, finalmente, la caída al agua del luchador vencido.

## >> Otras secuencias de acción

Tal como se ha avanzado al inicio del capítulo, la acción no es privativa de las películas violentas. La acción no violenta se puede encontrar en comedias, escenas de danza, de dibujos animados, spots publicitarios o videoclips. El trailer, tratado más adelante, se caracteriza por reunir una sucesión de momentos climáticos, creando transiciones y grupos de planos en continuidades sorprendentes, imaginativas o impactantes, que proceden del film pero en un montaje propio solo del trailer. El ritmo, habitualmente ágil, se multiplica si el trailer pertenece a un film de acción, y configura en este aspecto una categoría aparte que es en sí misma una de las formas posibles de mayor densidad audiovisual.



### > El espectáculo del crimen, la transformación hacia el mal y la pulsión de agresividad en el espectador

El thriller, género que responde a las emociones de la agresión y la violencia, pretende hacer del crimen un espectáculo. Trata de las causas y consecuencias del mal, es decir, del daño que se hace a otras personas en condiciones de libertad, pudiendo no hacerlo, pudiendo obrar de otra manera, siendo, por tanto, consciente de la trascendencia del acto. Es un supergénero por la cantidad de variantes que contiene: suspense, policíaco, detectives, gangsters, films de robos, de juicios, de prisiones, de evasiones, thriller de acción, thriller erótico, thriller fantástico, killer films, whodunit, cine gore, cine negro, cine polar, *giallo*, blaxploitation movies, etc.

Uno de sus principales atractivos en cuanto al tratamiento de los personajes procede de una diferencia fundamental con los otros géneros: la transformación hacia el mal. En la mayoría de géneros la transformación del personaje principal se orienta hacia la heroificación positiva, la maduración psicológica, hacia un estado en el que el personaje podrá mejorar su condición, consolidar el amor de pareja, formar una familia, ayudar al colectivo. El thriller más puro, en cambio, es a menudo trágico, proclama que el mal existe y que no se podrá detener. Los personajes protagonistas maduran a través del mal, en ocasiones convirtiéndose en asesinos.

Como sucede con el hombre de fe que mata a los violadores y verdugos de su hija y también al niño que los acompaña en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) de Ingmar Bergman, con guion de Ulla Isaksson y montaje de Oscar Rosander

O el pacífico universitario que se convierte en el más inteligente de los exterminadores en *Perros de paja* (*Straw dogs*, 1970) de Sam Peckinpah, con guion de David Zelag Goodman y el propio director y montaje de Paul Davies, Tony Lawson y Roger Spottiswoode

En multitud de ocasiones, la intención del cineasta consiste en que el espectador experimente desde el sentido de justicia la pulsión de matar para obtener después la satisfacción correspondiente al ver cumplido este deseo dentro del espectáculo que proporciona la violencia, uno de los más gratificantes del audiovisual.

El cine ha entendido, como lo hacen antes las otras artes, la natural tendencia del espectador común hacia las secuencias de mayor crueldad. En general, los códigos del cine clásico intentan comprender al ser humano en su más oscura complejidad, donde no tiene cabida el código penal de la vida real: agrada la justicia, especialmente en venganza de la injusticia, pero agrada igualmente el espectáculo salvaje o sofisticado que se deriva del mal. El ser humano que actúe desde la venganza podrá provocar la más cruel de las devastaciones y el espectador le perdonará. También obtendrá la comprensión y el favor del espectador el personaje que cause los mayores daños si lo hace a causa de estar enamorado o por el bien de su familia. Más complejo es el caso en el que el espectador se pone a favor del torturador, pero está claro que el audiovisual está repleto de secuencias de tortura y que este mecanismo de atracción se constituye en imprescindible en el género thriller.

El thriller, pues, orienta al espectador hacia el placer a través del sadismo, el masoquismo y la liberación de agresividad, que son emociones derivadas del placer por el espectáculo del mal.

Así sucede en el thriller psicológico *Mientras duermes* (2011), dirigido por Jaime Balagueró con guion de Alberto Marín y montaje de Guillermo de la Cal, donde César, el portero de una finca, comienza la narración a punto de suicidarse y, después de la aventura vivida, en la que se ha dedicado a causar el máximo daño a los vecinos, especialmente a Clara, una atractiva joven a la que arruina la vida, acaba transformado en persona feliz sin ser castigado por la sociedad.

En televisión, el thriller (sobre todo las series policíacas) puede no ser trágico sino contener una lectura más amable: el mal existe pero se puede combatir eficazmente —con policía de gran eficiencia en la lucha contra el crimen—, por lo que se satisface la pulsión hacia el deseo de justicia.

### La neurosis obsesiva propia del protagonista del thriller

La estructura del thriller no presenta variantes relevantes respecto del módulo general de la estructura clásica. Un elemento diferencial se corresponde con el hecho de que

en el thriller la vida del protagonista está a menudo en peligro de muerte, por tanto la heroicidad del protagonista es más acusada, sobre todo cuando no pertenece a un oficio relacionado con el combate del crimen (como policía o detective). La lucha en la constante superación de objetivos sugiere una marcada neurosis obsesiva porque, ante el peligro de muerte, lo que demanda el sentido común es abandonar. Cuando el personaje se enfrenta al mundo entero en una historia de este género y es un ciudadano común, una mujer o bien un niño, el arco de transformación en héroe puede ser el más acusado de todos los géneros del audiovisual, solo por debajo de la trayectoria de personajes mártires de la fe (como Jesucristo o Juana de Arco).

### > Ni regeneración ni castigo

Uno de los personajes recurrentes en el thriller desde los años ochenta es el psicópata asesino, que en numerosos films ni se regenera ni tampoco se castiga, lo que atenta contra las condiciones principales de la estructura clásica.

Es lo que sucede, por ejemplo, con el protagonista de *Henry, retrato de un asesino* (*Henry portrait of a serial killer*, 1986), dirigido por John McNaughton, con guion de Richard Fire y montaje de Elena Maganini, un serial killer que asesina sin remordimientos, que parece que se enamorará de una chica y dejará de matar, transformándose, pero no es así y al final también acaba con ella, continuando su camino.

O con los dos protagonistas de *Funny games* (1997), con guion y dirección de Michael Haneke y montaje de Andreas Prochaska, que exterminan a una familia sin el menor complejo, tampoco son castigados y ni siquiera se justifica su actitud por un pasado conflictivo es el mal por el mal.

Tanto en *Henry* como en *Funny games*, los protagonistas no experimentan transformación alguna, pero en el caso de *Mientras duermes* (2011), la metamorfosis de suicida depresivo en individuo psicológicamente reforzado y feliz del protagonista después del terrible daño causado hace que la lectura ataque directamente los códigos morales clásicos.

### > La creatividad en el asesinato y en la tortura

Hay diversos tipos de secuencias propias del thriller que hacen de este un género con una personalidad fuertemente diferenciada: la investigación del crimen, los interrogatorios, las torturas físicas y, por encima de todo, el asesinato. Probablemente, el nivel más alto de violencia se alcanza con la tortura (incluyendo la violación), que puede aca-

bar con escenas de mutilación y en el caso más extremo con la muerte del personaje torturado.

El asesinato es uno de los instantes estelares del thriller. Después de más de cien años con todo tipo de formas de matar en el audiovisual, el espectador del thriller puede sentir en la actualidad un grado más alto de placer por los asesinatos creativos —estetizantes, poéticos, simbólicos, originales en la crueldad— que por los convencionales.

Por ejemplo

El cadáver de la desafortunada Willa, asesinada por su marido el malvado reverendo Harry Powell, sumergida bajo el agua con los cabellos moviéndose suavemente como algas en *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, 1955), dirigido por Charles Laughton, con guion de James Agee sobre la novela de Davis Grubb y montaje de Robert Golden

El cadáver del gangster protagonista caído sobre las escaleras mecánicas en ascensión en el arden del metro de *A tiro limpio* (1963) de Francesc Pérez Dolz, con guion de José María Ricarte y el mismo director y montaje de Teresa Alcega

El cadáver de la chica bañada en oro, asesinada previamente por sofocación epidérmica, en *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964), dirigido por Guy Hamilton, con guion de Richard Maibaum y Paul Dehn sobre la novela de Ian Fleming y montaje de Peter Hunt

La replicante Zhora vestida con ropas transparentes atravesando muros de cristal a cámara lenta mientras es troteada desde todos los ángulos por Deckard en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, con guion de Hampton Fancher y David Webb Peoples sobre la novela de Philip K. Dick y montaje de Marsha Nakashima y Terry Rawlings

Los cadáveres de las chicas asesinadas por el psicópata Henry en plano secuencia en suave movimiento mientras en la banda sonora se oye el audio del proceso del asesinato en *Henry, retrato de un asesino* (*Henry, portrait of a serial killer*, 1986) de John McNaughton, con guion de Richard Fire y el propio director y montaje de Elena Maganini

El asesinato del poderoso y sobreprotegido Licio Lucchesi, a quien le clavan sus propias gafas en el cuello en *El Padrino Parte III* (*The Godfather Part III*, 1990), que dirige Francis Ford Coppola con guion de Mario Puzo y el propio director y montaje de Lisa Frutchman, Barry Malkin y Walter Murch

Un fugitivo perseguido por numerosos coches de policía sale de su auto herido de muerte con una estaca clavada en la cabeza en *Golpe de suerte* (*Lucky strike*, 2003) capítulo 16 de la tercera temporada de la serie *CSI Las Vegas*, dirigido por Kenneth Fink con guion de Eli Talbert y Anthony E. Zuiker y montaje de Alec Smight

Autor: Chigurh descargando aire comprimido con un tubo sobre la frente de sus víctimas en *No es país para viejos* (*No country for old men*, 2007), con guion, dirección y montaje de los hermanos Coen, a partir de la novela de Cormac McCarthy

**Algunos films han hecho de la tortura su principal atractivo. No es ninguna novedad, ya que en el guion clásico se hace pasar el protagonista por las situaciones más**



difíciles para que el objetivo logrado tenga más valor. Así sucede en todos los géneros, incluida la comedia. Incluso algunos manuales de guion hacen explícito este consejo a los estudiosos: «tortura al máximo a tu protagonista». Por tanto, en determinados thrillers y todavía más si son thrillers de terror, la tortura física no es sino un grado más elevado de lo que habitualmente sucede en la mayoría de películas.

*Funny games* (1997), escrito y dirigido por Michael Haneke, con guion de Andreas Prochaska, es la historia de una terrible tortura sufrida por una familia, padre, madre e hijo, a manos de un par de psicópatas sin el menor sentido de la piedad. A pesar de que el director austriaco renuncia sistemáticamente a ofrecer las imágenes del instante en el que se produce la violencia, el film no es menos efectivo ya que se concentra en los efectos de esta violencia sobre los personajes. El experimento tiende a demostrar que un thriller es más cruel cuanto más se concentra en el dolor. Una película de acción con disparos, bombas explotando y cuerpos traspasados por objetos de acero puede ser perfectamente entretenida pero menos memorable para el espectador que un grito de dolor en primer plano de un hombre atado al cual han pinchado una caries, tal como se produce en la tortura dental de *Marathon man* (1975), dirigido por John Schlesinger, con guion de William Goldman y montaje de Jim Clark. El thriller de horror *Martyrs* (2008), escrito y dirigido por Pascal Laugier, con montaje de Sébastien Prangère, basado en la tortura física en grados extremos, explota el recurso de las chicas jóvenes en ambientes oscuros maltratadas hasta el límite, basando la narración en la hipótesis de la posible revelación extática de la persona torturada, que puede transmitir algún mensaje trascendente en el periodo de mayor sufrimiento.

Tanto el film de Haneke como los de Schlesinger y Laugier buscan ser creativos en sus planteamientos de tortura.

### La sensación de realidad del plano secuencia

Una de las violaciones más largas retratadas en el audiovisual es la de *Frenesi* (*Frenzy* 1971), de Alfred Hitchcock, con guion de Anthony Shaffer y montaje de John Jympson. De nueve minutos de duración, configura el clímax del primer acto. La lenta progresión del psicópata asesino asediando a su víctima, con algún toque de humor antes de llegar al maltrato físico y el asesinato, la hace especialmente dura. Pero el registro de otra violación, la del film en episodios que corren hacia atrás en el tiempo *Irreversible* (*Irreversible*, 2002), con guion, dirección y montaje de Gaspar Noé, también de nueve minutos, va todavía más lejos. Tal como sucede con las escenas de sexo, igual que lo que ocurre en general cuando se renuncia a una sofisticada puesta en escena, la impresión

de realidad del plano económico surió golpe por más fuerte la sensibilidad al estado de la. La sequencia de Fibonacci es susceptible en cuanto a planificación económica, no obstante en un nivel más alto, es un perfecto reflejo en términos de, en definitiva, finción. En cambio, el plano económico más alto, no se centra más a la verdad y resuelve con total claridad (1988-2008).

Los tipos planos superiores se refieren al nivel de desarrollo de los países (2008), con el fin de recibir y mejorar de Gao-Yan-Han. Contribuyen también a la comprensión de la realidad, a través de la lectura de documentos que se han publicado en el pasado en el hecho real de la mayoría de economías en el mundo de Colombia.

El nivel más alto de desarrollo se refiere al nivel del sistema del plano económico en el mundo. Código de desarrollo (Código de desarrollo de los países europeos, 2000), con el fin de mejorar de América y América y América en el mundo. El nivel más alto de desarrollo se refiere al nivel de desarrollo de América, América y América (2008), con el fin de mejorar de América y América.

## Montaje de secuencias de terror

### La paradoja número 2 del montaje

Con una secuencia de imágenes puede conseguirse uno de los montajes más sencillos que se pueden dar en cine, es la situación que configura la segunda gran paradoja del montaje. Si la primera consiste en poner a cámara un objeto que genera el punto de vista de las cosas que luego se veían los contrarios de cortas, lo siguiente a hacer es lograr que el espectador, cuando se muestra, tiene los ojos y se tapa los oídos, escuchando al espectador a cada instante al mismo espectador.

### El miedo es la emoción más profunda y más atemporal!

Según los postulados de la psicología, la emoción primaria del ser humano, la que está en el fondo de muchos motivos que la causa, antes que el sexo o incluso antes que la agresión, es el miedo. El miedo es también, que las emociones más básicas no se van a modificar en las próximas miles de años, de forma que puede decirse que aquella emoción que se hace sentir, miedo tiene posibilidades de interesar al espectador normal, con la pulsi6n más básica, la de más bajo nivel, la que el espectador controla con mayor dificultad. A diferencia de otras emociones más peculiares, el miedo es atemporal y prácticamente no se evalúa en lo que lo provoca, la vulnerabilidad y la inseguridad que significa el peligro. La masculinización del personaje protagonista en el filme de terror puede ser desde el miedo hacia el sujeto, aunque el destinatario principal de ese miedo es el espectador.

### >> La entrada en la oscuridad

El pánico que provoca la entrada en la oscuridad es un elemento de eficacia casi científica en una disciplina tan alejada de la ciencia exacta como es el lenguaje de las emociones. Un elemento invariable en casi todos los films de terror de tan extrema eficacia que es difícil evolucionar en otras direcciones. Se entiende en todas partes, en todas las épocas y sigue provocando miedo. Es más que una convención, es el pilar sobre el que se sostiene el género de terror. En cierto modo, la evolución de este género se podría reducir al seguimiento de la sofisticación con la que en cada periodo se trabaja esta situación siempre idéntica: quiénes son los personajes en peligro y quiénes los diferentes asesinos, animales malvados o monstruos que atacarán desde la oscuridad.

### El terror en el thriller y en otros géneros

En el género de films de terror, la angustia, el pánico y el susto súbito del espectador son el objetivo que persiguen guion, dirección y montaje. Pero la emoción del miedo se puede presentar en otros tipos de films, casi siempre en torno del thriller, el género que trata de las causas y consecuencias del mal.

En films de suspense, como en diferentes obras de Alfred Hitchcock, hay escenas y secuencias de miedo:

Como el asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), los pájaros en el patio de la escuela multiplicándose detrás de la protagonista, Melanie Daniels, sin que ella se dé cuenta, y atacando después a los niños en *Los pájaros* (*The birds*, 1963), o la ascensión de la protagonista por la escalera en sombras hacia la oscura habitación en la que será atacada también en *Los pájaros*. Los dos films con montaje de George Tomasini.

En films que pueden parecer más alejados de estos géneros se pueden presentar también situaciones propias de los films de terror:

Como en el thriller trágico *No es país para viejos* (*No country for old men*, 2007), con guion, dirección y montaje de los hermanos Coen, en el momento en el que el asesino Anton Chigurh sigue el rastro del protagonista, Llewellyn, escondido en la oscuridad en una habitación de motel.

En el film de danza *El cisne negro* (*Black swann*, 2010), que dirige Darren Aronofsky, con guion de John McLaughlin, Mark Heyman y Andres Heinz, y montaje de Andrew Weisblum, la protagonista, Nina, ve como las luces de la sala donde ensaya se apagan y se tiene que enfrentar, sola y en la oscuridad, al peligro de una amenaza.

En una secuencia del drama *Amor (Amour, 2012)* con guion y dirección de Michael Haneke y montaje de Nadine Muse y Monika Willi, sobre el deterioro de la salud física de la anciana protagonista, el marido avanza por el pasillo solitario de entrada a la puerta del piso, con el suelo encharcado, cuando es atacado por sorpresa por una mano terrorífica (en una pesadilla del protagonista).

Los films fantásticos que no son de terror también pueden tocar tangencialmente este género.

Como *Donnie Darko (2001)*, con guion y dirección de Richard Kelly y montaje de Eric Strand y Sam Bauer, que busca en ocasiones el susto del espectador con las diversas apariciones nocturnas del hombre con rostro de conejo o en la secuencia de la pareja protagonista en el sótano oscuro, donde es atacada por los jóvenes allí dentro escondidos.

## El terror, el expresionismo y el fantástico

Pocas veces se puede considerar una identificación tan fiel entre una corriente artística y un género audiovisual como en el caso del expresionismo y los films de terror. Los primeros films que quieren provocar el miedo en el espectador son expresionistas, como *Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)*, de G. W. Murnau, *Dracula (Dracula, 1931)*, de Tod Browning, o *Frankenstein (1931)*, de James Whale. Esto es así debido a la importancia de la creación de un ambiente en el que la noche, la oscuridad, las sombras y la deformidad son el decorado de una acción en la que un monstruo, un loco o un criminal amenazan a la víctima. También forman parte del universo expresionista la voluntad estetizante, un tono tenebrosamente mágico o poético y un ritmo de narración preferentemente lento.

Todas las características del expresionismo audiovisual reaparecen periódicamente en los films de terror de todas las épocas.

Por ejemplo, en los films de Roger Corman basados en obras de Edgar Allan Poe, como *El cuervo (The raven, 1963)*, con guion de Richard Matheson y montaje de Ronald Sinclair.

En los films *giallo* italianos, entre el thriller y el terror, como *Suspina (1975)* de Dario Argento, con guion de Daria Nicolodi y montaje de Franco Fraticelli.

En films de ciencia ficción como *Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979)* de Ridley Scott, con guion de Dan O'Bannon y Ronald Shusett y montaje de Terry Rawlings y Peter Weatherley.

En los remakes de los años noventa de clásicos de los años treinta como *Dracula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1991)* de Francis Ford Coppola, con guion de James V. Hart y

montaje de Anne Goursaud, Nicholas C. Smith y Glen Scantlebury, o *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) de Kenneth Branagh, con guion de Steph Lady y Frank Darabont y montaje de Andrew Marcus.

Los films de terror con monstruos sobrenaturales pueden pertenecer a una parte del cine de género fantástico, la más oscura, porque en todos ellos pueden surgir criaturas que van más allá del realismo. Pero también en las secuencias de miedo de los films realistas se reproduce el esquema propio del terror expresionista y fantástico: noche, oscuridad, sombras, vulnerabilidad de la víctima y espacio que esconde un criminal poderoso que equivale al peligro de tortura o de muerte.

### >> Las fantasmagorías

Los primeros audiovisuales de terror, las fantasmagorías, nacen a finales del siglo XVIII, la misma época en la que se genera el expresionismo en pintura y literatura. La fantasmagoría, un espectáculo realizado con linternas mágicas, música y efectos de sonido, se pone de moda en salas oscuras de reducidas dimensiones en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Trata de proporcionar placer asustando al público a través de la puesta en escena de fantasmas, esqueletos, representaciones de la muerte, medusas, caballeros negros y todo tipo de monstruos. La imagen, a veces proyectada sobre humo ascendente, podía adquirir aparente movimiento gracias al desplazamiento de los proyectores, linternas mágicas sobre ruedas que hacían aparecer o desaparecer las figuras amenazantes por encadenado o fundido. Los efectos de sonido y la música contribuían a incrementar la emoción del miedo.

### Los mecanismos del miedo

#### >> Empatía con la víctima y víctima ideal

Un asesinato al inicio del film puede crear expectativas o ser un punto de partida para una investigación. Pero si no hay un mínimo conocimiento de quién es la víctima no hay suficiente sufrimiento para el espectador y el placer por el espectáculo violento podrá ser menor. En series de televisión de tipo thriller con crimen al inicio (CSI), en el teaser de tres o cuatro minutos, antes de la careta de la serie, no hay tiempo para una detallada presentación del personaje que morirá y la eficacia de la secuencia procede

mucho más de la originalidad en la forma de asesinar o en los recursos de dirección y montaje que de la empatía con la víctima. En films clásicos de diferentes épocas en los que hay asesinatos al inicio, la secuencia acostumbra a ser suficientemente larga como para que el espectador pueda tomar afecto a la víctima.

En el film *El hombre leopardo* (*The leopard man*, 1943) de Jacques Tourneur, con guion de Ardel Wray y montaje de Mark Robson, el asesinato en el bloque inicial de la chica, una bella cenicienta (es decir, un personaje arquetípico fácilmente reconocible por el espectador), es una de las secuencias más largas del film: la jovencita, atendiendo una orden de su cruel madre, camina de noche buscando una tienda de comida desde su casa hasta las afueras del pueblo, y a la vuelta es atacada por el leopardo que anda suelto.

La secuencia inicial de *Scream* (1996), que dirige Wes Craven, con guion de Kevin Williamson y montaje de Patrick Lussier, de doce minutos, se caracteriza por un progresivo crescendo que va desde lo que comienza como una broma telefónica hasta al cruel asesinato de Casey Becker, la chica que hasta ese momento es la protagonista del film.

Tanto en el caso de *Scream* como en el de *El hombre leopardo*, ha habido tiempo suficiente como para conocer a la víctima, tomarle afecto y por tanto sufrir con ella en el momento torturante del peligro. En estos dos films la víctima responde al retrato ideal, la chica joven atractiva e indefensa. La tipología es fundamental: en el caso de *El hombre leopardo* la adolescente responde al arquetipo de cenicienta y de «novia deseada», casi una musa, una futura madre de los hijos de cualquier hombre, que permite sin problema la empatía inmediata del público masculino y el femenino. La joven de *Scream* es más sexualizada, puede gozar en menor grado de la simpatía del público femenino.

El cine de terror usa y abusa una y otra vez del mismo personaje como víctima predilecta: la chica joven, atractiva e indefensa.

Es el caso de multitud de films de terror desde la primera versión de *Frankenstein* en el cine, considerado el primer film de terror. *Frankenstein* (1910) de J. Searle Dawley, donde el monstruo ataca a la novia vestida de blanco.

O *Nosferatu, el vampiro* (1922) de Wilhelm Murnau, con la secuencia final del conde Orlok succionando la sangre de la bella Ellen.

En *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968), con guion y dirección de Roman Polanski adaptando la novela de Ira Levin, y con montaje de Sam O'Steen y Bob Wyman, la chica, la frágil Rosemary, se enfrenta a una comunidad de adoradores del diablo, con quienes colabora su propio marido.

En *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1973), que dirige Tobe Hooper, con guion de Kim Henkel y Toby Hooper, y montaje de Larry Carroll y Sally Richardson, Sally,

la chica atractiva, es sometida a una pesadilla infernal al caer en manos de la familia canibal de *Leatherface*, el personaje que ha asesinado a todos sus compañeros

En *[Rec]* (2007), de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con guion de Luiso Berdejo, Balagueró y Plaza, y con montaje de David Gallart, una presentadora televisiva de programas de impacto se ve sumergida en una aventura nocturna en un edificio aislado donde criaturas asesinas van convirtiendo a seres humanos en zombies

Una de las convenciones más comunes de este género es, pues, la de la chica joven y atractiva avanzando en la oscuridad por un ambiente en el que el espectador sabe que le asedia un peligro mortal a causa de un asesino o un monstruo.

En *Sola en la oscuridad* (*Wait until dark*, 1966), que dirige Richard Fleischer, con guion Robert Carrington, basado en la obra de Frederick Knott y montaje de Gene Milford, la chica joven y atractiva protagonista, Susy Hendrix (que interpreta Audrey Hepburn) es, además, ciega, incrementándose así su vulnerabilidad

Dentro de las alteraciones en la percepción visual de la protagonista, con la idea de incrementar la vulnerabilidad y de jugar con imágenes subjetivas con diferentes niveles de dificultad de lectura se puede citar *The eye* (2002), con guion, dirección y montaje de los hermanos Pang (Oxide y Danny Pang), donde la protagonista ciega recupera la vista y *Los ojos de Julia* (2010) dirigida por Guillem Morales con guion de Oriol Paulo y Morales y montaje de Joan Manel Vilaseca, donde la protagonista pierde progresivamente la visión

No siempre la víctima es una chica joven vulnerable e indefensa, en algunos casos especiales las víctimas son hombres y en ejemplos excepcionales hombres armados. Lo que se mantiene inalterable es el ambiente en el que se produce el crimen, las sombras, la oscuridad y la entrada en la oscuridad que de forma intemporal actúa como paisaje del terror.

Erett, uno de los tripulantes de la gótica nave *Nostramo*, es devorado por el alien en el film de ciencia ficción *Alien* (1979), de Ridley Scott

Jocke, un adulto, es asesinado una noche por Eli, una niña vampiro de doce años, en *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2008) de Thomas Alfredson, con guion de John Ajvide Lindqvist según su novela y montaje de Dino Jonsäter

En el film colombiano *El páramo* (2011), dirigido por Jaime Osorio, con guion de Tania Cárdenas, Diego Vivanco y Jaime Osorio, y montaje de Felipe Guerrero y Sebastián Hernández, perteneciente a un subgénero de orientación inicialmente coreana, los war horror films, un destacamento de soldados se enfrenta a sus propios demonios a partir de una amenaza



—una misteriosa mujer encerrada detrás de un muro— ubicada en un lugar aislado y especialmente inquietante en el que otro grupo de soldados ha muerto previamente.

## >> Psicópata humano o animal

La presencia de un asesino, un animal salvaje o un monstruo que pueda hacer daño al protagonista es una de las necesidades del género. Dependiendo del realismo o la fantasía de la historia, los malvados pueden ser asesinos psicológicamente convincentes, como los psicópatas torturadores y amorales de *Funny games* (1997), de Michael Haneke, o los igualmente torturadores y amorales Caracuero (*Leatherface*) con su sierra mecánica y su familia de freaks en *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1974) de Tobe Hooper, con guion de Kim Henkel y Tobe Hooper, y montaje de Sally Richardson y Larry Carol; o bien monstruos sin otro atributo que el mal puro, como el tiburón de *Tiburón* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg, con guion de Peter Benchley y Carl Gottlieb, y montaje de Verna Fields, o el alien de *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott, con guion de Dan O'Bannon y Ronald Shusett, y montaje de Terry Rawlings.

## >> La creación de un ambiente de miedo

Por obvio que parezca, el espectador no se asusta si no sabe que se tiene que asustar, y una de las condiciones indispensables para hacerle saber al espectador que se tiene que ir preparando para la experiencia del terror es la de disponer su ánimo a través de la creación de un ambiente favorable al miedo. La convención pide las reglas, ya citadas, que marca el expresionismo en el audiovisual: banda sonora con música y efectos de sonido que puedan incrementar la angustia, oscuridad, noche, sombras y un lugar donde el criminal o el monstruo se puedan esconder o surgir de golpe, en un espacio abierto o en un interior doméstico. Incluso en el caso de una habitación pequeña y cerrada tiene que haber espacio suficiente como para que el monstruo pueda atacar desde atrás de forma que sea el espectador quien primero advierta el peligro, antes que el personaje. Espejos que reflejen lo que está detrás del personaje, vidrios o aguas que creen falsos reflejos, brisa que haga cerrar ruidosamente una puerta alarmando al personaje y al espectador, etc

## Montaje en el terror clásico

### >> La desviación del montaje en el terror clásico

El montaje clásico se desvía de algunas de sus características principales cuando entra en el universo del terror. En los otros géneros, y para conseguir la invisibilidad del corte, el montador sirve al espectador aquellas imágenes y sonidos que desea a cada instante. El mejor punto de vista, el sonido apropiado, la música conveniente, la información correcta para hacer avanzar la narración. El ideal es la sincronía entre lo que el espectador quiere ver y oír y lo que el montador le sirve. Y es así en la mayoría de géneros, excepto en el suspense y el terror. En estos casos, el espectador no ve ni oye lo que desearía y es por eso por lo que surgen todo tipo de temores. El espectador sabe que hay un criminal o un peligro y quiere conocer en todo momento, para su tranquilidad, la ubicación del malvado y la relación espacial con la víctima. Pero la intención del guion-dirección-montaje es la contraria: escamotear precisamente esa información esencial para burlar las pulsiones de seguridad del espectador. No ofrecer, no mostrar, sino sorprender en el momento más inesperado. O bien lo contrario, informar al espectador de la presencia de un psicópata o un monstruo que el personaje ignora, para que sufra por él cuando se acerca inadvertidamente al peligro; el espectador podría haber preferido no saber, pero ha sido informado para que sufra. A veces, el espectador puede llegar a sentir que están jugando con él. Así es el montaje clásico de los films de terror, el que más se aparta —por norma— de la sincronía propia de otros géneros.

### >> La cima del contraste rítmico, la falsa alarma y la sorpresa

En la secuencia de miedo se puede manifestar el límite del contraste rítmico en el audiovisual, de la máxima lentitud en la creación de expectativa hasta, de golpe, la más extrema rapidez en el momento del susto. Solo un duelo en un western puede compartir un contraste tan acusado. La necesidad de describir un ambiente de miedo conduce a la conveniente lentitud expositiva que introduce el estado de ánimo apropiado; la víctima avanza en el sombrío espacio amenazador y de golpe el criminal ataca. En el momento de la alarma puede sucederse una batería rápida de planos que intenta mantener el grito del espectador la mayor cantidad de tiempo posible.

Por ejemplo, la secuencia final de *Carrie* (1977) de Brian de Palma, con guion de Lawrence D. Cohen a partir de la novela de Stephen King y con montaje de Paul Hirsch, en la que planos

lentos y largos de la muchacha de blanco llevando las flores hacia la tumba, a cámara lenta, se substituyen de golpe por una veloz sucesión cuando la mano de la difunta Carrie surge del subsuelo tomando el brazo de la chica, que grita, igual que la música y el público de la sala.

Una falsa alarma antes del susto definitivo no es una convención que se manifieste siempre pero aparece a menudo y tiene una notable eficacia. Una vez se ha conseguido que el espectador haya empatizado con el personaje, la intención es la de introducir al público en un estado de ánimo de angustia, de forma que espere el ataque del monstruo en cualquier momento. Cuando el espectador sabe que hay un criminal o un monstruo que puede caer sobre el personaje, cualquier sonido amenazador o cualquier objeto en movimiento pueden dar a entender que el ataque se produce y liberar en consecuencia un grito de pánico en la sala. Pero puede tratarse de una falsa alarma: el sonido puede ser el de la brisa moviendo unas hierbas o el de la bocina de un tren que pasa cerca de la acción. La idea es que el espectador descargue adrenalina en el momento posterior a la falsa alarma y, justo después, aprovechando que ha bajado la guardia, irrumpir con la alarma auténtica. Si el procedimiento se ha hecho correctamente, el segundo grito del público será más intenso que el anterior.

Así sucede por ejemplo en la secuencia del avance de Teresita, la adolescente ciega, por el exterior hostil durante la noche en *El hombre leopardo* (*The leopard man*, 1943), dirigido por Jacques Tourneur, con guion de Ardel Wray y montaje de Mark Robson. Hay una primera falsa alarma cuando la brisa mueve un matotral seco que se arrastra por el suelo, después se sucede la escena en la tienda y, cuando la chica vuelve al exterior sombrío, contempla asustada unos ojos brillantes en la oscuridad y pasa acto seguido un tren encima del puente bajo el que está, provocando un enorme ruido y asustando a la chica (y al espectador). Ha sido la segunda falsa alarma, después de la cual sobreviene la alarma auténtica, la figura del leopardo asesino que ataca.

La muerte de Brett (Harry Dean Stanton) en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott, con guion de Dan C. Bannon y Ronald Shusett, y montaje de Terry Rawlings y Peter Weatherley, en una secuencia de más de cinco minutos de duración, en la mitad del film, presenta también una falsa alarma antes del ataque del alien. Se cumplen todas las convenciones del expresionismo gótico: oscuridad, sombras, ruidos extraños, un espacio enorme solo se aparta de la norma el hecho de que Brett, la futura víctima, no es una chica joven pero sí un personaje indefenso y de tipología perdedora que despierta simpatía por el hecho de gozar de cierta complicidad con el gato Jonesy, al cual busca desde el afecto después de que el alien se haya escapado y esté en paradero desconocido. Brett pasea mientras dice el nombre del gato cuando, de repente, un ruido amenazador asusta al espectador —la falsa alarma— pero se trata solo del gato huyendo. El personaje se refresca con agua que cae del techo y después encuentra a Jonesy. Y es primero el gato quien se asusta al ver, por detrás de Brett,

al enorme monstruo que se desliza desde arriba y cae encima de él despedazándole. Lentitud durante todo el planteamiento y desarrollo de la secuencia y batería rápida de planos en la falsa alarma y en el ataque asesino. Una sucesión, sin embargo, no tan rápida como en otros films de terror de la misma época, como *Tiburón* (*Jaws*, 1975) o *Carne* (1977). En el resto del film el monstruo asesina uno a uno a todos los miembros de la tripulación excepto a la chica, Ripley, desde luego no una mujer indefensa sino armada y luchadora (según la tipología de amazona guerrera y de la diosa cazadora Diana, solitaria y amante de los animales: en el caso de Ripley, el gato Jonesy) que hace explotar la nave para eliminar al alien, huyendo en una cápsula. Un nuevo susto todavía más ortodoxo según las normas se produce en los últimos minutos del film justo cuando Ripley se muestra confiada pero vulnerable al no llevar armas y vestir muy poca ropa cuando descubre de golpe —con un subrayado musical y sonoro que asusta tanto al público como al personaje— que el monstruo se esconde en la cápsula en la que huye y esta dispuesto a matarla.

## >> El suspense, un tipo de miedo

La condición de suspense se produce cuando el espectador conoce una información que el personaje ignora. Al tipo de angustia que se crea a causa de la empatía del espectador sobre el personaje, por el temor de que le pase algo malo, se le denomina *suspense*. Si al suspense se añade la falsa alarma y el ataque final, que son sorpresas relativas porque el espectador las está temiendo y a la vez esperando, se puede conseguir una de las temperaturas emotivas más altas que se pueden dar en una sala de cine. Tan intensa puede llegar a ser que algunos espectadores no lo resisten y prefieren dejar de mirar y de oír. Se podrá objetar que la sorpresa totalmente inesperada es un recurso que dispara el termómetro emotivo en un grado también muy elevado, tal como demuestran por ejemplo la secuencia final de *Carne* (1977) de Brian De Palma, o el tiburón emergiendo súbitamente del mar en toda su peligrosa magnificencia cuando el sheriff Brody lanza tranquilamente comida al agua desde el pequeño barco del cazatiburones en el film *Tiburón* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg, con guion de Peter Benchley y Carl Gottlieb y montaje de Verna Fields.

Alfred Hitchcock, en la entrevista con François Truffaut recogida en el libro *El cine según Hitchcock* (*Le cinéma selon Hitchcock*, 1966), valora el suspense por encima de la sorpresa en el ejemplo de la escena con dos contertulios hablando relajadamente en una mesa. Si de golpe estalla una bomba que estaba escondida bajo la mesa, será una buena sorpresa para el espectador, pero no tan eficaz como si la escena comienza con un piano en el que se advierte al espectador de la bomba que permanece oculta y que explotará cuando las manecillas del reloj lleguen a las doce mientras los personajes,

ignorantes del peligro, dialogan tranquilamente. En este segundo caso el espectador sufre más porque sufre más tiempo. Es la eficacia del suspense, en este caso con contrarreloj, por encima de la sorpresa.

La sorpresa espectacular al final cuando parece que ya todo ha pasado, al estilo de *Carrie* (1977), es un motivo que se repite con alguna frecuencia en films de terror

Por ejemplo, en el desenlace de *Encerrada* (*John Carpenter's the ward*, 2010), que dirige John Carpenter, con guion de Michael y Shawn Rasmussen y montaje de Patrick McMahon, la joven Alice, mentalmente curada, se prepara para marcharse del sanatorio en el que ha vivido un auténtico infierno: abre un armario y de allí dentro surge otra chica, una de sus propias personalidades múltiples enemigas, lanzándosele al cuello para matarla.

Paul Hirsch, montador de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, y de la mayoría de films de Brian De Palma, afirma que la sorpresa final de *Carrie* (1977) está inspirada en la de *Deliverance* (1972) de John Boorman, con guion de James Dickey y montaje de Tom Priestley, donde justo antes de los créditos finales de las aguas tranquilas de un río surge una mano que asusta, en un sueño al protagonista. Es un susto propio de film de terror en una película de acción violenta y supervivencia.

En el film de terror de factura documental *Afflicted* (2013) con guion y dirección de Cliff Prowse y Derek Lee y montaje de Greg Ng, el susto final se produce después de que hayan empezado los títulos de crédito principales

### El asesinato en la ducha de *Psicosis*, antecedente del slasher

En el asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock con guion de Joseph Stefano y montado por George Tomasini, la voluntad de prolongar el terror en la sala es muy acusado, hasta el punto de alcanzar once segundos desde el instante en que se ve la sombra del asesino a través de las cortinas —momento en el que el público puede comenzar a sentir angustia o gritar de miedo— hasta que se abre la cortina y comienza el apuñalamiento transcurren esos once segundos, en silencio musical. La apertura súbita de la cortina y el grito de la víctima son subrayados por los efectos agudos de los violines. Podría decirse que en esta secuencia la sorpresa y el suspense se complementan: la protagonista goza de la ducha durante tiempo suficiente como para que el espectador pueda contagiarse del placer del agua caliente sobre la piel, y entonces llega la sorpresa para el espectador, al advertir la presencia de una

sombra amenazante que se acerca. En los once segundos siguientes, el espectador sabe de un peligro inminente que el personaje ignora —por tanto, la escena se vuelve de suspense—, hasta que se produce el crimen. Hay, pues, sorpresa, suspense y asesinato, y ese asesinato se prolonga durante más de veinte segundos, con verdadero ensañamiento sobre el cuerpo de la víctima, que grita de dolor hasta la muerte. El sadismo, la utilización de un puñal, la sangre, el dolor de la víctima en una tortura de las más largas hasta la fecha en el audiovisual convierten a *Psicosis* en antecedente de los films slasher que se popularizan en los años setenta, de psicópatas que agreden con cuchillos, y del mismo terror moderno gore en el que se potencia la tortura por encima de la agresión.

### Montaje en el terror moderno

#### >> Terror con estética de reportaje y de vídeo doméstico

La sensación de verdad que ofrece la estética de reportaje, con todo tipo de imperfecciones procedentes de la aparente falta de puesta en escena como cámara en mano, encuadres descentrados, iluminación descuidada, sonido defectuoso, montaje con abundancia de jump cuts, etc., sube de grado tanto en imperfección como en verosimilitud con la estética de vídeo doméstico. La falta intencionada de puesta en escena conduce de la sensación de ficción a la sensación de realidad. Las mondo-movies italianas de reportajes de impacto de los años sesenta como *Este perro mundo* (*Mondo cane*, 1962) de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, con montaje de Gualtiero Jacopetti, aprovechan la condición de verosimilitud del reportaje para introducir tramas falsas como si fueran verdaderas en un género en ocasiones cercano al terror. *Holocausto canibal* (*Cannibal holocaust*, 1979), dirigida por Ruggero Deodato y basada en el guion de Gianfranco Clerici y Giorgio Stegani, con montaje de Vincenzo Tomassi, que presenta como auténticos actos de canibalismo de unos indígenas del Amazonas sobre unos periodistas cuyas filmaciones, consideradas como found footage o película encontrada, son hipotéticamente visionadas por diversos personajes desde el alto secreto por su contenido violento, culmina y concluye durante algún tiempo el terror con factura documental. *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch project*, 1999), con guion, dirección y montaje de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, que plantea la odisea de unos jóvenes que son progresivamente asesinados en un bosque, reintroduce la moda de la estética de reportaje —o más bien de vídeo doméstico— en el cine de terror en los años de la revolución digital. A partir de esa

época, en la que cualquier usuario dispone de cámara con la que documentar la propia trayectoria, los films de terror con estética de reportaje se suceden con regularidad hasta el presente.

El argumento de *[Rec]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con guion de Luiso Berdejo y los dos directores y montaje de David Gallart, parte de una noche de rutina del equipo de un programa televisivo de impacto, con una presentadora joven y atractiva como protagonista, que quiere seguir la actividad del cuerpo de bomberos y más tarde se somete al terror en la oscuridad, atacada por diversos monstruos.

En *Afflicted* (2013), con guion y dirección de Cliff Prowse y Derek Lee y montaje de Greg Ng, la anécdota inicial es un viaje alrededor del mundo de dos amigos (los mismos directores en función de actores) y la voluntad de uno de ellos, director de cine, de tomar testimonio del viaje hasta que una mujer-vampiro ataca a uno de ellos, que sufre una traumática transformación en su propio cuerpo convirtiéndose a su vez en un vampiro de fuerza sobrehumana

#### >> El desplazamiento del miedo desde la agresión hasta la tortura: las body horror movies

A partir de los años setenta, con films gore-splatter —es decir, de sangre y vísceras— como *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1974), dirigida por Tobe Hooper, con guion de Kim Henkel y Tobe Hooper y montaje de Sallye Richardson y Larry Carol, y films slasher —films de psicópatas que atacan a adolescentes con todo tipo de cuchillos— como *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978) de John Carpenter, con guion de Carpenter y Debra Hill y montaje de Charles Bornstein y Tommy Wallace, se produce algo parecido a un «desplazamiento del miedo» al buscarse no tanto el pico climático en la creación de ambiente de pánico que culmina en el instante de la agresión como en una sensación prolongada de angustia a partir de los efectos de esa agresión sobre el cuerpo de la víctima. Esos efectos se traducen en mutilaciones de todo tipo con visualización de cuchillos, ruidosas sierras mecánicas o silenciosas sierras no mecánicas, sangre y vísceras más el audio de los gritos de la víctima. La mayor empatía del espectador sobre el personaje se genera desde el sufrimiento por el dolor en el cuerpo, no puede haber espectáculo de pesadilla mayor que ese, es preferible la muerte al horror de una agonía interminable de sufrimiento físico. Las secuencias de tortura en films desde los años setenta, con antecedentes en films como *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y en todo el subgénero del *giallo* italiano que se inicia a mediados de los sesenta, hasta el presente pueden prolongarse hasta alcanzar una duración que se extienda durante toda la narración, como ocurre en *Funny games* (1997), con guion

v dirección de Michael Haneke y montaje de Andreas Prochaska, o en *Martyrs* (2008), escrito y dirigido por Pascal Laugier, con montaje de Sébastien Prangère; en ocasiones empezando desde el primer plano del film, como en *Saw* (2004) de James Wan, con guion de James Wan y Leigh Whannell y montaje de Kevin Greutert.

Este desplazamiento hacia la tortura propia del terror moderno es suficientemente relevante como para que exista para ello un nombre genérico, body horror movies, pero el terror clásico con sus mecanismos habituales está lejos de extinguirse. Films recientes como *Mamá* (*Mama*, 2013) de Andrés Muschietti, con guion de Neil Cross, Andrés Muschietti y Barbara Muschietti y montaje de Michele Conroy, siguen siendo de orientación clásica, con culminación en el momento del susto o la agresión, sin buscar la tortura corporal, mientras que otros como *[Rec]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con montaje de David Gallart, recogen ambas líneas, clásica y moderna.

Algunos films pertenecientes al body horror como *Audition* (*Ôdison*, 1999) de Takashi Miike, con guion de Ryû Murakami y Daisuke Tengan y montaje de Yasushi Shimamura, escapan al terror clásico, en concreto a su condición principal —la entrada en la oscuridad— para concentrarse en la empatía que crea en el espectador la mutilación del cuerpo del personaje principal.

Los films pertenecientes al llamado *slapstick*, combinación de gore y comedia (del tipo de comedia de acción o *slapstick*), como *Braindead. Tu madre se ha comido a mi perro* (*Braindead*, 1992) de Peter Jackson, con guion de Jackson, Stephen Sinclair y Fran Walsh y montaje de Jamie Selkirk, se independizan del cine de terror manteniendo la orientación de tortura sobre el cuerpo.

### El termómetro emotivo

La emoción que puede experimentarse en una sala de cine en una película de miedo puede llegar al límite alto de un hipotético termómetro emotivo colectivo. En una posible escala de menos a más podríamos encontrar:

- **La sorpresa.** Nada conduce a la menor sospecha de que se producirá un susto, sino todo lo contrario, y estalla la sorpresa, con frecuencia una amenaza inminente para el personaje o un impacto violento sobre él. Normalmente, la banda sonora colabora al multiplicar el efecto de sorpresa con música al máximo y a menudo gritos de fondo. El contraste rítmico es muy acusado entre el momento inmediatamente anterior a la sorpresa, con lentitud y planos largos, y el del susto, visualmente muy fragmentado y con toda especie de apoyo sonoro.



Así sucede en la sorpresa final de *Carrie* (1977), en la del último bloque de *Alien* (1979) o en la del sheriff Brody lanzando comida al mar con el tiburón surgiendo inesperadamente en *Tiburón* (*Jaws*, 1975)

- El miedo con sorpresa. Cuando se ha creado ya empatía con el personaje o personajes principales, se les introduce en la atmósfera de miedo (noche, sombras, vulnerabilidad, etc.) y estallan entonces las sorpresas que hacen sufrir al espectador por la vida del personaje

Por ejemplo, en el prólogo de *Scream* (1996) de Wes Craven, con guion de Kevin Williamson y montaje de Patrick Lussier. Casey Becker, una chica joven y sola que de noche recibe llamadas de teléfono cada vez más amenazadoras, ve de golpe a su novio Steve atado de pies y manos en peligro de muerte

O en *[Rec]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con montaje de David Gallart, en el climax del primer acto, después de que una mujer mayor enloquecida muerda salvajemente a un policía, y de que la presentadora televisiva protagonista y los vecinos se den cuenta de que no pueden salir del edificio, inesperadamente cae por el vacío de la escalera uno de los bomberos que tenían que resolver la situación

- El miedo con suspense y sorpresa. Cuando el espectador conoce más información que el personaje principal amenazado por un gran peligro, se genera el mecanismo del suspense

Esta es una de las claves del film *Sola en la oscuridad* (*Wait until dark*, 1967), dirigido por Terence Young según un guion de Robert Howard-Carrington que adapta la obra de teatro de Frederick Knott, y montaje de Gene Milford, en el que la protagonista Susy Hendrix —interpretada por Audrey Hepburn—, es una mujer ciega amenazada por tres criminales que buscan una muñeca que contiene unos paquetes de droga. El sentimiento de angustia y suspense es constante en un climax de más de diez minutos, en el que la protagonista llega a apagar todas las luces de la habitación de manera que hay fragmentos de diversa duración de oscuridad total en pantalla. Solo la luz del interior de la nevera abierta ayuda al malvado a ubicar a la víctima. Uno de sustos más notables se produce cuando el malvado, que ha sido apuñalado por la protagonista y que el espectador puede creer muerto, salta hacia ella desde la oscuridad. Es una sorpresa dentro de una larga secuencia de suspense. (Parece ser, según las crónicas, que en numerosos cines que estrenaron esta película se apagaron incluso las luces de emergencia de la sala para que la oscuridad fuera absoluta tanto en la pantalla como en la sala)

- El miedo con suspense, sorpresa y asesinato. Uno de los grados más altos de temperatura emotiva se produce cuando la atmósfera de miedo a la que se añade el suspense culmina con el asesinato del personaje amenazado.

Así sucede en la secuencia del asesinato de Brett por el monstruo en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott, con guion de Dan O'Bannon y Ronald Shusett, y montaje de Terry Rawlings.

- El miedo con suspense, sorpresa y asesinato con tortura corporal. El grado mayor de temperatura se puede conseguir con la combinación de terror clásico (atmósfera de miedo, suspense, agresión) y el moderno (tortura corporal y sufrimiento de la víctima hasta la muerte).

El asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, con guion de Joseph Stefano y montaje de George Tomasini contiene todos los ingredientes citados.

La secuencia de la cuarta víctima del psicópata de *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), con guion y dirección de Dario Argento y montaje de Franco Fraticelli, contiene también creación de atmósfera de miedo, ataque con cuchillo y tortura de al menos medio minuto sobre el cuerpo de la mujer.

### La fuerza de lo que no se ve

A menudo es más eficaz, aparte de elegante y sencillo en términos de rodaje, no ver el instante de la descarga de violencia. El cine gore se ha especializado en prolongar al máximo la descripción de sangre, vísceras y tortura hasta a llevarlo en ocasiones a la caricatura. La opción contraria, ocultar el instante de violencia, es uno de los motivos de *Funny games* (1997) de Michael Haneke, film de psicópatas que destruyen una familia, que concentra el dramatismo en la preparación de la violencia y en sus efectos prescindiendo del estallido de esta. Este poderoso mecanismo que deja el climax violento en manos de la imaginación es utilizado en films que mezclan poesía y violencia.

En *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) de Roman Polanski, con guion de Gerard Brach y montaje de Alistair McIntyre, la protagonista, que trabaja en una peluquería, clava unas tijeras de manicura a una cliente, pero el espectador asiste solo a los momentos previos, en los que el rostro alterado de la protagonista crea la expectativa de un acto de violencia y a los posteriores, con los gritos de dolor de la clienta, en primer plano.

Una opción intermedia consiste en dejar ver una pequeña parte de la descarga violenta sugiriendo el resto.

Así sucede en el clímax final de *Déjame entrar* (*Lat den räte komma in*, 2008) de Thomas Alfredson, con montaje de Dino Jonsäter, en el que la matanza de cuatro adolescentes que provoca la niña vampira es presentada desde un plano bajo el agua que muestra en primer término un brazo ahogando al protagonista



## / Montaje de secuencias de género fantástico

### El fantástico dentro del lenguaje audiovisual

Podría considerarse que el fantástico es uno de los géneros más relevantes en el lenguaje audiovisual. No solo por la satisfacción que se ofrece en lo que se refiere a mostrar aquello que antes del cine solo había estado en la imaginación del espectador —la huida de la realidad materializada en la vulneración de todas las leyes de la física, como volar, ser invisible, ser inmortal, transformar el cuerpo, viajar en el tiempo, etc.—, sino por una cuestión que toca a la gramática: en el lenguaje audiovisual convencional hay numerosos elementos que proceden del deseo de la percepción, es decir, que nacen de la fantasía. Dicho de otro modo, el fantástico está incrustado dentro del lenguaje audiovisual y, por tanto, impregna a todos los géneros. Una panorámica que sobrevuela un espacio, por ejemplo, puede producirse —aunque el ser humano no vuela— en cualquier tipo de film, incluso el más realista. O bien los cambios de velocidad en la filmación, o las violaciones del *raccord* clásico que se pueden producir en los momentos de clímax de un film de cualquier género: saltos de *raccord* (que son saltos imposibles en el espacio), pantallas partidas (que muestran a la vez diversos espacios en un deseo de ubicuidad) o dobles acciones (que significan breves vueltas hacia atrás en el tiempo). Los efectos especiales y el cine en tres dimensiones —que se ha perseguido desde el mismo inicio del audiovisual— son aliados naturales del género fantástico.

Todos los géneros y subgéneros se pueden mezclar con el fantástico, hasta el punto de que es un complemento habitual, casi un adjetivo, de multitud de films: thriller fantástico (*Blade Runner*), comedia fantástica (*Atrapado en el tiempo*), musical fantástico (*Brigadoon*). Los estados alterados de conciencia en films realistas, y muy buena parte del cine experimental son también formas de cine fantástico. Y casi todas las formas de animación. También son de inspiración fantástica muchos de los collage que mezclan imágenes de diversa procedencia buscando un todo coherente con finalidades cómicas o críticas.

Dos lenguajes artísticos de relevante presencia en el audiovisual, el expresionismo —*El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene— y el surrealismo —*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel—, son no realistas e hijos del género fantástico. El expresionismo por lo que se refiere a la exageración de formas y sentimientos, y el surrealismo por lo que toca a sus raíces en el universo del sueño.

La poesía, en tanto que interpretación simbólica o transfigurada de la realidad, también forma parte de este género. La huida definitiva del mundo figurativo realista viene representada por la abstracción. Los films abstractos, muchos de ellos vinculados al Cine Puro —*Cinq minutes de cinema pur* (1925) de Henri Chomette— o a la experimentación, representan otra rama de la fantasía.

A menudo se olvida lo más obvio: la multiplicidad de puntos de vista privilegiados, con cada plano que comienza ofreciendo una visión nueva y complementaria de la anterior, es un fenómeno propio del audiovisual que se origina para perfeccionar la narración, pero también para satisfacer el deseo de ubicuidad y, naturalmente, para magnificar el espectáculo. Esta característica intrínseca del fenómeno audiovisual, que nace cuando se inicia el montaje por corte dentro de un mismo espacio, es un elemento que transforma los deseos psicológicos de nuestra percepción en realidad visual y, por tanto, es fronterizo con el género fantástico.

## La realidad fantástica

Si tomamos como ejemplo cualquier acontecimiento deportivo televisado, la diferencia entre la percepción de un espectador en el lugar de los hechos y la del espectador audiovisual es abismal. hasta el punto de que puede hablarse, en el segundo caso, de una «realidad fantástica». En el audiovisual son numerosos los elementos propios del fantástico que son aceptados como lo más común: la doble o múltiple acción: un gol es repetido diversas veces desde diversos ángulos, lo que significa volver atrás en el tiempo a cada nueva repetición; los cambios de velocidad: las imágenes pueden ser servidas a cámara lenta o hiper lenta; la pantalla partida puede mostrar una acción climática en el campo y la reacción en cualquier espectador; las jugadas son analizadas en tiempo real con voluntad didáctica a través de animación tridimensional y grafismos que permiten entender la gestación del instante privilegiado. En tenis hay una especie de recurso *deus ex machina* denominado «ojo de halcón» (*hawk-eye*, utilizado desde el 2006), que resuelve en una animación instantánea la trayectoria de una bola dudosa. Mecanismos, pues, propios del fantástico —es

del deseo— incorporados en el arsenal de recursos convencionales de una retransmisión realista.

La reproducción de imágenes en una pantalla es considerada en los inicios del cine como una especie de milagro. La sensación de estupor y maravilla de los primeros espectadores es la que se persigue en cada nuevo film de este género.

Como la mirada fascinada del niño-erizo cuando descubre al bellissimo caballo blanco en la niebla en el cortometraje de animación *El erizo en la niebla* (*Yozhik v Tumane*, 1975) del ruso Yuri Norstein, con guion de Segei Kozlov y montaje de Nadezhda Treschyova. Esa imagen mágica desvía al niño-erizo de su camino cotidiano imantándole hacia el sendero de la niebla, donde vive una odisea de asombro y de peligro de muerte.

Continúa siendo cierto que la entrada en la oscuridad y la inmersión en la luz de la pantalla de una sala de cine tiene algo de viaje fantástico. Como lo es también, en su medida, la televisión. Algo queda de viaje fantástico en la huida mental que procura cualquier noticiario de rutina, con las catástrofes habituales que sacuden al mundo y los momentos estelares del deporte y del espectáculo que lo iluminan.

## La violencia y el fantástico

Los efectos del fantástico en el lenguaje visual, como el de la pintura, se demuestran de la mayor eficacia sobre la emoción del espectador. Los frescos con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento de cualquier iglesia medieval, renacentista o barroca están repletos de episodios relacionados fundamentalmente con dos líneas temáticas: la violencia y el fantástico. La vida de Jesucristo puede ser un ejemplo con la combinación de historias de extrema violencia (matanza indiscriminada de niños, decapitación, tortura, crucifixión) y sobrenaturales dentro del fantástico blanco (anunciación, milagros, resurrección). La violencia y el fantástico se reparten como herencia natural por todo el paisaje audiovisual, aunque los géneros hacia los que se orientan de forma preferente son el terror, el thriller, el fantástico y la ciencia ficción.

Una de las últimas funciones del audiovisual, los videojuegos, empiezan por centrarse en la violencia y el fantástico, con el añadido de la acción. Actualmente hay géneros de todo tipo en los videojuegos pero la semilla inicial, aquello que demanda primordialmente el espectador reconvertido en jugador, es acción y violencia dentro de un universo fantástico.

La mayoría de films de culto, que son los apasionadamente amados por los cinefilos más entusiastas, suelen pertenecer al fantástico y a la violencia, o a la mezcla de

bos, a menudo dentro del registro del fantástico oscuro: *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang, *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1968) de George A. Romero, *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Akira* (1989) de Katsuhiro Otomo, *Matrix* (*The Matrix*, 1999) de los hermanos Wachovsky, *El Club de la lucha* (*Fight Club*, 1999) de David Fincher.

### >> La revelación fantástica y la transformación física en la estructura clásica de guión

#### La revelación fantástica

Respecto a la fascinación que ejercen la violencia y fantástico, podría establecerse que hay dos momentos privilegiados en cada uno de estos géneros: el de la agresión en el thriller y el de la revelación fantástica en el fantástico. El terror y el cine de acción han hecho del instante de la agresión —un asesinato o una tortura— uno de los momentos estelares, situado en el punto más alto de un clímax.

La revelación fantástica actúa como promesa, como gran expectativa: volar, hacerse invisible, transformarse en animal, en superhombre, viajar en el tiempo, viajar a la imagen de la pantalla o al interior de un cuadro, controlar o dominar la voluntad de los otros, acceder a la parte más oculta, a los secretos más bien guardados, volver a la vida. Es por eso que el instante de esta revelación ocupa un espacio privilegiado en la estructura dramática. La revelación puede insinuarse en el arranque del film o en el clímax del primer acto, que representa el umbral de entrada al gran viaje fantástico del segundo acto.

Así sucede en multitud de films de este género. *El hotel eléctrico* (1908) de Segundo de Chomón, *Frankenstein* (1931) de James Whale, *Peter Pan* (1953) de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, y Hamilton Luske, *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson, *Viaje alucinante* (*Fantastic voyage*, 1966) de Richard Fleischer, *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky, *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas, *La rosa púrpura de El Cairo* (*Purple rose of Cairo*, 1985) de Woody Allen, *Regreso al futuro* (*Back to the future*, 1985) de Robert Zemeckis, *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, 1993) de Harold Ramis, *Matrix* (*The Matrix*, 1999) de los hermanos Wachovsky, *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, etc.



## La transformación física

Una de las tendencias del fantástico respecto de la transformación física que afecta al ser humano como personaje distingue claramente las dos ramas principales de este género: si la transformación del personaje se produce durante el primer acto el destino de ese personaje será trágico y acabará muriendo, es decir, el film pertenece al fantástico oscuro (siguiendo las pautas del relato de 1915 *La metamorfosis*, de Franz Kafka).

Tal como ocurre en *Frankenstein* (1931) de James Whale, con guion de Francis Edward Faragoh, Garrett Fort y John L. Balderston según la novela de Mary Shelley, y con montaje de Clarence Kolster, en el que la creación del nuevo hombre se produce en el clímax del primer acto.

En *El increíble hombre menguante* (*The incredible shrinking man*, 1957) de Jack Arnold, con guion de Richard Matheson y montaje de Al Joseph, el protagonista empieza a empequeñecer tras el contacto de su piel con una extraña niebla al principio del film.

En *La mosca* (*The fly*, 1986) de David Cronenberg, con guion de Cronenberg basado en una historia de George Langelaan y con montaje de Ronald Sanders, el científico protagonista se fusiona genéticamente de forma accidental con una mosca, con lo que su cuerpo empieza a degenerar.

Se trata solamente de una tendencia, con numerosas excepciones, como las que tocan a los films de superhéroes, como *Superman* (1978) de Richard Donner, con guion de Joe Shuster, Jerry Siegel, Mario Puzo y David Newman, y montaje de Stuart Bard y Michael Ellis, y *Spiderman* (2002) de Sam Raimi, con guion de Stan Lee, Steve Ditko y David Koepp, y montaje de Arthur Coburn y Bob Murawski. En los films de superhéroes el protagonista suele mantener dos naturalezas diferenciadas: la humana y la superheróica, moviéndose de la una a la otra sin transformarse definitivamente en una sola de las dos.

Si por el contrario la transformación se produce al final, en el tercer acto, puede que actúe como premio y el desenlace será positivo. Por tanto, el film se adscribirá al fantástico blanco.

Así sucede en multitud de films de Walt Disney como *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940), dirigido por Hamilton Luske, Wilfred Jackson y Ben Sharpsteen, con guion de Ted Sears adaptando la novela de Carlo Collodi, donde el muñeco Pinocho se transforma en ser humano.

En *La bella y la bestia* (*Beauty and the beast*, 1991) de Gary Trousdale y Kirk Wise, con guion de Roger Allers y Linda Woolvarton según el relato de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, y montaje de John Carnochan, el personaje animalizado se transforma en príncipe.

En numerosos films con resurrección o regeneración del protagonista al final, como las películas fantásticas y de acción *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de los hermanos Wachovsky, o *Avatar* (2009), con guion y dirección de James Cameron, la transformación hacia la vida o en positivo contribuye a conducir el film hacia el fantástico blanco

### El fantástico como retrato completo de la mente

Podría interpretarse el fantástico como el género que puede retratar de forma más completa la mente humana, por encima de lo que lo haría un género realista. Así es en cierta manera en el caso de Mary Shelley y su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de 1818, que es el texto más veces adaptado al audiovisual, en más de 150 ocasiones, seguido de cerca por *Drácula* de Bram Stoker. Dos novelas de género fantástico, pues, son las que cuentan con más predicamento en el audiovisual. La vida de Jesucristo, de la que se ha comentado ya la vertiente fantástica, es otra narración adaptada en multitud de ocasiones.

Mary Shelley es hija de la escritora antecesora del movimiento feminista Mary Wollstonecraft, que muere en el parto, y del escritor y docente filioanarquista William Godwin, uno de los hombres más avanzados de su tiempo. Se conoce la devoción de la hija por el padre, que la educa según los conceptos más libertarios y progresistas, como la no aceptación del matrimonio convencional. Pero cuando la joven Mary se enamora del poeta Percy Shelley, casado, discípulo del padre, Godwin rechaza a la hija, y esta, que no había hecho sino seguir sus preceptos, vive la separación de forma traumática. En ese estado espiritual escribe *Frankenstein*, la historia de un científico de mente privilegiada, Victor Frankenstein, que crea un ser humano y después lo rechaza. La venganza de este hijo, el monstruo, es terrible, convirtiéndose en un asesino en serie de todos los seres queridos de su «padre» Victor y finalmente acabando con él. Mary Shelley retrata su propio momento mental en una novela, y ese retrato autobiográfico fantástico expresa de forma fiel, probablemente con más intensidad con la que lo haría una historia realista, sus deseos y temores más profundos.

El género fantástico en el audiovisual puede ser un retrato completo de la mente humana, formada por lo que percibe, la parte externa, y la parte interior y oculta, lo que desea, lo que teme o lo que sueña, a lo que también se da forma

Por ejemplo, la «fuga psicogénica» del saxofonista Fred, que por un acto que considera abominable —el asesinato de su esposa a causa de los celos— huye de sí mismo hasta el límite de transformarse en otra persona, Pete, un joven mecánico, en *Carretera perdida* (*Lost*

*highway* 1997] de David Lynch, con guion de Lynch y Barry Gifford y montaje de Mary Sweeney

O las imágenes mentales del protagonista, Ari, el hombre que quiere recordar su pasado traumático en el film semidocumental de dibujos animados en torno a la masacre de Sabra y Chatila *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008) con guion y dirección de Ari Folman y montaje de Nilli Feller. Los recuerdos y sueños fantásticos de los amigos de Ari, como el sueño de Boaz en el que es asediado por veintiséis perros —secuencia de arranque de la película— o la fantasía sexual de Carmi —en la que una bella y gigantesca mujer desnuda le salva de un bombardeo en un yate— esconden realidades que el consciente inhibe. Así ocurre en la mente del propio protagonista, que también ha transfigurado sus recuerdos —el baño en la playa de Beirut la noche de la masacre— borrando el más crítico de todos ellos, la misma masacre. Zahava Salomon, psicóloga, explica en la parte documental del film los procesos de la mente para sobrevivir a una realidad insopportable. Esos procesos conducen a una «realidad fantástica» tal vez más interesante que ninguna otra y no menos relevante para el retrato de los personajes y de su aventura.



## Montaje de escenas de danza

La danza es un arte nacido para expresar el movimiento y el cine un arte nacido para captarlo. El audiovisual se beneficia de esta simbiosis generando escenas que pueden expresar belleza en lo visual y, en la parte emotiva, una gama extensa que va desde el erotismo hasta la idea de felicidad.

### La escena de danza dentro de la estructura clásica de guion

La danza puede plantear un problema importante al cineasta guionista en los films de ficción: suele detener la progresión de la trama. (Un «problema» que depende del punto de vista, ya que en la misma medida puede ser una virtud.) No sucede lo mismo en las secuencias de acción, donde los personajes sobreviven a peligros, se persiguen, huyen o son capturados, luchan o mueren. Con la excepción de las ideas de seducción y de aprendizaje de una danza —que sí contribuyen a hacer avanzar la acción y se dan con frecuencia en cualquier film de baile—, puede no pasar nada más allá de la belleza. Por eso, la mayoría de números de danza, incluso los icónicos —Don Lockwood bajo la lluvia en *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952), dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen, con guion de Betty Comden y Adolph Green, y montaje de Adrienne Fazan, o Toni Manero exhibiéndose en la discoteca en *Fiebre del sábado noche* (*Saturday night fever*, 1977), dirigida por John Badham, con guion de Nick Cohn y Norman Wexler y montaje de David Rawlins—, no van más allá de los tres o cuatro minutos. No acostumbra a darse en films comerciales números de danza de más de diez minutos —con la excepción de algunas secuencias de films de Bollywood— porque el público pide narración. Es por eso por lo que la voluntad de trasladar la danza al audiovisual genera desde el primer momento, ya en el cine mudo, una categoría independiente no narrativa que hoy se conoce con el nombre de videodanza, orientada a manifestar la belleza del movimiento y a poner en juego todo tipo de experimentos visuales. **Fernand**

Léger, pintor de vanguardia y autor de uno de los primeros films de experimentación a través de la danza, el cortometraje *Ballet mécanique* (1924), pone de relieve la dialéctica de oposición entre los films comerciales que necesitan la narración y los films visuales que la evitan cuando dice: «El gran error del cine es el argumento».

Se puede avanzar en la trama durante una danza más allá de las posibilidades de seducción y galanteo:

En el inicio de *West Side story* (1961), con dirección de Robert Wise, montaje de Thomas Stanford, coreografía de Jerome Robbins y música de Leonard Bernstein, las dos bandas rivales, Jets y Sharks, se pelean durante un número danzado

En el inicio de *Ali that jazz* (1980) de Bob Fosse, con montaje de Alan Heim, la selección de bailarines para una obra musical y la presentación de los personajes principales se produce al estilo documental mientras se oye el tema *On Broadway* de George Benson

En algunas ocasiones se han producido dentro del cine comercial films no narrativos que encadenan uno tras otro números cantados y bailados que no mantienen la menor conexión entre sí —como *Ziegfeld follies* (1944) de Vincente Minnelli y siete directores más, con montaje de Albert Akst—, pero en general no han gozado de aceptación entre el público mayoritario, que suele preferir films con argumento.

## >> Films de danza: backstage movies, films de aprendizaje de danza y películas de bailes de salón

En general la progresión de la narración durante un número de danza en un film de ficción clásica suele girar en torno a la expresión de deseo, seducción, felicidad o lamentación de los personajes. Por ello, son las backstage movies, films que relatan el montaje de una obra de teatro musical o de danza, uno de los vehículos ideales para intercalar números cantados y bailados que entren sin problema dentro de la lógica narrativa

Por ejemplo los films de Mickey Rooney y Judy Garland, como *Los hijos de la farándula* (*Babes in arms* 1939), con dirección de Busby Berkeley y montaje de Frank Sullivan, donde los jóvenes protagonistas luchan para montar una obra de teatro musical

*Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952) de Gene Kelly y Stanley Donen, con montaje de Adrienne Fazan, donde los protagonistas idean y elaboran tras la irrupción del cine sonoro un musical cinematográfico

*Ali that jazz* (1980) de Bob Fosse, con montaje de Alan Heim, donde el protagonista, el coreógrafo y director de cine Joe Gideon, monta desde la selección inicial de intérpretes

un musical teatral con danza y también un largometraje cinematográfico cuyo estreno está cercano

En la adaptación de *Carmen* (1983) de Carlos Saura, con guion de Saura y Antonio Gades y montaje de Pedro del Rey, una compañía de danza flamenca quiere montar la obra de Prosper Mérimée.

En *El cisne negro* (*Black swann*, 2010) de Darren Aronovsky, con montaje de Andrew Weisblum, la protagonista es escogida para encarnar el papel del cisne en el ballet *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, que empieza a ensayarse hasta su representación final.

Otra categoría de films, los de «aprendizaje de danza» permiten también desde la lógica argumental la inclusión de números de baile cada vez más perfectos a medida que avanza la historia.

Como en *Dirty dancing* (1987) de Emile Ardolino, con guion de Eleanor Bergstein y montaje de Peter C. Frank, donde ella, la joven Baby, se enamora de él, Johnny, instructor de baile, y aprende progresivamente a bailar. En el número final, de siete minutos de duración con el fondo musical del tema *Time of my life* la danza de los protagonistas en el escenario ante el público culmina con baile colectivo, reconciliación de Baby con su padre y beso final de la pareja. Tal vez una de las secuencias más recordadas sea la del clímax del primer acto: Baby se fascina por la danza fuertemente sexualizada del grupo de jóvenes en el cobertizo cercano al hotel con el baile estelar de los instructores, Johnny y Penny, en planos cortos y muchos puntos de vista en acentuada fragmentación.

En el film en blanco y negro con algunas secuencias en color *La lección de tango* (*The tango lesson*, 1997), con guion, dirección e interpretación principal de Sally Potter y montaje de Hervé Schneid, ella (Sally) se enamora de él, Pablo (interpretado por Pablo Verón), y aprende progresivamente a bailar el tango. En uno de los números más conocidos, al final del film Sally baila con Pablo y sus dos amigos el tema musical *Libertango* de Astor Piazzola en largos travellings que se acercan y se alejan del grupo de cuatro bailarines, en plano general corto de todos los personajes con ocasionales insertos.

A veces, las dos categorías —backstage movies y films de aprendizaje de danza— se dan en un mismo film.

Por ejemplo en *Fama* (*Fame*, 1980), con dirección de Alan Parker, guion de Christopher Gore y montaje de Gerry Hambling, donde unos alumnos de una escuela de música y danza perfeccionan sus habilidades hasta una representación final ante el público en un teatro en la que interpretan el tema *I sing the body electric* cantando individualmente y en coro tocando instrumentos y bailando. Algunos de los números más conocidos del film son una pieza de música y danza que se genera en apariencia de forma improvisada en el bar de la escuela y que pone a la multitud de alumnos a cantar y bailar, con un montaje muy rápido cercano al

estilo Fosse, y en la mitad de la película el número que da título al film, bailado en grupo en una calle de Nueva York, con danzantes encima de los coches parando el tráfico.

Todos los films citados son «películas de danza» en el sentido de que en ellos se suceden periódicamente escenas de danza, por lo general paralelas a una trama de amor, hasta el clímax final con la secuencia de danza más larga, perfecta y espectacular.

Otra especialidad de films de danza son las películas de bailes de salón (ballroom dance movies), con argumentos en los que el baile es catalizador del amor y en los que pueden verse todo tipo de estilos de baile, como el vals, fox trot, tango, jazz, rumba, bolero, salsa, rock and roll, etc.

Por ejemplo, *La historia de Irene Castel* (*The story of Vernon and Irene Castle*, 1939), dirigida por H. C. Potter, con guion de Richard Sherman e Irene Castle y montaje de William Hamilton, interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers: biopic en el que se sigue la trayectoria de una de las parejas más conocidas de inicios de siglo xx en el campo de los bailes de salón, con final trágico a causa de la muerte en la Primera Guerra Mundial de Vernon Castle.

*Le bal* (1983) de Ettore Scola, con guion de Ruggero Maccari, Furio Scarpelli y Jean Claude Penchenat, y con montaje de Raimondo Crociani, largometraje sin palabras ubicado exclusivamente en una sala de baile en el que se narra buena parte de la historia de Francia en el siglo xx a través de los bailes realizados por un mismo grupo de personajes.

*Danzón* (1991) de María Novaro, con guion de María y Beatriz Novaro y montaje de Nelson Rodríguez, se escapa de los habituales films de baile, ya que la música y las secuencias de danza: a pesar de su presencia constante en la historia, no se enfatizan de forma exhibicionista como suele ocurrir en otros films de este tipo, sino que son como un decorado de acompañamiento en la trayectoria de la aventura de la protagonista, Juha Sciorzanc.

*El amor está en el aire* (*Strictly ballroom*, 1992) de Baz Luhrmann, con guion de Luhrmann y Craig Pearce y montaje de Jill Bilcock, está repleto de escenas de baile de salón de sabor latino que culminan en una larga secuencia de clímax de siete minutos en la que los dos protagonistas bailan un pasodoble flamenco. El film, una comedia romántica, contiene numerosas propuestas en sus números de danza como ralentizaciones, congelaciones de imagen, barridos, insertos en planos muy cerrados, interrupciones de estilo documental durante el número danzado y en general un montaje rápido que solo se ve superado en velocidad por el mismo Luhrmann y su misma montadora Jill Bilcock en *Moulin Rouge* (2001).

### Algunas reglas para montar danza

Igual que en las secuencias de acción, en las escenas de danza la mayoría de las opciones de corte se dan durante el movimiento, de ahí que para el montador sea relati-



vamente fácil convertir en invisible su trabajo. Montar danza intentando dejar cada corte en la impunidad suele producirse de forma natural e incluso inevitable. Además no hay impedimentos desde el eje direccional, ya que no molesta ni desorienta que el bailarín vaya en una dirección en el plano 1 y en el plano 2 vaya en la dirección contraria. Hasta los saltos de escala y de 30 grados tienden a quedar minimizados a causa del corte en movimiento. En consecuencia, podría establecerse que montar danza es una de las labores más agradecidas. Más complejo es coreografiar y saber poner la cámara en la ubicación que realce más la coreografía, pero el montador puede hacer lo que convenga y casi lo que quiera en el sentido de que las prohibiciones permanecen en uno de los niveles más bajos.

En el registro clásico, es preferible no situar el corte en el impacto del ritmo, para no hacerlo visible. Se puede cortar justo antes o después, pero nunca en la caída del impacto.

Existe una cierta costumbre histórica de cortar justo antes del salto del bailarín o bien aprovechando el instante en el que está en el aire, como se puede ver en numerosas ocasiones en *West Side story* (1961) de Robert Wise con montaje de Thomas Stanford

Otra tendencia con numerosas excepciones es la que dice que, si se trata de enfatizar la danza, mandará el plano general de cuerpo entero del bailarín o bailarines, con ocasionales insertos de los movimientos de los pies. Pero si dentro de la danza predomina la seducción, el romanticismo o el registro sexualizante, el plano general podrá cerrarse volviéndose plano medio por encima de la cintura de los bailarines hasta el rostro.

En una de las secuencias de danza acompañada de percusión latino-africana del film de rumberas —o cine de cabaret— *Salón México* (1948) dirigido por Emilio Fernández, con guion de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández y montaje de Gloria Schoemann, los danzantes son vistos siempre de cuerpo entero: la iluminación oculta incluso sus rostros para potenciar exclusivamente el efecto de la figura danzando, ni siquiera se llegan a encuadrar los rostros de los músicos que aparecen con sus instrumentos en los insertos que se introducen entre los planos generales de los danzantes. En una secuencia anterior, la primera del film, durante un campeonato de danzón la planificación se reduce a planos generales e insertos de los pies de los participantes.

En la secuencia de enamoramiento entre Paul y Tara, protagonistas de *El amor está en el aire* (*Strictly ballroom*, 1992) de Baz Luhrmann, con guion de Craig Pearce y montaje de Jill Bilcock, manifestada mientras bailan la canción cubana *Quizás, quizás, quizás* (en su versión inglesa *Perhaps, perhaps, perhaps*), la planificación se concentra en los rostros de los dos bailarines, y solo al final del tema se cede al plano general.

### >> El módulo ideal: el plano general corto de cuerpo entero del bailarín

El plano de cuerpo entero del bailarín o la bailarina, o de los dos, una especie de plano de conjunto o plano general corto que se manifiesta ya desde el primer momento en el cine es un tipo de plano recurrente en toda la historia de la danza en el audiovisual. Se manifiesta de forma permanente, como solución ideal, porque es el más lógico para mostrar de cerca al espectador el movimiento del bailarín y entender la coreografía. Algunos bailarines como Fred Astaire lo escogen como motivo principal de planificación de toda su carrera. Multitud de estrellas, además de Astaire, son retratadas según este tipo de plano: Annabelle Moore, Ruby Keeler, Gene Kelly, Carmen Amaya, Antonio Gades, Vladimir Vasiliev, Mijail Baryshnikov, John Travolta o Michael Jackson.

La utilización que se hace de este tipo de plano, introduciendo periódicamente insertos de otras partes del cuerpo para volver después al plano de cuerpo entero, bien ampliándolo a plano más general para mostrar todo un grupo de danza o bien renunciando a él para experimentar, es toda una pista para seguir la evolución de la danza en el audiovisual.

## Historia de la danza en el audiovisual

### >> Cine mudo

Una de las primeras manifestaciones de danza en el audiovisual, justo después de la invención del cine, son los films de los hermanos Lumière protagonizados por una imitadora de la bailarina Louie Fuller agitando unos velos coloreados posteriormente a mano en un tipo de danza llamada «serpentina». Son películas breves, en plano secuencia, tomando a la bailarina en el tipo de plano que se convertirá en el módulo ideal en la filmación de danza: el plano general corto de cuerpo entero. Estos films sin narración no pretenden más que expresar el movimiento y la idea de felicidad. Annabelle Moore, discípula directa de Louie Fuller, protagoniza otros films similares realizados por la factoría Edison, que se podrían considerar las primeras muestras de lo que más adelante ha dado en denominarse «videodanza».

En el cine mudo, la danza cumple la función de dotar de movimiento y servir a menudo a las ideas de alegría y erotismo.

La secuencia del fox trot en el film *La princesa de las ostras* (*Die Austerprinzessin*, 1919) de Ernst Lubistch, con un director de orquesta que se mueve como un bailarín y diversas multitudes danzantes, supone todo un clímax de felicidad y humor a través del movimiento.

La tendencia al momento de clímax a base de ir fragmentando y acortando cada vez más la duración de los planos se puede ver a menudo en escenas de danza:

En la escena de danza de la nueva María presentada a los jóvenes de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang, con guion de Thea von Harbou, en el momento de mayor densidad y velocidad visual se producen jump cuts sobre el plano de la bailarina, creando una clara discontinuidad en su movimiento, con planos intercalados de los observadores, hombres jóvenes con mirada libidinosa, cada vez tomados de más cerca hasta un plano casi abstracto de multitud de ojos.

En la danza de los pueblos caucásicos llamada *lezginka* de *Octubre* (*Oktiabr*, 1928) de Serge Eisenstein, el director y montador consigue un efecto casi subliminal de confraternización gracias a un montaje fragmentado hasta el paroxismo propio de los films soviéticos del momento: soldados de diferentes etnias desenvainan las espadas a causa de la desconfianza que sienten unos hacia otros, pero después de unas palabras llega la tranquilidad: las espadas vuelven a su lugar y se inicia una danza, la *lezginka*, en la que participan miembros de diferentes razas. Planos de rostro y brazos de un danzante, torso de un segundo y pies de un tercero se yuxtaponen en el momento de máxima velocidad llegándose a un bloque rapidísimo de planos de dos y tres fotogramas que tiene la función de formar un «hombre multiétnico» que ejemplifica la idea del nuevo revolucionario, su particular superhombre, que defienden Eisenstein y el cine soviético del momento.

### » El estilo Berkeley en el musical de los primeros años treinta

Dos de los más grandes cineastas del audiovisual de danza han sido profesionales que reúnen las categorías de coreógrafo, director y montador: Busby Berkeley en los años treinta y Bob Fosse en los setenta. Desde el punto de vista rítmico no están lejos el uno del otro a pesar de los cuarenta años de diferencia. Las secuencias más fragmentadas de grupos de bailarines y bailarinas de Busby Berkeley a inicios de los años treinta circulan tan rápido como las de Bob Fosse en los setenta y principios de los ochenta.

En cierta manera, Berkeley es heredero del ritmo rápido del último cine mudo y no es ajeno a la voluntad vanguardista de cineastas de los años veinte. Algunas de las secuencias de *Música y mujeres* (*Dames*, 1933), dirigida por Ray Enright y Busby Berkeley, con guion de Delmer Daves y montaje de Harold McLernon, y *Vampiresas 1933* (*Gold*

*diggers of 1933*, 1933), con dirección de Mervyn LeRoy y Busby Berkeley, guion de James Seymour y montaje de George Amy podrían ser obra de un cineasta experimental de gusto abstracto que gozara de los presupuestos más elevados del momento. El estilo Berkeley que ha trascendido es el de los planos cenitales absolutos encuadrando decenas de coristas que elaboran geometrías en mutación constante. El gusto por la forma geométrica en movimiento y en perspectiva con ideas de guionista visual de gran creatividad son una característica habitual del estilo Berkeley, igual que la combinación de planos generales con insertos de rostros sonrientes, planos medios o pies bailando claqué.

Berkeley ha sido repetidamente homenajeado en el audiovisual:

En *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952) de Stanley Donen y Gene Kelly, hay una secuencia estilo Berkeley

El film musical *El novio* (*The boy friend*, 1969), con guion y dirección de Ken Russell y montaje de Michael Bradsell, es de punta a punta deudor de distintos motivos ideados por Busby Berkeley

Decenas de spots publicitarios de cava Freixenet de las fiestas de Navidad desde los años setenta hasta el presente siguen el estilo Berkeley, con multitud de coristas elaborando formas geométricas

En videoclips como *Slave to the rhythm* (1986) de Grace Jones, dirigido por Jean Paul Goude o *Let forever be* (1999) de The Chemical Brothers, dirigido por Michel Gondry se reproducen coreografías al estilo Berkeley

### >> Fred Astaire

La causa por la que el estilo Berkeley no obtiene una clara continuidad en el musical americano sino que se detiene de forma casi abrupta es la irrupción de uno de los bailarines más brillantes de la historia del audiovisual, que en poco tiempo acapara toda la atención e impone una moda radicalmente diferente, Fred Astaire.

Ni Berkeley ni años más tarde Bob Fosse centran su atención en ningún gran bailarín sino que otorgan privilegio al grupo. Pero Fred Astaire trabaja en otra dirección. Su interés estético es simple: plano general corto de cuerpo entero del bailarín, o plano «de dos» de bailarín y bailarina, a ser posible en plano secuencia o como máximo dos planos durante todo el número, es decir, sin corte o cortando lo mínimo, evitando intercalados de personas que miran, no cediendo ante la posibilidad de introducir un plano de pies durante el claqué, y procurando que el decorado de fondo no sea demasiado llamativo para no distraer de lo esencial, la danza. Ni que haya tampoco elemen-

tos en primer término que tapen o recorten el cuerpo del bailarín, nada de gente pasando entre la cámara y los artistas. También renuncia a los primeros planos mientras se sucede la danza. Fred Astaire consigue en pocos años, a partir de 1935, que en los films que él interpreta y que dirigen diversos directores la tendencia sea la opuesta al estilo Berkeley, es decir, la que niega la multiplicidad de puntos de vista y por tanto la fragmentación, la que devuelve el montaje de danza al nivel teatral del inicio del cine: con los planos secuencia de cuerpo entero como los de las imitadoras de Louie Fuller en sus coreografías tipo «serpentina» que filman los Lumière. Solo un bailarín estrella con todo el poder ante directores y productores puede pedir una concentración tan exhaustiva en nada que no sea él mismo. Mucho más tarde, el código de Bob Fosse desde *Cabaret* (1972), con guion de Jay Presson Allen y montaje de David Bretherton, viene a ser el de negar una a una las reglas de Astaire

Sería injusto no reconocer los diversos experimentos de Astaire más allá de su propio código. En el film *En alas de la danza* (*Swing time*, 1936), dirigido por George Stevens, con guion de Alan Scott y montaje de Henry Berman, hay un baile en plano muy general con tres sombras gigantes que siguen los movimientos del bailarín principal, en primer término, o bien actúan como contrapunto de este. Y en *Bodas reales* (*Royal wedding*, 1951) de Stanley Donen, con guion de Alan Jay Lerner y montaje de Albert Akst, puede verse el icónico número del ceiling dance o danza en el techo, en el que Astaire baila por las paredes y el techo en plano secuencia ya que nunca renuncia a este tipo de plano en más de veinte años de actividad.

El ejemplo de Astaire nos sitúa ante de una de las tendencias principales de la danza en el audiovisual: cuando el bailarín es una estrella la cámara se subordina a él, el plano general corto de cuerpo entero se impone y el cine-danza se teatraliza. Algunos de los especialistas que más han experimentado (Berkeley, Fosse, McLaren) han preferido no trabajar con bailarines-estrella.

La historia de la danza en el cine es como una caricatura de la historia del montaje. Se repite dos veces el mismo esquema, pero llevado al extremo del plano secuencia hasta la máxima fragmentación, la primera vez desde el inicio del cine hasta el fin del cine mudo, la segunda, desde el inicio del sonoro hasta a la época de los videoclips. En el caso de la danza hay la excepción de Busby Berkeley, que prolonga unos años más la fragmentación del último cine mudo en el primer sonoro. El reinado de Fred Astaire, a partir de 1935, que tiende a anular el montaje por corte, es el que hace comenzar de nuevo el proceso desde el plano secuencia.

>> *Cantando bajo la lluvia* (1952) y *West Side story* (1961)

Desde los films de Gene Kelly y Stanley Donen hasta *West Side story* se sucede lo que se puede considerar el clasicismo en los films de danza. Gene Kelly es, como Fred Astaire, una estrella que polariza en sí mismo toda la atención y mantiene el gusto por el plano general corto de cuerpo entero, pero deja que la cámara se acerque hasta su rostro o se aleje hasta grandes planos generales. Sus números de danza se integran fluidamente en la narración y están rodados desde diversos puntos de vista, es decir, rompe la tendencia al plano secuencia que había impuesto Astaire. El camino que va de *Cantando bajo la lluvia* hasta *West Side story* es el de la pérdida de grandes figuras estelares en beneficio del coro de bailarines. En el film de amor y de luchas de bandas que es *West Side story*, dirigido por Robert Wise y Jerome Robbins, con guion de Ernest Lehman y Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein y montaje de Thomas Stanford, la tendencia recurrente es la del plano de conjunto con grupo de bailarines. El formato cinematográfico (1.2:55), mucho más rectangular, ayuda a un tipo de encuadre que favorece el cuerpo de baile. Aunque este film mantiene en la mayoría de números una cierta frontalidad propia del origen teatral de la obra (difícilmente la cámara se mueve hasta el otro semicírculo del eje), el dinamismo y la multiplicidad de puntos de vista es una de las constantes. Con la alternancia de narración con números cantados y bailados, su estructura de tragedia en tres actos y el tratamiento equilibrado de la filmación y montaje de coreografías con grupo de bailarines y montaje razonablemente fragmentado, se podría decir que la influencia de *West Side story* es tan relevante en los films de danza que cada nuevo musical con baile es heredero de él, desde los musicales franceses de Jacques Demy —*Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), con montaje de Anne Marie Cotret y Monique Teisseire— y el primer Bob Fosse —*Noches en la ciudad* (*Sweet charity*, 1969), basado en *Las noches de Cabiria* (1959) de Federico Fellini, con montaje de Stuart Gilmore— hasta *Fama* —(*Fame*, 1980) de Alan Parker, con montaje de Gerry Hambling— y los actuales films de Bollywood.

## &gt;&gt; Bob Fosse

Bob Fosse es un caso único, con el posible antecedente de Busby Berkeley, en el sentido de que es a la vez coreógrafo, director y montador. Representa en la trayectoria de los films de danza un paso adelante de la fragmentación de puntos de vista. Excepto Berkeley nadie escoge tantos puntos de vista lógicos a favor de la manifestación del

movimiento. En el cine de gran industria pocos directores han recortado más un número de danza —Baz Luhrmann en *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge*, 2001), con montaje de Jill Bilcock, en el número de can can que antecede a la primera aparición de Satine, la protagonista, es uno de ellos—. En *Cabaret* (1972), con guion de Jay Presson Allen basado en el libro de Christopher Isherwood y montaje de David Bretherton, Fosse se dedica, como se ha avanzado, a vulnerar uno por uno los preceptos de Astaire: gente que pasa delante de los bailarines, decorados relevantes, planos de reacción del público que mira, insertos del rostro, las manos o los pies de los bailarines, muchos puntos de vista explorando los 360 grados y, en consecuencia, una elevada fragmentación, pero siempre según criterios lógicos. Gracias a *Empieza el espectáculo* (*All that jazz*, 1979), con guion de Robert Alan Aurthur y el mismo Fosse y montaje de Alan Heim —donde el personaje protagonista, inspirado en el mismo Bob Fosse, prepara una obra de teatro musical y monta a la vez un film muy similar a *Lenny* (1974), con la presencia como actor de Alan Heim, el montador de tres films de Fosse, interpretándose a sí mismo—, se cuenta con información del proceso de montaje de este director: tres secuencias en una sala de montaje clásico de 35 mm equipada con moviolas y dos secuencias más en una sala de visionados muestran a un director desesperantemente lento y obsesivo a causa de su insatisfacción, hasta el punto de que decide rehacer el film entero antes del estreno.

## >> El flamenco

Junto a los musicales de Bollywood, los films de danza no hollywoodienses que plantean una estética propia al margen de la americana son los españoles de flamenco. No existe hecho diferencial en lo que respecta a la tipología del plano más relevante en todos los films de cualquier forma de danza, el mencionado plano general corto sobre uno o dos bailarines, ni tampoco a las reglas de montaje expuestas al inicio de este capítulo. Pero sí que es cierto que la naturaleza apasionada, trágica y estetizante del flamenco conduce a escenas y situaciones de carácter propio, entre las que se pueden citar:

El martinete —uno de los palos del flamenco— de Antonio «el bailarín», en plano secuencia, su figura empequeñecida al enmarcarse ante el monumental puente de Ronda, en el número final del documental de largometraje *Duende y misterio del flamenco* (1951), con guion y dirección de Edgar Neville y montaje de Mercedes Alonso y Sara Ontañón

El travelling de retroceso sobre la figura de Antonio Gades, bailando bajo el agua de las mangueras en la noche de la Rambla de Barcelona en *Los Tarantos* (1963) de Francesc Rov-

ra Beleta, con montaje de Emilio Rodríguez, o en el mismo film la percusión de manos sobre la mesa de madera de la legendaria Carmen Amaya.

Las diversas versiones de la «Danza del fuego» de la obra *El amor brujo*, de Manuel de Falla, como la del film de Carlos Saura de 1986, con montaje de Pedro del Rey: un plano secuencia sobre Cristina Hoyos y el grupo de bailarines reproduciendo las formas del fuego con la hoguera en el centro que se prolonga durante más de tres minutos hasta que en el crecimiento final se opta por el montaje fragmentado.

El apasionamiento propio del flamenco se puede traducir también en un alto voltaje erótico, casi tan elevado como el del tango.

Así se puede ver en el paso a dos de la «Pantomima» de *El amor brujo*, según la pieza de Falla, en el documental *Fuego y agua* (*When the fire burns: The life and music of Manuel de Falla*, 1991), dirigido por Larry Weinstein con montaje de David New.

### >> Bollywood

Los musicales de Bollywood son en realidad dramas o comedias de duraciones entre dos y tres horas con una o dos secuencias musicales con danza. Estas secuencias, a menudo cargadas de fantasía, con frecuentes cambios de vestuario y de decorado, son más extensas y acostumbran a ser más espectaculares que las de los films occidentales. Desde el punto de vista de planificación y montaje una de las referencias es *West Side story* (1961), de la que se recoge el formato cinemascopé y el motivo de grupos corales en plano general corto. Los films de Bollywood añaden una relevante dosis de movimiento a la planificación: casi todos los planos son panorámicos o movimientos con grúa, de forma que la sensación de dinamismo es notable, ya que al habitualmente rápido ritmo de la música y de las coreografías se añade el de la cámara. En los últimos años —como en todo el musical— la duración de los planos se ha ido acortando más y más. Aunque la mayoría de números son de seducción de la mujer hacia el hombre, a menudo un observador pasivo, también son frecuentes las secuencias con contraposición hombre-mujer como rivales y a la vez enamorados —que es también una de las ideas de *West Side story*.

Por ejemplo, en el primer número del largometraje dramático *Naseeb* (1997), dirigido por Kirti Kulkar, con montaje de V. N. Mayekar, de casi siete minutos, el motivo principal es la alternancia entre el grupo de bailarines comandados por el chico, Krishna, al que responde el de bailarinas con la chica, Pooja, al frente. Primeros planos de él y de ella van puntuando los di-



ferentes miniepisodios románticos, a veces para mostrar de muy cerca y en primer plano la gesticulación facial de los personajes. Cambios constantes de vestuario y de escenario, una considerable dosis de buen humor y los arquetipos de la virilidad y la feminidad en el límite caracterizan también la secuencia.

El número «Dola Re Dola» del largometraje dramático *Devdas* (2002), dirigido por Sanjay Leela Bhansali y con montaje de Bela Segal, de seis minutos, responde al motivo del grupo de mujeres bailando mientras son observadas, especialmente por un hombre, el viudo que acabará desposando a la chica protagonista, Parvati, en contra de los intereses del protagonista, Devdas. Secuencia de gran dinamismo, con cambios constantes de plano y movimientos de cámara, la mayoría al servicio del grupo de bailarinas dirigidas en este caso por un dúo femenino. Y un clímax final en el que el ritmo acelera al máximo, alternando con planos del observador masculino también en movimiento.

## >> El videoclip

La aportación del videoclip consiste entre otras cosas en la utilización de la danza como complemento, como elemento que suma movimiento, por lo general subordinado al motivo visual principal del cantante o el grupo en su actuación. Si bien es cierto que numerosos clips son auténticos musicales con danza —por lo general con un montaje más rápido que el de los films de ficción—, en la mayoría de casos el videoclip se sirve de la danza como el mencionado complemento dinámico de las imágenes de la actuación del grupo o el cantante.

Algunos videoclips con danza como motivo principal:

*Thriller* (1983), de Michael Jackson, dirigido por John Landis, con montaje de George Foley y Malcolm Campbell, con el mítico baile de los zombies.

*Bad* (1987), también de Jackson, dirigido por Martin Scorsese, con montaje de Thelma Schoonmaker, rodado en el metro de Nueva York con Michael Jackson como coreógrafo de un grupo de bailarines, con alternancia de planos del grupo con primeros planos de Jackson y profusión de panorámicas, barridos, alguna congelación de fotograma y el montaje rápido propio tanto del estilo Scorsese como del formato videoclip.

El grupo de bailarines formado por imágenes repetidas de sí mismos de *You better dance* (1989) de The Jets, dirigido por Zbigniew Rybczynski.

Los veinte bailarines en cinco grupos de cuatro bailando en plena sincronía con la música del tema de género house *Around the world* (1997) de Daft Punk, dirigido por Michel Gondry con coreografía de Blanca Li, en planos abiertos, movimientos de cámara, montaje nada acelerado y explorando todos los puntos de vista incluido el cenital.

El baile con feliz vuelo final del personaje maduro que interpreta Christopher Walken en *Weapon of choice* (2001) de Fatboy Slim, dirigido por Spike Jonze, en una secuencia de per-

fecta estructura planteamiento-desarrollo-clímax-anticlímax sin aparente transformación de personaje, que termina al final igual de bajo de ánimo que al principio a pesar de la aventura fantástica de la danza

*Beautiful liar* (2007) de Shakira y Beyoncé, dirigido por Jake Nava, donde se utiliza el falso jump cut en rápida fragmentación al cortar de Shakira a Beyoncé y de Beyoncé a Shakira sin cambio de valores ni de ángulo de cámara para convertir en una a las dos cantantes-bailanñas. El clip culmina con la interpretación a dúo en baile de estilo orientalizante del tema musical

*Bad romance* (2009) de Lady Gaga, dirigido por Francis Lawrence. La insinuada trama de tortura y representación danzada ante unos gangsters se resuelve en planos generales en colores claros del grupo de danzantes con numerosos insertos en oscuro y una rápida fragmentación. El recurso luz-oscuridad se potencia en el bloque final con rápidos fundidos a negro, al estilo de los trailers desde el 2000. En el clímax final toda la parte danzada se resuelve en planos más cerrados, actuando como complemento dinámico

Videoclips que utilizan la danza como complemento dinámico

El prevideoclip de Johnny Halliday realizado para el jukebox francés Scopitone cantando un tema de Los Bravos, *Noir c'est noir* (1966), con planos del cantante, estático, alternando con planos de tres bailarinas

El clip de siete minutos y medio *Le danse des mots* (1983), con música y realización de Jean Baptiste Mondino, juega con animación stop-motion de diversos personajes y numerosas secuencias de bailarines hip-hop, siempre en plano general corto, a quienes se aplica a menudo un plus de animación para acelerar o singularizar sus movimientos.

En *Slave to the rhythm* (1987) de Grace Jones, dirigido por Jean Paul Goude, la encadenación de forma periódica de planos de bailarines con minicoreografías que no van más allá de la duración de un plano conceden movimiento al conjunto

En *Straight up* (1988) de Paula Abdul, dirigido por David Fincher, alternan planos de Paula Abdul cantando con planos de ella misma y danzando junto a otro bailarín.

El clip en blanco y negro de CC Music Factory *Things that make you go mmm* (1991), dirigido por Marcus Nispel, con un ritmo de planos que no se prolongan por encima de los tres segundos, se compone de cinco fuentes de imagen que van alternando: el cantante, grafismos animados en dos dimensiones que crean gags a partir de la letra de la canción, una bailarina-cantante como diosa Shiva con seis brazos, una multitud de bailarines minúsculos en silueta y unos figurines danzantes extraídos del *Ballet trágico* de Oskar Schlemmer de La Bauhaus que también aportan formas en movimiento

El trailer-videoclip de *The Addams family* (1991), de MC Hammer, mezcla las imágenes del film, que componen el porcentaje más alto de la pieza, con las del rapper MC Hammer y su grupo en plena danza hip-hop

La influencia del videoclip con danza toca también al cine de ficción, sobre todo por lo que se refiere a secuencias de créditos

Por ejemplo, los títulos de crédito de *Haz lo que debas* (*Do the right thing*, 1989) de Spike Lee, con montaje de Barry Alexander Brown, con una bailarina estilo hip-hop (Rosie Pérez), que danza en plano general corto de cuerpo entero mientras se suceden discontinuidades en el decorado de fondo, que va cambiando, y en su propio atuendo

Son cercanos tanto al videoarte como al videoclip los títulos iniciales del musical de danza *Le défi* (2002), con guion, dirección y coreografía de Blanca Li y montaje de Mario Battiato, con los bailarines de hip-hop enmarcados en plano secuencia ante la Torre Eiffel y los créditos apareciendo en franjas pop de distintos colores, en un crescendo de música y número de espectadores de la danza.

## >> Danza experimental y videodanza

Los films de danza que se liberan de la trama argumental para experimentar sobre cuerpos en movimiento, iluminación, posiciones de cámara, montaje y relación con la música reciben desde los años ochenta el nombre de «videodanza», y suelen ser cortometrajes, pero puede haber toda especie de variantes.

Un conocido videodanza, *Amelia* (2003), con coreografía y dirección de Edouard Lock con el grupo canadiense La La La Human Steps y montaje de Marcelle Cadieux, es un largometraje hecho para televisión, una tv-movie de una hora de duración.

La prehistoria de la videodanza es tan antigua como el mismo cine. Se puede retroceder hasta los hermanos Lumière, ya que sus cortometrajes de imitadoras de la bailarina Louie Fuller moviendo sus velos pintados a mano podrían considerarse el inicio del formato.

En esta prehistoria pueden entrar experiencias tan diversas como

La danza de objetos del cortometraje *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger, con música original de George Antheil. No hay coreografía de bailarines sino de objetos, formas y figuras humanas en movimiento según un concepto futurista de belleza de la velocidad y de relevancia concedida a la máquina. Existe una cierta sincronía con la obra musical de Antheil considerada dadaísta, el montaje es muy rápido, con la reiteración de diversos motivos visuales, en ocasiones casi un experimento (como los planos repetidos de una mujer subiendo escaleras, en grupos de 7, 11 y 5 repeticiones).

Los cortometrajes en plano secuencia y en plano general de cuerpo entero de Mary Wigman, pionera de la danza expresionista alemana y de la danza moderna, como *Pastorale* (1929)

El cortometraje de tres minutos sin acompañamiento sonoro de un bailarín que se mueve en continuidad a pesar de los cambios continuos de espacio en *A study in choreography for camera* (1945) de Maya Deren y Talley Beatty

Los movimientos fronteros entre la agresividad y la belleza del luchador de artes marciales en plano de cuerpo entero de *Meditation on violence* (1948) de Maya Deren

El cortometraje coreografiado y dirigido por José Limón, pionero de la danza moderna y creador de un estilo propio junto a Doris Humphrey, *The moor's pavane* (1951), sobre la tragedia de Otelo

Algunos fragmentos de agua brotando de las fuentes de la Alhambra de Granada y creando formas de bailarinas flamencas en *Aguaespejo granadino* (1956) de José Val del Omar

Los trazos pictóricos sobrepuestos sobre el cuerpo de una bailarina en *Dance chromatic* (1959) de Ed Emshwiler

La danza animada de compases sobre una mesa de escritorio del corto de siete minutos *Ballet burlón* (1960) de Fermín Marimón

El medietraje de treinta minutos *Night journey* (1960), dirigido por Alexander Hammid, con guion e interpretación de Martha Graham, una de las coreógrafas más representativas de la danza moderna, que junto a su compañía representa la tragedia de Edipo y la muerte de su madre Yocasta

El paso a dos de un bailarín y una bailarina iluminados por luz blanca sobre fondo negro dejando estelas de sí mismos que van disolviéndose lentamente en el cortometraje de doce minutos *Pas à deux* (1967) de Norman McLaren

Las nueve variaciones de filmación y montaje de una misma coreografía en *9 variaciones sobre un tema de danza* (*9 variations on a dance theme*, 1967) de Hillary Harris

El medietraje estereotipado de treinta minutos en tres partes (amarillo, rosa y negro) *Das Tnadische Ballett* (1970), con dirección y coreografía de Marianne Hasting Franz Schombs y Georg Verden, música de Erich Ferstl y montaje de Johannes Nickel, en el que se reproducen las esculturas danzantes creadas por Oskar Schlemmer de la escuela de La Bauhaus de Weimar en 1922. Los distintos bailarines, personajes cercanos al fantástico por su diseño excéntrico, se mueven lentamente como autómatas en decorados geométricos marcados por los colores de cada parte, de vez en cuando jump cuts o saltos en el record de valores se integran en los episodios en plano secuencia

Los diferentes episodios de danza, danza y voz en off o danza en fotografía animada y film coloreado de *Film with three dancers* (1971) de Ed Emshwiler

La historia de la videodanza puede considerarse a partir de los años setenta y ochenta, cuando nacen los videocreadores o cineastas que realizan su labor en los primeros formatos videográficos. Más allá de la formulación técnica, interesa observar el interés en la búsqueda visual donde a menudo es ausente el menor soporte narrativo

Por ejemplo, el cortometraje *Take five* (1973) de Zbigniew Rybczynski, con las formas aceleradas de los bailarines en azul, rojo y blanco, montadas en sincronía con las sincopadas partes de percusión de este conocido estándar de jazz

La colaboración del videocartista Charles Atlas con el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, uno de los referentes en la liberación de la danza de cualquier soporte dramático,

literario o musical, da lugar a siete piezas de videodanza entre 1973 y 1982, entre ellas *Fractions* (1977), con pantalla partida y distintos puntos de vista sobre los danzantes, *Locale* (1979) que incluye planes de la misma filmación de la coreografía, y *Channel inserts* (1982), con travellings y suaves movimientos de cámara sobre el grupo de danzantes

Las diversas obras a partir de los años ochenta de la compañía canadiense La La La Human Steps, como *Human sex* (1985), pasan a dos que va de la agresividad a la ternura.

El paso a dos de hombre y mujer levitando por los aires y generando formas en el espacio en uno de los episodios del film videográfico de una hora de duración *The orchestra* (1990), de Zbigniew Rybczyński, ilustrando el *Ave Maria* de Schubert

La representación mímica de la letra de un viejo tema musical —*C'était bien*, cantado por el actor Bourvil— a cargo de dos bailarines sentados en un exterior ante la hierba verde del cortometraje *La petit bal* (1993) de Philippe Decouflé

La pelea de dos cuerpos desnudos, hombre y mujer, suspendidos en el espacio, hasta que son fulminados por un rayo de luz en el cortometraje *Flex* (2000) de Chris Cunningham, con música de Aphex Twin

La danza del bailarín con piernas amputadas y la bailarina en el mediodmetraje de treinta y cinco minutos *The cost of living* (2005), con guion y dirección de Lloyd Newson y montaje de Stuart Briggs, con la compañía DV8 Physical Theater

La chica protagonista incorporándose y flotando en el aire del corto *Dandelion* (2010), de Defasten

La pelea de dos hombres en diferentes espacios, con una escena de paso a dos con uno de ellos suspendido al revés por una cuerda y evolucionando así en una sala de suelo ajedrezado en el mediodmetraje *Coup de grâce* (2011), con guion y dirección de Clara Van Gool, coreografía e interpretación de Jordi Cortés y Damián Nuñez y montaje de John Hopkins y Stefan Kamp

El paso a dos entre lucha, persecución y escena enérgicamente erótico-agresiva entre una bailarina que representa la naturaleza y se confunde con las ramas de los árboles y un bailarín que acaba vencido por ella en *Amandi* (2012) de Elisabet Prandi y Francesc Sitges



## / Montaje de escenas de sexo

### > El acto sexual en elipsis en la mayoría de films de género

Fuera del cine pornográfico es poco común encontrar escenas que contengan la totalidad del acto sexual. Es habitual dedicar la mayor parte del tiempo a los preparativos y en el momento en que se inicia la escalada climática efectuar una elipsis que conduzca a los amantes al periodo posterior.

Así sucede con algunas de las escenas más emblemáticas de sexo del audiovisual como la del thriller erótico *Fuego en el cuerpo* (*Body heat*, 1981), escrita y dirigida por Lawrence Kasdan, con montaje de Carol Littleton, donde todo el primer acto parece orientado hacia la secuencia —el climax del primer acto— en la que ella, Matty Walker (Kathleen Turner), esposa de un hombre de negocios, después de un largo encuentro durante una especialmente calurosa noche con el abogado Ned Racine (William Hurt), en la que no se resuelve la tensión sexual, le pide a él que se marche y le cierra las puertas impidiéndole la entrada. Él obedece primero pero cambia de opinión, vuelve a la casa de la mujer, calbra acertadamente su deseo, destroza la puerta con violencia y se acerca a Matty, iniciándose una apasionada escena de sexo que progresa con cierta lentitud, con los personajes desnudándose y acariciándose en planos cada vez más cerrados, con algunos breves insertos, buscando en ocasiones el punto de vista subjetivo de él sobre ella y produciéndose, en el momento de máxima temperatura, un encadenado que elide la parte de la que habitualmente se nutre el género pornográfico. Antes del encadenado, un minuto y medio de escena de sexo con acompañamiento de música de saxo, efectos de sonido y algunas palabras, aunque los preparativos hasta llegar a este bloque son tanto o más memorables a causa de la citada idea de guion por la que ella genera el obstáculo de renunciar aparentemente al sexo, obligándolo a él a poner en práctica toda la energía animal para, de forma literal, derribar un muro.

Podría establecerse que en una buena parte de films de género, que son narrativos, hasta el momento en que hay tensión sexual hay trama argumental. En el instante en

que esta tensión culmina en sexo, y por tanto desaparece, lo único que queda es satisfacer el deseo de los personajes y del espectador. El bloque más apreciado por los cineastas de género es el de la trayectoria hasta el punto estelar en que la tensión sexual es vencida. Se produce en este proceso toda una transformación de personaje desde la búsqueda de placer hasta el umbral del éxtasis. El resto, el espectáculo no narrativo del clímax con penetración y orgasmo final, se acostumbra a reservar para films abiertamente eróticos o pornográficos.

Incluso una de las escenas de sexo de la antología del audiovisual, la del remake de *El cartero siempre llama dos veces* (*Postman always rings twice*, 1981), dirigida por Bob Rafelson, con guion de David Mamet a partir de la novela de James M. Cain y montaje de Graeme Clifford, que configura el clímax del primer acto, elide la parte final del coito, contrándose en el placer de ella.

En el thriller *La dalia negra* (*Black dahlia*, 2006) de Brian De Palma, con guion de Josh Friedman sobre la novela de James Ellroy y montaje de Bill Pankow, hay tres escenas de sexo. Las tres empiezan apasionadamente hasta que un encadenado elide el resto del coito.

Cuando la trama se detiene, un corte o un encadenado suprimen el bloque que no ofrece más información argumental relevante. Una escena de sexo, pues, corre el riesgo de detener la trama. Igual que en las escenas de danza en films narrativos, congelar la trama puede no ser un inconveniente sino una ventaja, precisamente por introducir una pausa. Pero en general detener la narración en un film narrativo se considera un riesgo. El juego consiste, naturalmente, en ofrecer a cambio una buena secuencia.

No es esta elipsis una regla que se cumpla siempre en films de género.

En *La hija de Ryan* (*Ryan's daughter*, 1969) de David Lean, con guion de Robert Bolt y montaje de Norman Savage, melodrama romántico con personajes enamorados de bandos opuestos, un militar inglés y una joven casada irlandesa, la escena de sexo en el bosque, una de las más largas del film, clímax de la mitad de la película, retrata un encuentro en el que, sin elipsis aparente, los amantes llevan a término dos coitos enteros. Es esta una escena de gran delicadeza, centrada en el deseo de ella, y en la que se juega constantemente con los elementos de la naturaleza punteando el proceso, casi buscando la metáfora de la unión de los personajes en planos como dos hilos de tela de araña movidos por el viento acercándose y alejándose o los pequeños pétalos de dos flores uniéndose y confundándose en el aire.

El videoclip *Smack my bitch up* (1998) de The Prodigy, dirigido y montado por Jonas Ackertlund de cuatro minutos y medio, culmina con una escena de sexo, completa, carnal, final de una noche de droga, alcohol y agresividad, que se condensa en 22 segundos y 29 planos, todos ellos transiciones a través de jump cuts sobre el cuerpo desnudo de la mujer (ya que el



clip juega con el uso exclusivo de la cámara subjetiva, por tanto no se ve al protagonista), con la cámara moviéndose en todo momento, girando sobre el cuerpo de ella y buscando a menudo encuadres de la mano sobre los pechos o acariciando la piel.

Hay otro razonamiento favorable para la expulsión del pico climático sexual de la mayoría de secuencias de sexo de films de género. Más allá de la cuestión del pudor al mostrar el momento de mayor intimidad, hay que valorar el hecho de que esta situación no es la que más opciones ofrece desde el punto de vista visual. Comparado con todo el juego previo de los amantes, que puede estar caracterizado por la fantasía, la pasión, el juego y el erotismo, el momento del pico climático acostumbra a resolverse con cierta monotonía en cuanto a planificación y montaje, tal como se puede ver en las diferentes secuencias de sexo con coitos completos del film *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) de Federico Fellini, con guion de Bernardino Zapponi y el propio Fellini basado en la autobiografía de Giacomo Casanova y montaje de Ruggero Mastroianni, en el que los preparativos están cargados de creatividad y las culminaciones sexuales no son la parte más imaginativa.

Aquellas secuencias donde las cosas no son así, en las que la oferta visual se mantiene durante el pico climático, son más bien excepcionales. Billy Wilder habla con cierto desprecio de las escenas de sexo al manifestar que le aburren porque se confunde al no distinguir entre los cuerpos desnudos el que pertenece al hombre y el de la mujer. La ironía de este director de films de género ha de tenerse en cuenta: si no hay una oferta visual imaginativa el espectador mantendrá la misma actitud que el guionista y director berlinés.

### Situación de la escena de sexo en la estructura del film

Si la oferta visual del pico climático no tiene suficiente atractivo se corre el riesgo de convertir al espectador en una réplica de un voyeur, ya que este se limitara a espiar una escena en la que otros llegan al éxtasis. Es interesante que en este aspecto la escena de sexo puede invertir el sentido del espectáculo audiovisual: habitualmente el espectador goza con el sufrimiento del personaje protagonista para superar los obstáculos; en la escena de sexo quien goza de verdad son los personajes y por tanto se hace necesario buscar la máxima empatía del espectador para equilibrar el global. Por ello es tan relevante la situación de la escena de sexo en la estructura del film.

Una de las tendencias en los films de género — con numerosas excepciones — es la de que cuanto más al inicio se sitúe la escena de sexo, más visceral sera, y se conver-

tira en más romántica cuanto más cerca de la mitad o del final. Un par de momentos privilegiados para numerosas escenas de sexo son el clímax del primer acto y el de la mitad del segundo.

Las apasionadas y viscerales escenas de *Fuego en el cuerpo* y *El cartero siempre llama dos veces* conforman el clímax del primer acto de cada uno de estos films, y el acto sexual tiene consecuencias funestas sobre el futuro de los protagonistas, pero en los dos casos los personajes han pasado del deseo visceral a un tipo de relación más romántica y trágica (con la separación de los protagonistas en *Fuego en el cuerpo* y la muerte de ella en accidente de tránsito, lamentada por el personaje de él en *El cartero siempre llama dos veces*).

La escena erótica en el clímax final del film —tal como sucede en *Verano del 42* (*Summer of 42* 1971) dirigida por Robert Mulligan, con guion de Robert Raucher y montaje de Fommar Blangsted— puede significar un premio, la culminación de un objetivo largamente buscado por el protagonista.

Una de las escenas de sexo más pudorosas de la historia puede ser la de *Amor bajo el espino blanco* (*Shan Zha Shu Zhi Lian*, 2011), film romántico con final trágico dirigido por Zhang Yimou, con guion de Yin Lichuan y Gu Xiaobai basada en la novela homónima de Aimi Zhu, y montaje de Peicong Meng. El argumento explica la historia de amor entre la colegiala Jing y el hijo de militar Sun en la China de Mao en tiempo de la revolución cultural, en los años sesenta. En la escena de sexo, o al menos erótica, situada hacia el final del segundo acto, los protagonistas en la cama se limitan a mirarse emocionados y finalmente a tomarse las manos, con suave acompañamiento musical.

## >> Leyes no escritas

### El sexo será castigado

Si el sexo se produce en el mismo inicio, cuando el espectador no ha podido empatizar todavía con los personajes, el espectador puede llegar a sentir, en la misma medida que el placer, sentimientos cercanos a la disconformidad o incluso la envidia. Por esa, entre otras razones, nunca el sexo está tan castigado como cuando se produce en el inicio (tal como suele suceder en films de terror para adolescentes o en thrillers televisivos y cinematográficos). En general, la moral establecida tiende a castigar el sexo en films de género, con una trayectoria trágica de caída o la muerte de alguno de los protagonistas o de los dos.

En *El último tango en París (Le dernier tango à Paris, 1972)* de Bernardo Bertolucci, con montaje de Franco Arcalli, muere él asesinado por ella.

En *El imperio de los sentidos (Ai no corrida, 1976)*, con guion y dirección de Nagisha Oshima y montaje de Patrick Sauvion y Keiichi Uraoka, muere él, estrangulado en el juego sexual, y ella se vuelve loca.

En *Bilbao (1978)* de Bigas Luna, con montaje de Anastasi Rinos, muere ella, de accidente provocado involuntariamente por él.

En *El cartero siempre llama dos veces (Postman always rings twice, 1981)* de Bob Rafelson, con montaje de Graeme Clifford, muere ella, de accidente.

En *Fuego en el cuerpo (Body heat, 1981)* de Lawrence Kasdan, con montaje de Carol Littleton, no hay muerte de los personajes pero la resolución es de carácter negativo para los dos.

En *No hay salida (No way out, 1987)* de Roger Donaldson, con guion de Robert Garland basado en la novela de Kenneth Fearing y montaje de William Hoy y Neil Travis, muere ella a causa de una paliza con caída final por las escaleras que provoca el hombre con quien está relacionada al enterarse de su infidelidad.

En *Un hombre solitario (Solitary man, 2006)* de Brian Koppelman y David Levien, con guion de Brian Koppelman y montaje de Tricia Cooke, el protagonista, Ben Kalmen, de unos sesenta años (Michael Douglas) seduce a la hija de su novia, Allyson, de dieciocho, en el climax del primer acto (en una escena de sexo habitual de inicio apasionado y corte a la mañana siguiente). Esa acción provoca un duro castigo para Ben en forma de caída profesional y personal, con paliza física incluida y estancia en el hospital, que se suaviza en un desenlace abierto en el que tal vez el protagonista pueda remontar.

En *Shame (2011)* de Steve McQueen, con guion de Abi Morgan y del mismo director y montaje de Joe Walker, el protagonista, Brandon, a quien solo le funcionan las relaciones estrictamente sexuales y es incapaz de establecer cualquier vínculo afectivo, se busca un castigo físico al provocar que el acompañante de una chica con la que flirtea le propine una paliza, y un castigo más profundo y destructivo al experimentar las consecuencias del intento de suicidio de su hermana, a quien no ha sabido ayudar.

En *El lobo de Wall Street (The wolf of Wall Street, 2013)* de Martin Scorsese, con guion de Terence Winter basado en el libro de Jordan Belfort y montaje de Thelma Schoonmaker, el protagonista, Jordan, siente un desec visceral por la bella Naomi, con quien se casa tras diversas escenas de sexo. Tras la ascensión del personaje, la caída incluye la separación de la esposa después de una secuencia de maltrato físico e intento de secuestro del hijo de ambos.

## El sexo se volverá amor

La tendencia natural de la relación de personajes que mantienen relaciones sexuales exclusivamente por placer es que acaben enamorándose, evitando de esta manera el

castigo final. Aunque no siempre es así: en algunos casos el sexo se convierte en amor pero los personajes son igualmente castigados.

En *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci, las escenas de sexo viscerales del primer y el segundo acto culminan en un tercer acto caracterizado por el romanticismo, en el que el personaje masculino Paul (Marlon Brando), se ha convertido en lo último que él mismo esperaba: un hombre profundamente enamorado. En el tercer acto de este film no hay escenas de sexo, solo una continuada manifestación del amor de él hacia ella, Jeanne.

En el desenlace de *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), de Federico Fellini, el caballero veneciano, viejo, trágico, acaba recordando románticamente su relación cercana al amor con la muñeca mecánica.

¿Se puede hablar en *Bilbao* (1978) de Bigas Luna, con montaje de Anastasi Rinos, de romanticismo? «La quiero, no la olvidaré nunca», dice la voz en off de Leo, el protagonista al final del film cuando ella ya ha muerto. De hecho, la fantasía del protagonista culmina con el visionado de films pornográficos tomando placidamente la mano de la chica.

En *Monster's ball* (2002), dirigida por Marc Foster, con guion de Mike Addica y Will Rokos y montaje de Matt Chessé, la escena de sexo entre los protagonistas, duramente castigados previamente a causa de la pérdida de sus hijos respectivos, se produce más allá de la mitad. Se trata de una de las escenas más largas del film, visceral, con una pronunciada fragmentación, buscando a menudo discontinuidades, y una creativa selección de puntos de vista (muchos de ellos alejados, como vistos por un escondido voyeur). La segunda escena de sexo entre los dos protagonistas, poco antes del desenlace, es mucho más romántica, en planos largos sobre el rostro de ella, anticipando el final feliz.

## El plano secuencia y la estética de reportaje como sinónimo de sensación de realidad

Uno de los efectos de mayor eficacia del plano secuencia es la oferta de verdad.

La violación de *Irreversible* (*Irreversible*, 2002), con guion, dirección y montaje de Gaspar Noé, en inmóvil plano secuencia, es de una notable crueldad a causa de la verosimilitud que procede de la aparente falta de puesta en escena. En comparación, la violación y asesinato de *Frenesi* (*Prenzy*, 1971) de Alfred Hitchcock, con montaje de John Jympson, una secuencia también larga —nueve minutos— pero planificada probablemente desde un storyboard, acaba por vulnerar menos la sensibilidad del espectador.

El efecto realista del plano secuencia tiene consecuencias directas sobre la escena de sexo: en el cine pornográfico cortar y montar está vedado, precisamente para evitar

sospechas sobre la verdad de lo que está sucediendo. En los films de ficción de género, el plano secuencia tiene el mismo efecto

El primer encuentro sexual entre los personajes de Paul (Marlon Brando) y Jeanne (Maria Schneider) en *El último tango en París* (*Last tango in Paris*, 1972) de Bernardo Bertolucci, con guion y montaje de Franco Arcalli, está rodada en plano secuencia: el coito es completo, sin cortes ni elipsis y la pequeña leyenda urbana que corrió es que había sucedido de verdad, cosa que el mismo Brando desmiente en su autobiografía.

La primera secuencia de sexo, al inicio del film, entre la cantante Lucha Reyes y su amante Pedro Calderón en *La reina de la noche* (1994) de Arturo Ripstein, con guion de Paz Alicia Garcíadiego, es un plano secuencia de los dos personajes con ella sentada sobre las teclas de un piano que va produciendo un audio periódico de acordes disonantes.

El otro recurso para dotar de verosimilitud es la estética de reportaje, por la que se intenta conseguir el efecto de que se está registrando una acción que está sucediendo de verdad en el presente. Se trata de poner en marcha, en definitiva, los elementos de este tipo de rodaje y montaje: cámara en mano, encuadres movidos y ligeramente descentrados para eliminar el efecto de cuidada puesta en escena y ofrecer sensación de improvisación y azar.

Así sucede en la icónica secuencia de sexo apasionado de *El cartero siempre llama dos veces* (*Postman always rings twice*, 1980) de Bob Rafelson, con guion de David Mamet a partir de la novela de James M. Cain y montaje de Graeme Clifford, con planos progresivamente desenfocados, descentrados, encuadres en movimiento de nuca y de manos. Igual que en el caso de *El último tango en París*, la leyenda urbana afirma que el sexo fue real.

## La música y los efectos de sonido

La secuencia entre Giacomo Casanova y la muñeca mecánica en el bloque final de *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) de Fellini, con guion de Bernardino Zapponi y montaje de Ruggero Mastroianni, es indicativa de la tendencia general de cómo utilizar la música y los efectos de sonido en escenas de sexo. Está dividida en dos partes: una primera galante y romántica, consistente en una danza de Casanova con la muñeca, y una segunda, abiertamente sexual, en la que Casanova practica un coito completo con la dama. La primera parte, más imaginativa, está acompañada de música y en la segunda, donde se busca más la comicidad que el erotismo, la música desaparece en beneficio de los gritos y gemidos de Casanova en pleno éxtasis.

Es decir, el romanticismo demanda música y la carnalidad la supresión de esta en beneficio de los efectos de sonido, que suelen ser los gemidos propios de la excitación de los amantes. No es una regla, naturalmente, sino una tendencia, cargada de excepciones y variantes. Una de las más evidentes es la escena de *El cartero siempre llama dos veces* (1980) de Bob Rafelson, visceral por excelencia, con suspiros y gemidos en primer término auditivo pero también con acompañamiento musical.

En *No hay salida* (*No way out*, 1987), de Roger Donaldson con guion de Robert Garland basado en la novela de Kenneth Fearing y montaje de William Hoy y Neil Travis, la escena de sexo en la limusina mientras esta viaja durante la noche por la ciudad de Washington, con insertos de algunos monumentos que funcionan como paso de tiempo, está acompañada por un tema musical en el que domina el saxo. Tom y Susan se enamoran y más tarde ella es asesinada.

En *El hombre de las estrellas* (*L'uomo delle stelle*, 1995), con dirección de Giuseppe Tornatore, guion de Fabio Rinaudo y el mismo director, y montaje de Massimo Quaglia, la escena de sexo entre el hombre maduro Joe Morelli, el protagonista estafador y la joven virgen Beata, contiene a la vez música romántica y gemidos carnales de los amantes (en oposición directa, por tanto, a la tendencia general mencionada). Tras un prólogo en un exterior en el que ella, después de una discusión, se atreve a besarle a él, se corta a los dos personajes desnudos sobre unos sacos en el interior de un almacén, donde se desarrolla —en dos minutos— el coito completo con orgasmo final incluido, sin que el ritmo lento de planificación varíe sustancialmente.

En el film sobre violencia de género *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollain, con guion de Alicia Luna e Iciar Bollain y montaje de Ángel Hernández Zoido, la joven pareja formada por Pilar y Juan tiene hacia la mitad del film una escena de sexo resuelta en dos planos secuencia, el segundo muy cerca de los rostros de los personajes, en la que ella se entrega totalmente al hombre que la ha maltratado y al que a pesar de todo ama. Durante las caricias, Pilar enumera todo lo que le «da» a Juan («mi espalda... te doy mis ojos...»), mientras una suave música de acompañamiento subraya el coito completo.

En *Blog* (2010), con dirección de Elena Trapé, guion de Lluís Segura, Tomás Aragay, Aintza Serra, Elena Trapé (y cinco créditos más) y montaje de Liana Artigal, un grupo de chicas adolescentes que se han conjurado para tener una primera experiencia sexual durante una misma velada visionan una película pornográfica y se quedan casi horrorizadas, más de una confiesa más tarde ante la webcam la intención de que su primera vez sea romántica. La noche escogida para el sexo, en el bloque final del film, es tratada efectivamente desde el romanticismo con un clip musical que acompaña cada uno de los planos de las adolescentes con los chicos que ellas han escogido.

## Sexo no convencional

Algunas secuencias huyen de las convenciones por la vía poética, simbólica o fantástica, buscando a pesar de todo el mismo clima erótico que pueda satisfacer al espectador. Normalmente parten de una idea imaginativa, un sueño, una fantasía, un audio de contrapunto sonoro respecto de la imagen o una acción erótica substitutiva, como una danza, y en general se acostumbran a caracterizar por una cierta lentitud y una menor fragmentación.

El mediodmetraje de 35 minutos *Blow job* (1964), de Andy Warhol, se compone de un primer plano fijo de un joven al que practican una felación.

En una de las primeras secuencias de *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, con guion de Antonioni y Tonino Guerra y montaje de Frank Clarke, el fotógrafo protagonista realiza una sesión de fotografías a la modelo Veroushka aproximándose más y más a su cuerpo hasta que termina encima de ella, que está echada en el suelo, y dispara la cámara profiriendo agresivas instrucciones antes de darse por satisfecho e incorporarse, en una situación paralela a la de una escena de sexo.

En el largometraje *La conversación* (*The conversation*, 1973), con guion y dirección de Francis Ford Coppola, montaje de Richard Chew y supervisión de montaje y montaje de sonido de Walter Murch, uno de los motivos principales que se van repitiendo durante toda la narración es una conversación aparentemente banal grabada al inicio por el espía protagonista, Harry Caul. Poco después de la mitad el protagonista mantiene una peculiar escena de sexo en su propio taller de trabajo con una mujer a quien acaba de conocer mientras se oye en el audio la conversación grabada y analizada. En la progresión de la escena la mujer se desnuda, le besa y mantiene una actitud mucho más activa ante el sexo que el protagonista, obsesionado por la conversación que se va oyendo.

En el film de dibujos animados de ficción con elementos documentales *Vals con Bashir* (*Vals with Bashir*, 2008), con guion y dirección de Ari Folman y montaje de Nilli Feller, uno de los amigos del protagonista, Carmi, recuerda su entrada en la guerra viajando en un yate de lujo, cuando muerto de miedo tiene un sueño: una mujer desnuda muy bella, gigantesca, llega nadando lentamente al yate, sube, lo toma en brazos y se lo lleva al agua, abrazado al cuerpo de la mujer mientras esta se aleja nadando con serenidad un avión bombardea al yate, tiñendo el mar y el cielo de rojo.

En la videodanza *Valtari* (2012), dirigida y montada por Christian Larson, con música de Sigur Ros y coreografía de Sidi Larbi Cherkaoui, un chico y una chica se encuentran en un amplio interior industrial, inician un paso a dos en el que el acercamiento físico es continuo hasta que los dos cuerpos se convierten en uno solo en un bloque final de crecimiento erótico que culmina con encadenados del cuerpo del uno sobre el de la otra.

En el videoclip *Sookie* (2012) de Prats, dirigido por Lyona, se desarrolla una idea propia de films de terror con vampiros (como *Nosferatu*, el vampiro), el contacto con la sombra del

monstruo, coloreándola en este caso de erotismo: la camarera solitaria en el bar recibe de noche la sombra del personaje al cual nunca se ve, gozando de este contacto hasta el éxtasis y transformándose en una mujer más confiada, atractiva, y probablemente habiendo mutado la naturaleza después de pasar por el rito de la herida en el cuello y la sangre. El ritmo lento del clip acelera en la parte del contacto con la sombra vampírica.

En *Her* (2013), con guion y dirección de Spike Jonze y montaje de Eric Zumbrunnen, el escritor Theodore, enamorado de su sistema operativo en forma de voz femenina, tiene una escena de sexo –que acaba siendo frustrada– con una mujer real mientras oye la voz de la mujer a la que ama, lo que en la práctica es parecido a tener sexo con dos mujeres a la vez.



## Montaje de trailers

### > El enigma en el trailer

El trailer es el spot publicitario del largometraje, y su función es la de crear en el espectador la necesidad de visionar el film al cual sirve. La espectacularidad, los momentos climáticos, el magnetismo de los actores que intervienen, las frases elogiosas de la crítica, los premios en los festivales o la nueva tecnología del momento pueden ser reclamos de cara al espectador, pero ninguno de ellos es tan relevante como la creación de expectativas a través del planteamiento de un buen enigma. Podría decirse que el gran enigma de un film clásico comienza para el espectador en el trailer. Es por eso por lo que la mayoría sugieren preguntas a las que el espectador encontrará respuesta solo a través del visionado, en especial durante el bloque final o tercer acto. Por eso no se suele considerar una buena idea que en un trailer haya «respuestas» al enigma que anulen la tensión emotiva que impulsa al espectador hacia la sala de cine —o el canal de televisión o la adquisición del film en cualquier formato.

El trailer de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), de Ingmar Bergman, muestra el último plano del film

Los primeros trailers de la historia se basan, dentro de su simplicidad, en la creación de una gran expectativa. En el breve trailer del film mudo *The price of redemption* (1920), que dirige Dallas M. Fitzgerald, las imágenes narran un asesinato cometido por una chica joven a quien se pregunta a través de intertítulos por qué ha cometido el crimen, a lo que ella responde: «le maté porque...» y termina el trailer. Suficiente para crear la necesidad de encontrar la respuesta en el visionado. Como dice Alfred Hitchcock —en persona— en el trailer de *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) «Si quiere usted saber más, tendrá que comprar la entrada».

Las cosas no han cambiado sustancialmente con el paso de los años:

En el trailer de *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon adventure*, 1972), que dirige Ronald Neame, se presenta el accidente que genera la acción —un barco da media vuelta a causa de una ola gigante—, y las fotos de los actores principales llenan progresivamente la pantalla hasta que la voz en off se pregunta: «¿Quién sobrevivirá?»

Uno de los mecanismos más eficaces a lo largo de la historia del trailer ha sido el de ocultar la imagen que comporta el gancho o el enigma más relevante.

Por ejemplo, el trailer de *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, 1935), que dirige James Whale, está centrado en el aspecto de la novia: «¿Qué aspecto tendrá?», se pregunta la voz en off. El trailer incluso muestra una imagen del doctor y su ayudante empezando a extraer las venas del rostro de la novia naciente, pero el aspecto de la mujer queda reservado para el visionado del film.

Idéntico procedimiento se sigue con el trailer de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, donde todos los personajes ofrecen versiones diferentes y contradictorias respecto al protagonista, Charles Foster Kane, del cual no se ofrece ni una sola imagen.

Uno de los trailers más largos del audiovisual —de diez minutos de duración— es el de *Los diez mandamientos* (*The ten commandments*, 1956), en el que su director, Cecil B. De Mille, aparece en su despacho comentando las representaciones de Moisés en la historia del arte y planteando con el acompañamiento de las imágenes de la película una sucesión de preguntas para las cuales no ofrece ni una sola respuesta (¿Quién delató a Moisés? ¿Con cuál de las hijas de Jethro se casó? ¿Cómo escapó de Egipto? ¿Quién organizó el mayor éxodo que ha conocido el mundo?). Y oculta el efecto especial más impactante del momento: justo cuando Moisés ordena que se abran las aguas del mar Rojo para huir con el pueblo judío de la persecución del ejército egipcio, vuelve la imagen de De Mille y termina el trailer.

Tampoco se ve el cadáver de la mujer cubierta de oro en el trailer de *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964), de Guy Hamilton, ni a los extraterrestres en el trailer de *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977), de Steven Spielberg, ni al alien en el trailer de *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, ni tampoco a E.T. en el trailer de *E.T., el extraterrestre* (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982), de Steven Spielberg.

### Estructura y ritmo del trailer convencional

Puede establecerse que hay dos tipos de trailers: los convencionales, que son mayoría, y los no convencionales. Mientras los convencionales siguen unos patrones fijos que solo se modifican lentamente a través del tiempo, según la moda dominante, los no convencionales pueden adoptar las estructuras y formas más diversas, hasta el punto de que son por definición de difícil o imposible clasificación.

Los mecanismos habituales de los trailers convencionales, que en cine acostumbran a tener una duración estandarizada en torno a los dos minutos, pueden contener las partes siguientes:

- Arranque climático. Aunque no es muy común, algunos trailers, sobre todo de films de acción, plantean una breve introducción de gran impacto que precede a la presentación del tema.
- Presentación del tema, el argumento y el enigma principal con voz en off o rótulos (o ambas cosas), planos climáticos y diálogos cruzados de personajes.
- Miniclip preferentemente musical y en general breve con las imágenes más impactantes.
- Casting con los actores principales y con el director (este último solo en el caso de directores-estrella como Hitchcock, Buñuel, Fellini, Visconti, Truffaut, Spielberg, Lynch, Polanski, Burton, Cronenberg, Fincher, etc.).
- Promesa o promesas finales. A veces una única promesa final específica, en forma de frase en off, frase de algún personaje, rótulo, efecto de sonido o imagen representativa.

El trailer es un formato ligado, igual que el spot publicitario, a la moda del momento. El ritmo, las formas de transición —abundancia de cortinillas en el cine de la etapa clásica, que se mantiene todavía en los años sesenta y desaparece más tarde—, el número de rótulos sobrepuestos sobre las imágenes o sobre fondo negro o de color, la cantidad y el tono de las frases promesa de la voz en off o de los mismos rótulos, o bien las promesas finales, marcan la época a la que pertenece el producto.

Los rótulos-promesa van desde «terribles torturas», «indescriptibles batallas» sobrepuestos sobre las imágenes y reforzados con la voz en off del locutor en el trailer de *Las mil y una noches* (*Arabian nights*, 1940), de John Rawlins, hasta los rótulos sobre negro y sin voz en off «cada viaje tiene un primer paso... cada saga tiene un comienzo » de, sesenta años más tarde, *La guerra de las galaxias: Episodio I. La amenaza fantasma* (*Episode I. The Phantom menace*, 1999), de George Lucas.

El ritmo del trailer convencional siempre ha sido rápido, aun así los trailers de films de acción de los años noventa y dos mil han tomado velocidades rapidísimas en comparación con los de otras épocas. Dentro de este ritmo rápido, casi atemporal, que recuerda el montaje soviético de los años veinte al cual se añade una densidad sonora de auténtico horror al vacío, puede considerarse que la tendencia rítmica del trailer con-

vencional es: rápido en el inicio o planteamiento, más rápido en el miniclip musical y más lento en la promesa final y los créditos.

### >> Arranque climático

Aunque un trailer es casi en sí mismo una secuencia de clímax, algunos trailers de films de acción y también fantásticos contienen una breve introducción con una acción espectacular que quiere deslumbrar al espectador, casi nunca por encima de los veinte segundos

Como el inicio del trailer de *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de los hermanos Wachovsky, con el salto de la superheroína Trinity, entre dos edificios alejados, que deja maravillado al protagonista Neo

O la escalada de una alta montaña con caída casi mortal del agente Ethan Hunt en el trailer de *Misión Imposible 2* (*Mission: Impossible II*, 2000), de John Woo.

O el aterrizaje de la nave *Prometheus*, en cuenta atrás, en el inicio del trailer de *Prometheus* (2012), de Ridley Scott.

### >> Presentación del tema, argumento y enigma principal

La intención del inicio de los trailers es la de orientar en el menor tiempo posible de las condiciones indispensables: el género del film (acción, thriller, misterio, fantástico, aventura, comedia, romántico), y el enigma principal del argumento.

Por ejemplo, en el trailer del thriller *El topo* (*Tinker, taylor, sailor, spy*, 2011), de Tomas Alfredson, justo en el primer instante se presenta el enigma principal del largometraje «Hay un topo en la cúpula del servicio secreto»

Unos cuantos años antes, en el trailer de *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1940), de Alexander Korda, también al inicio se manifiesta el género a través de rótulos y voz en off («Mystery», «Thrill», «Phantasy»), y el enigma-gancho principal que dice la voz en off: «Las aventuras del rey y del ladrón»

En un número relevante de trailers convencionales el género y el enigma principal se plantean lo antes posible, pero también se puede repartir la información a lo largo de todo el trailer

Así sucede con el trailer de *Terminator 2. El juicio final* (*Terminator 2: Judgement day*, 1991), de James Cameron, en el que se explica primero que el modelo de androide es el mismo que el de la primera parte de la saga («la misma marca», «el mismo modelo», dicen los rótulos y la voz en off), luego que esta vez el personaje del androide que interpreta Arnold Schwarzenegger es positivo y, a medio trailer, que el nuevo antagonista es la máquina más mortífera nunca construida.

Habitualmente, la manera de proceder es a través de voz en off y frases cruzadas de personajes, según la tradicional rapidez del formato, que implica que raramente una frase de un personaje es vista entera sincrónicamente en imagen, sino que cubre dos o multitud de planos, convirtiéndose por tanto en voz en off. Muy a menudo una misma frase-promesa es fragmentada en dos o tres partes, intercalando planos climáticos

Por ejemplo, en el citado trailer de *Terminator 2* (1991), la voz en off informa sobre los propósitos del androide protagonista diciendo «Ahora su misión es proteger». En el montaje se parte la frase de forma que hay en off «Ahora su misión...» en planos 1 y 2 de tiroteo de acción, en planos 3, 4, 5 continúa el tiroteo y el androide bueno ordena al joven protagonista «¡Al suelo!», y en el 6, 7 y 8 continúan los disparos y la acción mientras la voz en off acaba la frase «...es proteger». Ocho planos en cinco segundos.

## >> El miniclip musical y el trailer-clip

El miniclip es un bloque habitualmente breve, de veinte o treinta segundos, de imágenes y música (por tanto, sin diálogos, sin voz en off, a veces con y a veces sin efectos de sonido), dedicado a mostrar las imágenes más impactantes del film. Acostumbra a ubicarse hacia el bloque final del trailer, cuando ya se ha informado de lo más imprescindible y solo queda impactar, fascinar e impresionar.

El miniclip del trailer de *Matrix* (*The Matrix*, 1999) llega hasta los cuarenta segundos, el de *Casino Royale* (2006) dura veinte segundos y el de *Quantum of solace* (2008), trece segundos

Puede no existir el miniclip, o bien puede ser el bloque más importante.

En el caso del trailer de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980), dirigido por Martin Scorsese, el clip musical se inicia a los veinte segundos, con el tema musical de la ópera de Leoncavallo —el tema musical principal del film— y se mantiene hasta el final del trailer, es decir, prolongándose un minuto y cuarenta segundos.

En el trailer de *Calles de fuego* (*Streets of fire*, 1984), de Walter Hill, la canción que comienza al inicio mezclada con la voz en off continúa en forma de clip desde el segundo cuarenta hasta el final, dos minutos más tarde.

Hay trailers-clip, es decir, con imágenes y solo música de principio a fin, sin voz en off, sin diálogos, sin efectos de sonido.

El trailer de *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), de François Truffaut, presenta «pantallas» que vienen a primer término con imágenes del film que se sobreimpresionan en un plano secuencia de los protagonistas en coche, acompañadas de música y sin diálogos.

El de *Fellini, ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini, dura tres minutos, con las imágenes del film, ruido de proyector y los temas musicales de Nino Rota.

El de *Roma* (1972), también de Fellini y con música de Rota, es íntegramente musical.

También sobre temas de Nino Rota se montan las imágenes, exclusivamente fotográficas excepto los tres últimos planos, del trailer de casi cuatro minutos de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola.

El de *El último tango en París* (*Le dernier tango à Paris*, 1972), de Bernardo Bertolucci, está formado por fotografías y uno de los temas de Gato Barbieri de la banda sonora.

El trailer de un minuto de *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1972), de Stanley Kubrick, contiene imágenes del film y música de Beethoven.

Otros trailers musicales:

*El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011), de Terrence Malick, y *La vida de Pi* (*Life of Pi*, 2012), de Ang Lee

La moda creciente del videoclip a partir de los años ochenta introduce una nueva figura, el trailer musical en forma de videoclip.

Uno de los primeros videoclips-trailer es el del tema *Don't box me in*, de Stan Ridgway y Stewart Copeland, con imágenes de los autores-cantantes y del film al cual pertenece este tema, *La ley de la calle* (*Rumble fish*, 1983), de Francis Ford Coppola.

El film *La familia Addams* (*The Addams family*, 1992), de Barry Sonnenfeld, cuenta entre sus diversos trailers y teasers con un trailer-clip de cuatro minutos («Addams Groove»), con música de MC Hammer, que recoge imágenes del film y una nueva filmación de los personajes principales con este cantante de rap.

David Lynch realiza el clip *Wicked game* (1990), de Chris Isaak, con imágenes del cantante y de su propio film *Corazón salvaje* (*Wild at heart*, 1990), donde utiliza una versión solo instrumental del tema de Isaak.

## >> Casting

El reclamo de los actores es esencial cuando se cuenta con estrellas.

Algunos trailers como el de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?* 1966), dirigido por Mike Nichols, con Richard Burton y Elizabeth Taylor, se centran de forma recurrente, casi como un leitmotiv, en el casting de las dos estrellas principales.

Si el director es alguien tan conocido como Steven Spielberg, David Lynch, François Truffaut o Federico Fellini el nombre de este puede substituir el espacio dedicado a los actores.

Alfred Hitchcock llega al extremo de presentar personalmente diversos trailers de sus films (*Psicosis*, *Los pájaros*), con sketches específicos y muy pocas imágenes del film.

El director Otto Preminger toma juramento a James Stewart y a los actores principales en el trailer del thriller judicial *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959), preguntándoles en el estrado si van a desempeñar su papel lo mejor que puedan. También lo pregunta al músico, Duke Ellington. Y tras dialogar con Robert Traver, el autor de la novela en que se basa el guion de Wendell Mayes, se dirige a los espectadores diciéndoles que ellos van a ser los verdaderos jueces de la historia narrada.

Peter Bogdanovich se integra junto a los dos actores-estrella del momento, Ryan O'Neal y Barbra Streisand en el trailer con características de making of de *¿Qué me pasa, doctor?* (*What's up, doc?*, 1972).

Habitualmente, el casting se sitúa hacia el final del trailer, poco antes de las promesas finales y los créditos. Pero las excepciones son numerosas y hay ejemplos para todos los gustos:

En el trailer inglés del film español *Viridiana* (1961), dirigido por Luis Buñuel, el casting se sitúa hacia la mitad.

En el de *Sonrisas y lágrimas* (*The sound of music*, 1965), dirigido por Robert Wise, está en el inicio.

Y en el de *Buffalo 66* (1998), de Vincent Gallo, el casting está repartido por todo el trailer.

## >> La promesa final

Uno de los objetivos de guionistas y montadores de trailers es que, de todos los enigmas y promesas planteados, quede prioritariamente en la memoria del espectador el

instante final. Que sea en sí mismo un hito climático. De ahí la importancia de la última promesa, la última imagen, la última frase, el último efecto sonoro.

Como la risa histérica de Toni Camonte, el gangster protagonista, mientras dispara con ametralladora contra la policía al final del trailer de *Scarface* (1932), de Howard Hawks.

El grito aterrizado de la directora de la agencia matrimonial al final del trailer de *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) de Alfred Hitchcock. Este mismo director ensaya un grito final de pánico también en el trailer de *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Hitchcock en funciones de presentador aparta las cortinas de la ducha y en el plano último la chica desnuda grita con todas sus fuerzas.

Las palabras del capitán Kurtz (Marlon Brando), «El horror... El horror», sobre los créditos del trailer de *Apocalypse now* (1977), de Francis Ford Coppola.

Un trailer de acción al límite como *Terminator 2* (*Terminator 2: The judgement day*, 1992), de James Cameron, acaba con una imagen de cierta serenidad que busca la complicidad: el androide que interpreta Arnold Schwarzenegger sonríe mirando el espectador y dice «Confía en mí» («Trust me»).

La risa del Hombre Misterioso (Robert Blake) al final del trailer de *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1998) de David Lynch.

El psicópata protagonista guiñando el ojo al espectador para cerrar el trailer de *Funny games* (1997), de Michael Haneke.

Dentro de la búsqueda de contraste entre la hipervelocidad del trailer de acción y un final relajado, se puede citar la imagen última del trailer de *Hero* (2002), de Zhang Yimou: dos luchadores vuelan por los aires, como pájaros, a cámara lenta y en silencio.

El ruido del casquillo de bala cayendo al suelo sobre los créditos finales de *Infiltrados* (*The departed*, 2006), de Martin Scorsese.

La mirada reflexiva e inteligente del simio, al cual no se ha visto antes en todo el trailer en *El origen del planeta de los simios* (*Rise of the planet of the apes*, 2011), que dirige Rupert Wyatt.

La enorme ballena saltando y volando en la noche encima de la barca del joven protagonista en alta mar en el trailer de *La vida de Pi* (*Life of Pi*, 2012), de Ang Lee.

En los rótulos finales, se pueden encontrar desde los mensajes más convencionales hasta los más humorísticos, sutiles o inesperados. Incluso consejos morales.

«Unas pocas escenas no pueden hacer justicia a una de las mejores películas del año», concluye uno de los primeros trailers del sonoro, el de *El enemigo público* (*The public enemy*, 1931), de William A. Wellman.

Dice el último rótulo del trailer de *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn: «Nunca habrá visto una película como esta».

En el de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1966), dirigida por Mike Nichols sobre la obra de teatro de Edward Albee, el rótulo y la voz en off dicen: «Lo único que podrá decir es... Increíble».



En *Los pájaros* (*The birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, después de una sucesión de nueve rótulos se concluye con un mensaje escrito del director: «*Los pájaros puede ser la película más terrorífica que nunca he hecho*».

El de *Tiburón* (*Jaws*, 1975), de Spielberg, concluye con: «*Véala... antes de ir a nadar*».

El último rótulo del trailer de *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, dice «*En el espacio nadie puede oír tus gritos*».

El de *Seven* (1995), de David Fincher: «*Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra*».

«*No conseguirás el orden, solo el caos*», dice la voz en off al final del trailer de *Pi. Fe en el caos* (*Pi*, 1998), de Darren Aronovsky.

«*La única esperanza es la venganza*», se oye al final de *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, 2006), dirigido por James Mc Teigue.

En el de *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), de Iciar Bollain, se lee al final: «*Hay viajes que cambian por siempre tu vida... y la de otros*».

«*Que las posibilidades estén siempre a tu favor*», dice el rótulo final del trailer de *Los juegos del hambre* (*The hunger games*, 2012), de Gary Ross.

## La continuidad collage

El elemento sorpresa es una de las principales fuentes de atracción del trailer. Al no estar vinculado a la lógica de la narración sino a la voluntad de impresionar al espectador con lo más inesperado e impactante, cada plano que comienza puede violar el mecanismo convencional de causa y efecto en virtud de un mecanismo diferente, también de causa y efecto, propio sobre todo de los trailers, hijo del collage: al «plano 1-causa» puede suceder un «plano 2-efecto», totalmente diferente de lo que está montado en la edición definitiva del film.

En el trailer de *Caballo de batalla* (*War horse*, 2011), de Steven Spielberg, en el plano 1 disparan unos cañones hacia la derecha y hacia arriba y en el plano 2 unos caballos terminan su salto, de arriba a abajo, y también hacia la derecha, en continuidad con el plano anterior.

El trailer nace en la misma época de los montajes que realizan los operadores de cabina de las primeras épocas del cine, con recortes tomados de noticieros y películas —a veces con planos empalmados al revés— que gustan especialmente a los surrealistas. Algo de la vanguardia surrealista sobrevive en la continuidad-collage del trailer convencional.

Hitchcock es uno de los especialistas en este tipo de collage (que se acerca al género fantástico): en el trailer-sketch de *Los pájaros*, de más de cinco minutos, el propio director inglés en

su despacho explica con sutil sentido del humor las maldades históricas del ser humano contra los pájaros hasta que oye un ruido violento a la derecha del encuadre; entonces Hitchcock se gira y, en perfecta continuidad y ya con una imagen del film, entra una aterrorizada Melanie Daniels, la protagonista femenina, exclamando «¡Están aquí!» («They are coming!»).

El mecanismo de personaje que mira algo concreto y como respuesta entra una imagen sorpresa es una de las manifestaciones más comunes de las continuidades collage en los trailers.

En el trailer de *Vértigo* (1958), del mismo Hitchcock, hay una sobreimpresión en la imagen del protagonista que es un eficaz resumen de la trama: sobre el rostro de Scottie (James Stewart) se sobreimpresiona primero una imagen de Madeleine Elster (Kim Novak como mujer refinada) y después de Judy Barton (Kim Novak como mujer más vulgar). Solo en un trailer se puede conseguir una síntesis tan afinada del argumento del film que actúe además como promesa y como enigma.

Las continuidades collage alcanzan una de sus máximas expresiones en los trailers de films de danza, en los que se pueden construir asociaciones con planos de diferentes números de baile, y en los trailers de películas de acción. En los dos casos, la continuidad collage se ve beneficiada por la ventaja de ligar planos en movimiento.

En el trailer de *All that jazz* (1980), dirigido por Bob Fosse, o en el de *The company* (2003), de Robert Altman, se montan seguidos saltos de bailarines de diferentes números del film.

Algunas de las convenciones collage más comunes de films de acción y violencia, que se sitúan sobre todo en los miniclip musicales de los bloques finales del trailer, son:

- Personaje que dispara en plano 1 y explosión en el plano 2. Por ejemplo, en *Terminator 2* (*Terminator 2: The judgement day*, 1992) de James Cameron.
- Personaje que dispara en el plano 1 y automóvil que sale disparado en el plano 2. Por ejemplo, en *En el ojo del huracán* (*Knock off*, 1998), dirigido por Hark Tsui.
- Un encadenamiento similar al *raccord* Godard: personaje A que da un puñetazo en el plano 1 y personaje B en otro espacio que recibe el golpe en el plano 2. Por ejemplo, en *Infiltrados* (*The departed*, 2006) de Martin Scorsese.
- O el encadenamiento Godard en fantasía: puñetazo en plano 1 y, respetando el eje, coche volando en plano 2, como si estuviera impulsado por el puñetazo. Por ejemplo, en *Infiltrados* (*The departed*, 2006) de Martin Scorsese.

Otros:

En el trailer de *El Club de la lucha* (*Fight Club*, 1999), de David Fincher, Tyler Durden (Brad Pitt) da un puñetazo a un personaje y en el plano siguiente multitud de personajes caen de un edificio.

Similar es el encadenamiento del trailer de *Tigre y dragón* (*Crouching tiger, hidden dragon*, 2000), dirigido por Ang Lee: la protagonista femenina adulta, Yu Sha, propina un codazo en una lucha de artes marciales y en el plano siguiente el protagonista masculino, Li Mu Bai, cae a cámara lenta desde una azotea.

El trailer de *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1998), de David Lynch, presenta numerosas continuidades collage: una chica corre alegremente alzando un brazo en el plano 1 y en el plano 2 se alza un brazo de hombre para golpear, el Hombre Misterioso dispara en el plano 1 y en el plano 2 la pareja protagonista se besa cayendo suavemente hacia atrás (como si recibieran el impacto del disparo anterior), un collage Kuleshov, sexualizante, de tres planos: en el plano 1 la chica (Rosanna Arquette), desnuda e insinuadora, en el plano 2 un operario de taller mecánico dice «me gusta», y en el plano tres los ojos en mirada misteriosa de la chica.

La continuidad collage puede adoptar dos procedimientos más, que siguiendo la clasificación de montaje de Rudolf Arnheim en su libro *El cine como arte* de 1933, podemos denominar «similitud de forma» y «contraste de forma».

Los collage de «similitud de forma» son constantes en los trailers de cualquier época: planos en sucesión de puñetazos, de pistoleros o gangsters disparando, de autos chocando, de personajes besándose...

Cuatro planos seguidos de hombres y mujeres dándose la mano, o leyendo las líneas de las manos, están montados en esta disposición en el trailer de *El último metro* (*Le dernier métro*, 1980) de François Truffaut.

Del mismo Truffaut se puede ver en el trailer musical de *Una chica tan decente como yo* (*Une belle fille comme moi*, 1972) una sucesión de planos de la protagonista (Bernadette Lafont) corriendo a derecha e izquierda.

El trailer de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980), de Martin Scorsese, es una muestra de multitud de minisecuencias montadas por similitud de forma: puñetazo del boxeador Jake La Motta (Robert De Niro) hacia la izquierda del encuadre, un hombre lanza una silla hacia la izquierda, patada a un objeto hacia la izquierda, un hombre es lanzado hacia la izquierda desde el ring hacia el público; Vicky, la esposa del protagonista, esconde la cabeza entre las manos y acto seguido Jake La Motta esconde la cabeza entre las manos.

En el trailer de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, el salto entre dos edificios de Deckard (Harrison Ford), hacia la izquierda, queda cortado por el rótulo final, una línea horizontal blanca sobre fondo negro, formándose también hacia la izquierda —en continuidad con el salto—, que parte la pantalla en dos y forma el rótulo del nombre de Harrison Ford.

En el trailer de *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge*, 2001), de Baz Luhrmann, hay diversos planos alternados de personajes abriendo la boca disponiéndose a cantar o a gritar.

Las continuidades collage por «contraste de forma» son también muy comunes, fundamentalmente ligando movimientos en direcciones contrarias.

En el trailer de *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the grass*, 1961), de Elia Kazan, el protagonista, que interpreta Warren Beatty, se incorpora hacia la izquierda y en el plano siguiente una chica hace un movimiento súbito hacia la derecha

En el trailer de *Tiburón* (*Jaws*, 1975), un personaje cae al agua y acto seguido el sheriff Brody se incorpora de un salto, asustado

### Las últimas modas

#### >> Los fundidos a negro

El trailer convencional es tan sensible a la moda como lo son los spots publicitarios. No ha habido cambios relevantes en la estructura desde los primeros años del sonoro, lo que indica la buena salud del formato. Pero por lo que toca a los detalles formales los cambios se suceden constantemente. Las formas de transición del trailer de *Casablanca* (1942), que dirige Michael Curtiz, o *El halcón maltés* (*The maltese falcon*, 1941), de John Huston, son fundamentalmente cortinillas, en este último las hay incluso en forma de halcón. La alta cantidad de rótulos sobreimpresionados sobre la imagen y en general la sobreimpresión como trucaje específico del trailer son sobre todo propias de los años treinta a los cincuenta.

La última de las modas, todavía en plena eferescencia a inicios de la segunda década del dos mil, es la de los fundidos a negro: periódicos instantes de oscuridad, a menudo subrayados con música o efectos de sonido, a veces al ritmo de la música, a veces culminación de un bloque climático, que actúan de bloques separadores dividiendo el trailer en numerosos microepisodios.

La semilla del microepisodio ha existido en el trailer desde siempre porque una de las intenciones es informar de los diferentes polos de atracción del film, de ahí que la separación por fundidos se deduzca de ello de forma natural. El procedimiento, que introduce en una cierta expectativa de misterio o de angustia y que acentúa el efecto de contraste entre el vacío del negro y la luminosidad de la imagen, es especialmente indicado para promocionar films de misterio, de fantasía, de terror, thrillers policíacos

y de acción y películas de aventuras, pero puede afectar a cualquier tipo de género. Las que menos siguen esta moda son las comedias y los films infantiles, pero también se pueden encontrar fundidos a negro en trailers de estos géneros. La moda toca otros formatos, como el videoclip.

Tal como se puede ver en el de Lady Gaga *Bad romance* (2009), dirigido por Francis Lawrence, o en el de *Sookie* (2012) de Prats, dirigido por Lyona.

El inicio de la moda a escala universal podría situarse hacia los años 1998-1999, aunque se pueden encontrar numerosos antecedentes en cualquier época, como el trailer de *Angst* (1983), de Gerald Karig, con 32 fundidos a negro, o el de *Scream* (1996), de Wes Craven, con 21 flashes blancos situados aproximadamente donde años más tarde se colocan los fundidos a negro. Hay tres trailers de gran repercusión que introducen los fundidos a negro en el mismo sentido en el que se han venido utilizando más tarde: el del primer episodio de *La guerra de las galaxias*, de George Lucas, denominado *Episodio I. La amenaza fantasma* (*Episode I. The phantom menace*, 1999), el de *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de los hermanos Wachovsky, y el de *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999), de M. Night Shyamalan. El trailer del film de Lucas, que tiene una gran difusión en su momento, hasta el punto de que se habla de público que va a los cines solo para ver este trailer, contiene tres fundidos a negro, muy lentos, que separan las frases introductorias de la presentación del argumento. El trailer de *Matrix*, montado sobre la música, es ya un ejemplo precursor de los trailers de años posteriores, con un total de 12 fundidos a negro (y unos cuantos a blanco), todos ellos antes del miniclip de acción. El de *El sexto sentido* de M. Night Shyamalan es otro ejemplo precursor, más avanzado aún, de esta moda: 26 fundidos a negro (y unos cuantos a blanco) más dos miniclips de parpadeo imagen-oscuridad (como la «tactilvisión» de José Val del Omar).

Desde 1999 la moda del fundido a negro en el trailer sigue ganando en intensidad.

- *El patriota* (*The patriot*, 2000), de Roland Emmerich: 11 fundidos a negro
- *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch: 9
- *El señor de los anillos La comunidad del anillo* (*The lord of the rings The fellowship of the ring*, 2001), de Peter Jackson: 19.
- El trailer americano del film chino *Hero* (*Ying Xiong*, 2002), de Zhang Yimou: 10 (mientras que los trailers chinos son musicales sin fundidos a negro).
- *Solaris* (2002), de Steven Soderberg: 11.
- *Soñadores* (*The dreamers*, 2003), de Bernardo Bertolucci: 18.
- *El bosque* (*The village*, 2004), de M. Night Shyamalan: 38.
- *King Kong* (2005), de Peter Jackson: 11

- *Zodiac* (2006), de David Fincher: 18
- *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, 2006), de James McTeigue: 19
- *Infiltrados* (*The departed*, 2006), de Martin Scorsese: 19
- *El orfanato* (2007), de J. A. Bayona: 34
- *Martyrs* (2008), de Pascal Laugier: 57
- *Avatar* (2009), de James Cameron: 12
- *Salt* (2010), de Philip Noyce: 19
- *Eva* (2011), de Kike Maíllo: 30
- *Misión Imposible IV El protocolo fantasma* (2011), de Brad Bird: 34
- *Millenium. Los hombres que no amaban a las mujeres* (2011), de David Fincher: 36
- *Shame* (2011), de Steve McQueen: 9
- *Spiderman IV* (2012), de Marc Webb: 32
- *La vida de Pi* (*Life of Pi*, 2012), de Ang Lee: 6
- *Los vengadores* (*The avengers*, 2012), de Joss Whedon: 27
- *Los juegos del hambre* (*The hunger games*, 2012), de Gary Ross: 10
- *Django desencadenado* (*Django unchained*, 2012), de Quentin Tarantino: 21
- *Skyfall* (2012), de Sam Mendes: 35
- *La noche más oscura* (*Zero dark thirty*, 2012), de Kathryn Bigelow: 25
- *Lincoln* (2012), de Steven Spielberg: 26
- *Mamá* (2013), de Andrés Muschietti: 31
- *Los últimos días* (2013), de Àlex Pastor y David Pastor: 14
- *Tierra prometida* (*Promised land*, 2013), de Gus Van Sant: 12
- *El gran Gatsby* (*The great Gatsby*, 2013), de Baz Luhrmann: 14
- *La venganza del hombre muerto* (*Dead man down*, 2013), de Niels Arden Oplev: 26
- *12 años de esclavitud* (*12 years a slave*, 2013), de Steve McQueen: 17
- *La gran estafa americana* (*American hustle*, 2013), de David O. Russell: 13

A causa del mecanismo de entrada en la oscuridad propio del cine de terror, es en los trailers de este género donde el fundido a negro encuentra una más eficaz transmisión emotiva (la chica desvalida ante la amenaza de la oscuridad).

Es el caso del trailer de *[Rec]* (2007), dirigido por Jaume Balagueró y Paco Plaza, con 14 fundidos

En algunos casos la justificación de los fundidos a negro se ajusta a la característica principal de la protagonista: en el film realizado en Hong Kong *The eye* (2002), dirigido por los hermanos Pang, el personaje principal es el de una chica que recupera la vista y el trailer contiene 13 fundidos a negro; el trailer del remake americano de 2008, dirigido por David Moreau y Xavier Palud, tiene 21 fundidos, algunos de ellos notablemente lentos, que convierten a este trailer en uno de los que contienen más tiempo de imagen en negro.

En *Los ojos de Julia* (2010), de Guillem Morales, la protagonista es una mujer que se vuelve ciega, y en uno de los trailers hay 28 fundidos a negro montados al ritmo de la música.

## » La remezcla de trailers

Una de las novedades desde los inicios de la década del dos mil, producto del fenómeno de la utilización de la red como fuente principal de descargas de trailers y del fácil acceso de los usuarios a los softwares digitales de montaje es la remezcla de trailers con fines primordialmente lúdicos.

Los autores-editores llevan a cabo demostraciones de habilidad básicamente en tres direcciones:

- Cambio de orientación del género de un film a través de su trailer.

*Shining* (2005), de Robert Ryang, es un trailer de un minuto y veinte segundos que parte de las imágenes del film de terror *El resplandor* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrick, convirtiéndolo en una comedia melodramática en la que un hijo soluciona felizmente su carencia afectiva paterna, el padre encontrará la inspiración que necesita para escribir una novela y la familia terminará unida y feliz (insinúa, por tanto, el final de esta «nueva película», eliminando el enigma) Cortinillas, voz en off de tono ligero y despreocupado, flashes a blanco y un tema musical repleto de energía positiva de Peter Gabriel contribuyen a convertir el terror siniestro del original en amable comedia familiar.

- Remezcla de sonido de un trailer con el audio de otro film

El trailer *You got wizard* (2008), de Aron Rosenthal (ayudante de montaje de diversos films de Hollywood) mezcla las imágenes de *El mago de Oz* (*The wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming, con el film de danza hip-hop *You got served* (2004), de Chris Stokes. Todos los personajes de *El mago de Oz* aparecen aquí doblados por las voces de los raperos del film de Stokes bailando al ritmo de hip-hop en perfecta sincronía rítmica. La protagonista, Dorothy (Judy Garland), por ejemplo, habla con voz masculina. El trailer termina anunciando al editor («created by Aron Rosenthal») y sus herramientas («edited using Final Cut Pro, Adobe Photoshop and Adobe After Effects») y dando gracias especiales a los propietarios de las imágenes (Warner Brothers y Columbia). Montado en 2008, el trailer está repleto de fundidos a negro y también de flashes blancos.

- La combinación de dos trailers diferentes.

*A hard day's night of the living dead* (2008), de Gerryxuk, recoge las imágenes en blanco y negro de *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964), de Richard Lester, y de *La noche de los muertos vivientes* (*The night of the living dead*, 1968), de George

A Romero simulando en el remontaje que los cuatro componentes de The Beatles son perseguidos no por sus fans sino por multitud de zombies, y que las chicas jóvenes no gritan de histerismo fascinado sino de terror

El origen de esta tendencia está en el fenómeno de mash-up o remezcla de material descargado en la red que afecta a todo el audiovisual desde la era digital. La remezcla de temas musicales que se inicia a mediados de los años noventa toca poco después a los videoclips. Así como en el campo del videoclip la mezcla puede tomar muestras de hasta cincuenta o más fuentes distintas, en el campo de la remezcla del trailer la tendencia suele ser la de jugar como máximo con dos fuentes.

### >> Book trailer

El lanzamiento publicitario de determinadas obras literarias encuentra un aliado en el formato trailer desde mediados de la primera década del dos mil, la misma época de la universalización de dispositivos portátiles que permiten leer libros digitalizados. Se trata de cortometrajes promocionales de medio minuto a tres minutos, parecidos en todas sus características a los trailers cinematográficos aunque por lo general de escala más humilde, que pretenden crear una expectativa, un gran enigma, a través de secuencias con actores, con animación, con fotografías y todo tipo de mensajes escritos siguiendo el ritmo rápido propio del trailer. El destino natural es la red: youtube, páginas web literarias, vimeo o cualquier red social.

Por ejemplo, *Sense and sensibility and sea monsters* (2009), escrito y dirigido por Ransom Riggs para la promoción de la novela del mismo título de Ben H. Winters, que parte del original de Jane Austen de 1811, *Sentido y sensibilidad*, para realizar un texto paródico. Este trailer de dos minutos y medio, declarado mejor book trailer del 2009 en unos premios específicos creados por editores para este medio, introduce el registro romántico y el terrorífico-cómico en una grabación con actores y con efectos especiales.

En ocasiones, el book trailer adquiere forma de documental o reportaje estilo making of que se construye a partir de diversas presentaciones del libro, noticias audiovisuales o entrevistas con el autor en distintos medios.

Es el caso de *DIGA (Diccionario incompleto del guion audiovisual, 2007)*, book trailer sobre el diccionario editado en el 2003 por la editorial Océano, compendio de presentaciones teatralizadas montadas por Fermín Marimón y Abril Gilabert en una pieza de cinco minutos.



Los book trailers menos convencionales pueden alejarse del trailer típico constituyéndose en un producto con identidad propia dentro del campo del cortometraje.

Por ejemplo, el clip de dos minutos cercano al poema visual subido a la red en el 2009 por el New Zealand Book Council que publicita el libro de Maurice Gee *Going West*, de 1992, realizado por la agencia Colenso BBDO. Se trata de una animación de papiroflexia que parte de las páginas de un libro, como si este tomara vida, insinuando un viaje en tren que acaba por ser un trayecto fantástico mientras una voz en off recita un texto del libro promocionado.

### > El trailer no convencional: trailer idea, trailer hiperrápido, trailer lento

Los trailers no convencionales pueden renunciar a presentar las imágenes más impactantes en beneficio de una simple y sintética idea-gancho.

Como el trailer de *La cosa* (*The thing*, 1980), de John Carpenter, en el que se oyen unas voces de personajes cada vez más aterrorizados mientras en imagen pasan enormes letras blancas sobre fondo negro que forman progresivamente el título del film.

El trailer de *Fuego en el cuerpo* (*Body heat*, 1981), film escrito y dirigido por Lawrence Kasdan, no tiene ni voz en off, ni diálogos ni acompañamiento musical, solo ruido de campanillas chinas combinado con agresivos disparos de pistola que acompañan la formación de cada una de las letras del título *BODY HEAT*. Las imágenes de fondo son todas nocturnas, de sexo o de violencia, y como remate final, un estallido de fuego.

Uno de los trailers de *Hook, el capitán Garfío* (*Hook*, 1991), de Steven Spielberg, consiste en un travelling sobre un mapa de Nuncajamás con pequeñas animaciones en diversos puntos de la trayectoria.

Uno de los trailers de *La familia Addams* (*The Addams family*, 1992), de Barry Sonnenfeld, es una filmación exclusiva para el trailer en el que un personaje de ficción en la pantalla de un cine repleto de gente detiene su discurso para horrorizarse a causa de unos espectadores de la sala, los miembros de la familia Addams.

Puede ser que algunos de estos trailers-idea sean originalmente teasers para encontrar financiamiento que acaban reconvertidos en el trailer oficial.

El trailer es un formato de montaje rápido y en ocasiones muy rápido —difícil encontrar géneros audiovisuales con una media rítmica más veloz—. Algunos escasos trailers se caracterizan por un montaje ultrarrápido.

Por ejemplo, los trailers de dos films de Stanley Kubrick, el de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964) y, sobre

todo, el de *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971), un trailer de un minuto con imágenes en movimiento de una duración en torno de los ocho fotogramas, música de Beethoven y repleto de rótulos («Witty», «Funny», «Metaphorical», «Beethoven», «Musical», «Comic», «Bizarre», «Frightening», etc.) con la misma duración que los planos. La sucesión es tan rápida que resulta cercana a la imagen subliminal; la mayoría de planos están tan cargados de violencia que entre la rapidez, la agresividad y las constantes interrupciones de rótulos en blanco sobre negro el global, resulta de gran impacto. El segundo bloque del trailer de *Funny games* (2006), de Michael Haneke, sigue el mismo modelo; y el trailer de *Un dios salvaje* (*Carnage*, 2011), dirigido por Roman Polanski, sigue también el modelo del de Kubrick no en cuanto a la rapidez, sino a la periodicidad de rótulos de una palabra y por el acompañamiento musical clásico, en concreto *La gazza ladra*, de Gioachino Rossini, que es precisamente uno de los temas de *La naranja mecánica*.

Uno de los trailers de *Femme fatale* (2002), de Brian De Palma, tiene diferentes bloques de sucesiones rapidísimas de imágenes que hipotéticamente ofrecen la totalidad del film. De hecho, los rótulos finales dicen: «You've just watched Brian De Palma's new film» («Has visto el nuevo film de Brian De Palma»), «You didn't get it?» («¿No lo has pillado?»), «Try again» («Prueba otra vez»).

Gabriel Quintela monta uno de los trailers de *Pactar con el gato* (2007), reconvirtiendo la duración del largo de cien minutos a un minuto, con una sucesión rapidísima de imágenes mientras el audio destaca algunos de los momentos más relevantes de la narración.

Trailers lentos hay tan pocos que la misma expresión parece contradictoria. Incluso films de ritmo lento como *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, tienen trailers rápidos. El trailer de *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994), de Abbas Kiarostami, es musical y de ritmo rápido, desorientando de forma relevante sobre el estilo del film y del mismo Kiarostami.

Los trailers lentos pueden ser más memorables precisamente por su singular condición.

Del film en blanco y negro *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2009), del director húngaro Béla Tarr, hay dos trailers oficiales, uno de 45 segundos con un único plano secuencia, una silenciosa lámpara de aceite que se apaga lentamente, con un único acompañamiento sonoro de música lejana y efecto de viento, y otro de dos minutos y medio con cuatro planos secuencia —el último de los cuales es nuevamente el de la lámpara de aceite que se apaga— sin voz en off y sin diálogos, solo imagen y un suave acompañamiento musical.

*The mill and the cross* (2011), de Lech Majewski, sobre el pintor Pieter Brueghel y la elaboración de uno de sus cuadros, tiene también un trailer de ritmo pausado.

*Post tenebras lux* (2012), de Carlos Reygadas, tiene un trailer de ritmo rápido y otro de ritmo contemplativo, con apenas tres planos, que respeta mucho más su estilo.

## / Montaje de videoclips

El cortometraje promocional de un tema musical pensado para ser distribuido por televisión, internet, teléfonos móviles, iPhones o la nueva tecnología del momento, se inicia históricamente en el umbral de la creación de un sistema estándar de sonido, hacia el año 1930, aunque tiene antecedentes en el cine mudo. Desde el principio ha sido un formato separado de la exhibición en cines, ha sido dirigido preferentemente al público joven, se ha movido y se mueve en torno a la duración de dos a cuatro minutos, el audio ha estado y está formado exclusivamente por el tema musical, excluyendo por tanto efectos de sonido y diálogos, y el ritmo, expresado con un montaje a menudo bastante fragmentado, ha sido y continúa siendo rápido. Los videoclips de ritmo lento existen pero son tan escasos como los trailers lentos —*Teardrop* (1996) de Massive Attack, dirigido por Walter Stern, es un videoclip lento—. También hay videoclips largos, como uno de los más conocidos, *Thriller* (1983) de Michael Jackson, dirigido por John Landis, de catorce minutos de duración.

Los videoclips son una de las modas más innovadoras de los años ochenta, noventa y dos mil, hasta el punto de que los demás géneros y formatos reciben su influencia, desde el cine de ficción hasta todo tipo de programas televisivos, incluidos noticiarios y spots publicitarios. Se saludan en la época de esplendor como un nuevo género, aunque hay que considerarlo más bien como un subgénero o una forma más del musical. La condición de cortometraje, es decir de brevedad, del videoclip favorece el hecho de que forme parte de forma natural del paisaje que acompaña en el presente la progresiva incorporación de nuevas tecnologías.

### Guión literario – guión visual

Las tramas argumentales de los videoclips acostumbran a ser simples, en beneficio de la propuesta visual. A veces no hay narración, solo el cantante o el grupo en la actuación.

Michael Lindsay Hogg dirige veintitrés videoclips de The Rolling Stones desde 1967 (*She is a rainbow*) hasta 1982 (*Hang fire*), y en prácticamente todos el motivo principal y a menudo único son los miembros del grupo en plena actuación.

El hecho de que el videoclip renuncie por su naturaleza a los diálogos y a la voz en off acerca el formato al cine mudo. Igual que en el periodo mudo, en el videoclip solo se pueden explicar historias a través de imágenes, de palabras o frases en las mismas imágenes o bien a través de la ilustración visual de la posible narración contenida en la letra de la canción.

En general, la estructura de un videoclip es la de la secuencia clásica: planteamiento, desarrollo, clímax y anticlímax. Por mínima que sea la narración, puede haber una culminación final. En los clips no narrativos y exclusivamente visuales se tiende a satisfacer la demanda de un clímax final, aunque eso solo es una opción, ya que una cantidad considerable de videoclips no tienen culminación ni narrativa ni visual.

Un ejemplo de clip narrativo estructurado como secuencia con todas sus partes puede ser *Smack my bitch up* (1998), de The Prodigy, dirigido y montado por Jonas Akerlund. Alguien a quien no vemos a causa del uso exclusivo de la cámara subjetiva se ducha, se afeita, bebe, toma cocaína y sale a la noche urbana; bebe más, flirtea, aborda agresivamente a dos mujeres, baila, se pelea, destroza los reproductores de un Dj, vomita, saca afuera a golpes a un hombre del lavabo, avanza por la calle, entra en un local de prostitutas, se va con una de ellas y se inicia el sexo, primero en el automóvil y más tarde en la cama de la casa del inicio, la prostituta se marcha y el protagonista queda reflejado en el espejo, provocando la sorpresa del espectador, que no esperaba que la identidad del protagonista fuera la que es. Un último plano de la bombilla en el techo girando hace las funciones de anticlímax. El crecimiento de alteración mental, violencia y sexo es continuo, los pequeños episodios climáticos se van sucediendo hasta la escena de sexo con la culminación en el plano del espejo. El clip tiene todas las partes de un cortometraje narrativo. Introduce efectos de sonido (inhabitual en un videoclip) para reforzar el retrato realista. La relevante propuesta visual, indispensable para el enigma que no se revela hasta el final —la identidad del protagonista— es el uso sistemático de la cámara subjetiva y por extensión del travelling, acompañado de multitud de transiciones a través de jump cuts, recurso apropiado dado que añade agresividad visual, y los elementos propios del cine experimental para la visión alterada de la realidad: objetivos deformantes, cámara girando o temblando, encadenados e imágenes en sobreimpresión.

Otro clip narrativo es el de *Space oddity* (1969) de David Bowie, dirigido por Malcolm Thomson, incluido en el medimetraje de clips musicales *Love you till tuesday*. Un astronauta, el mayor Tom, viaja al espacio hasta que pierde contacto con la Tierra, en el espacio, se entrega a la tristeza y las alucinaciones, que incluyen la compañía de mujeres jóvenes de gran belleza. Las imágenes ilustran la narración de la letra del tema musical.

Un videoclip fundamentalmente no narrativo, de danza, como *Weapon of choice* (2001) de Fatboy Slim, dirigido por Spike Jonze, contiene también todas las partes de la secuencia clásica, con un planteamiento, desarrollo, culminación climática y desenlace anticlimático: un hombre maduro interpretado por Christopher Walken, permanece pensativo en las dependencias de un hotel vacío hasta que arranca a bailar. Su danza va subiendo en intensidad, alegría y energía hasta que el registro entra en el fantástico y el hombre comienza a volar. Finalmente, el hombre se sienta en la butaca del inicio y el clip termina.

*Disconnected* (2012) de Kean, con dirección de J. A. Bayona y Sergio C. Sánchez, puede desmentir la afirmación de tramas simples de los videoclips ya que en los cuatro minutos y medio, mientras la letra del tema musical expresa la disociación amorosa que vive una pareja, las imágenes relatan una trama compleja de film de terror en versión «pareja en mansión poseída», al estilo expresionista italiano de los setenta —el *giallo*— con sexo y asesinatos y diversas lecturas (¿es él quien la ha asesinado a ella?, ¿ella a él?, ¿ha sido todo un sueño de ella?) y tres impactos finales propios del film de terror: un susto, un despertar de la pesadilla y una vuelta a la pesadilla.

Un recurso narrativo que ofrece una progresión natural hacia el clímax es el de la pareja que vence las dificultades y se acaba consolidando, de forma real o soñada. Es decir, un clásico del melodrama romántico que tiene su espacio en numerosas tramas de clips de todas las épocas.

En *See you* (1982) de Depeche Mode, con dirección de Julien Temple, el chico se enamora de unas fotografías de una chica que encuentra en un fotomatón, durante el clip la busca por todas partes hasta que al final la encuentra como sonriente dependiente de un supermercado.

*Take on me* (1985) de A-Ha, con dirección de Steve Barron, es una fantasía en acción real y dibujos animados en la que la chica se enamora de un héroe de cómic de una revista, se convierte en dibujo, vive una aventura con el héroe en la que escapan de unos malvados, vuelve a la realidad desolada porque el héroe continúa siendo un dibujo hasta que también él se transforma en real provocando la felicidad de la chica.

En *Dirty* (1992) de Sonic Youth, con dirección de Tamara Davis y Spike Jonze, ambientado en el único espacio de un concierto en directo, un chico y una chica del público intercambian miradas hasta que suben al escenario, se besan delante de todo el mundo y acaban volando por encima de los espectadores.

La propuesta visual o guion visual de un videoclip es siempre relevante. No sería correcta una ecuación que dijera que cuanto más importancia se conceda a la narración menos juego obtendrá la parte visual.

Por ejemplo, el videoclip *Like a rolling stone* (1995), de The Rolling Stones interpretando un tema de Bob Dylan, dirigido por Michel Gondry, es un clip con trama relevante, en el que se presenta, ilustrando la letra de la canción inspirada en la decadencia de una de las musas de Andy Warhol, una chica en ambientes glamourosos y, simultáneamente, en una existencia miserable, convertida en yonkie, ofreciendo al final de la narración pistas del porqué de la caída. Este clip narrativo contiene a la vez dos propuestas visuales memorables: el *bullet time* para las secuencias de glamour y la imagen deformada a través del sistema *morphing* para las secuencias en las que la chica vagabundea y busca droga.

La única posible ecuación que tiende a cumplirse con excepciones es aquella que dice que cuanto más narración, menor presencia de la actuación del cantante y del grupo y menor presencia de las dos vías habituales de apoyo de una actuación: danza e imágenes imaginadas-surrealistas-fantásticas

Actuación más danza estructuran el clip del tema *Straight up* (1988) de Paula Abdul, dirigido por David Fincher, sin narración, con imágenes de la cantante en plena actuación, por un lado y, por el otro, de la danza de ella misma y de otro bailarín fotografiados en blanco y negro de alto contraste.

La actuación del cantante Michael Stipe alternada con imágenes pictóricas kitsch-surrealistas son la base del clip de *Losing my religion* (1991) de R.E.M., dirigido por Tarsem.

En el clip narrativo *Jeremy* (1992) de Pearl Jam, dirigido por Mark Pellington, que explica los motivos del suicidio de un niño, suceso que configura el clímax final, sí que hay imágenes de la actuación del cantante como narrador a lo largo de todo el videoclip (lo que tiende a contradecir la ecuación enunciada)

La propuesta visual de un videoclip admite uno, dos y a veces tres o más motivos visuales diferentes, en el mejor de los casos complementarios, que, igual que si fueran tramas de ficción, se exponen, se desarrollan y a veces se llevan al límite máximo de belleza o espectacularidad en el clímax. En este aspecto, los videoclips son hijos directos del cine más cercano a las bellas artes.

El citado *Jeremy* (1992), de Pearl Jam, contiene tres motivos visuales principales que se alternan en el montaje: 1. Noticias en los diarios del suceso que se narrará y frases escritas en la pizarra en blanco sobre negro («ignored», «bored», «wicked», etc.), que describen al protagonista, el niño de once años Jeremy. 2. El cantante, Eddie Vedder, como narrador, que se reparte por toda la secuencia. 3. El retrato de Jeremy, en el bosque dibujando, en casa asistiendo a las discusiones de sus padres, o en el aula de la escuela recibiendo las burlas de sus compañeros. Este último motivo se subdivide en tres partes dado que el ambiente en el bosque, en la casa paterna y en el aula se caracterizan cada uno de forma diferente. Hay que

destacar que el tratamiento en el aula contiene un recurso que se avanza unos años al *bullet time* de Michel Gondry: niños inmóviles en actitud de burla mientras Jeremy sí registra movimiento y la cámara se pasea en breve *travelling*. Además, de acuerdo con el retrato de personaje en neurosis límite y mente alterada como el del niño suicida, hay diversos fragmentos de montaje rapidísimo e imágenes en sobreimpresión que recuerdan el *montage* de la época clásica pero en versión experimental.

El clip de *The pros and cons of hitch hiking* (1984), de Roger Waters, alterna hasta cinco tramas, cada una con su desarrollo y su línea visual: dos tramas propias de autostop y sexo —un motorista que recoge una pin-up, y una ama de casa que recoge con su descapotable a un atractivo autostopista—; una tercera trama —un hombre que sueña, vuela y se precipita al vacío—; una cuarta —un golfista maduro y los planos de la pelota de golf—, y una quinta —la utilización de metraje de archivo del western *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), de George Stevens, del que se extraen diversos episodios a lo largo del clip dejando para el final el climático duelo entre el bueno, los malvados y el niño que lo observa.

El clip del tema *Star guitar* (2002) de The Chemical Brothers, dirigido por Michel Gondry, no narrativo, tiene una única propuesta visual: el paisaje visto desde el tren, en largos planos secuencia. En apariencia no es más que eso, pero poco a poco se puede percibir que hay una determinada sincronía con la música, ya que se repiten motivos como casas, árboles o puentes sobre el río según el ritmo del tema musical. No hay culminación final, pero la percepción del juego sincrónico en desarrollo es una oferta suficiente.

## >> Clips sin narración y clips sin culminación

Una gran cantidad de videoclips carecen de trama o bien el indicio de narración es tan leve que se aproxima a la nada.

El clip de *Penny Lane* (1967) de The Beatles, dirigido por el sueco Peter Goldman, se sostiene con planos de los cuatro componentes del grupo a caballo por las calles de la ciudad con una única evolución consistente en que al final The Beatles llegan a un prado en el que montan una especie picnic, tumbando finalmente una mesa.

*Second bad vibel* (1995) del grupo de música electrónica Autechre, dirigido por Chris Cunningham, es una propuesta visual cercana a la abstracción, que carece de componente narrativo, en una línea propia del audiovisual experimental heredero del cine puro de los años veinte.

*Fall in love with a girl* (2002) de The White Stripes, dirigido por Michel Gondry, sin argumento, consta de una animación a partir de piezas de la marca Lego de músicos cantando y tocando, reduciendo la gama de colores a los de este juego para niños: blanco, azul, amarillo y negro.

En un videoclip, pues, puede ser satisfactoria una estructura sin narración, por tanto, sin progresión hacia un clímax: es suficiente con una propuesta estética en desarrollo. Al fin y al cabo, la oferta en principio más relevante radica en el tema musical que ya es emoción en el tiempo. El espectador, sin embargo, heredero de un legado de miles de años de narraciones con estallidos emotivos, está tan acostumbrado a la progresión climática, que puede sentirse frustrado si percibe algún mínimo indicio de trama, es decir, de enigma, que no se cierra con alguna elevación emotiva o al menos algún tipo de respuesta.

Por ejemplo, en el clip de *Bittersweet symphony* (1997) de The Verve, dirigido por Walter Stern, el cantante empieza a caminar por un calle de ciudad, sin detenerse ni disculparse en ningún momento con los numerosos transeúntes a los que violenta con su actitud agresiva. Es increpado por sus víctimas pero él no hace el menor caso. Parece que la trayectoria de pequeños episodios violentos puede conducir al final hacia algún acontecimiento culminante, pero la única novedad es que el resto de la banda se añade al líder en su avance. Posiblemente el espectador clásico espere algo más, pero hay que juzgar el global incluyendo el tema musical que acompaña esta trama.

### Prehistoria del videoclip

Como formato eminentemente televisivo se ha puesto fecha de nacimiento al videoclip, la de la emisión de *Bohemian rhapsody* de The Queen, grabado en video analógico y dirigido por Bruce Gowers en 1975. Esta fecha marca una prehistoria que contiene numerosos antecedentes tanto fuera como dentro del cine.

#### >> Antecedentes en el cine mudo

Forzando la búsqueda de antecedentes se pueden remontar los orígenes del videoclip hasta el inicio del cine, es decir, hasta los films rodados por los hermanos Lumière antes del 1900 con imitadoras de la bailarina Louie Fuller agitando sus velos, posteriormente coloreados a mano. Estos films contienen una propuesta visual concreta: danza de velos, plano secuencia en plano general corto sobre el cuerpo entero de la bailarina y colores pintados a mano en transformación constante; y en su momento se benefician del acompañamiento musical correspondiente. Pero en el videoclip se trata la ilustración visual de un tema musical preexistente. Esta condición conduce la búsqueda, ya



en el cine mudo, hasta la experiencia de George Antheil, compositor, y Fernand Léger, pintor y cineasta, que realizan el cortometraje de trece minutos *Ballet mécanique* (1924). Léger ilustra con imágenes la composición de Antheil con la voluntad de huir de cualquier tipo de trama argumental y crear una «danza» en la que cualquier objeto esté poseído de movimiento, y en la que los planos e insertos de seres humanos tengan el mismo valor que los objetos. De forma análoga a la de un compositor musical, Léger utiliza diversos motivos (unos labios sonriendo, una mujer columpiándose, un ojo, un péndulo moviéndose, triángulos y círculos, máquinas en funcionamiento, números, rótulos) que se van repitiendo y reiterando, marcando un rápido ritmo de montaje, a veces paroxístico. Tanto los motivos que reaparecen de forma periódica como la búsqueda del movimiento, como el rápido ritmo de montaje son antecedentes del futuro videoclip.

La trayectoria de Oskar Fischinger es la del antecesor de multitud de animadores abstractos que buscan la sincronía absoluta entre música e imagen. Precede en este aspecto a Len Lye y a Norman McLaren. En 1928 inicia en Berlín sus cortometrajes de dos a cuatro minutos, los *Studies*, numerados del 1 al 12, animando formas abstractas a partir de piezas clásicas, como el *Studie 7* (1931) sobre la Danza húngara número 5 de Johannes Brahms. Más adelante, en el sonoro y en Hollywood continúa realizando films de este estilo como *An optical poem* (1938), sobre la Segunda rapsodia húngara de Frank Listz.

Todavía dentro del cine mudo se pueden encontrar antecedentes inspiradores de la posterior estética de videoclip en los films de cine puro, como la *Sinfonía Diagonal* (1924) de Viking Eggeling, en films de las vanguardias como el cortometraje dadaísta *Entr'acte* (1924) de René Clair con música de Erik Satie, o en el montaje soviético, que busca metáforas simbólicas, intelectuales o colisiones visuales casi siempre desde un montaje de planos muy breves.

## >> Gardel y los Spooney Melodies en el primer sonoro

En un sentido estricto los primeros videoclips pertenecen al sonoro y a 1930. Por un lado, el grupo de filmaciones dirigidas en Argentina por Eduardo Morera de interpretaciones de siete tangos de Carlos Gardel, realizadas en un sistema de sonido denominado Movietone. Se trata de planos secuencia sobre Gardel, que se acompaña a la guitarra con los músicos detrás de él, en temas como *El carretero* o *Mano a mano*. Por otro lado hay que citar los llamados *Spooney Melodies*, de 1930 y 1931, cortometrajes musicales producidos por la Warner Brothers, de unos cinco minutos cada uno, del cual se conserva

el del tema *Crying for the Carolines* (1930), interpretado por Milton Charles, «el cantante organista». Como en tantos videoclips posteriores, en este corto hay dos líneas: el cantante-organista en su actuación, y las imágenes de apoyo que ilustran la letra del tema musical, realizadas en este caso en animaciones sencillas de estilo art-decò.

### >> Panoram soundies

Los panoram soundies son unos jukebox visuales que funcionan en los Estados Unidos desde 1939 hasta a 1947 en restaurantes, estaciones de autobús y locales nocturnos, en los que se proyectan, en una pantalla algo más grande que la de los posteriores televisores, clips de tres a cuatro minutos filmados en 16 mm de las mejores orquestas de jazz del momento. Duke Ellington, Cab Calloway, Louis Armstrong, Count Basie, Fats Waller o Glenn Miller entre muchos otros filman y graban soundies. Aunque a menudo el soundie se limita a una filmación de la orquesta durante la actuación, a veces la oferta es más generosa, con inclusión de danza o bien con tramas mínimas de ficción, románticas o romántico-fantásticas.

En el soundie de *Honesuckle rose* (1941), de Fats Waller, dirigido por Warren Murray, se recrea el flirteo de Fats Waller, cantante y pianista, con una corista, que más tarde comienza a bailar acompañada de varias coristas más.

En el de *Take me back baby* (1941), de Count Basie y su orquesta, después de las imágenes de la formación en plena actuación se relata el sueño del saxofonista, que imagina una cita con una bella muchacha, hasta que despierta.

En todos los casos, una cierta voluntad de dinamismo se expresa tanto en el tipo de música como en la realización y en el montaje de la secuencia.

### >> Scopitone y Cinebox

Años más tarde surge en Francia un nuevo jukebox visual denominado scopitone, activo desde 1958 hasta principios de los años setenta, en el que se proyectan filmaciones en 16 mm.

El clip de *Le poinçonneur des lilas* (1958) de Serge Gainsbourg, dirigido por Jean Bacqué, se compone de dos líneas: la actuación del cantante e imágenes de trenes, vías y paisajes con el motivo recurrente del revisor horadando billetes.

El clip de *Madeleine* (1961), de Jacques Brel, se limita a tres planos secuencia de la actuación del cantante, con un ramo de flores en las manos, esperando a la mujer que no ha de venir.

El clip del tema *Noir c'est noir* (1966), de Johnny Halliday (cantando el tema de Los Bravos *Black is black*), seguidor del estilo de los soundies y antecedente a su vez de numerosos videoclips, se sirve de dos motivos: la actuación del cantante y la danza de tres bailarinas, en un decorado —en color— de motivos blancos y negros.

Los scopitone se exportan en los años sesenta a los Estados Unidos. Vocalistas como Nancy Sinatra registran para este jukebox de origen francés temas como *These boots are made for walking* (1966), un clip en el que la cantante interpreta la canción con un grupo de bailarinas, en ocho planos.

En competencia directa con el francés Scopitone está el sistema italiano Cinebox, en marcha desde 1959, para el cual registran clips numerosos cantantes hasta finales de los sesenta.

Por ejemplo, Edoardo Vianello con el twist *Guarda come dandolo* (1962), en el que el cantante se acompaña de unos cuantos bailarines, y donde destaca un plano sobre Vianello que se balancea a derecha e izquierda.

*Brigitte Bardot* (1962) de Gastone Parigi, con la filmación de la orquesta de seis músicos y tres bailarinas que actúan en primer término.

## >> Clips en el cine de ficción y de vanguardia

Dentro del mismo cine, las influencias y antecedentes del videoclip se pueden rastrear en todo el cine musical, en especial las coreografías notablemente fragmentadas de claqué y las de planos cenitales a menudo cercanas a la abstracción geométrica de Busby Berkeley en los primeros años treinta, algunos números de Fred Astaire, como el ceiling dance de *Bodas reales* (*Royal wedding*, 1951), plano secuencia en el que baila sobre paredes y techo, y en los musicales de rock and roll de Elvis Presley de los años cincuenta.

Pueden considerarse entre otras las obras audiovisuales con música anterior a la elaboración de las imágenes:

Como el largometraje *Fantasia* (1940) de Walt Disney, en el que se ilustran en sketches de dibujo animado figurativo diversas obras de música clásica, como *La consecracion de la primavera* de Igor Stravinsky, en el inicio del film, dedicado a la génesis del mundo.

El cortometraje *Begone dull care* (1949) de Norman McLaren, animación en registro de expresionismo abstracto, directamente pintado sobre el fotograma de un tema musical de jazz de Oscar Peterson

El cortometraje *Free radicals* (1958) de Len Lye, animación abstracta también directa sobre el fotograma de trazos blancos sobre fondo negro sobre percusión africana de la tribu Bagri

Alguna influencia ejerce también el *montage*, la secuencia de transición propia del cine clásico formada por diversas capas de imágenes en sobreimpresión, con música y a menudo voz en off.

Diversos títulos de crédito que constituyen en sí mismos una propuesta visual memorable pueden considerarse inspiradores de la estética videoclip.

Los créditos con animación de la espiral que surge del ojo de la mujer al inicio de *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, con música de Bernard Hermann, realizados por Saul Bass

Los créditos escritos en forma de grafiti en los muros al final de *West Side story* (1961) de Robert Wise, con música de Leonard Bernstein, también de Saul Bass

O los créditos del inicio, diseñados por Robert Brownjohn, de *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964), film dirigido por Guy Hamilton, con imágenes proyectadas sobre el cuerpo de la mujer dorada.

Los antecedentes directos de los videoclips modernos están en los dos films dirigidos por Richard Lester con The Beatles, las comedias musicales *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964), con guion de Alun Owen y montaje de John Jympson, en ocasiones cercano al documental, y *¡Help!* (1965), con guion de Marc Behm y Charles Wood y montaje de John Victor-Smith. Dos films de humor inglés de toque surrealista y trama episódica que busca favorecer la integración de los números musicales.

En el caso de *¡Qué noche la de aquel día!* muchas secuencias musicales no son sino la filmación de la actuación en directo de The Beatles, pero uno de los temas, *Can't buy me love*, con John, Paul, George y Ringo corriendo y jugando en un prado y con la cámara en movimiento constante, con ralentizaciones y algunos instantes de cámara rápida, sin trama pero con gags visuales y explotando el motivo de la felicidad en la huida, la carrera, el salto y la locura, tiene todo el aspecto de un videoclip moderno. En el film siguiente, *¡Help!*, la mayoría de números (*Ticket to ride*, *You gonna lose that girl*, etc.), cada uno de ellos con una propuesta visual determinada dentro de la estética pop del film, podrían pasar por clips de los años ochenta.

La segunda mitad de los años sesenta y los inicios de los setenta están repletos de ejemplos de prevideoclips en el cine más moderno, a veces el que se aproxima a la moda psicodélica.

Por ejemplo, el cortometraje *Exploding plastic inevitable* (1967), dirigido y montado por Ronald Nameth y producido por Andy Warhol, basado en la filmación de un concierto del grupo The Velvet Underground (con miembros como John Cale y Lou Reed) y la cantante Nico, film de extrema fragmentación en el montaje de rostros y de impresiones de color, a menudo cercano a la abstracción, con predominio de rojo y negro, con sobreimpresiones múltiples, cámara lenta y sucesiones rápidas de fotogramas congelados, donde entre otras cosas se establece la pista de baile como espacio orgiástico, una característica constante de videoclips de todas las épocas.

Hay diversos antecedentes de la pista de baile como espacio de locura, desenfreno y orgía, uno de ellos en la secuencia con tres canciones, una de ellas *All my loving de ¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964) de Richard Lester, con The Beatles. Otro en la secuencia musical del tema *Black is black*, cantada por Los Bravos en el film *Los chicos con las chicas* (1967), dirigida por Javier Aguirre, con guion de Aguirre y Eduardo Ducay y montaje de Mercedes Alonso.

En el largometraje documental *Dont look back* (1967), de D. A. Pennebaker, sobre la gira de Bob Dylan de 1965, se incluye una secuencia de influencia posterior en el universo videoclip, la del tema *Subterranean homesick blues*, con Dylan mostrando rótulos con palabras o frases en sincronía con la canción que se está oyendo.

The Beatles realizan para la BBC el film de una hora *Magical mystery tour* (1967), dirigido por ellos mismos, que contiene numerosas secuencias-clip como las de los temas *I am the walrus* o *Fool on the hill*.

La secuencia del viaje a Júpiter de la cápsula del astronauta Bowman en *2001. Una odisea del espacio (2001 A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, con música de György Ligeti, es un antecedente no solo de videoclips abstractos y experimentales, sino de los denominados «visuales» o imágenes decorativas de conciertos de música moderna.

En el cortometraje documental experimental *San Francisco* (1968), dirigido y montado por Anthony Stern, se montan sincronizadas con las imágenes a partir del tema *Interstellar overdrive* de Pink Floyd.

Otro film de dibujo animado en registro psicodélico con música de The Beatles y los mismos componentes del grupo convertidos en personajes, *Yellow submarine* (1969) de George Dunning, es de punta a punta una galería de videoclips con temas como *Eleanor Rigby*, *All you need is love* o el mismo *Yellow submarine*.

Nuevamente The Beatles son protagonistas de un documental que narra su última época, *Let it be* (1969), de Michael Lindsay-Hogg, cuyo bloque final contiene las secuencias hoy icónicas de la actuación del grupo en la azotea del estudio de Apple, cantando temas como *Get back* o *Don't let me down*.

Los créditos de la *road movie* de motocicletas *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper, ilustran el tema *Born to be wild*, del grupo Steppenwolf, con planos de los dos protagonistas hip-

pies circulando por la carretera en sus motos Harley Davidson. Muchas otras secuencias de viaje en moto de este mismo film contienen también acompañamiento musical de canciones.

El bloque final de las explosiones de electrodomésticos a cámara hiperlenta con música de Pink Floyd en *Zabnskie point* (1970), de Michelangelo Antonioni, es estilo videoclip —las explosiones no se oyen, el audio es solo para la música— en ritmo lento hipnótico y cercano al cine experimental.

El documental de la filmación del concierto de tres días *Woodstock* (1970) de Michael Wadleigh, con Thelma Schoonmaker y Martin Scorsese en el equipo de montaje, contiene propuestas visuales como la pantalla partida con imágenes complementarias de un mismo cantante, que se utilizan más adelante en diversos videoclips.

El primer film rodado en videotape, *200 motels* (1971), dirigido por Frank Zappa y Tony Palmer, es un film experimental cercano al documental y al surrealismo, con un argumento mínimo que recoge diversas actuaciones del grupo The Mothers of Invention, el grupo de Frank Zappa. Algunas partes son filmaciones en directo con montaje en ocasiones muy fragmentado, con sobreimpresiones y efectos de video. Otras contienen dramatizaciones en la línea surrealista que caracteriza el film, como bailes conscientemente ridículos.

### En el cine español e italiano

El film *Megatón ye-ye* (1965), dirigido por Jesús Yagüe, con guion de Francisco Lara Polop y montaje de Mercedes Alonso, con el grupo Micky y los Tonis y el cantante Mochi, es deudor de *¡Qué noche la de aquel día!* (1964) de Richard Lester, pero tiene suficiente personalidad, igual que *Los chicos con las chicas* (1967) de Javier Aguirre, con montaje de Mercedes Alonso, con el grupo Los Bravos, donde destacan unas cuantas filmaciones de los temas más conocidos del grupo, como *Black is black*, con pantalla partida en la actuación del grupo, sirviéndose del color en una pantalla y del blanco y negro en la otra, y combinando la actuación con el baile en la discoteca.

En el film, también de Los Bravos *¡Dame un poco de amoor...!* (1968), dirigido por José María Forqué, con montaje de Mercedes Alonso, hay que hacer mención de la secuencia final de animación, creada por Francisco Macián con el sistema Technofantasy, de su invención, que permite una transferencia a dibujos animados de imágenes reales registradas previamente (similar al rotoscopio de Max Fleischer). La secuencia, en lenguaje de cómic, sobre el tema *Bring a little loving*, representa en clave fantástica una lucha de los protagonistas convertidos en superhombres contra un monstruo demoníaco y unos malvados, y es memorable por la calidad pictórica y psicodélica de las imágenes, la resolución de suspensiones en el aire de los personajes y los microepisodios de acción con la lucha de los buenos contra los malos.

El film *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), el primer largometraje de Iván Zulueta, con guion del director y de Jaime Chávarri, montado por José Luis Feláez (el montador de *Arrebato*, también de Zulueta), contiene numerosas secuencias musicales estilo videoclip con identidad propia y creativas soluciones de realización y montaje (jump cuts al ritmo de la música, encadenados sucesivos sobre el rostro del cantante en primer plano, etc.).

008: *Operazione nitmo* (1965) es uno de los cuatro films musicales de cantantes como Lucio Dalla, Patty Bravo o Nicolò Di Bari que realiza y produce Tullio Piacentini.

En la década de los sesenta crece la tendencia de introducir canciones en la banda sonora que se puedan popularizar y favorecer así la promoción del film.

Como el tema del film ya citado *James Bond contra Goldfinger* (1964), compuesto por John Barry, cantado por Shirley Bassey en los créditos iniciales.

Todo ello comporta una pulsión creciente hacia las secuencias musicales también dentro la narración (además de las que pueda haber en los créditos), a menudo transiciones o momentos románticos, música e imágenes sin diálogos ni efectos de sonido, en films alejados del género musical.

Por ejemplo, la secuencia de la piscina y diversas transiciones del joven protagonista con la madura señora Robinson mientras se oyen los temas *The sound of silence* y *April come she will*, de Simon & Garfunkel, en la comedia dramática *El graduado* (*The graduate*, 1967) de Mike Nichols, con montaje de Sam O'Steen.

La secuencia del atracador Butch Cassidy (Paul Newman) y la chica de su amigo, (interpretada por Katharine Ross), realizando equilibrios sobre la bicicleta mientras suena el tema *Raindrops keep fallin' on my head*, de Burt Bacharach y Hal David, en el buddy movie-western crepuscular *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) de George Roy Hill, con guion de William Goldman y montaje de John C. Howard y Richard C. Meyer.

En la historia de amor de preadolescentes *Melody* (1971) de Wans Hussein, con guion de Alan Parker y Andrew Birkin y montaje de John Victor Smith, hay numerosas secuencias musicales de estética videoclip y registro cercano al documental, con temas de los Bee Gees como *To love somebody* o *Give your best*, y el tema de Crosby, Stills and Nash *Teach your children*.

## >> Producción de los primeros videoclips para las televisiones

Desde finales de los sesenta, numerosos grupos musicales realizan videoclips, financiados por las industrias discográficas o las televisiones. Uno de los primeros o quizá los primeros en grado absoluto son The Beatles, que en 1966 protagonizan el clip de *Paperback writer*, dirigido por Michael Lindsay-Hogg —considerado por algunos el primer videoclip de la historia—, en enero de 1967 llevan al audiovisual sus temas *Strawberry fields forever* y *Penny Lane* dirigidos por el realizador sueco de televisión Peter

di, sobre un personaje sobrenatural que hace el bien y se esfuma de manos de un paparazzi y, por encima de todo, *Thriller*, dirigido por John Landis, un cuento de terror triple con Jackson como hombre lobo, zombie y demonio. Estos clips obtienen tanta repercusión o más que los films más populares del momento y contribuyen a la explosión de un fenómeno que crece imparable desde mediados de los setenta. Los tres clips de Jackson cuentan historias, son «contrapuntísticos» al renunciar a la actuación en el escenario (que es una de las características de muchos otros clips de esta época), se orientan hacia géneros cinematográficos vigentes (fantástico, thriller, terror), adaptándolos al musical-clip, contribuyen a convertir el videoclip en heredero del musical con danza y son el inicio de la conversión de Michael Jackson en figura número uno del videoclip. Más tarde, llegan Madonna, Prince, Grace Jones, Marilyn Manson, Björk, etc.

En los años ochenta el número de clips hoy considerados históricos con brillantes ideas visuales es extenso y configura una edad dorada con características propias. La animación clásica —*Sledgehammer* (1987) de Peter Gabriel, realizado por la Factoría Aardman— o la computerizada —*Money for nothing* (1986) de Dire Straits, dirigido por Steve Barron— forman parte regular del arsenal del universo videoclip, al igual que clips de diferentes «géneros adaptados»: romántico —*Take on me* (1984) de A-Ha, dirigido por Steve Barron—, acción —*Wild boys* (1984) de Duran Duran, dirigido por Russell Mulcahy—, erótico —*Express yourself* (1989) de Madonna, dirigido por David Fincher— e incluso videocreación —*Cry* (1985), de los músicos y realizadores Godley and Creme.

*Slave to the rhythm* (1987) de Grace Jones, dirigido por Jean Paul Goude, ejemplifica lo que el videoclip puede tener de contenedor de imágenes dentro del cual a través del ritmo y el montaje apropiado se consiguen resultados: el clip es una suma de diversos spots publicitarios realizados por Jean Paul Goude, al que se suman fotografías de Grace Jones, imágenes de actuaciones en directo y breves filmaciones realizadas expresamente para el videoclip. El estilo de Goude, uniforme a pesar de la procedencia diversa de las imágenes, sumada al montaje rápido o muy rápido —con bloques de planos, casi pinceladas, de uno o dos segundos— en sincronía con la música, y el homenaje a Grace Jones como mujer-musa, motivo principal del clip, dota de coherencia al global.

*Express yourself* (1989) de Madonna, dirigido por David Fincher, es un clip vagamente reminisciente de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang, en el que Madonna, paradigma de feminidad sexualizada —igual que la Maria malvada del film de Lang—, acompañada de un gato, acaba por mantener un encuentro sexual con un viril obrero. El clip avanza hacia un gran acontecimiento final climático: una secuencia de sexo entre Madonna y el obrero musculoso montada en paralelo con una pelea de lucha libre.



En los años ochenta se pueden citar entre muchos otros a los directores:

Bcb Giraldi: *Billy Jean* (1983) de Michael Jackson, *Say say say* (1984) de Paul McCartney y Michael Jackson

Julien Temple: *See you* (1982) de Depeche Mode, el largometraje musical de rock'n'roll deudor de la estética videoclip *Absolute beginners* (1986), *Adams in chains* (1993) de Billy Idol

David Fincher: *Straight up* (1988) de Paula Abdul, *Express yourself* (1989) de Madonna.

Steve Barron: *Beat it* (1983) de Michael Jackson, *Money for nothing* (1985) de Dire Straits

Russell Mulcahy: *Video killed the radio star* (1979) de The Buggles, *Vienna* (1981) de Ultravox, *True* (1984) de Spandau Ballet.

Godley and Creme: *Rockit* (1983) de Herbie Hancock, *Every breath you take* (1983) de The Police, *Cry* (1985) de Godley and Creme.

Jean Baptiste Mondino: *Le danse des mots* (1983) de Jean Baptiste Mondino, *Downtown train* (1985) de Tom Waits, *Manchild* (1989) de Neneh Cherry

Zbigniew Rybczyński: *Diana D* (1984) de Chuck Mangione, *Imagine* (1986) de John Lennon, *Cowbell* (1989) de Takeshi Itoh.

## >> Años dorados: noventa y primeros dos mil

El hecho diferencial entre los años ochenta y los noventa y dos mil está en el surgimiento de numerosos directores especialmente creativos en la dimensión visual (Michel Gondry, Spike Jonze, Floria Sigismondi, Chris Cunningham, Jonas Akerlund, Mark Romanek, Walter Stern, Marcus Nispel, Anton Corbijn, Jonathan Glazer, etc.) que caracterizan más separadamente el universo videoclip de su matriz audiovisual, que es el cine clásico de género, en especial el musical y el fantástico. Se continúan produciendo videoclips «convencionales» durante estos años a los que se añade un plus relevante de piezas únicas, individualizadas, dentro del «musical-fantástico-experimental», obras que no parecen videoclips, muchas de ellas cercanas al campo de la animación.

Por ejemplo, *Star guitar* (2002) de The Chemical Brothers, realizado por Michel Gondry, con aspecto de videoarte en torno al concepto de sincronía de imagen y música a partir de una propuesta que tiene en cuenta el paisaje en movimiento visto desde el tren

*Mr Jesus* (2006) de 12Twelve, híbrido posmoderno abstracto-figurativo enmarcable también en el audiovisual experimental, con guion y realización de Aleix Pitarch

*Rubber Johnny* (2006) de Chris Cunningham, que inicialmente es un videoclip con música de Aphex Twin pero un prólogo y un epílogo añadidos transmutan la pieza en cortometraje experimental.

Spike Jonze, Michel Gondry y Chris Cunningham son tres de los directores más representativos de estos años. Jonze y Gondry pasan a realizar largometrajes a partir de finales de los noventa. Los tres tienen su propio estilo en el campo del videoclip.

Spike Jonze es más «argumental», con ironía sobre los géneros y un tono permanentemente humorístico, como se puede ver en *Buddy Holly* (1994) de Weezer, basada en una actuación conscientemente kitsch con risas de fondo, como si fuera una comedia de situación. Jonze repite varias veces la trayectoria narrativa del personaje o personajes que acaban volando, por ejemplo en *Dirty* (1992), de Sonic Youth, donde una pareja se enamora, acaba besándose en el escenario y volando. En *It's oh so quiet* (1995), de Bjork, en estilo de musical clásico con danza, la protagonista, Bjork, se eleva al final por los aires; en *Weapon of choice* (2001) de Fatboy Slim, el personaje que interpreta Christopher Walken baila por las solitarias dependencias de un hotel hasta que al final vuela.

Michel Gondry se acerca a menudo a la experimentación más formal en sus juegos visuales, a veces cercanos al videoarte, tal como sucede en la mencionada *Star guitar* (2002) de Chemical Brothers. *Like a rolling stone* (1995) de The Rolling Stones es una puesta al día de los trucajes más avanzados del momento, como la deformación de la imagen vía morphing o la introducción del trucaje del bullet time, pero la enérgica parte visual del clip está equilibrada con la narración de la trayectoria de una chica que se convierte en yonkie. En *Let forever be* (1999) de Chemical Brothers, una dependienta de cosméticos se transforma en siete bailarinas iguales a sí mismas, y Gondry aprovecha para homenajear a Busby Berkeley en diversos planos cenitales. En *Come into my world* (2002) de Kylie Minogue, un único travelling circular pasa cinco veces por las mismas calles y, a cada vuelta, se añade una nueva réplica de la protagonista, Kylie Minogue.

El estilo de Chris Cunningham presenta un universo fantástico oscuro experimental poblado de robots, aceros, aguas y personajes próximos al terror freak, a menudo en clips de montaje muy fragmentado e incluso paroxístico. Es así en *Second bad viibel* (1995) de Autechre, cercano a la abstracción, en la pesadilla freak de *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, que contiene interferencias, deformaciones del rostro, planos desenfocados, flashes y ruido visual. La oscuridad freak habitual de Cunningham, presente también en otros cortometrajes como *Rubber Johnny* (2006), se convierte en magna positiva y romántica en *All is full of love* (1999) de Bjork, historia de amor entre dos robots femeninos idénticos.

## >> Remezcla de clips en la era digital

Uno de los fenómenos novedosos de la era digital es la de los videoclips que son producto de la mezcla de otros videoclips. El proceso empieza con remezcla de música en los años noventa y continúa con el mix de videoclips a partir de la primera década del dos mil y con mayor energía en los presentes inicios de la segunda década. Las ten-

ciencias habituales se circunscriben a la mezcla de dos videoclips o a decenas de ellos en los tiempos más recientes.

*Staying alive in the wall* (2010) de WaxAudio mezcla el tema *Staying alive*, de The Bee Gees, con imágenes del videoclip de este mismo tema de 1977 y del film *Fiebre del sábado noche* (*Saturday night fever*, 1977) de John Badham, con el tema *The wall* de Pink Floyd, con imágenes del film *Pink Floyd The wall* (1980) de Alan Parker y de una grabación en directo en blanco y negro de Pink Floyd interpretando este tema.

*Rolling in the beats* (2011) de Ithaca Audio mezcla más de diez temas y juega con la estética de la pantalla múltiple que va cambiando de forma, en formato rectangular digital de 16/9. Comienza la pieza con dos pantallas y poco a poco se van sumando fuentes de imagen en rectángulos de distintas medidas hasta alcanzar las 9-10 minipantallas. De algunos de los temas se expone apenas la intro o el riff inicial, que se repite unas pocas veces. Una de las minipantallas está de principio a fin reservada para el teclado del Dj, que parece activar en directo el espectáculo audiovisual.

*Pop Danthology 2012* (2012) de Daniel Kim es una pieza de ocho minutos que reúne cincuenta y cinco temas con anotaciones constantes que informan sobre el nombre del tema de la parte vocal y el del tema o temas de la instrumental (en ocasiones mezcla de dos o tres fuentes distintas), mientras en imagen prevalece el videoclip de la parte vocal. El mismo Daniel Kim tiene piezas extendidas de sus mash-ups antológicos, de hasta una hora de duración.

## >> Andrógino seductor, rebelde, freak

El universo del videoclip representa en buena parte una promesa dionisiaca de sexo.

Cualquier clip de Madonna, como *Express yourself* (1989) dirigido por David Fincher, puede ser ejemplo de ello.

En *Baby did a bad bad thing* (1996) de Chris Isaak, con dirección de Herb Ritts, el protagonista está en una habitación de hotel viendo en la televisión imágenes de una provocativa mujer que le seduce, hasta que este, después del crecimiento de deseo, accede finalmente al sexo.

El mismo Isaak protagoniza años antes el clip romántico-sexual *Wicked game* (1990), también dirigido por Herb Ritts, una especie de fantasía sexual, probablemente recordada o imaginada por el protagonista, con imágenes en una playa paradisíaca con la modelo Helena Christensen. Este tema musical, que forma parte en su versión instrumental de *Corazón salvaje* (*Wild at heart*, 1990) de David Lynch, cuenta con un clip realizado por Lynch con imágenes del film y de Isaak.

En *Sookie* (2012) de Prats, dirigido por Lyona, la camarera protagonista atraviesa una experiencia erótica con la sombra de un vampiro.

Uno de los espacios habituales símbolo de orgía y desenfreno es la pista de baile de la discoteca, tal como se puede ver en la prehistoria del género en *Exploding plastic inevitable* (1967), de The Velvet Underground dirigido por Ronald Nameth y más adelante en infinidad de clips como *Lady Marmalade* (1998) de All Saints, *The time* (2010) de Black Eyed Peas, dirigido por Rich Lee, o *Charlie Brown* (2012) de Coldplay, que dirigen Mat Whitecross y Mark Rowbotham.

Hay suficiente lugar en el universo del clip para relatos románticos con enamoramiento y sugerencia de formación de una familia en una línea de relato clásico como *Take on me* (1986) de A-Ha, dirigido por Steve Barron. Pero el destinatario primordialmente joven y la época de expansión del fenómeno crean un horizonte anticonvencional de placer sexual homosexual-lésbico con ramificaciones hacia todo tipo de opciones sexuales alternativas.

El clip *Rain fall down* (2006) de The Rolling Stones, dirigido por Jonas Akerlund, presenta, dentro de una trayectoria de más y más lluvia que acaba por caer en los interiores de las habitaciones, una relación sexual hombre-mujer, otra mujer-mujer, y una tercera hombre-mujer, en un ritmo diabólicamente rápido de planos fijos por debajo de un segundo (249 planos en los 245 segundos del clip). La sugerencia homosexual y lésbica va más allá al presentar en tramas paralelas grupos en plena fiesta de solo hombres por un lado y solo mujeres por otro. El crecimiento de más lluvia, más agua, más fiesta, más sexo y más agresividad es constante en el clip.

*El mundo se equivoca* (2010) de Múrfila, con guion, dirección y montaje de Múrfila, es una especie de llamada al amor no convencional. Dos bailarinas clásicas y a la vez modernas flanquean y se simultanean con la cantante; el amor sexual a dos y a tres en suave registro sugiendo caracteriza la primera parte del clip que precede a una segunda parte más agresiva, en la que la protagonista se transforma en princesa.

Una de las tipologías especialmente sexualizadas del audiovisual, el andrógino seductor, el hombre-mujer joven, hombre con voz de mujer o mujer con voz de hombre, a veces adolescente, que ofrece y promete sexo, es la que caracteriza a los iconos más representativos del videoclip: Michael Jackson, David Bowie, Prince o Björg. El arquetipo del rebelde, el que pone en cuestión o se rebela contra las normas y convenciones, puede adherirse al andrógino, en ocasiones aproximándose a otra tipología, el freak, como sucede en el caso de Marilyn Manson y en cierta medida Lady Gaga.

No es sino una tendencia el hecho de que en diversas ocasiones los clips más fragmentados, más agresivos visualmente y más cercanos al experimento, escogen personajes protagonistas de tipología freak.

Así sucede con *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson, dirigido por Floria Sigismondi, con diversos momentos de paroxismo visual, cambios de color y la presencia de Marilyn Manson como monstruo de pesadilla cargado de prótesis.

En *Little wonder* (1996) de David Bowie, también de Floria Sigismondi, unos seres entre andróginos y freaks coleccionan monstruos de formas exóticas en un tempo también paroxístico.

En *Sheena is a parasite* (2006) de The Terrors, dirigido por Chris Cunningham, Sheena es una adolescente que, llevada por el ritmo de la música, sufre estallidos que la transforman de forma relampagueante en criatura de película de exorcismos.

*Take me to the hospital* (2006) de The Prodigy, dirigido por Walter Stern, contiene jump cuts, dobles acciones, intercambios flasheantes de planos breves siguiendo la percusión y los miembros del grupo atacando agresivamente a cámara (es decir, al espectador).

*Parasitic* (2008) de Psyclon Nine, dirigido por Richard Thomas, se caracteriza por un parpadeo constante, temblor y desenfoco de imagen, cambios de color (azul, rojo, amarillo negro), miniseuencias paroxísticas y un corifeo andrógino hombre-mujer en la línea de Marilyn Manson

## >> Animación y videoarte en el videoclip

### Animación

La animación es uno de los recursos habituales del clip desde su prehistoria. Está en su origen ya que los cortometrajes de Oskar Fischinger ilustrando obras de música clásica son animaciones abstractas que buscan la sincronía imagen-música. Walt Disney realiza en dibujos animados *Fantasia* (1940), largometraje episódico —en el que Fischinger participa sin que su pieza entre a formar parte del montaje final— que pone imágenes a obras como *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. Norman McLaren crea formas propias del expresionismo abstracto en el corto *Begone dull care* (1949), con música de jazz de Oscar Peterson, y Francesc Macián imágenes de dibujos animados estilo cómic en la secuencia de títulos de crédito iniciales y en el epílogo del largometraje *¡Dame un poco de amoor...!* (1969), que dirige José María Forqué con música de Los Bravos, y montaje de Mercedes Alonso.

Una relevante ramificación del videoclip continúa la línea de los dibujos animados y la animación con la música como punto de partida del guion. Los dibujos animados convencionales se reparten por toda la época clip con todos los estilos, las formas figurativas extraídas de rotoscopio en *Take on me* (1984) de A-Ha, dirigido por Steve Barron, los primeros intentos de dibujos hechos por computadora en *Money for no-*

*thing* (1985) de Dire Straits, dirigido por Steve Barron, el manga japonés en *Freak on a leash* (1999) de Korn, dirigido por Todd McFarlane, o en *Digital love* (2001) de Daft Punk.

El estado más avanzado de la animación del momento siempre se ha podido ver primero en cortometrajes y más tarde en largometrajes. Desde su inicio, los videoclips se añaden a esta condición de vanguardia técnica y artística.

Por ejemplo, *Gantz graf* (2002) de Autechre con guion, dirección y animación de imágenes abstractas generadas por ordenador de Alex Rutterford.

*The end of bitterns-International* (2004) de Prefuse 73, con guion, dirección y animación de imágenes figurativas por ordenador de Alex Pitarch.

También se encuentran en los videoclips formas poco frecuentes de animación o de dibujo animado experimental.

*Accidents will happen* (1979) de Elvis Costello, con animación de Rocky Morton y Annabel Jankel, se aparta de los dibujos animados clásicos al jugar con interferencias, cambios de formato, dobles acciones, alta densidad informativa y una oferta narrativa episódica de contrapunto con las imágenes. Los mismos Morton y Jankel formando parte de Art of Noise inciden en una animación minimalista, computerizada, cargada de humor en *Paranoimia* (1986), clip basado en la modulación gestual del rostro del presentador virtual Max Headroom.

En la versión animada de *Close to the edit* (1984), también de Art of Noise, dirigido por Andy Morahan, la animación experimental contiene dibujos animados, animación videográfica e imagen real en una sucesión vertiginosa de imágenes al ritmo de la música.

*Tots els colors* (2011) de Maria Coma, con realización de Maria Coma y colaboración de Albert Alcoz y Pau Vallvé, mezcla imagen real en blanco y negro con una dinámica animación abstracta en colores pintados sobre celuloide en la tradición experimental de Len Lye y Norman McLaren.

El stop-motion aplicado a los personajes es una de las constantes desde los años ochenta.

Por ejemplo en *Le danse des mots* (1983), con música y realización de Jean Baptiste Mondino.

O en *Sledgehammer* (1987), de Peter Gabriel, dirigido por Stephen R. Johnson, con animación realizada en la Factoria Aardman.

## Videarte

Algunos de los videoclips más creativos y contrapuntísticos respecto a la relación imagen-música se sirven de avances tomados del videarte, en su vertiente de «música

visual», rama que inician videoartistas de finales de los sesenta y principios de los setenta como Nam June Paik y Jud Yalkut en piezas como *Electronic moon* (1966-1969) y *Beatles électroniques* (1969) o Eric Seagal en *Tomorrow never knows* (1968). Aunque existe algo profundamente contradictorio en el hecho de que un videoartista, es decir, un cineasta experimental, entre a formar parte de una disciplina como el videoclip, que pretende complacer al mundo, sí que puede hablarse de una orientación videoartística en determinados videoclips y pueden citarse también diversos artistas visuales, videoartistas y performers que han entrado a formar parte de esta industria.

Algunos de los rasgos distintivos del «videoclip videoartístico» son la falta de subordinación de la imagen a la música (ya que el videoclip convencional se caracteriza por la voluntad de sincronía), la huida de la estructura de la secuencia clásica renunciando a menudo a cualquier tipo de clímax final en beneficio de estructuras episódicas u otras, el rechazo del montaje fragmentado y del ritmo rápido (propio de infinidad de clips) y el planteamiento de motivos visuales creativos a menudo desde la lentitud.

Las características citadas se dan en *O Superman (For Massenet)* (1981) de Laune Anderson, videoclip de ocho minutos hablado y cantado, en el que predomina el motivo visual de un círculo de luz blanca sobre el que se proyectan las sombras del brazo y la mano de Laurie Anderson, que aparece en el clip en primer plano, en ocasiones con el rostro oscurecido y luz en el interior de la boca, o bien en plano medio sobre fondos de colores planos.

Además de la performer, artista y cantante de vanguardia Laurie Anderson, autora también de *Sharkey's day* (1984), de *Excellent birds* (1984), con Peter Gabriel, y de *Speak my language* (1994), puede citarse, entre otros, a la videoartista suiza Pipilotti Rist, autora de la parodia de un clip *I'm not the girl who misses much* (1986), con la imagen desenfocada, interferencias permanentes que afectan a la lectura de la imagen y la vuelven pictórica, cambios de velocidad, fotograma congelado y la voz distorsionada, y de *I'm a victim of this song* (1995), reinterpretación en un espacio interior del clip *Wicked game* (1990) de Chrs Isaak, del que toma las imágenes de las nubes en movimiento. El cineasta procedente de la videodanza Charles Atlas es el realizador de *You are my sister* (2006) de Anthony and the Johnsons, con rostros de mujer en superimpresión girando ante la cámara.

Uno de los más artistas más activos en el campo del clip es el cineasta experimental polaco Zbigniew Rybczyński, que realiza decenas de clips en los años ochenta e impregna una parte de este subgénero de características propias del videoarte.

Rybczyński introduce en sus clips diversas características de su estilo: los planos secuencia con crecimiento progresivo de personajes y acontecimientos, animación stop motion, super-

posiciones de personajes en movimiento sobre fondos inesperados, cambios de velocidad, repeticiones de motivos visuales en sincronía con la música, o, en general, ideas brillantes como punto de partida. En *Imagine* (1986) de John Lennon, uno de los primeros videoclips grabados en alta definición, se expone uno de los habituales *travellings* de Rybczyński en plano secuencia, donde la cámara sigue a personajes que atraviesan puertas y salas, sugiriendo un hilo narrativo. *Keep your eye on me* (1987) de Herp Alpert, que se inicia por cierto con dos aviones colisionando con rascacielos, está formado por diferentes episodios de vuelos, danzas y equilibrios sobre el vacío, con un decorado de fondo de azoteas de edificios urbanos y cielos. *Cowbell* (1989) de Takeshi Itoh combina dinámicamente diversas viñetas de gusto surrealista, repitiéndolas según las mismas repeticiones de la música.

Los planos secuencia con trucajes de Rybczyński, con tendencia al ritmo lento y a la aparición progresiva de nuevos elementos, pueden haber influenciado a otros realizadores de videoclips, con propuestas que mantienen la aproximación al videoarte.

*Manchild* (1989) de Neneh Cherry, dirigido por Jean Baptiste Mondino, es un falso plano secuencia en perpetuo balanceo a derecha y a izquierda, que comprende diferentes capas de imágenes.

*Virtual insanity* (1997) de Jamiroquai, dirigido por Jonathan Glazer, es un plano secuencia sobre el cantante del grupo, Jay D, que canta y baila en una habitación blanca con suelos en invisible movimiento, de forma que tanto él como los muebles se desplazan constantemente en diferentes direcciones, a veces opuestas.

Algunos de los más relevantes realizadores de videoclips de la historia (Godley and Creme, Michel Gondry, Chris Cunningham) se han acercado a menudo a la condición de creatividad, búsqueda y experimentación que define el videoarte.

El clip en blanco y negro *Cry* (1985) con música y realización de Godley and Creme, compuesto de multitud de rostros que cantan el tema fundiendo uno sobre otro en primer plano, entre ellos los de Kevin Godley y Lol Creme, no inaugura pero pone de moda el motivo de la transformación de rostros, que se repite según el más sofisticado trucaje del *morphing* en el clip *Black or white* (1991) de Michael Jackson, dirigido por John Landis, y se puede ver en los años noventa en multitud de ocasiones.

*Second bad vilbel* (1995) de Autechre (Rob Brown y Sean Booth), de Chris Cunningham, y *Star guitar* (2002) de Chemical Brothers, de Michel Gondry, son cortometrajes experimentales disfrazados de videoclips. En los dos se renuncia a las imágenes del grupo y la ilustración visual responde al universo personal de sus autores. *Second bad vilbel*, con un tipo de música electrónica de los años noventa, denominada IDC (Intelligent Dance Music), arranca desde la abstracción con interferencias y planos desenfocados hasta sugerir la creación de un insecto-robot probablemente fabricado por un alienígena. La sincronía música-imagen es



absoluta, igual que en *Star guitar*, pieza de música electrónica del género *big beat*. El clip de Gondry es un plano secuencia grabado desde la ventana de un tren de un paisaje en el que se repiten periódicamente elementos (puentes, vagones, casas) a un ritmo de dos tiempos del compás cuaternario del *big beat*. La sincronía entre música e imagen es total en los dos videoclips y la ilustración visual escogida a partir de la música es en ambos casos inesperada.

En *Un tros de fang* (2007) de Mishima, dirigido por Luis Cerveró, un clip de ritmo visual inusualmente lento, se manipula un maniquí masculino de diversas maneras, manchándolo con diferentes líquidos en movimiento inverso, y humillándolo hasta el límite, según una personal lectura del texto del tema musical.



## / Montaje de noticiarios, reportajes y documentales

### > El relato de la realidad

El relato de la realidad, que es la función de noticiarios, reportajes y documentales, sitúa claramente la posición del audiovisual: es un arma para la creación de opinión. En cualquier conflicto social o bélico, el testimonio audiovisual y la forma de transmitirlo se conforman como una de las herramientas principales del poder. A menudo no se permite la entrada de cámaras en zonas en conflicto. A menudo el objetivo principal en una guerra o en un golpe de estado es el control de la televisión. Solo suele ser noticia un suceso si se han grabado imágenes o bien se obliga a los canales de televisión en época de elecciones a emitir determinadas noticias de propaganda en un tiempo y un orden concreto, y dejar de emitir otras.

Isadora Guardia, directora del documental militante *La mano invisible* (2003), con montaje de Eduardo Alonso, recuerda que el lugar que ocupa la cámara es político: en una carga policial la cámara puede estar en muchos sitios, del lado de quienes cargan, de quienes reciben la agresión o al margen de ambos, en plano general o incluso en lejana vista cenital, y cada punto de vista tiene consecuencias sutiles o relevantes sobre la lectura de la imagen. Cuando se hace pasar como única la manera de mirar en beneficio de determinada ideología se puede perder la objetividad de la noticia.

El control de la ideología depende en última instancia del montador, o de aquel que da las instrucciones al montador, que es quien decide elementos tan decisivos como la elección, la omisión y orden de imágenes y sonidos y la duración de la noticia. Juega también un papel decisivo el momento en el que se ofrece. Cuanta más distancia hay desde el hecho que la provoca, menos impacto puede obtener. Esta pérdida de efecto sobre el espectador se puede equilibrar con la extensión y la emoción con la que se trata el suceso.

## > Estructura de noticia y de reportaje

Una noticia extendida en el tiempo se vuelve reportaje, y el reportaje de un hecho real que puede comprender una duración que va de pocos minutos a media hora o más, requiere de elementos estructurales propios de la ficción, tales como la creación de un enigma inicial, el desarrollo de este y la progresión hacia el clímax con gran acontecimiento final. Al igual que en el caso de los cortometrajes de ficción, las dos formas principales para estructurar relatos reales son la de la secuencia para extensiones breves como noticias (planteamiento – desarrollo – clímax – desenlace) y la estructura en tres actos para extensiones más largas como reportajes (acto I – acto II – acto III).

### Estética de reportaje

Las convenciones del retrato de la realidad, conocidas entre otras expresiones como «estética de reportaje», son las opuestas a la perfección de la puesta en escena propia de la ficción, es decir: cámara en mano que tiembla, mala ubicación de la posición de cámara, cámara que encuadra tarde y a menudo mal cada suceso relevante, toma imperfecta de sonido, falta de subrayado musical y con frecuencia montaje en el que abundan los cortes sobre el mismo plano o jump cuts, creando una notable agresión visual. Cuando se quiere ofrecer «realidad» en un film de ficción se ponen en marcha este grupo de convenciones descentradas que simulan imperfección.

### Documental

El documental no depende ya en absoluto del impacto inmediato de la noticia sino del tratamiento en profundidad, con voluntad didáctica, artística o poética, de un hecho real o de cualquier tema al margen de la ficción. Así, en relación a la realidad, el noticiero y el documental se mantienen cada uno en un extremo. También por lo que respecta a la forma: en un documental la cámara no tiene por qué «llegar tarde y mal» al motivo fotografiado, es decir, que se acepta una cierta puesta en escena, el sonido no tiene por qué ser deficiente y puede haber si conviene subrayado musical. Las diferencias afectan también al ritmo. La forma más rápida de narración que se conoce está relacionada con el noticiero: imágenes y voz en off. No se puede ir más rápido. Audio y vídeo se complementan ofreciendo el máximo de información en el

mínimo tiempo. La noticia es siempre rápida. En cambio, la naturaleza rítmica del documental puede preferir la lentitud. Generalmente, el documental de mayor voluntad artística renuncia a las dos características esenciales del noticiario: cabezas parlantes y voz en off.

Así se manifiesta en documentales como:

*Olympiada (Olympia, 1938)*, con guion, dirección y montaje de Leni Riefenstahl.

*Titicut follies (1967)*, con guion, dirección y montaje de Frederick Wiseman.

*Woodstock (1970)* de Michael Wadleigh, con montaje de Wadleigh, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese (y cuatro montadores más).

*Koyaaniskatsi (1982)* de Godfrey Reggio, con guion de Reggio, Ron Fricke, Michael Honeig y Alton Walpole, y montaje de Ron Fricke y Alton Walpole.

*Baraka (1992)* de Ron Fricke, con guion de Fricke y Mark Magidson, y montaje de Fricke, Magidson y David Aubrey.

*El sol del membrillo (1992)* de Victor Erice, con guion de Erice y Antonio López, y montaje de Juan Ignacio San Mateo.

*Latcho Drom (1993)* de Tony Gatlif, con montaje de Nicole Berckmans.

*En construcción (2001)* de José Luis Guerín, con montaje de Nùria Esquerria y Mercedes Alvarez.

Pero no siempre es así. *Fraude (F for Fake, 1973)*, documental ensayístico de Orson Welles sobre el valor del arte, con montaje de Welles, Marie-Sophie Dubus y Dominique Engerer, utiliza cabezas parlantes, voz en off, ritmo muy rápido y se caracteriza sin duda por la mayor voluntad artística.

Otra diferencia entre noticiario y documental es la gradación de manipulación de la realidad. La inmediatez y brevedad de la noticia puede significar que la manipulación sea baja. En el documental, que en algunos casos se demora años desde el rodaje hasta el final del montaje, se admite un grado más alto de manipulación, como consecuencia de la visión personal del autor.

Así ocurre en algunos de los documentales más conocidos de la historia, auténticas reconstrucciones de la realidad con puesta en escena propia de la ficción, desde *Nanuk el esquimal (Nanook of the North, 1922)*, de Robert Flaherty, hasta *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935)*, de Leni Riefenstahl, o *Roma (1972)*, de Federico Fellini, con guion de Fellini y Bernardino Zapponi y montaje de Ruggero Mastroianni.

## > El vínculo de los documentalistas con la necesidad de verdad y de justicia

Probablemente, la ficción es consecuencia de un aspecto de la realidad. Los dos registros están marcados por los mismos códigos morales (las reglas de toda sociedad: obedecer la autoridad, honrar la familia, no matar, no robar, la necesidad de justicia, etc.), pero en la ficción clásica suele haber compensación para el espectador y, en cambio, en la realidad, que es la que genera los noticieros, los reportajes y los documentales, la injusticia es una de las constantes. La ficción es una respuesta a la necesidad moral de justicia que surge de la realidad. Todo lo que tiene que ver con el fenómeno noticiero-reportaje-documental, es decir, con el relato de lo real, contiene un vínculo poderoso con la necesidad de justicia, lo que implica de forma necesaria establecer antes la verdad, porque sin verdad no hay justicia, la mentira es injusta y desenmascararla significa el primer paso en la reparación.

En la realidad hay catástrofes naturales sin contrapartida, accidentes provocados por la negligencia del hombre, crímenes sin explicación lógica y sin castigo, o bien simplemente gana el equipo deportivo contrario al del espectador. Existe la injusticia, y numerosos profesionales del documental se nutren de la denuncia de esta injusticia, sea política, social, ecológica o moral. Por eso la mayoría de documentalistas se mueven en torno a la denuncia de lo que no es justo. Lo injusto posee un enorme poder emotivo sobre el espectador, porque conduce a la indignación y puede movilizar a la acción. Es decir, favorece la transformación que busca el espectador. Una catástrofe cualquiera —y cada noticiero presenta unas cuantas a cada momento— puede fascinar, horrorizar y a la vez indignar en el más alto grado, y este capital emotivo es una verdadera mina de oro para el cineasta.

De hecho, el espectador recibe tanto la realidad como la ficción con idéntica disposición anímica de búsqueda de la máxima emoción. En este aspecto, poca diferencia hay entre realidad y ficción. Un espectador convencional de televisión cambia de canal buscando la máxima emoción posible sin distinciones: todo material en pantalla puede ser emotivo. Para el cineasta son dos universos distintos desde la misma concepción de la idea hasta la realización y el montaje, pero para el espectador a menudo están cerca de confundirse.

## > La convención de las convenciones del noticiario-reportaje-documental

A pesar de la extrema libertad del montador en el campo del noticiario-reportaje-documental existe una convención tan instalada en el sistema, tan enérgica y poderosa, tan útil, que es difícil evitarla. Y, naturalmente, no hay por qué evitarla. Equiparable a la otra gran convención de la ficción —que es el mecanismo del plano-contraplano dentro del eje en planos correspondientes y encabalgamiento del sonido en el montaje de diálogos (que también se aplica en noticiarios-reportajes-documentales).

Nos referimos ahora a una convención que son dos: la voz en off y los narradores o cabezas parlantes.

Noticiarios televisivos, reportajes informativos y documentales de naturaleza, didácticos o creativos de todo tipo están cargados de voces que narran o de narradores que sirven información vía verbal.

Desde el poema escrito por W. H. Auden en funciones de guionista para la parte final del medimetraje didáctico-poético sobre el tren correo *Night mail* (1936) de Harry Watt y Basil Wright, con guion de W. H. Auden y montaje de Basil Wright, hasta las cabezas parlantes, música y voz en off en pantalla múltiple y montaje frenético de *What about me?* (2008), documental musical multimedia del dúo One Giant Leap, Jamie Catto y Duncan Bridgeman, y montaje de Isabelle Fournet, Daniel García Robles, Itai Segev y D. Se'ev Gilad

Tan solo, como se ha avanzado, algunos de los documentales de mayor ambición artística huyen de estas dos convenciones. Frederick Wiseman o José Luis Guerin, por ejemplo, renuncian a ellas de forma sistemática.

Wim Wenders es consciente de la convención y en el documental que escribe y dirige sobre la bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch, *Pina* (2011), montado por Tom Froschhammer, le da la vuelta a la costumbre de las cabezas parlantes, de forma sutilmente irónica y también poética, al grabar primeros planos de los narradores en silencio, mirando a cámara, mientras se oye su voz en off.

El mismo recurso pero sin ironía, sino buscando la máxima dignidad de los entrevistados, es utilizado por Tatiana Huezo en su largometraje documental en registro poético sobre los supervivientes de la guerra del Salvador, *El lugar más pequeño* (2011), con montaje de Huezo y Paulina del Paso, cuando en uno de los bloques finales los distintos personajes que narran su odisea trágica miran a cámara en silencio mientras se pueden escuchar sus monólogos.

En el medimetraje documental *El pes de la palla* (2013), con guion, dirección y montaje de Marc Capdevila y Francesc Torrent, se oyen en ocasiones el off del entrevistado, el mal-

nense Oumar Diallo, mientras se acomoda en la silla o mientras se prepara para responder. El film concluye con el entrevistado en silencio mientras se sobreimpone un texto poético, como si fuera una proyección de su pensamiento, en el muro que hay detrás de él.

En sentido experimental, este recurso (mirada a cámara y voz *er. off*) se puede encontrar en la parte documental de un film de danza, *Film with three dancers* (1971) de Ed Emshwiller.

Una nueva variante es la que utiliza el largometraje metacinematográfico entre el documental y la ficción *Orson West* (2010) de Fran Ruvira, con montaje de Ariadna Ribas, donde los espectadores de un documental en plena proyección se visionan a sí mismos rememorando el intento frustrado de Orson Welles de rodar un western en su pueblo: se ven los rostros de los personajes en silencio, como espectadores, y se oye en *off* su intervención en el documental.

### » El arco del noticiario-reportaje-documental a partir de la convención

Se puede establecer una especie de arco que incluiría todas las formas de noticiario-reportaje-documental partiendo de la forma más rápida e informativa hasta la más lenta y de voluntad artística.

En uno de los polos, la noticia breve, con utilización de voz en *off* y cabezas parlantes, puramente informativa y sin intención artística. En el polo opuesto, la visión personal de la realidad por parte del director en un documental de ritmo preferentemente lento, con ausencia de voz en *off* y de cabezas parlantes, y con intención artística. La voluntad de ficción y la pulsión de artisticidad pueden impulsar el viaje de un polo hacia el otro.

Entre estos dos polos existen multitud de posibilidades formales y rítmicas que incluyen todas las opciones de noticiario-reportaje-documental, desde el reportaje sobre un hecho que ha sido noticia hasta el documental institucional, los documentales de naturaleza, los documentales didácticos que explican el funcionamiento de un proceso, el *making of* de un film, el documental-diario de un artista o los falsos documentales.

## Vertov, Flaherty y Shub

Continúan vigentes en el documental las tendencias que representan Dziga Vertov (1896-1954), Robert Flaherty (1884-1951) y Esfir Shub (1894-1959). A pesar de que la obra de cada uno de estos cineastas es suficientemente extensa, por lo que respecta al pro-



ceso de trabajo puede establecerse que Vertov representa la tendencia de captación de la realidad sin filtros (rechazando el guion, irrumpiendo sobre la realidad sin que la presencia de la cámara altere esta realidad, tal como puede verse en sus noticiarios *Kino-Pravda* —o «cine verdad»— de 1922 a 1924), y el americano Flaherty representa la tendencia opuesta, en la que el cineasta convive previamente con el grupo humano a retratar —que se acostumbra a la presencia de la cámara—, y la realidad se altera durante el tiempo necesario, preparándola y manipulándola, a la vez que se genera el guion. Ese es el proceso que este cineasta sigue desde *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922). Esfir Shub, que empieza junto a Vertov, es la iniciadora de una línea que no ha ido sino a más a lo largo de la historia: el director-montador que trabaja exclusivamente con imágenes de archivo (found footage), rodadas por otros.

El concepto de irrupción sobre la realidad ha sido uno de los objetivos de una auténtica legión de documentalistas de todos los tiempos, desde Jean-Luc Godard —que crea el grupo Dziga Vertov en 1968— hasta las corrientes de Cinéma Vérité y Direct Cinema de los años cincuenta y sesenta, que se relacionan con la aparición de invenciones técnicas (cámaras más pequeñas, toma de sonido directo más reducido en dimensiones) que permiten llevar a cabo lo que Vertov siempre había deseado, captar la realidad eliminando el efecto perturbador de la cámara.

El estilo Flaherty en el que la historia se construye tanto en el rodaje como en el montaje tiene su herencia en numerosas obras en las que se retrata un intervalo temporal extenso.

Como *Araya* (1959) de Margot Benacerraf, con montaje de Pierre Jallud, sobre la vida de los trabajadores de la sal en una apartada península de Venezuela.

O *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), con guion, dirección y montaje de Nicolas Philibert, que cuenta la vida cotidiana de un maestro de escuela unitaria, con alumnos de cuatro a diez años, en un entorno rural.

## >> La herencia de *El hombre de la cámara*

(*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov

Dziga Vertov, en sus reportajes de *Kino-Pravda*, pone en práctica recursos como los dibujos animados didácticos o satíricos, la animación en stop-motion sobre personas u objetos o cambios de velocidad en la filmación como la cámara lenta o el movimiento inverso, aparte de diversos ensayos de montaje ultrarrápido. Anticonvencional por naturaleza, su tendencia hacia un tipo de cine alejado del drama narrativo y hacia un tipo

de obra coherente con el naciente audiovisual, que como técnica nueva precisa de un lenguaje nuevo, cristaliza en el largometraje *El hombre de la cámara*, que se constituye en una obra única en su naturaleza experimental. Con retazos de documental, de fantasía, de símbolo, de oferta de belleza de la velocidad dentro del concepto del grupo futurista del que Vertov forma parte, esta pieza es inclasificable desde el punto de vista de pertenencia a un género. Supone tal vez el inicio del film híbrido, cuya herencia es escasa pero relevante, y antecede a otros films únicos como *Fraude (F for Fake)*, 1973, de Orson Welles, *Sans soleil* (1983) de Chris Marker o *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín, caracterizados por su cercanía al documental, al cine experimental y poético y a la voluntad de alejarse de los tópicos de la narración convencional

### >> *La caída de la dinastía Romanov* (1927) de Esfir Shub

El largometraje documental de noventa minutos *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927), montado por Esfir Shub a partir de imágenes de noticieros rusos y americanos, y también con material del propio zar Nicolás, significa el inicio del llamado *film de compilación*. La intención de Shub es la de realizar un documental didáctico, objetivo, claro, fiel a los acontecimientos, de ritmo preferentemente lento —lo que contrasta con los ritmos rápidos y paroxísticos de sus compañeros soviéticos— y huyendo de todo tipo de efectismos y metáforas. La lectura es, al fin y al cabo, la misma que la de los films de Eisenstein, Vertov o Pudovkin: la descripción de la situación denigrante del pueblo bajo el poder zarista, la necesidad lógica de hacer justicia cambiando las cosas y la exaltación del hombre nuevo de la revolución. *La caída de la dinastía Romanov* funciona como film de propaganda, pero lo que interesa destacar es la aportación de Shub como creadora de la figura del montador-guionista que trabaja con imágenes de otros cineastas y que, por la manipulación y nueva direccionalidad que efectúa, se convierte en director, iniciando una de las líneas de acción más relevantes hoy en el campo del documental.

### **Artavadz Peleshian**

La diversidad de documentalistas que trabajan con material de archivo es enorme. Puede destacarse entre otros la figura del cineasta armenio Artavadz Peleshian, que lleva a cabo un tipo de montaje que él mismo denomina «distante». Basado en estructuras musicales o auditivas a las que somete la imagen, subordinándola a los motivos

rítmicos de la banda sonora y estableciendo un personal concepto de sincronía. Renuncia a los diálogos y a la voz en off, solo se sirve de la música y de los efectos de sonido, y manipula la imagen a base de repeticiones, jump cuts, ralentizaciones o congelaciones de fotograma, buscando una visión global impresionista que es, a su vez, una interpretación poética en positivo de las luchas y deseos del ser humano, un retrato del hombre en el mundo

Su primer film, el cortometraje *El inicio* (*Skizze*, 1967), montado exclusivamente con imágenes de archivo de los años veinte hasta los sesenta, es un grito contra la violencia del poder sobre el pueblo. En el mediodocumental *Nuestro siglo* (*Mer Dare*, 1982), recicla imágenes de la carrera espacial para ofrecer una sinfonía de lo que el hombre ha conseguido en el siglo xx, comparando el espacio sideral con el ser humano.

## La estructura y la lucha por la emoción

La estructura principal de la mayoría de documentales de largometraje es, como se ha dicho, la clásica en tres actos. En numerosos casos es aplicada con toda la precisión, por ejemplo, en el documental de denuncia *The cove* (2009), dirigido por Louie Psihoyos con guion de Mark Monroe y montaje de Geoffrey Richman, que trata de una expedición de profesionales del audiovisual que quiere tomar testimonio de una gigantesca masacre de delfines que se produce anualmente en la bahía de un pueblo japonés. El planteamiento del problema, la preparación de la aventura, el clímax de la grabación de la masacre y las consecuencias de esta acción se ajustan al esquema clásico. Igual sucede con *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1996), con guion y dirección de Leon Gast y montaje de Gast, Jeffrey Kusama-Hinte y Keith Robinson, sobre el combate de boxeo que enfrenta en 1974 en Zaire al campeón del mundo, el todopoderoso George Foreman, con el aspirante, el astuto e inconformista Muhammad Ali, film que es todo un recorrido hacia un clímax altamente emotivo, el del gran combate, dentro de una lectura global de reivindicación del orgullo afroamericano.

La estructura de la stage movie de ficción se traslada al documental musical en films en los que se progresa a través de las dificultades hasta el éxito de la representación final, por ejemplo *¡Esto es ritmo!* (*Rythm is it!*, 2004), dirigido por Thomas Grube y Enrique Sánchez Lansch, con montaje de Dirk Grau y Martin Hoffmann, en el que niños de escuelas públicas de Berlín sin la menor experiencia acaban por bailar de forma competente gracias a un buen pedagogo una coreografía a partir de la música de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky.

>> Seguimiento de un proceso que culmina  
con un gran acontecimiento final

Considerando estructuras de documentales muy diversos, el analista puede percibir que hay un número notablemente alto que en apariencia se aparta de los cánones clásicos. Mientras que la ficción tiende a ajustarse con exactitud al dibujo y la longitud de los tres actos, solo los documentales que buscan una mayor respuesta comercial —como los citados *The cove*, *Cuando fuimos reyes* o *¡Esto es ritmo!*— se expresan con todo detalle según la fórmula. La libertad del documental conduce efectivamente a multitud de variantes periféricas, pero si se examina la esencia que soporta cualquiera de estos modelos alternativos, se constata que la base clásica se mantiene casi siempre. De hecho, el esquema predominante en multitud de documentales es el motivo de espíritu clásico: «Seguimiento de un proceso que culmina con un gran acontecimiento final».

Así se da en los citados *The cove*, *Cuando fuimos reyes* y *¡Esto es ritmo!*, y también en documentales de la más extrema diversidad como:

*El hombre de la cámara* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov, con el visionado final en la sala de cine de las imágenes que se han ido viendo a lo largo del proceso.

*El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) de Leni Riefenstahl, con el discurso más largo y encendido de Adolf Hitler en la última de las doce partes del documental.

*Olimpiada* (*Olympia*, 1938) de Leni Riefenstahl, con la secuencia de los saltos de trampolín, evitando el tono de reportaje informativo de los más de treinta episodios anteriores en beneficio de un final estetizante con mensaje: el ser humano convertido en superhombre.

*Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1956), con dirección y montaje de Alain Resnais y guion de Jean Cayrol, con las imágenes de las excavadoras enterrando centenares de cadáveres en los campos de concentración.

*Fraude* (*F for Fake*, 1973) de Orson Welles, que introduce un episodio final de ficción que culmina el ensayo previo sobre el valor del arte.

*Agarrando pueblo* (1978), con guion, dirección y montaje de Carlos Mayolo y Luis Ospina, falso documental que se cierra con una vibrante agresión a los mismos documentalistas que se desvela falsa y una entrevista final, auténtica, al individuo que había simulado la agresión.

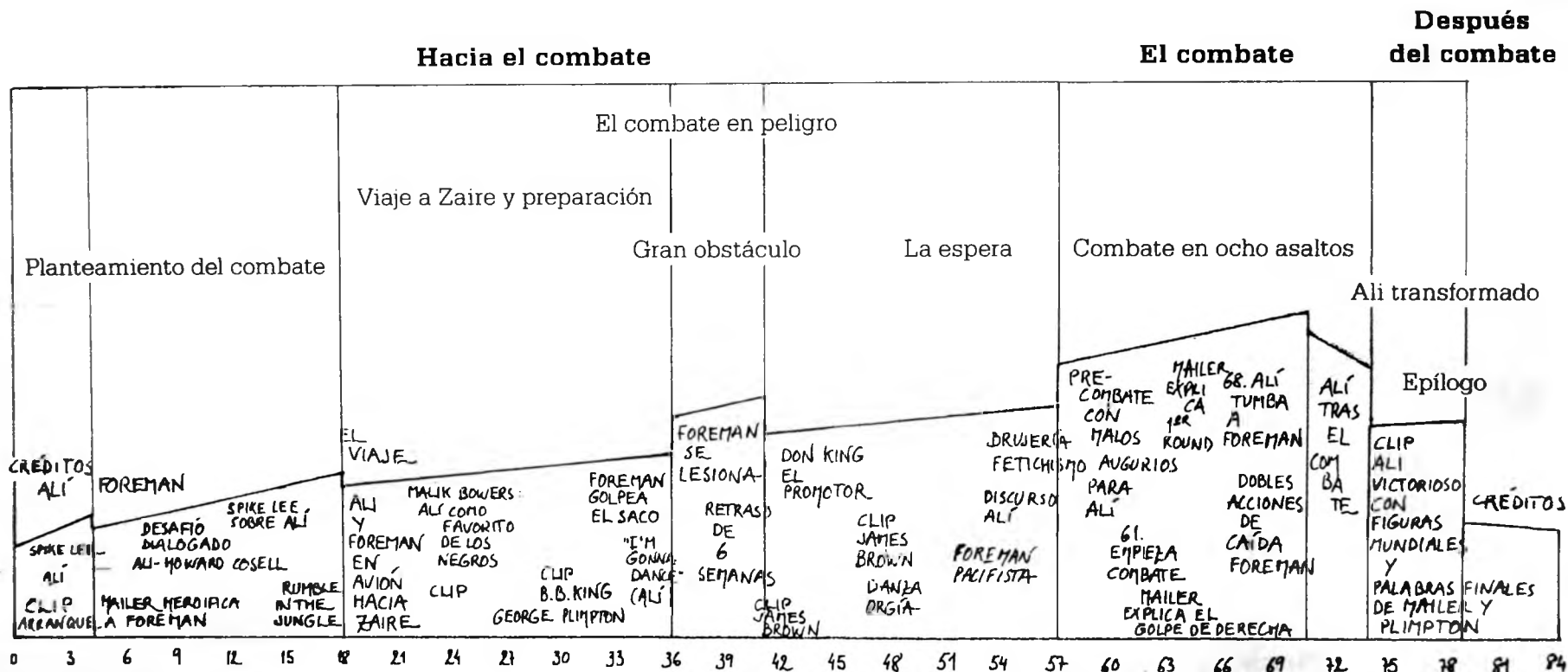
*Let's get lost* (1986) de Bruce Webber, con montaje de Angelo Corrao, con las reflexiones finales del biografiado trompetista Chet Baker, poco tiempo antes de morir.

*Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda, con montaje de Varda y Laurent Pineau, que se reserva para el episodio final el encuentro con el personaje que, según propia confesión, más impresiona a la propia realizadora, el «espigador» de comida en un mercado de París, biólogo y profesor voluntario de francés para inmigrantes.

Cuando fuimos reyes (When we were kings, 1996)

Guión y dirección de Leon Gast

Montaje de Leon Gast, Taylor Hackford, Jeffrey Levy-Hinte y Keith Robinson



Documental sobre el combate de boxeo por el título mundial de peso pesado entre Muhammad Ali y George Foreman, celebrado el 30 de octubre de 1974 en Zaire.

- I. **Hacia el combate.** Planteamiento del acontecimiento y viaje a Zaire, con un momento de crisis en la mitad de la película en el que parece que el combate no se celebrará.
- II. **El combate.** Episodio de más de quince minutos dedicado al «gran acontecimiento» del film.
- III. **Después del combate.** Muhammad Ali ha ganado y se ha transformado como persona. Epílogo con reflexiones finales.

*Touching the void* (2003) de Kevin McDonald, con guion de Joe Simpson y montaje de Justine Wright, que cierra en el bloque final la increíble odisea de supervivencia en el límite del alpinista Joe Simpson al conseguir volver al campo base con una pierna rota después de ser dado por muerto por su compañero.

*Grizzly man* (2005) de Werner Herzog, con montaje de Joe Bini, que en el tramo final presenta las imágenes del oso grizzly que devora al protagonista, el ecologista amante de los osos Timothy Treadwell, y a su pareja.

*Ladrones viejos* (2007) de Everardo González, con montaje de Juan Manuel Figueroa, que deja para el bloque final la narración de uno de los viejos presos protagonistas, el Carrizos, sobre el robo a la casa del presidente de México.

Incluso un documental eminentemente artístico como *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Ence, en torno de la voluntad de un pintor, Antonio López, de pintar el árbol del membrillo de su patio, responde a la fórmula del seguimiento del proceso con gran acontecimiento final que en este largometraje es un sueño del artista.

### Enigma

Una de las claves del interés de una historia de ficción convencional es el esquema «enigma-solución»: un personaje interesante tiene un problema, y de ahí nace el enigma que genera el interés, y el espectador sigue al protagonista en su aventura hasta que llega la solución.

Un largometraje clásico de ficción dedica todo un primer acto, en torno a los veinte minutos, a crear empatía sobre el protagonista, y a interesar al espectador sobre el problema que tendrá que resolver, la pregunta que no se responde hasta el final. La creación de un gran enigma funciona en el documental de forma idéntica a la ficción.

En el documental *Asaltar los cielos* (1996) de José Luis López Linares y Javier Ruoyo, con montaje de Pablic Blanco y Fidel Collados, la narración es similar a la de un film de ficción en tres actos: se presenta al protagonista (Ramon Mercader), su objetivo (asesinar a Trotsky), y a los personajes secundarios que le ayudarán (como su madre). A partir de aquí el esquema es el de un auténtico thriller con un gran clímax: el asesinato cometido con un piolet en la casa mexicana de Trotsky en Coyoacán. Y una tercera parte que relata las consecuencias para el protagonista hasta su muerte, concluyendo con unas imágenes del «paraíso» con el que sueña el protagonista (la playa de Sant Feliu de Guíxols). Por tanto, *Asaltar los cielos* presenta una estructura clásica con doble enigma: ¿cómo conseguirá el protagonista su objetivo de matar a Trotsky? y ¿cuáles son las consecuencias del magnicidio?

De forma análoga, otro largometraje documental dentro también del registro thriller, como *El perdón* (2009) de Ventura Durall, con guion de Durall y Enric Álvarez y montaje de Martí 372

Roca, se basa en la satisfacción de un enigma generado al principio: ¿por qué un joven como Andrés Rabadán, que parece igual que la mayoría, hace descarrilar trenes y asesina a su padre con una ballesta? El desarrollo y desenlace de la obra ofrecen la respuesta.

En el inicio de la década del dos mil surgen series americanas de documental-thriller en torno del universo forense, medimetrajes de 30-40 minutos, probablemente a partir de la repercusión de la serie de ficción CSI, como *Crímenes imperfectos* (*Forensic files*, 2000-) o *Power, privilege and justice* (2002-), caracterizadas por estructuras clásicas que buscan demostrar la culpabilidad del criminal, con reconstrucciones dramatizadas y un montaje muy ágil.

La lucha por la emoción puede ser más difícil de conseguir en documentales de tipo institucional o didáctico. Siempre que se pueda, el esquema de la presencia de un conflicto que se ha de resolver actúa como uno de los anzuelos más seguros

Por ejemplo, en el capítulo segundo de una hora de duración denominado *Divide and conquer* (1943), dirigido por Frank Capra, con guion de Roger O. Denny y montaje de Doug Gould y William Hornbeck, perteneciente a la serie de documentales didácticos y de propaganda *Why we fight*, cuya función es la de convencer a la sociedad americana de que hay que intervenir en la guerra contra los nazis, en el planteamiento se expone el problema: Hitler quiere conquistar todos los países europeos que limiten con Inglaterra para aislarla e invadirla; es necesario, en consecuencia —y como se explica en la parte segunda—, detener este proceso antes de que sea demasiado tarde.

En cualquier film institucional o didáctico clásico sobre un tema en principio poco apasionante como, por poner un ejemplo, una nueva reglamentación de señales en la red ferroviaria, el esquema podría ser similar: existe un problema creado por una señalización desfasada que tiende a crear accidentes y se hace imprescindible solucionar el conflicto con la nueva gama de señales.

Algunos de los documentales de mayor ambición artística renuncian a cualquier tipo de esquema de creación de enigma en beneficio de la sugerencia. Es el caso de largometrajes como:

*Baraka* (1992) de Ron Fricke, con guion de Fricke y Mark Magidson y montaje de Fricke, Magidson y David Aubrey.

*En construcción* (2001) de José Luis Guerín, con montaje de Mercedes Álvarez y Nuria Esquerri.

*Mercado de futuros* (2011) de Mercedes Álvarez, con guion de Arturo Redín y de la misma directora y montaje de Nuria Esquerri y Pablo Gil Retuerto.

Todos ellos comparten un mensaje de crítica a la sociedad perversamente avanzada y una llamada a la pureza. Los tres contienen estructuras en tres o cuatro partes

En *Mercado de futuros*, que profundiza en la especulación inmobiliaria que ha contribuido a la crisis en la España de finales de la primera década del dos mil, los autores marcan con epígrafes las cuatro partes del documental. En la primera, una casa es desalojada de todos sus libros y objetos; en la segunda y la tercera, se retrata a los vendedores de paraísos inmobiliarios, los gurús del management y los neuróticos agentes de bolsa; en la cuarta, en el barcelonés mercado de los Encants se redistribuyen los objetos y los libros de la casa inicial y uno de los vendedores, nonagenario, no demasiado interesado en vender, se toma la vida con calma y serenidad.

*Volar* (2012) de Carla Subirana, con montaje de Manel Barriere es un documental observacional con una estructura basada de forma sutil en la progresión del aprendizaje en una academia española de vuelo hasta llegar al objetivo final: volar en un avión. No se centra en personajes sino más bien en estados de ánimo, como el capítulo dedicado a la espera. La lectura crítica puede existir pero no está en absoluto subrayada.

La emoción estética sin soporte de una trama fuerte propia de la ficción, o de un esquema típico de problema-solución, es uno de los recursos de numerosos documentales

Por ejemplo *Olympiada* (*Olympia*, 1938) de Leni Riefenstahl, en las secuencias de los saltos de trampolín, de longitud, las regatas o la maratón, marcadamente estetizantes.

O cada uno de los planos de *Baraka* (1992) de Ron Fricke.

### Arranque, punto medio y gran acontecimiento final

Reducida a la esencia, la estructura clásica aplicada al documental no es sino esta: un buen arranque en el que se planteen las reglas del proceso que se seguirá, un punto medio que renueve las expectativas y, como cierre, el gran acontecimiento final, espectacular, poniendo de relieve el mensaje de denuncia, de llamada a la acción, de afirmación de vida o de reflexión sobre el tema tratado.

#### *El arranque*

El inicio de la investigación o del seguimiento puede contener un gancho, un anzuelo que arrastre al espectador al visionado completo hasta la culminación final. Puede ser desde un enigma narrativo espectacular...



Como el de *Blindsight* (2006), de Lucy Walker, con montaje de Sebastian Duthy: unos parias indios invidentes pretenden escalar el Lhapka Ri, una de las montañas más altas del Himalaya.

O el de *Món petit* (2012) de Marcel Barrena, con montaje de Marcel Barrena y Dormi Parra: un joven parapléjico y sin dinero de Barcelona quiere realizar un viaje hasta las antípodas, en Nueva Zelanda.

... hasta el magnetismo de la belleza estética.

Como en *¡Que viva México!* filmado por Sergei Eisenstein y su equipo en 1930 y montado por su ayudante Aleksandrov en 1979.

Otros ejemplos:

*Las alas de la vida* (2006), dirigida por Antoni Canet sobre una idea de Carlos Cristos, con guion de Carme Font, Carmen Santos, Jorge Goldenberg, Francesc Hernández, Xavi García-Raffi, Maria Tomás y Antoni P. Canet, y montaje de Juan Carlos Arroyo, se inicia con el protagonista, Carlos Cristos, un médico de 48 años afectado de una enfermedad terminal del sistema nervioso, anunciando su situación al espectador e informándole de la petición que ha hecho a su amigo, el director Toni Canet, de realizar un documental que acompañe su proceso, dada su vocación de divulgar la ciencia médica al público, «y si puede ser con una sonrisa», concluye el protagonista en su declaración inicial de intenciones. La lucidez intelectual, generosidad, sentido positivo de la vida y buen humor que retratan al personaje desde el inicio implican al espectador para seguir hasta el final. Más adelante, el espectador conoce otro de los objetivos del protagonista, que se declara ateo: experimentar en el último momento, antes de morir, un instante de trascendencia o de conocimiento del sentido de la vida.

En *Grizzly man* (2005) de Werner Herzog, con montaje de Joe Bini, las imágenes iniciales son las de Timothy Treadwell, ecologista y apasionado defensor y protector de los osos grizzly, grabándose a sí mismo en un parque nacional de Alaska hablando a cámara cerca de dos de estos peligrosos animales («moriré por ellos», llega a decir en esta secuencia de arranque), mientras un subtítulo informa de su nombre y las fechas de nacimiento y muerte (1957-2003), una muerte que como se sabrá poco después ha sido causada por el ataque de un oso. Los enigmas que surgen de la información en este arranque (¿por qué, cómo, quién es este personaje?) son progresivamente contestados a lo largo del documental.

Un arranque minimalista también puede seducir al espectador. En el caso de *Caro diario* (1993) de Nanni Moretti, con montaje de Mirco Garrone, un film-diario, genera el interés el planteamiento de un individuo —el propio Moretti— paseando con su vespa por las calles desiertas de la ciudad de Roma en pleno verano. Moretti se sirve de tres historias en este film-diario, las tres desde una cierta falta de espectacularidad que juega a su favor: los paseos en vespa por Roma, la búsqueda de silencio en una serie de islas italianas y la odisea médica a causa de una extraña enfermedad que causa picor en las piernas y que acaba siendo un cáncer.

*El punto medio*

El midpoint o punto medio de cualquier largometraje audiovisual es especialmente sensible de cara a reactivar el interés del espectador. En ficción puede acentuarse este punto medio con toda clase de giros o mecanismos de guion, desde la aparición de un personaje que todos creían muerto (*El tercer hombre*, *El topo*), hasta crear una profunda escisión dividiendo el film en dos partes (*Vértigo*, *Psicosis*). El documental no se diferencia en absoluto de la ficción en este aspecto. El acento en el punto medio es un recurso recurrente.

En el documental sobre la vida del trompetista Chet Baker, *Let's get lost* (1988) de Bruce Weber, con montaje de Angelo Corrao, que sigue una trayectoria de ascensión, caída y recuperación, el punto medio está reservado para la caída. Chet Baker da su versión del incidente en el que le rompen todos los dientes, tiene que dejar de tocar y ponerse a trabajar en una gasolinera durante tres años.

En *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, con guion de Erice y Antonio López y montaje de Juan Ignacio San Mateo, que sigue el proceso de pintura de un membrillero, en el punto medio el pintor abandona la intención inicial de pintar el cuadro a causa de la lluvia y el cambio de luz de otoño, con lo que parece que el film deba terminar pronto a causa de lo que parece un fracaso del propósito de los autores.

En *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1996) de Leon Gast, con montaje de Jeffrey Levy-Hinte, Keith Robinson y el mismo Gast, el combate planteado desde el primer instante en Kinsasa (Zaire) entre el joven campeón del mundo George Foreman y el veterano aspirante Muhammad Ali corre en el punto medio peligro de no celebrarse a causa de una herida que sufre Foreman. La secuencia central de crisis se resuelve con una «reprogramación» del combate, retrasando la fecha en seis semanas.

En *Los espigadores y la espigadora* (*Las glaneurs et la glaneuse*, 2000) de Agnès Varda, con montaje de Laurent Pineau y Agnès Varda, que comienza con imágenes del cuadro de Jean-François Millet del mismo título y se cierra con otro cuadro, *Las espigadoras huyendo de la tormenta* de Edmond Hedouin, la realizadora dedica una secuencia en el punto medio a diversos artistas que dan cuerpo a su obra a partir de objetos encontrados y reciclaje, dotando de coherencia un film que parte y concluye con obras de arte.

El documental musical *Dame veneno* (2007) de Pedro Barbadillo, con guion de Barbadillo y Luis Clemente y montaje de Chan G. Chaza, que reivindica los discos de flamenco-fusión de Kiko Veneno y los hermanos Raimundo y Rafael Amador de finales de los años setenta, un fracaso en su momento y más adelante obras fundacionales, sitúa en el bloque central la secuencia dedicada al más mítico de los artistas flamencos, Camarón de la Isla, y la grabación con este cantaor de una de las piezas más celebradas del flamenco moderno, *La leyenda del tiempo*.

*Searching for Sugar Man* (2012), con guion, dirección y montaje de Malik Bendjelloul, es un film en dos partes: en la primera se presenta el caso insólito de Rodríguez, músico ameri-

cano de Detroit desconocido en los Estados Unidos pero que es un ídolo en Sudáfrica, un personaje que se suicida por falta de reconocimiento durante una actuación; en la segunda parte, justo desde el punto medio, en el minuto 41 de un global de 83 minutos, se revela que Rodríguez continúa vivo y el documental toma nueva vida al retratar a Rodríguez desde el presente.

### *El gran acontecimiento final*

Respecto al clímax o «gran acontecimiento final», no hay la menor diferencia con la ficción: la mayoría de documentales clásicos, y un buen número de los que se aproximan a la experimentación, se guardan la carta culminante para el bloque final.

Uno de los films de propaganda más conocidos de la historia, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) de Leni Riefenstahl sobre el sexto congreso del partido nazi en Núremberg, sigue fielmente el esquema «seguimiento de un proceso hasta la culminación con gran acontecimiento final». Este largometraje de casi dos horas reparte el seguimiento del proceso en doce episodios, atendiendo a los fundidos a negro que separan cada bloque. Adolf Hitler no es comparado con un Apolo o un rebelde, como se suele hacer con los líderes políticos, sino con un dios al que se rinde culto. Este mesías, a quien se ha estado viendo desde el inicio, no empieza a hablar hasta poco después de la media hora del largometraje, después de que una multitud de jóvenes le dedique una especie de oración colectiva, cuando ya se ha creado una gran expectativa para oír su voz. A partir de aquí, cuatro episodios más, incluyendo el final, se estructuran a través de los discursos de Hitler como clímax de cada bloque. Una de las lecciones de Riefenstahl es la de la manipulación del material para presentar al final la más brillante de las secuencias como culminación de la obra. En *El triunfo de la voluntad* se siguen en orden cronológico los cinco días del congreso, pero el discurso final de Hitler probablemente pertenece a un momento anterior que la cineasta resitúa en el final.

La misma directora, en *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), el documental de tres horas y media, en dos partes, sobre las Olimpiadas de 1936 en Berlín, escoge como gran acontecimiento final la secuencia de los saltos de trampolín, una de las más brillantes desde el punto de vista estético. Es posible que no fuera la parte inicialmente prevista para cerrar el documental, que podría haber sido cualquier otra, desde la maratón, que sería la que correspondería en un sentido cronológico, hasta un posible montaje con los triunfos de los atletas alemanes. Riefenstahl selecciona para la conclusión del film la secuencia que mejor se corresponde con su tema predilecto, la conversión del ser humano en dios. Por lo que toca a los saltadores de trampolín la comparación de la cineasta es la del humano con el pájaro o incluso con el ángel.

A la misma época que los films de Riefenstahl pertenece el mediodetraje didáctico de notable orientación poética *Night mail* (1935), dirigido por Harry Watt y Basil Wright, escrito por W. H. Auden, con montaje de Basil Wright. El documental explica, sirviéndose de la voz en off, de algunas dramatizaciones y en ritmo rápido, el funcionamiento de este tran correo. En la se-

cuencia final, de cuatro minutos, se produce una aportación singular: un poema escrito por Wystan Hugh Auden es recitado adaptando la velocidad de locución al montaje de imágenes y a la música de Benjamin Britten, generando un episodio único (en cuatro tiempos: rápido-lento-más rápido-lento, compatible con la estructura clásica de la secuencia planteamiento-desarrollo-clímax-desenlace) que se convierte en el gran acontecimiento final del mediometraje.

El documental experimental de quince minutos *San Francisco* (1968) de Anthony Stern, con música de Pink Floyd, se caracteriza por un montaje con imágenes extremadamente aceleradas, a menudo cercanas a la abstracción, que solo se ralentiza con la introducción de fotografías o planos más largos. Tiene una estructura episódica aparentemente azarosa (desfile, luces en la noche, cementerio de coches, muelle, etc.) que culmina climáticamente en el episodio más largo y con menor fragmentación, una ceremonia de carácter místico-erótico. A pesar de la apariencia fuera de normas, pues, sobrevive el proceso de la estructura clásica con la voluntad de un acontecimiento climático final.

La segunda de las películas de la trilogía de largometrajes sobre el gobierno de Allende y su caída, *La batalla de Chile. El golpe de estado* (1974) de Patricio Guzmán, con montaje y colaboración en el guion de Pedro Chaskel, dedica los últimos quince minutos a describir pormenorizadamente los hechos del 11 de septiembre de 1973: el bombardeo aéreo del Palacio de la Moneda, las dos últimas alocuciones radiofónicas del presidente («pagaré con mi vida la lealtad del pueblo»), su muerte y los primeros comunicados de Pinochet y los otros generales golpistas.

Víctor Erice sigue el proceso de elaboración de una pintura y un dibujo del artista Antonio López en *El sol del membrillo* (1992), cuando este pasa casi un mes y medio pintando un membrillero de su patio, renunciando acto seguido al cuadro a causa del mal tiempo del otoño que le impide captar la luz apropiada sobre el árbol, y después dedica un tiempo similar a elaborar un dibujo sobre el mismo motivo. Pero añade un bloque final, alejándose del «seguimiento de la obra», centrado en un sueño del pintor que justifica el interés de este por el árbol del membrillo y actúa como gran acontecimiento final.

El combate de boxeo entre Foreman y Muhammad Ali con que culmina *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1996), de Leon Gast, dura dieciocho minutos. Es como una película dentro de la película, una larga secuencia analizada y comentada por los dos expertos principales del film, Norman Mailer y George Plimpton. Dobles acciones desde diferentes ángulos, ralentizaciones, fotografías, bloques didácticos explicando cada golpe y metáforas verbales se suceden en el relato del combate.

El documental musical *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders, con guion de Nick Gold y montaje de Brian Johnson, concluye con la actuación del grupo de músicos cubanos que protagonizan el film en el Carnegie Hall de Nueva York. La secuencia final, de más de 15 minutos, simultanea la actuación con la visita a las calles y rascacielos de Nueva York. El último tema interpretado es *Chan Chan*, de Compay Segundo, con el que se había iniciado el largometraje. Este documental de Wenders sigue el argumento universal de ficción, muy habitual en el musical, de «artistas que atraviesan todo tipo de penalidades hasta que triunfan», con la peculiaridad de que muchos de estos artistas son músicos de edad notablen-

te avanzada (noventa años en el caso de Compay Segundo), de manera que la sensación de premio final es muy acusada.

*Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), con guion, dirección y montaje de Nicolas Philibert, es un documental sobre una escuela unitaria francesa, con alumnos de diferentes edades, de cuatro a diez años, en un entorno rural. El director renuncia a los golpes de efecto espectaculares para concentrarse en detalles mínimos de la trayectoria de los niños y de su profesor durante todo un curso escolar. Aun así, concentra las secuencias más emotivas en el bloque final del film: una niña que parece que se ha perdido en una excursión, una conversación del profesor con uno de los niños sobre su padre enfermo de cáncer y otra conversación con una niña autista que se emociona y llora.

En la citada *Grizzly man* (2005) de Werner Herzog, con montaje de Joe Buni, en el bloque final el narrador (el mismo Herzog) afirma que durante el proceso de montaje del documental han accedido a la última cinta grabada por Timothy Treadwell instantes antes de morir, lo que permite ver imágenes del oso que devoró a Treadwell y a Amy, su pareja. Toda la presión de este documental culmina en cierto modo con el visionado de estas imágenes y con la pormenorizada descripción verbal del incidente fatal que después lleva a cabo el médico forense.

Poco habitual es el caso de el esquema del *El hombre de la cámara* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov, con montaje de Elizabeta Svilova. Estructurado en numerosos episodios, cerca de veinte, que suelen avanzar de la inmovilidad hasta el paroxismo, se inicia y concluye en una sala de cine, como si acompañáramos a los espectadores del film en el visionado de una película, que empieza con la quietud del alba pero continúa con diversos episodios de vida cotidiana (trabajo en la mina, ocio, deporte o danza) hasta un bloque final espectacular que sucede dentro de la sala de cine, con los espectadores visionando las imágenes repletas de movimiento e incluso abstractas proyectadas en la pantalla.

## Otros motivos clásicos

### *Del día a la noche y de la noche al alba*

El esquema «del día a la noche» es relativamente común en documentales muy diversos. La fórmula tripartita «día-noche-alba», todavía más clásica, puede ser soporte de diversos films documentales que renuncian a otras fórmulas.

Como *Berlin, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann, con guion de Karl Freund, Carl Mayer y el propio director y montaje de Ruttmann, estructurado en cinco partes: alba, mañana, efervescencia de la hora punta, hora de comer en el mediodía y finalmente vida nocturna.

Diversos documentales de naturaleza, como *Microcosmos* (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe*, 1996), con guion y dirección de Claude Nuridsany y Marie Perennou, y montaje de Ma-

rie-Josèphe Yoyotte y Florence Ricard, siguen este esquema, del día a la noche. En este caso, se añade una tercera parte, el alba.

Igual que en el documental creativo sobre la Alhambra de Granada *Aguaespejo granadino* (1956), de José Val del Omar, estructurado también en tres partes: día, noche y alba, que siguen el proceso emotivo de conflicto por la ceguera del ser humano (el día), la locura (la noche) y la esperanza en el amor y en la fe (el alba).

### *La transformación del personaje*

Uno de los requisitos más apreciados en la ficción, la transformación del personaje protagonista —motor, como se ha dicho, de la transformación del espectador— es igualmente válido en el documental.

En un mediodetraje como *La direction d'acteur par Jean Renoir* (1968), de Gisèle Braunberger, asistimos a una clase de dirección de Jean Renoir sobre la actriz —y directora del documental— Gisèle Braunberger, que permite seguir el proceso desde la no emoción en la lectura de un texto hasta, en la parte final, la profunda transformación emotiva de la alumna-actriz en la representación de este texto.

En el largometraje ya citado *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1997), de Leon Gast, es también radical la transformación final del protagonista, el boxeador Muhammad Ali, que en el desenlace, después de haber ganado el combate a George Foreman, se convierte en un hombre sereno, generoso, lúcido, desposeído de la agresividad que le ha caracterizado a lo largo de toda su aventura.

En *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), de Leni Riefenstahl, puede hablarse también de un tratamiento de transformación en la figura del protagonista, Adolf Hitler. En los primeros cuatro episodios, el líder alemán permanece en silencio, recibiendo las muestras de adhesión del pueblo y de los cabecillas de su partido; en el episodio quinto empieza su primer discurso, de dos minutos, y a partir de aquí los otros discursos que pronuncia son cada vez más largos y más vehementes. En el último, de diez minutos, en el bloque doctavo y final del film, Hitler se muestra en el límite de la expresividad (y de la neurosis dominante obsesiva).

## La forma reportaje en films de ficción

### » La velocidad

Una de las ventajas de la forma reportaje es la rapidez. Si se estableciera en un hipotético contador rítmico de la velocidad media de los films de ficción y de la de los repor-

tajes, la diferencia sería extraordinaria. Es por eso que, a menudo, cuando en un film de ficción se necesita acelerar la narración, se adoptan procedimientos propios del reportaje. En algunos casos se introducen directamente reportajes.

Por ejemplo, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, cuando en el planteamiento se explica la vida entera de Charles Foster Kane en diez minutos, en un noticario-reportaje que, dentro del film, se llama *News on the march*.

Se pueden encontrar noticieros-reportajes en multitud de films, siempre con la función de introducir mucha información en poco tiempo, como *Calabuch* (1956) de Luis García Berlanga, con guion de Leonardo Martín, Ennio Flaiano, Florentino Soria y Berlanga, y montaje de Pepita Orduña, cuando se explica al inicio en una especie de *No-Do* (noticario-documental de la época franquista en España, proyectado semanalmente en los cines) la odisea del sabio atómico que ha desaparecido.

El prólogo de *JFK* (1991) de Oliver Stone, con guion de Zachary Sklar y montaje de Joe Hutschung y Pietro Scalia, durante los créditos iniciales resume en siete minutos unos cuantos años de historia de los Estados Unidos, del mundo entero y de la vida de John Fitzgerald Kennedy, hasta que este es asesinado en Dallas.

La conversión del personaje John Malkovich de actor en marionetista en la última parte del film *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999), dirigida por Spike Jonze, con guion de Charles Kauffman y montaje de Eric Zumbrunnen.

La forma *montage*, con imágenes, música y narración en voz en off, es una variante de reportaje en films de ficción de la época llamada clásica (1930-1955). Cuando surge un *montage* la velocidad de narración se dispara: la introducción de un momento histórico, un viaje, una elipsis de diversos años explicada en poco tiempo.

Films como *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, con montaje de Owen Marks, se inician con un *montage* informativo de la situación histórica del momento y el papel estratégico de esta ciudad marroquí. Se trata de un reportaje que se convierte progresivamente en ficción.

En el arranque de *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949) de Giuseppe De Santis, con guion de De Santis, Carlo Lizzani, Mario Monicelli (y cinco guionistas más), y montaje de Gabriele Variale, un locutor mirando a cámara introduce información útil sobre la vida y costumbres de las trabajadoras arroceras en los cuarenta días de recolección de arroz; en este caso el mecanismo se justifica después dentro de la narración por el hecho de que el locutor forma parte de un programa de radio que se hace eco del inicio de la temporada de recolección.

Una de las versiones de la forma reportaje es la voz del narrador en off que explica en pocas frases periodos narrativos de gran extensión, de forma que la elipsis no deja

desinformado al espectador. Si se tiene que explicar la vida entera de un personaje, la voz en off es un recurso útil para avanzar rápidamente en el tiempo.

Así se da en *El curioso caso de Benjamin Button* (*The curious case of Benjamin Button*, 2008) de David Fincher, con guion de Eric Roth según el relato de Francis Scott Fitzgerald, y montaje de Kirk Baxter y Angus Wall, donde se explican ochenta años de la vida del protagonista.

Woody Allen se ha servido de la voz en off narrando fragmentos de relato como si se tratara de un reportaje en numerosos films, desde *Toma el dinero y corre* (*Take the money and run*, 1969), con montaje de Paul Jordan y Ron Calish, hasta *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You will meet a tall dark stranger*, 2010), con montaje de Ahsa Lepselter. Es uno de los directores que más confía en este recurso, hasta el punto de haberle dedicado un film entero, el falso documental *Zelig* (1983), con montaje de Susan E. Morse.

## >> La función didáctica

Cuando conviene explicar claramente cómo funciona un mecanismo, que más adelante se pondrá en funcionamiento, la ficción suele adoptar las formas del documental didáctico: lentitud, precisión, exactitud y abundancia de insertos que informan de los detalles.

Por ejemplo, la preparación de la bomba de nitroglicerina que deshará una enorme roca en medio del camino de los camiones en *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953) de Henri-Georges Clouzot, con guion de Jérôme Geronimi y el propio director, y montaje de Madeleine Gug, Etienne Muse y Henri Rust.

O la explicación de la peculiar trayectoria de la «bala mágica» que hipotéticamente hiere a diversas víctimas en el atentado de Dallas, en el juicio del final de *JFK* (1991) de Oliver Stone.

En films de acción o algunos thrillers con frecuencia es necesario entender procesos que desencadenan conflictos o bien propician la misma acción, de ahí que la presentación de los gadgets de las armas y vehículos de James Bond en cualquiera de los films de la serie acostumbre a tener aspecto de documental didáctico, o también los planteamientos de grandes robos, los planes de futuras evasiones, la táctica a seguir de determinadas batallas o la explicación sobre el papel, sobre maquetas o sobre pantalla de ordenador —como el naufragio del *Titanic* en el prólogo del *Titanic* (1998) de James Cameron, con montaje de Conrad Buff IV y Richard A. Harris— de una misión de cierta complejidad que habrá que llevar a cabo.



## >> La sensación de verdad y los audiovisuales híbridos

La ficción se puede servir de las formas del noticiario-reportaje-documental para un curioso proceso: borrarse como tal ficción para simular realidad. Un subgénero que ha ido a más en los últimos años se basa en esta premisa, el falso documental, también conocido como *mockumentary*. La sensación de verdad que ofrece el documental, que por definición parte de hechos reales, sigue siendo una de las principales fuentes de evolución del audiovisual, dando lugar a productos híbridos e indefinibles (incluso cuando puede hablarse de «engaño») y a todo tipo de reflexiones sobre el valor moral del producto.

Las mondo-movies italianas de reportajes de impacto como *Este perro mundo* (*Mondo cane*, 1962) de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi, con montaje de Gualtiero Jacopetti, u *Holocausto canibal* (*Cannibal holocaust*, 1979), dirigida por Ruggero Deodato y basada en el guion de Gianfranco Clerici y Giorgio Stegani, con montaje de Vincenzo Tomassi, están en la línea de falso documental que quiere pasar como auténtico, sin ofrecer pistas sobre su falsedad.

El videoclip *Touch the night* (1986) de Neil Young, dirigido por Tim Pope, refuerza la sensación de caos y la falta de puesta en escena con el rodaje cámara en mano y en plano secuencia; el cantante hace las funciones de periodista de noticiario que retransmite el accidente de un auto en la noche, entre las ambulancias, la policía, el hombre herido y la mujer muerta.

*Forgotten silver* (1995), con guion y dirección de Peter Jackson y Costa Botes y montaje de Eric de Beus y Michael Horton, es un falso documental sobre un pionero neozelandés del cine que en ningún momento advierte de su carácter ficticio, de forma que el espectador tiende a creer que el mensaje es auténtico.

El videoclip *La Rambla* (1997), de Quimi Portet, se beneficia de la sensación de verdad que ofrecen las imágenes documentales de gente y personajes reales de la Rambla, montados en paralelo a la actuación de los músicos.

El largometraje *Cravan vs Cravan* (2002), con guion y dirección de Isaki Lacuesta y montaje de Domi Parra, es un documental poético sobre un artista mítico y cargado de enigmas. Arthur Cravan, poeta precursor del dadaísmo y boxeador. Lacuesta traza un apunte de biografía de Cravan a partir de la búsqueda que lleva a cabo sobre él en el presente el también poeta y boxeador Frank Nicotra. La naturaleza «hipotética» de los sucesos de la vida de Cravan y las contradicciones sobre su trayectoria, que culminan con su misteriosa desaparición en el golfo de México a los treinta y un años, permiten a Lacuesta acercarse desde muy diversas perspectivas: entrevistas, diálogos, reconstrucciones, imágenes de cortometrajes históricos —como *Entr'acte* (1923) de René Clair— e imágenes de archivo tal vez falsas, tal vez reales, incluyendo la presencia de la mesa de montaje. La narración se orienta hacia un gran acontecimiento climático, un encuentro de boxeo en la plaza de toros de Barcelona. El último

piano del film, el mar en el que el personaje desaparece, con un audio en el que se confunden multitud de voces que teorizan sobre la vida de Cravan, funciona como síntesis de intenciones del autor

*Un tigre de papel* (2007), de Luis Ospina, cuenta la trayectoria de Pedro Manrique Figueroa, artista precursor del collage sobre papel en Colombia a través de un collage audiovisual en el que a las intervenciones de amigos que le han conocido se suman imágenes de la más variada procedencia que permiten reflexionar sobre la historia del país desde los años cuarenta con el asesinato traumático de Jorge Eliécer Gaitán, hasta los ochenta, cuando se manifiesta el desengaño colectivo de las ideas de los políticos de izquierda. La condición de falsedad del documental es relativa, ya que la existencia inventada de Pedro Manrique Figueroa, que solo se puede advertir en los créditos finales, no desvirtúa la lucidez del análisis sociológico del film.

El film de dibujos animados *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008), de Ari Folman, en torno a un director de cine hebreo, el mismo Folman, que quiere recordar su participación en un episodio funesto, la matanza de miles de palestinos en Sabra y Chatila, contiene diversos fragmentos de entrevistas a personajes reales —resueltos igualmente en dibujo— que de golpe transforman el registro ficticio en documental y otorgan al discurso una extrema verosimilitud que hace creer al espectador que la historia es completamente real, sin la menor falsedad

La serie televisiva de ficción de estilo metacinema, cercana al documental y también a la comedia *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010), escrita y dirigida por David Trueba, con montaje de Marta Velasco, está basada hipotéticamente en el caso real del actor Jorge Sanz, venido a menos después de una larga época de esplendor y grabada en estilo reportaje, de forma que el aspecto documental-reportaje contribuye a la sensación de verdad

El cortometraje de ficción basado en hechos reales al estilo psicodrama *El somniure amagat* (2011), dirigido por Bonaventura Durall, con guion de Durall y Miguel Llansó y con montaje de Martí Roca, trata de la trayectoria hasta una sonrisa feliz de un niño etíope de la calle que vive en un entorno extremadamente deprimido y vulnerable. El protagonista cuenta la muerte de su madre en voz en off e incluso aparece como narrador como si estuviera entrevistado en un documental

La inspiración de la introducción de sensación de verdad a través del registro noticiario-reportaje-documental puede estar en el reportaje de la vida de Charles Foster Kane en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles o, mirando más atrás, en las reconstrucciones de grandes acontecimientos periodísticos durante la época del mudo en películas de los hermanos Lumière.

El paso del noticiario-reportaje-documental —es decir, de la verdad— a la ficción, que se puede encontrar en films como el mencionado inicio de *Casablanca* (1942), se puede pulir de forma que la frontera entre estos dos registros sea muy sutil

La primera secuencia de *Zabriskie point* (1970) de Michelangelo Antonioni, con guion de Tonino Guerra y Sam Shepard, y montada por Franco Arcalli, parece un reportaje real improvisado en una reunión de estudiantes universitarios que hablan de segregación racial y necesidad de ir a la huelga.

El tono noticiario-reportaje mantenido durante todo un largometraje es lo que dota de sensación de realidad en directo, es decir, que parece que la acción está sucediendo en el presente, por lo que resulta especialmente indicado en films de terror, ya que hacen creer al espectador que la amenaza es real. En todos los ejemplos, se mantiene el motivo de la amenaza a la chica sola en la oscuridad:

*El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch project*, 1999), con guion, dirección y montaje de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

*[Rec]* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, con guion de Luiso Berdejo y los dos directores y montaje de David Gallart.

*Actividad paranormal* (*Paranormal activity*, 2007), con guion, dirección y montaje de Oren Peli

La conocida como «estética de video doméstico», cargada de intencionadas imperfecciones (planos desenfocados, movidos, con encuadres deficientes, panorámicas demasiado rápidas, jump cuts), es una variante empobrecida de la forma noticiario-reportaje que se populariza al mismo tiempo que las cámaras de video doméstico.

Se utiliza para ofrecer sensación de verdad en:

La secuencia inicial del drama *Mandos y mujeres* (*Husbands and wives*, 1992) de Woody Allen, con montaje de Susan E. Morse.

El clip en color que muestra la vida de familia del boxeador Jake La Motta en el film en blanco y negro *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, con guion de Mardik Martin y Paul Schrader y montaje de Thelma Schoonmaker

En los últimos años, nuevos elementos como los planos de cámaras tipo webcam se añaden al arsenal de la estética de reportaje.

Como en el film *Blog* (2010), dirigido per Elena Trapé, que basa buena parte de su eficacia en la sensación de verdad cercana al documental que ofrecen las imágenes grabadas por las mismas cámaras domésticas de las protagonistas.

Experimentos que mezclan ficción y documental introducen elementos propios del noticiario-reportaje-documental, como el del personaje reconvertido en narrador

que reflexiona hablando a cámara, para crear una realidad mixta, entre realidad y ficción.

Por ejemplo, los personajes reconvertidos en narradores de la serie inglesa *The office* (2001-2003), con guion y dirección de Ricky Gervais y Stephen Merchant, y montaje de Nigel Williams.

### → Estética de reportaje, estética amateur y estética doméstica

Cabe establecer las diferencias, sutiles, entre las diferentes estéticas de noticiario-reportaje, es decir, las que carecen de puesta en escena y se acumulan en los films documentales y también en los de ficción. De mayor a menor elaboración puede hablarse de estética de reportaje, de estética amateur y de estética de video doméstico.

La estética más elaborada es la de reportaje por el hecho de estar realizada por profesionales y posteriormente montada de la manera más cercana a las reglas clásicas. La estética amateur es la propia de cineastas no profesionales que, a pesar de ello, tienen suficientes conocimientos de lenguaje audiovisual como para cuidar tanto la manipulación de la cámara como el posterior montaje de imágenes. Históricamente, el cine amateur se inicia hacia los años veinte, momento en que cámaras de 16 mm son adquiridas por cineastas no profesionales para realizar reportajes familiares y films de ficción. La estética de video doméstico, la más descuidada, la que contiene un mayor olvido de las normas y que habitualmente se visiona sin pasar por el filtro de la edición es la que estalla hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando las cámaras de video están al alcance de todos.

Ejemplos de documentales con fuente de imagen amateur:

El clip de dos minutos y medio de la canción *Something* (1969), del álbum *Abbey Road* de The Beatles, es una especie de documental de imágenes amateurs de los cuatro miembros del grupo con sus parejas en un parque, mirándose, riendo, montando en bicicleta o simplemente posando ante la cámara.

El largometraje documental *Un instante en vida ajena* (2003) de José Luis López Linares, con guion de Javier Riujo, Arantxa Aguirre y Mauricio Villavecchia, y montaje de Pablo Blanco, Fidel Collados y Ana Serret, está compuesto exclusivamente por imágenes amateurs, familiares, de fiestas y viajes, realizadas por Madronita Andreu (1895-1982) durante más de cincuenta años de vida, a las que acompaña la voz en off de un narrador.

El largometraje documental *Eva Braun dans l'intimité d'Hitler* (2007) de Isabelle Clarke y Daniel Costelle, con montaje de Kevin Accart, se sirve de las imágenes amateurs, en color, de Eva Braun, pareja de Adolf Hitler, que realiza desde 1933 hasta 1945, a las que se añaden

otras imágenes en blanco y negro que ponen de relieve el contraste entre la felicidad que se vive en las reuniones domésticas de los más altos jefes nazis y el simultáneo holocausto.

El documental poético *Sans soleil* (1983), con guion, dirección y montaje de Chris Marker, se inicia con un plano de tres niños finlandeses andando en un día soleado, una imagen amateur que según la voz en off es sinónimo de felicidad.

Las imágenes de estética amateur, casi siempre de fiestas, encuentros familiares y viajes van regularmente asociadas a la manifestación de la felicidad.

José Luis Guerín construye primero y deconstruye después unas secuencias amateurs, espejo de felicidad familiar, supuestamente realizadas a finales de los años veinte, profundizando en su origen y buscando diversos significados, en su documental experimental poético *Tren de sombras* (1997), escrito y dirigido por Guerín y con montaje de Manel Almiñana.

### El guion en la sala de montaje y el paraíso del montador

La ficción está repleta de convenciones, reglas y normas para cada corte que busque la invisibilidad, cada secuencia, cada estructura, para cada film de género. En comparación, el universo del reportaje y el documental es para el guionista, el director y, sobre todo, para el montador el campo de la libertad. El noticiario-reportaje-documental admite tantos recursos formales de montaje como una secuencia de acción o un spot publicitario, y al mismo tiempo es el que integra más opciones de inclusión de diferentes fuentes de imagen. Se beneficia, además, de cierta falta de presión de las normas clásicas (ley del eje y otras), que es más propia de la ficción. Por tanto, el tipo de montaje puede ir de lo más clásico y convencional hasta lo más agresivo y descentrado. De hecho, en la forma noticiario-reportaje-documental se admiten, como se ha avanzado, planos desenfocados, desencuadrados, panorámicas descentradas, toma de sonido deficiente y un montaje preferentemente radiofónico, donde lo más importante viene dado por la voz. O bien todo lo contrario.

Con frecuencia el montador es más que nunca un guionista en la no ficción porque es en la sala de montaje donde se construye la narración. En consecuencia, muchos montadores son considerados también como guionistas en los créditos de numerosos documentales.

Como el documental artístico hispano-canadiense *Fuego y agua* (*When the fire burns. The life and music of Manuel de Falla*, 1991), dirigido por Larry Weinstein, con guion y montaje de David New.

El guion escrito de reportajes y documentales a menudo solo es la exposición de la idea y un esbozo teórico de intenciones con un previsible arco de cambio a partir del rodaje. Pocas veces el montador es más guionista y está tan cerca del hecho creativo como cuando trabaja en reportajes y en documentales.

## > Las mejores clases: los documentales sobre montaje

El estudioso del montaje puede encontrar en algunos documentales las herramientas adecuadas para su trabajo. Son más prácticos que cualquier libro, ya que la disciplina que está en juego es la combinación de la imagen y el sonido en el tiempo. En el presente (mediados de la segunda década del dos mil) la red está repleta de los llamados «tutoriales» —breves films didácticos— sobre cómo trabajar con cualquier programa de edición digital (Avid, Final Cut, Adobe Premiere, el más doméstico Windows Movie Maker, etc.). La efervescencia de la revolución digital en marcha, sin embargo, provoca que la vida útil de estos documentales sea más bien breve, de forma que entran pronto en la historia de la tecnología del montaje.

Otros documentales sobre historia del montaje clásico, sobre sus reglas o bien reflexiones en torno de su sentido como base lingüística audiovisual pueden ser más perdurables. Citamos cuatro de una lista que podría ser mucho más extensa

El episodio especial para la televisión canadiense en dos partes de veinticinco minutos cada una *A Talk with Hitchcock* (1964), dirigido por Fletcher Markie, con montaje de Ronald Piggot, primer capítulo de la serie *Telescope*, donde Alfred Hitchcock es entrevistado por el director del programa y habla de las diferencias entre «montaje como acción de cortar» (*cutting*) y la expresión que cree más acertada, «montaje como edición» (*assemblage*), para definir el montaje. Hitchcock analiza la escena de la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), diversas secuencias de *Los pájaros* (*The birds*, 1963) y manifiesta sus conocimientos del montaje soviético representando él mismo en una filmación, con intercalados de planos de una madre con un hijo y de una mujer seductora, el efecto Kuleshov.

*Filming Othello* (1978), el último largometraje terminado de Orson Welles, con montaje de Marty Roth, es uno de los primeros making of de la historia del cine, en este caso de *Otelo* (*Othello*, 1952), película que el mismo Welles realiza en el periodo 1948-1952. Welles rinde homenaje al montaje, como el más apasionado de los cineastas soviéticos, al hablar desde la sala de edición, delante de una mesa de montaje horizontal, y afirmar que es allí donde se lleva a término el auténtico trabajo de realización de películas y compara la moviola con un instrumento musical añadiendo que «un film no está escrito hasta que está escrito musicalmente».

*The wonderful horrible life of Leni Riefenstahl* (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, 1993) de Ray Müller, montado por Beate Köster y Vera Dubsikova. Documental de tres horas

donde una lúcida y enérgica Riefenstahl de noventa y tres años repasa toda su trayectoria, desde los inicios como bailarina y como actriz en films de montaña dirigidos por Arnold Fanck en los años veinte y treinta hasta sus últimos films de temática submarinista de los años ochenta. Especialmente interesantes son las extensas partes en las que Riefenstahl examina y comenta ante la moviola la génesis, la filmación y el montaje de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) y *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), dos de los documentales más importantes de la historia del cine.

El largometraje *La magia del montaje* (*The cutting edge: the magic of movie editing*, 2004), dirigido por Wendy Apple, con guion de Mark Jonathan Harris y montaje de Tim Tobin, perfila la historia del montaje desde los pioneros (Edwin Stratton Porter y, sobre todo, David Wark Griffith), hasta la época posterior a las revoluciones de los años sesenta, deteniéndose en el impacto de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard como dinamizador de las formas clásicas. Numerosos montadores activos desde antes de los setenta (Dede Allen, Donn Cambern, Paul Hirsch, Michael Kahn, etc.) y directores (Martin Scorsese, Steven Spielberg, James Cameron) cuentan su experiencia, comentan films y hablan de sus influencias. El largometraje se beneficia especialmente de las intervenciones de Walter Murch, que comenta en profundidad dos secuencias, una de *Cold Mountain* (2003), de Anthony Minghella, mientras la está montando, y el inicio con sobreimpresiones, casi un *montage*, de *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola, film que había montado junto a Lisa Frutchman y Gerald Greenberg. *The cutting edge* reivindica a los montadores anónimos («la invisibilidad del montaje hizo invisibles a los montadores») o bien habla de la relevancia que pueden llegar a tener dos o bien un único fotograma.

## Últimas tendencias: documental web y transmedia

En el documental web la pantalla no es la del cine ni la de la televisión sino la del ordenador (en cualquiera de sus formas) conectado a internet. El espectador, un único espectador convertido en usuario, explora las opciones que ofrece la web, conduciendo su visionado a partir de las orientaciones previstas y pudiendo reorientar el visionado solo con saltar de un capítulo a otro, de un elemento a otro, y escoger aquello que más le interese. De esta forma, crea una trayectoria no lineal distinta a la de la narración convencional. Asume funciones que habitualmente están en manos del montador, en definitiva, lo que representa una novedad en la historia del audiovisual.

*Thanatorama* (2007) es un documental web canadiense sobre el universo del tanatorio con guion de Julien Quintard y dirección de Ana María de Jesús. «Usted es el héroe difunto en esta historia», dice el subtítulo que invita a visitar los distintos capítulos, hasta dieciséis, muchos de ellos resueltos visualmente a través de movimientos de cámara sobre fotografías y fundidos a negro, y con música y voz en off en el audio.

El documental web francés *Journey to the end of coal* (2008), de Samuel Bollendorff y Abel Ségrétin, propone un viaje desde Daton (China), a través del cual el usuario conoce el infierno del trabajo en las minas, repleto de peligro y accidentes. La mayoría de las imágenes son fotográficas, junto a diversos clips de imagen en movimiento.

En el audiovisual transmedia el producto se completa a través de la exploración en múltiples plataformas, el espectador tiene que acceder a todas ellas —página web, blog, aplicación para móvil, participación desde redes sociales, incluso la opción de videojuegos— para captar la totalidad del mensaje. La naturaleza más temática que narrativa del documental, y su carácter a menudo fragmentado, hacen de este un vehículo tal vez más apropiado que la ficción para que pueda ser transmitido a través de diversos medios. En algunos casos, como en *Highbise* (2009-), el planteamiento no tiene un final determinado, pudiendo enriquecerse y expandirse a través del tiempo si administraciones como *The New York Times* o el MIT o bien los mismos usuarios colaboran en el proyecto.

*Highbise* (2009-) es un documental multimedia y multianual dirigido por Katerina Cizek y producido por el National Film Board del Canadá que trata de la problemática de la vida en torres residenciales de gran altitud («las torres en el mundo, los mundos en las torres», dice el motivo generador). El proyecto incluye hasta la fecha tres documentales interactivos —*Out of my window* (2010), *One millionth tower* (2011), *A short story of the highrise* (2013)—, también un blog de discusión, una instalación creada por el artista interactivo Priam Givord, y está previsto que nuevos documentales y clips se vayan añadiendo a la propuesta que puede seguir creciendo al menos hasta mediados del 2014.



Durante toda la historia del audiovisual ha habido permanentemente una corriente paralela, marginal, subterránea, formada por cineastas que quieren huir del audiovisual narrativo o del cine espectáculo. Una voluntad de encontrar nuevas formas de expresión que se aparten del cine dominante, que liberen el audiovisual de cualquier influencia literaria e incluso musical.

El cine narrativo-industrial en alguna ocasión recibe el nombre despectivo de «drama literario» (Dziga Vertov y los soviéticos) o el notablemente descriptivo de «Hollywood fantasies» (así lo denominan diferentes cineastas de Hollywood, como Orson Welles). Roberto Rosellini denuncia a mediados de los años sesenta el cine espectáculo, del que confiesa haber formado parte, afirmando que se ha convertido en un juego de circo que todo lo corrompe, y desde ese momento se dedica a realizar documentales y films educativos para la televisión. El pintor y cineasta Fernand Léger —que dirige el cortometraje de vanguardia *Ballet mécanique* (1924)— es uno de los que va más lejos al pedir que el cine se independice del argumento, ya que la narración actúa como lastre.

Son diversas las motivaciones que guían a los cineastas experimentales: desde experimentos sobre la percepción, voluntad de búsqueda de nuevas vías de expresión, negación de la corriente dominante industrial, negación de las convenciones que se han ido estableciendo en el lenguaje o, también, el carácter rebelde e inconformista de este colectivo de cineastas. Una de las motivaciones más instaladas, apoyada entre otros por los soviéticos de los años veinte, es la creencia de que estamos todavía en el alba de un nuevo lenguaje. El cine se sirve de los lenguajes anteriores incorporando un arsenal propio, que es el relacionado con el montaje, pero a causa de la necesidad de obtener rendimientos se dirige a los viejos argumentos universales con la seguridad de que gustarán al público. Por tanto, según este punto de vista el audiovisual todavía tendría que independizarse de la carga de la literatura y encontrar un lenguaje propio.

Dado que los pilares del lenguaje audiovisual son el guion, la dirección y el montaje, son estas las tres bases sobre las que se orientan los cineastas experimentales. La

experimentación sobre el guion, la más profunda, puede ir desde la propuesta de narración absoluta de utilización de narración argumental hasta las modificaciones formales sobre la microestructura de la secuencia o la macroestructura del guion en tres actos.

La experimentación sobre dirección puede recoger las consecuencias de las decisiones sobre narración y centrarse en opciones de dirección de actores, iluminación, posiciones de cámara, planificación apartada de las convenciones, duración de las tomas, utilización del sonido y diferentes formas de percepción.

La experimentación sobre montaje y posproducción, la más formal, recoge las consecuencias de las decisiones sobre guion y dirección, y cierra el proceso al ordenar las imágenes y los sonidos en el tiempo según la intención del cineasta, aplicando los mecanismos propios del audiovisual experimental, desde las antiguas sobreimpresiones hasta la última invención del momento.

Globalmente considerado, los films más convencionales e industriales suelen ser los más literarios, y los más experimentales son los que renuncian al gancho fundamental del interés literario, el enigma, en beneficio de la puesta en escena de mecanismos audiovisuales.

### Recursos experimentales formales

Así, los films experimentales acostumbran a contener una factura externa en la que abundan todas las vuineraciones del raccord clásico: dobles o múltiples acciones, jump cuts, saltos de escala, saltos de eje, cambios de velocidad, pantalla partida, encuadres atípicos, cámara en mano con imágenes descentradas o abstractas, zooms o travellings no narrativos, planos desenfocados, barridos, juegos visuales con objetivos deformantes, cambios notables o radicales de iluminación, sobreimpresiones, interferencias, flashes, fundidos a negro o a blanco, insertos subliminales, ruido visual, montajes rápidos agresivos, montajes a base de insertos, continuidades de planos sorprendentes, inesperadas o contra las normas, secuencias de planos que rechazan los procesos convencionales o largos planos secuencia, pintura en movimiento en diferentes estilos, animaciones sobre la imagen o rayado de imagen, animaciones innovadoras, offs poéticos, audio contrapuntístico, subrayados sonoros no convencionales, música distanciadora o anemática, renuncia a la música, renuncia al sonido, etc. Pero incluso una obra que tuviera todos estos elementos sería clásica si la base que lo sustenta es un guion clásico.

Así sucede por ejemplo con *Pi. Fe en el caos* (*Pi*, 1998), con dirección de Darren Aronovsky, guion de Aronovsky, Sean Gullette y Eric Watson y montaje de Oren Sarch. En este film, que quiere retratar la percepción alterada del protagonista, Max Cohen, un matemático a punto de descubrir una clave importantísima para entender el orden oculto de diferentes sistemas, se pueden encontrar la mayoría de elementos de los films experimentales: rápidas panorámicas descentradas, montaje a base de insertos casi abstractos, flashes de luz y sombra, banda sonora agresiva que subraya la sensación de irrealidad, largos fragmentos con pantalla totalmente en blanco o en negro, etc. Las numerosas secuencias de factura experimental están apoyadas por una sólida propuesta narrativa que comprende incluso la transformación del personaje principal, de científico neurótico depresivo autodestructivo hasta individuo menos intelectualmente capacitado pero más sociable y sereno.

El espectador que rechaza los flashes en blanco y en negro con impactos agresivos de sonido del cortometraje experimental sin el menor soporte narrativo *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka, puede aceptar, en cambio, la muy similar propuesta de algunos instantes de *Pi. Fe en el caos*, integrados en una base dramática. Lo que diferencia *Pi. Fe en el caos* de *Arnulf Rainer* es la existencia o no de «drama literario». La característica que dispara la obra hacia el experimento es la renuncia a la microestructura o al guion convencional.

### **El experimental en el cine dominante: créditos, estados alterados de conciencia y entradas en el fantástico**

El refugio del audiovisual experimental dentro del cine industrial ha sido desde los años cincuenta el apartado dedicado a los títulos de crédito, a las secuencias de estados alterados de conciencia y a los accesos desde el registro real al fantástico.

Saul Bass diseña secuencias de créditos que pueden ser consideradas cortometrajes experimentales como los de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, con las formas espirales animadas en diversos colores surgiendo de un ojo de mujer.

La introducción de *Persona* (1966), con guion y dirección de Ingmar Bergman y montaje de Ulla Ryghe, un auténtico cortometraje experimental de siete minutos dentro de un film sobre una mujer que se niega a hablar a causa de un trauma y su posterior identificación profunda con la enfermera que la atiende, se puede describir de la manera siguiente: insertos muy cerrados de un proyector de 35 mm, los carbonos encendiéndose el obturador girando, la película circulando, la cola de proyección mostrando los números decrecientes, un inserto de dos fotogramas de unos genitales (idea que recupera de forma literal David Fincher en *El Club de la lucha*, otro film sobre doble personalidad), unas imágenes invertidas de un film de

y lo consigue en la parte tercera y final que se corresponde con la transformación. Cada acto tiene un ritmo propio, independientemente del género: rápido el primero, lento el segundo, más rápido el tercero. La historia vivida por el protagonista, los coprotagonistas, el antagonista y los personajes secundarios se corresponde con alguno de los principales argumentos universales

Pero si vamos despojando esta estructura de los elementos accesorios y nos quedamos con su esencia, con su alma, ¿qué nos queda?

- Un film en el que la oferta, sea la que sea, va de menos a más, de forma que se mantiene el gran acontecimiento final.
- La estructura del film puede reducirse a la de la secuencia, núcleo microestructural del esquema clásico: planteamiento-desarrollo-clímax-desenlace.
- La estructura tiene tres puntas principales de interés: inicio, medio y final.
- El ritmo, en tres partes, es rápido-lento-rápido. O, todavía menos, dos partes, una progresión de la lentitud a la rapidez.
- Desde el comienzo hasta el final se produce algún tipo de transformación.

Muchos films experimentales recogen el alma de la estructura en tres actos, en cualquiera de las esencias citadas, de forma que el modelo clásico propio del cine dominante sobrevive en el cine de búsqueda de formas alternativas al cine dominante

En el cine experimental más radical el modelo clásico se pierde definitivamente.

### >> Grados de avance del clásico hasta el experimental

La clasificación que se propondrá pretende mostrar una gradación que, en veintiún pasos, va de lo más clásico hasta lo más experimental. Es decir, desde el drama literario hasta el experimento más puro de laboratorio. Desde los films de género hasta los productos eminentemente visuales sin estructura. Los grados intermedios son numerosos, quizá infinitos, de ahí que no sea fácil hablar en general ni de cine clásico ni de cine experimental más que en los extremos del uno y del otro.

Cada nuevo paso en el descenso significa una cantidad relevante de espectadores menos en la estimación. *Avatar* (2009) de James Cameron, con montaje de James Cameron, John Refoua y Stephen Rivkin, en el pico de la clasificación, es uno de los films más vistos de la historia. *Wavelength* (1967) de Michael Snow, en la base, un medimetro que no busca gustar sino poner a prueba al espectador a través de un experimento radical, es visionado por pocos espectadores. A medida que avanzamos en el

descenso, vamos pasando de la ficción al documental, hacia el film de arte y hacia la videocreación. De los experimentos sobre la factura visual a los experimentos sobre la base del guion. De los films de género hacia los films híbridos o inclasificables. Del largometraje al cortometraje. De la prosa a la poesía. De la celebridad de los cineastas a su anonimato. Los escalones más cercanos a la base indican que el lugar donde se pueden visionar los films ya no es una sala de cine, sino más bien un museo, una galería de arte o una institución cultural. En el escalafón más bajo la obra audiovisual, puro elemento decorativo, puede proyectarse en una sala de fiestas.

Cuanto más pasos descendemos, más relevante puede ser la oferta creativa de la que se nutre el lenguaje audiovisual, facilitando así su evolución. En los últimos grados, 19, 20 y 21, ya se ha perdido cualquier vínculo con la estructura clásica.

1. En un film o audiovisual de género, que defiende por tanto los principales valores sociales como la familia, un personaje activo y atractivo que responde a alguna tipología conocida (desvalido triunfante, héroe apolíneo, héroe romántico, rebelde, etc.) se marca un objetivo, lucha obsesivamente por él con todas sus fuerzas, más con la fe y la pasión que con la razón, hasta que lo consigue y se transforma. Estructura en tres actos y trama que responde a la lógica de causa y efecto, todo antecedente tiene su consecuente y el azar está desterrado.

- *Casablanca* (1942), dirigida por Michael Curtiz, con guion de Philip y Julius Epstein y Howard Koch, y montaje de Owen Marks.
- *El evangelio según san Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), con guion y dirección de Pier Paolo Pasolini y montaje de Nino Baragli.
- *E.T. (E.T. the Extraterrestrial)*, 1982 de Steven Spielberg, con guion de Melissa Mathison y montaje de Carol Littleton.
- *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, 1977), con guion y dirección de George Lucas, y montaje de Richard Chew, Paul Hirsch y Marcia Lucas.
- *Titanic* (1997), con guion y dirección de James Cameron y montaje de Conrad Buff, James Cameron y Richard A. Harris.
- *Avatar* (2009), con guion y dirección de James Cameron, y montaje de James Cameron, John Refoua y Stephen Rivkin.
- La serie de dibujos animados *Los Simpson* (1989-), de Matt Groening
- La serie *Breaking bad* (2010-2013), creada por Vince Gilligan, en la que un hombre lucha y entra en el mal para salvar a su familia.

2. Seguimos a dos o más protagonistas, todos ellos con sus objetivos, en una historia coral de género o en films episódicos o de tendencia episódica.

- *Vidas cruzadas* (*Short cuts*, 1993) de Robert Altman, con guion basado en relatos de Raymond Carver y montaje de Geraldine Peroni y Suzy Elmiger.
- *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, con guion de Guillermo Arriaga y montaje de Luis Carballar y Fernando Pérez Unda.
- *Una pistola en cada mano* (2012), dirigida por Cesc Gay, con guion de Cesc Gay y Tomás Aragay y montaje de Frank Gutiérrez.

### 3. Films fundamentalmente clásicos en sentido estructural pero con desviaciones sobre la regla de protagonista único en los tres actos.

- Como la mayoría de adaptaciones de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo, *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994), dirigida por Kenneth Branagh, con montaje de Andrew Marcus, donde en el primer acto el protagonista es el doctor Frankenstein pero en el segundo el protagonista es el monstruo.
- O en *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott, con guion de Hampton Fancher y David Peoples sobre la novela de Philip K. Dick, y con montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima, donde un personaje secundario, el replicante Roy, se vuelve el protagonista en el último bloque de la narración.

### 4. La historia es clásica pero el orden de la historia no es rectilíneo.

- En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, con guion de Welles y Herman Mankiewicz y montaje de Robert Wise, el argumento avanza a través de flash-backs.
- En *Forajidos* (*The killers*, 1946) de Robert Siodmak, con guion de Anthony Veiller basado en el relato de Ernest Hemingway y montaje de Arthur Hilton, el argumento avanza a través de flash-backs.
- En *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, con guion de Kurosawa y Shinobu Hashimoto, basado en relatos de Ryunosuke Akutagawa, y montaje de Kurosawa, el argumento gira en flash-backs en torno de un mismo episodio.
- Puede ser que la trama avance a través de juegos temporales asincrónicos o no convencionales, como en el thriller *Pulp fiction* (1994) de Quentin Tarantino, con guion de Roger Avary y del mismo director, y montaje de Sally Menke.
- En *Memento* (2000) de Christopher Nolan, con guion basado en la historia de Jonathan Nolan, y montaje de Dody Dorn, la historia va de final a principio.
- También en *Irreversible* (*Irreversible*, 2002) de Gaspar Noé, la historia avanza de final a principio.

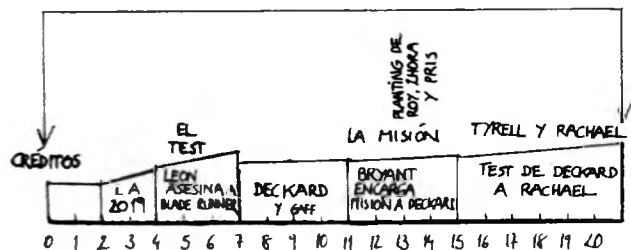
### 5. Films de factura externa experimental, vanguardista o rompedora pero con estructura clásica de guion.

# Blade Runner (1982)

Guion de Hampton Fancher y David Webb Peoples sobre la novela de Philip K. Dick

Dirección de Ridley Scott

Montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima

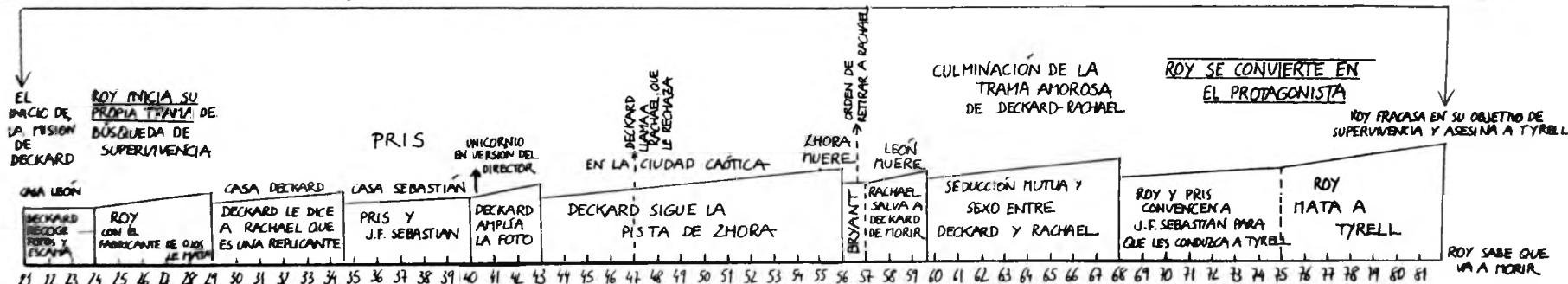


**I. Encargo de la misión a Deckard: retirar replicantes. Deckard conoce a la replicante Rachael.**

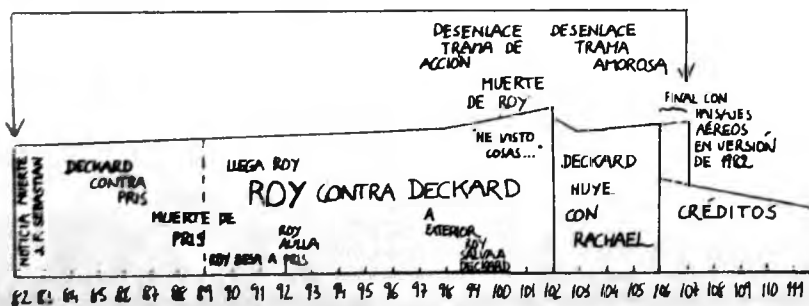
## II. Deckard retira a Zhora y León.

Culmina su trama amorosa con Rachael.

Roy asesina a Tyrell.



## III. Deckard asiste a la agonía y muerte de Roy. Deckard huye con Rachael.



Roy se convierte en el protagonista del film desde el último bloque del acto II.

Sería coherente considerar un tercer acto centrado en el protagonismo de Roy (desde el minuto 68 hasta su muerte en el 102), de forma que el segundo acto terminaría con la culminación erótica de la trama amorosa Deckard-Rachael.

Y un epílogo final Deckard-Rachael tras la muerte de Roy.

dibujos, arañas sobre fondo blanco, flashes a blanco con planos de cinco segundos de pantalla blanca en silencio, etc., y un acompañamiento musical vanguardista.

Los créditos de *Seven* (1995), film dirigido por David Fincher, con guion de Andrew Kevin Walker, montaje de Richard Francis-Bruce y secuencia de créditos de Kyle Cooper, contienen muchas de las características del arsenal regular del film experimental: planos desenfocados, sobreimpresiones, desplazamientos de imagen, flashes subliminales, flashes blancos, rayado de imagen, etc.

Los créditos de *Eva* (2011), dirigida por Kike Maíllo, con guion de Aintza Serra, Martí Roca, Sergi Belbel y Cristina Clemente, montaje de Elena Ruiz y créditos realizados por el grupo Dvein, reflejan en una secuencia propia de la videocreación una visualización del proceso creativo, bello, frágil y complejo de la mente de un científico a través de la mutación de estructuras de cristal.

El estado alterado de conciencia, causado por el alcohol, las drogas, la enfermedad física o mental, el sexo, la visión poética o fantástica, una operación quirúrgica o el sufrimiento extremo a causa de la tortura, busca de forma natural el soporte de los códigos experimentales.

En la secuencia del clímax del primer acto que describe el coito de Rosemary drogada con el demonio de *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968) de Roman Polansky, con guion que adapta la novela de Ira Levin y montaje de Sam O'Steen, diversas imágenes de orientación surrealista se combinan con transiciones de sueño, sobreimpresiones y caos auditivo para manifestar la transformación del registro realista que hasta ese momento ha tenido el film hacia el registro fantástico que supone una escena de sexo con el demonio.

Los cuatro minutos de la secuencia del ácido en el cementerio de *Easy rider* (1969), con dirección de Dennis Hopper, guion de Peter Fonda, Terry Southern y Dennis Hopper y montaje de Dom Cambern anteriores al desenlace del film en el que los protagonistas son asesinados, contienen la mayoría de mecanismos del arsenal experimental: flashes subliminales de imágenes psicodélicas, ruido visual, dobles acciones, jump cuts, vulneraciones del color, imagen deformada, mezcla de texturas, mezcla día-noche y un audio caótico de músicas, voces interrumpidas y discursos ilógicos.

En el clímax final del documental de supervivencia en la montaña *Touching the void* (2003) de Kevin McDonald, con guion de Joe Simpson y montaje de Justine Wright, el alpinista Joe Simpson, en el límite de sus fuerzas, se arrastra de noche con una pierna rota a través de la nieve con la esperanza de reencontrar a sus compañeros, cuando es mentalmente atacado por un tema musical del grupo Boney M totalmente fuera de lugar que el protagonista llega a odiar por no poder quitárselo de la cabeza. La manifestación del delirio del alpinista comprende la repetición distorsionada, amplificada e invertida del tema musical, la cámara girando sobre él en continuos jump cuts e imágenes de su rostro con luz de día.



En la secuencia de la casa del terror del thriller psicológico *El maquinista* (*The machinist*, 2004) de Brad Anderson, con guion de Scott Kosar y montaje de Lluís de la Madrid, el protagonista, Trevor Reznik, acompaña al hijo de una amiga en una vagoneta que circula por pasajes cada vez más terribles y menos realistas hasta que, a partir de la mitad de la escena, se entra en un universo de alucinación conseguido a base de flashes de luz y oscuridad y grupos de imágenes subliminales que ofrecen pistas sobre el origen de la deriva psíquica del protagonista. La secuencia, un viaje a lo más oculto de la mente representado en el viaje físico de los personajes a un infierno en apariencia de artificio, crece progresivamente en forma de pesadilla alterada hasta alcanzar un clímax de gran densidad audiovisual que comprende un ataque de epilepsia del niño y estalla en un minibloque en negro y una suspensión sonora total de más de tres segundos que da paso a un anticlímax en el que se recupera poco a poco el hilo realista.

El envenenamiento a que es sometido James Bond en *Casino Royale* (2006) de Martin Campbell, con guion de Neal Purvis, Robert Wade y Paul Haggis, y montaje de Stuart Baird, se manifiesta con una serie de jump cuts sobre plano de cuerpo entero para dar a entender su progresiva pérdida de control y de conciencia.

El viaje al interior del ojo de la chica torturada hasta el extremo de *Martyrs* (2008), film escrito y dirigido por Pascal Laugier con montaje de Sébastien Prangère, es como una aproximación espacial y abstracta a un astro luminoso, acompañado de voces y música electrónica.

La operación de amputación del cuerpo entero, excepto la cabeza, del robot enamorado para devolver a la vida a su chica robot en el medimetro *I'm here* (2010), escrito y dirigido por Spike Jonze, con montaje de Stephen Berger y Eric Zumbrunnen, es una secuencia de planos en blanco, en negro, en azul, luces, planos desenfocados algunos de ellos inidentificables acompañados de un audio de ruidos, música electrónica y efectos de sonido.

En el film de factura académica y eminentemente comercial *Intocable* (*Intouchables*, 2011), con guion y dirección de Eric Toledano y Olivier Nakache, y montaje de Donan Rigal-Ansous, en el momento en el que Philippe, el protagonista tetrapléjico, tiene un ataque de ansiedad, los recursos para conseguir sensación de alteración son jump cuts y planos desenfocados.

En el clímax final de *Los últimos días* (2013), con guion y dirección de David y Àlex Pastor y con montaje de Martí Roca, el protagonista, Marc, se enfrenta a una mortal agorafobia que se ha extendido por todo el planeta al tener que cruzar la calle para reencontrar a su esposa embarazada. Los mecanismos utilizados son planos desenfocados, luces agresivas, cambios de color, fondos cambiantes en movimiento, jump cuts y planos descentrados.

Algunas escenas de sexo recorren también a efectos experimentales:

Como la iluminación en luz y sombra, los planos sobre la chica en luz azul y roja y breves insertos abstractos en la escena del coito en el automóvil de *The other side of the wind* (1975), film inacabado de Orson Welles.

O el flash a blanco, la cámara lenta y la música distanciadora de la escena de sexo entre el saxofonista celoso y psicológicamente dañado a punto de cometer un crimen, y su esposa,

en *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1998) de David Lynch, con guion de Lynch y Barry Gifford y montaje de Mary Sweeney.

Numerosos videoclips recorren también al experimental para el retrato de atmósferas alteradas.

Por ejemplo, *Jeremy* (1992) del grupo Pearl Jam, dirigido por Mark Pellington, en el que se relata la trayectoria de un niño suicida a base de cámara rápida, cámara lenta, iluminación en luz y sombra, sobreimpresiones y montaje acelerado.

*The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson, dirigido por Flora Sigismondi, es una especie de reivindicación de la distorsión y una crítica a la cultura de la belleza, con mini secuencias de paroxismo de montaje rápido, planos desenfocados o inidentificables (ruido visual), cambios de color a blanco y negro, planos de gusanos y primeros planos muy cerrados del mismo Marilyn Manson con el rostro cargado de prótesis.

*Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, dirigido por Chris Cunningham, una especie de pesadilla de criaturas freaks que atacan a una anciana y a un hombre en un barrio suburbial, contiene interferencias, deformaciones del rostro, planos desenfocados, flashes de luz y oscuridad, ruido visual y un montaje hiperrápido en la parte final.

En el aspecto formal, puede defenderse que el experimental es una de las posibles formas del género fantástico.

### Flujos principales de cine experimental

Hay dos épocas en las que la presencia de la búsqueda de nuevas formas de expresión es mucho más intensa que en otros periodos, hasta el punto de que en obras audiovisuales de cine espectáculo se pueden encontrar numerosos recursos experimentales en cuanto a guion, dirección y montaje. Se trata de los años veinte y los años sesenta del siglo xx. Es plausible introducir una tercera época, los años noventa y primeros años dos mil, la época dorada del videoclip, ya que se puede considerar el clip musical como una de las formas más vistas del momento, por tanto una ramificación del audiovisual dominante. Numerosas aportaciones y ejemplos de experimental se pueden encontrar en los clips de esta época que coincide con el inicio de la revolución digital.

Las líneas principales de la experimentación futura se dan en el audiovisual vanguardista de los años veinte.

Como los films de Cine Puro —*Cinq minutes de cinéma pur* (1925) de Henri Chomette—, cine abstracto —*Symphonie Diagonale* (1924) de Viking Eggeling—, cine expresionista —*El ca-*

*binete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene—, dadaísta —*Entr'acte* (1924) de René Clair—, surrealista —*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1926) de Luis Buñuel—, todo el cine de la vanguardia soviética —con los films de Sergei Eisenstein, como el largometraje *Octubre* (*Oktiabr*, 1928), y de Dziga Vertov, como *El hombre de la cámara* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929)— y la primera época de música visual —*Studie 1* (1928) de Oskar Fischinger, antecedente de los videoclips.

Una de las épocas menos fértiles es la del cine de géneros de los años treinta, cuarenta y primera parte de los cincuenta, que coincide con uno de los periodos más representativos del cine de Hollywood, en el que se llega a decir que no se puede hacer cine de otras formas que no sean las que se corresponden con los géneros del momento. Pero también hay cine experimental en esta época y además con algunos de los nombres principales. Una de las corrientes más radicales y anticonvencionales, el letrismo, que llega a rechazar el mismo soporte de celuloide, surge a principios de los cincuenta.

*Early abstractions* (1946-1957) de Harry Smith, *Meshes of the afternoon* (1943) de Maya Deren, *Blinkity Blank* (1949) de Norman McLaren, *L'anticoncept* (1952) del letrista Gil Wolman, *Aguaespejo granadino* (1956) de José Val del Omar, *N.Y., N.Y.* (1957) de Francis Thompson.

En los años sesenta surgen multitud de corrientes, algunas mayoritarias (Nouvelle Vague y nuevos cines) y otras mucho más alternativas (cine underground, Fluxus, Cine Estructural), que propician una remarcable orientación de un relevante sector del público hacia el cine diferente.

## La supervivencia del modelo clásico en el cine experimental

### >> La esencia de la estructura clásica

Hemos tratado en los primeros capítulos las particularidades de la estructura clásica en tres actos, una especie de retrato idealizado y moral del ser humano, un esquema pensado para alcanzar la máxima emoción, la mayor empatía del espectador hacia los personajes, el interés creciente sobre la trama hasta el último momento, en el que suele producirse un gran acontecimiento. Un protagonista activo y enérgico que se corresponde con alguna de las principales tipologías (desvalido triunfante, héroe apolíneo, héroe romántico, héroe rebelde, etc.) se marca un objetivo en la fase inicial de iniciativa, lucha por ese objetivo de forma obsesiva en la fase segunda de constancia

- *Al final de la escapada (A bout de souffle, 1960)* de Jean-Luc Godard, con guion de François Truffaut y montaje de Cécile Decugis.
- *Arrebato (1979)*, con guion y dirección de Iván Zulueta y montaje de José Luis Peláez.
- *JFK (1991)* de Oliver Stone, con guion de Zachary Sklar y montaje de Joe Hutsching y Pietro Scalia
- *Pi. Fe en el caos (Pi, 1998)* de Darren Aronovsky, con guion de Aronovsky, Sean Gullette y Eric Watson, y montaje de Oren Sarch.

6. Films en los que el protagonista es malvado y no se produce una transformación en positivo o ninguna especie de transformación. Es decir, films con mensaje de «triumfo del mal».

Por ejemplo, el subgénero de killer films con obras como:

- *Angst (1983)* de Gerald Karig, con guion de Gerald Karig y Zbigniew Rybczynski, y montaje de Zbigniew Rybczynski
- *Henry, retrato de un asesino (Henry, portrait of a serial killer, 1986)* de John McNaughton, con guion de Richard Fire y montaje de Elena Maganini.
- *Funny games (1998)* de Michael Haneke, con montaje de Andreas Prochaska.
- *Mientras duermes (2011)* de Jaume Balagueró, con guion de Alberto Marini y montaje de Guillermo de la Cal.

7. Documentales que siguen el esquema clásico de los tres actos o alguna estructura similar, con enigma, un protagonista claro y un gran acontecimiento final.

- *Cuando fuimos reyes (When we were kings, 1996)*, con guion y dirección de Leon Gast y montaje de Gast, Jeffrey Kusama-Hinte y Keith Robinson, sobre el combate de boxeo disputado en Zaire entre Muhammed Ali y George Foreman.
- *Grizzly man (2005)*, con guion y dirección de Werner Herzog y montaje de Joe Bini, en torno de la odisea trágica del ecologista amante de los osos Timothy Treadwell, devorado por uno de estos animales.
- *The cove (2009)*, dirigido por Louie Psihoyos, con guion de Mark Monroe y montaje de Geoffrey Richman, que trata de una expedición que quiere tomar testimonio de una gigantesca masacre de delfines que se produce en un pueblo japonés para denunciarlo al mundo.
- *Searching for Sugar Man (2012)*, con guion, dirección y montaje de Malik Bendjelloul, que trata de la reparación de una injusticia al concederse el crédito y el reconocimiento apropiado al músico Rodríguez, desconocido en los Estados Unidos pero un ídolo en Sudáfrica, con un bloque final de conciertos de Rodríguez en olor de multitudes.

8. Dentro de un film de género, no se responde a una expectativa relevante. Films de final abierto.

- *La aventura* (*L'avventura*, 1959), donde no hay respuesta sobre la chica que se pierde al inicio, o en *Blow up* (1965), en el que no hay respuesta a la pregunta de quién ha cometido el asesinato. Los dos films son dirigidos por Michelangelo Antonioni con guion de Tonino Guerra y montaje de Eraldo da Roma y Frank Clarke.
- Los films de final abierto, como *Samsara* (2001), con dirección de Pan Nalin, guion de Pan Nalin y Tim Baker y montaje de Isabel Meier, en el que no hay respuesta sobre el destino final del monje protagonista —¿se orientará hacia la chica o hacia el convento?— pueden entrar en este grupo.
- En *Un hombre solitario* (*Solitary man*, 2009) de Brian Koppelman y David Levien, con guion de Brian Koppelman y montaje de Tricia Cooke, el protagonista, Ben Kalman puede en el desenlace volver con su primera esposa o bien continuar su camino de seductor de mujeres jóvenes, pero el film termina sin dar respuesta a este interrogante.

9. Los objetivos del protagonista, que es más pasivo que activo, son débiles, van cambiando a medida que avanza la narración o bien el interés no se centra en ganchos narrativos, de manera que se difumina el concepto de enigma narrativo de cara al espectador. O bien no hay objetivos, por tanto el enigma es muy bajo o bien inexistente.

- Como en *La noche* (*La notte*, 1960) de Michelangelo Antonioni, con guion de Tonino Guerra y Ennio Flaiano, y montaje de Eraldo da Roma, donde la protagonista, enamorada de su marido, no parece querer luchar para conseguir rehacer su relación en crisis.
- *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, con guion de Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y el mismo Fellini, y montaje de Leo Catozzo, está estructurada en siete episodios (solo uno de ellos, el del suicida Steiner, en tres partes, se entrelaza con los otros), en la mayoría de los cuales no hay enigma, únicamente el vagar durante el día, y sobre todo por la noche, de Marcello, el periodista protagonista. Más adelante (*Julieta de los espíritus*, *Roma*, *Amarcord*, *El Casanova de Fellini*), este cineasta insiste una y otra vez, acentuándolo, en este esquema de renuncia al enigma.
- En un grado de enigma muy bajo o inexistente puede citarse *Playtime* (1967), con guion, dirección y montaje de Jacques Tati, ficción crítica estetizante de trama mínima que ironiza sobre una sociedad minimalista e hipermoderna.
- Films de autor o de estilo propio a menudo fuera de género se pueden ubicar en esta categoría, como *El caballo de Turín* (*A Toriní Lo*, 2011) de Béla Tarr, con montaje de Ágnes Hranitzky, relato sin enigma rodado en planos secuencia sobre la vida cotidiana de un campesino y su hija aislados en una cabaña.

- *Vidas cruzadas* (*Short cuts*, 1993) de Robert Altman, con guion basado en relatos de Raymond Carver y montaje de Geraldine Peroni y Suzy Elmiger.
- *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, con guion de Guillermo Arriaga y montaje de Luis Carballar y Fernando Pérez Unda.
- *Una pistola en cada mano* (2012), dirigida por Cesc Gay, con guion de Cesc Gay y Tomás Aragay y montaje de Frank Gutiérrez.

### 3. Films fundamentalmente clásicos en sentido estructural pero con desviaciones sobre la regla de protagonista único en los tres actos.

- Como la mayoría de adaptaciones de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo. *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994), dirigida por Kenneth Branagh, con montaje de Andrew Marcus, donde en el primer acto el protagonista es el doctor Frankenstein pero en el segundo el protagonista es el monstruo.
- O en *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott, con guion de Hampton Fancher y David Peoples sobre la novela de Philip K. Dick, y con montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima, donde un personaje secundario, el replicante Roy, se vuelve el protagonista en el último bloque de la narración.

### 4. La historia es clásica pero el orden de la historia no es rectilíneo.

- En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, con guion de Welles y Herman Mankiewicz y montaje de Robert Wise, el argumento avanza a través de flash-backs.
- En *Forajidos* (*The killers*, 1946) de Robert Siodmak, con guion de Anthony Veiller basado en el relato de Ernest Hemingway y montaje de Arthur Hilton, el argumento avanza a través de flash-backs.
- En *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, con guion de Kurosawa y Shinobu Hashimoto, basado en relatos de Ryunosuke Akutagawa, y montaje de Kurosawa, el argumento gira en flash-backs en torno de un mismo episodio.
- Puede ser que la trama avance a través de juegos temporales asincrónicos o no convencionales, como en el thriller *Pulp fiction* (1994) de Quentin Tarantino, con guion de Roger Avary y del mismo director, y montaje de Sally Menke.
- En *Memento* (2000) de Christopher Nolan, con guion basado en la historia de Jonathan Nolan, y montaje de Dody Dorn, la historia va de final a principio.
- También en *Irreversible* (*Irreversible*, 2002) de Gaspar Noé, la historia avanza de final a principio.

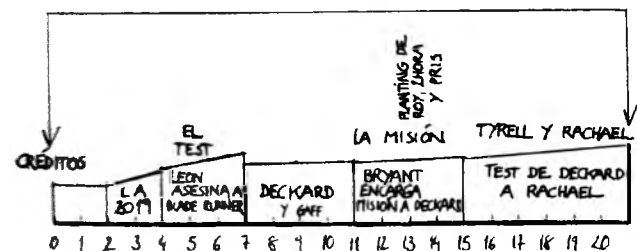
### 5. Films de factura externa experimental, vanguardista o rompedora pero con estructura clásica de guion.

# Blade Runner (1982)

Guión de Hampton Fancher y David Webb Peoples sobre la novela de Philip K. Dick

Dirección de Ridley Scott

Montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima

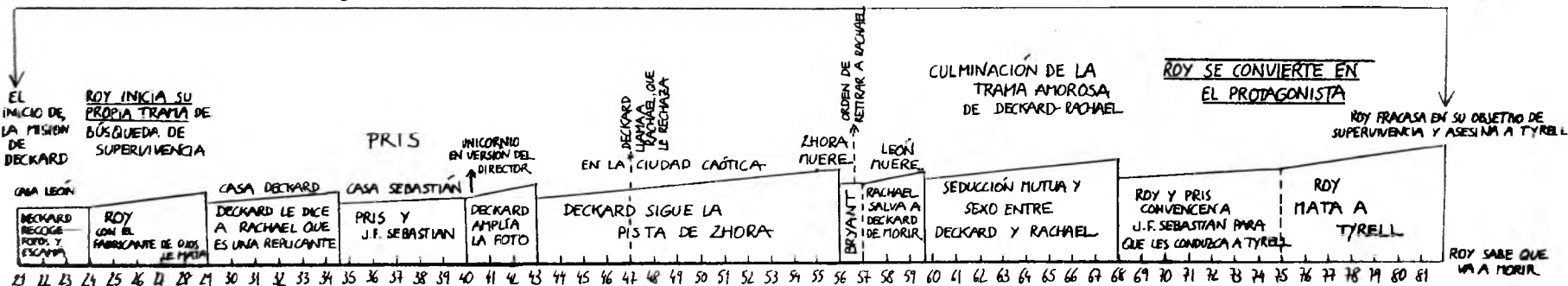


I. Encargo de la misión a Deckard: retirar replicantes. Deckard conoce a la replicante Rachael.

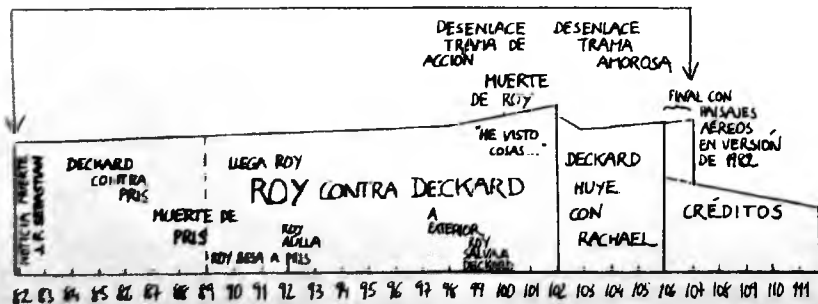
## II. Deckard retira a Zhora y León.

Culmina su trama amorosa con Rachael.

Roy asesina a Tyrell.



## III. Deckard asiste a la agonía y muerte de Roy. Deckard huye con Rachael.



Roy se convierte en el protagonista del film desde el último bloque del acto II. Sería coherente considerar un tercer acto centrado en el protagonismo de Roy (desde el minuto 68 hasta su muerte en el 102), de forma que el segundo acto terminaría con la culminación erótica de la trama amorosa Deckard-Rachael y un tercer acto final Deckard-Rachael tras la muerte de Roy.

- *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard, con guion de François Truffaut y montaje de Cécile Decugis
  - *Arrebato* (1979), con guion y dirección de Iván Zulueta y montaje de José Luis Peláez
  - *JFK* (1991) de Oliver Stone, con guion de Zachary Sklar y montaje de Joe Hutsching y Pietro Scalia
  - *Pi Fe en el caos* (*Pi*, 1998) de Darren Aronovsky, con guion de Aronovsky, Sean Gullette y Eric Watson, y montaje de Oren Sarch
6. Films en los que el protagonista es malvado y no se produce una transformación en positivo o ninguna especie de transformación. Es decir, films con mensaje de «triunfo del mal».

Por ejemplo, el subgénero de killer films con obras como:

- *Angst* (1983) de Gerald Karig, con guion de Gerald Karig y Zbigniew Rybczyński, y montaje de Zbigniew Rybczyński.
  - *Henry, retrato de un asesino* (*Henry, portrait of a serial killer*, 1986) de John McNaughton, con guion de Richard Fire y montaje de Elena Maganini.
  - *Funny games* (1998) de Michael Haneke, con montaje de Andreas Prochaska
  - *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró, con guion de Alberto Marini y montaje de Guillermo de la Cal
7. Documentales que siguen el esquema clásico de los tres actos o alguna estructura similar, con enigma, un protagonista claro y un gran acontecimiento final.
- *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1996), con guion y dirección de Leon Gast y montaje de Gast, Jeffrey Kusama-Hinte y Keith Robinson, sobre el combate de boxeo disputado en Zaire entre Muhammed Ali y George Foreman.
  - *Grizzly man* (2005), con guion y dirección de Werner Herzog y montaje de Joe Bini, en torno de la odisea trágica del ecologista amante de los osos Timothy Treadwell, devorado por uno de estos animales
  - *The cove* (2009), dirigido por Louie Psihoyos, con guion de Mark Monroe y montaje de Geoffrey Richman, que trata de una expedición que quiere tomar testimonio de una gigantesca masacre de delfines que se produce en un pueblo japonés para denunciarlo al mundo
  - *Searching for Sugar Man* (2012), con guion, dirección y montaje de Malik Bendjelloul, que trata de la reparación de una injusticia al concederse el crédito y el reconocimiento apropiado al músico Rodríguez, desconocido en los Estados Unidos pero un ídolo en Sudáfrica, con un bloque final de conciertos de Rodríguez en olor de multitudes.



8. Dentro de un film de género, no se responde a una expectativa relevante. Films de final abierto.

- *La aventura* (*L'avventura*, 1959), donde no hay respuesta sobre la chica que se pierde al inicio, o en *Blow up* (1965), en el que no hay respuesta a la pregunta de quién ha cometido el asesinato. Los dos films son dirigidos por Michelangelo Antonioni con guion de Tonino Guerra y montaje de Eraldo da Roma y Frank Clarke.
- Los films de final abierto, como *Samsara* (2001), con dirección de Pan Nalin, guion de Pan Nalin y Tim Baker y montaje de Isabel Meier, en el que no hay respuesta sobre el destino final del monje protagonista —¿se orientará hacia la chica o hacia el convento?— pueden entrar en este grupo
- En *Un hombre solitario* (*Solitary man*, 2009) de Brian Koppelman y David Levien, con guion de Brian Koppelman y montaje de Tricia Cooke, el protagonista, Ben Kalman puede en el desenlace volver con su primera esposa o bien continuar su camino de seductor de mujeres jóvenes, pero el film termina sin dar respuesta a este interrogante

9. Los objetivos del protagonista, que es más pasivo que activo, son débiles, van cambiando a medida que avanza la narración o bien el interés no se centra en ganchos narrativos, de manera que se difumina el concepto de enigma narrativo de cara al espectador. O bien no hay objetivos, por tanto el enigma es muy bajo o bien inexistente.

- Como en *La noche* (*La notte*, 1960) de Michelangelo Antonioni, con guion de Tonino Guerra y Ennio Flaiano, y montaje de Eraldo da Roma, donde la protagonista, enamorada de su marido, no parece querer luchar para conseguir rehacer su relación en crisis
- *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, con guion de Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y el mismo Fellini, y montaje de Leo Catotzo, está estructurada en siete episodios (solo uno de ellos, el del suicida Steiner, en tres partes, se entrelaza con los otros), en la mayoría de los cuales no hay enigma, únicamente el vagar durante el día, y sobre todo por la noche, de Marcello, el periodista protagonista. Más adelante (*Jubera de los espíritus*, *Roma*, *Amarcord*, *El Casanova de Fellini*), este cineasta insiste una y otra vez, acentuándolo, en este esquema de renuncia al enigma.
- En un grado de enigma muy bajo o inexistente puede citarse *Playtime* (1967), con guion, dirección y montaje de Jacques Tati, ficción crítica estetizante de trama mínima que ironiza sobre una sociedad minimalista e hipermoderna.
- Films de autor o de estilo propio a menudo fuera de género se pueden ubicar en esta categoría, como *El caballo de Turín* (*A Torino*, 2011) de Bela Tarr, con montaje de Ágnes Hranitzky, relato sin enigma rodado en planos secuencia sobre la vida cotidiana de un campesino y su hija aislados en una cabaña.

10. La historia contiene partes o bloques secuenciales de carácter no narrativo.
- Films de autor como *2001 Una odisea del espacio* (2001. *A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, con guion de Kubrick y Arthur C. Clarke y montaje de Ray Lovejoy.
  - *El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011), con guion y dirección de Terrence Malick y montaje de Jay Rabinowitz.
  - *Amarcord* (1973) de Federico Fellini, con guion de Fellini y Tonino Guerra, y montaje de Ruggero Mastroianni.
  - *Aita* (2010) de José María de Orbe, con guion de Daniel V. Villamediana y el mismo director, y montaje de Cristóbal Fernández.
  - El film minimalista de amor *Shadows in the distance* (2012), con guion, dirección y montaje de Orlando Bosch.
11. El film es una investigación documental o el seguimiento de un proceso con un gran acontecimiento final pero sin enigma.
- Documentales como *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), con guion, dirección y montaje de Leni Riefenstahl, sobre el VI Congreso del Partido Nacional-socialista.
  - El falso documental *Roma* (1972) de Federico Fellini, con guion de Fellini y Bernardino Zapponi, y montaje de Ruggero Mastroianni.
  - El documental del profesor de escuela unitaria de una zona campesina *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), con guion, dirección y montaje de Nicolas Philibert.
12. El film no se ajusta a ningún género, la narración a ningún argumento universal, a ninguna trayectoria de viaje del héroe, no hay gancho narrativo, los protagonistas no se corresponden con ninguno de los arquetipos conocidos. La orientación es preferentemente artística y poética y acostumbra a estar cerca del documental.
- Films de autor como *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín, con montaje de Mabel Almufiana.
  - *Cravan vs Cravan* (2002) de Isaki Lacuesta, con montaje de Domi Parra.
  - *El silencio antes de Bach* (2010) de Pere Portabella, con guion de Xavier Albertí, Carles Santos y Pere Portabella, y montaje de Oskar Gómez.
13. La historia es un retrato de personaje sin trama, por tanto sin enigma. Cortos o medimétrajes de autor como:

- *Foutaises* (1989) de Jean Pierre Jeunet, en el que protagonista dice lo que le gusta y lo que no.
- *Blow job* (1964) de Andy Warhol, primer plano —de treinta y cinco minutos— de un personaje al que le practican una felación.
- *Carl Theodor Dreyer* (1965) de Jonas Mekas, retrato de medio minuto del cineasta danés realizado según el montaje experimental muy fragmentado propio del estilo Mekas.
- *Carol* (1970) de Ed Emshwiller, retrato de mujer como musa vinculada a la vegetación boscosa.
- *Paisatges domèstics* (2009) de Elisabeth Prandi, con montaje de Adrià Cillero, documental sobre el proceso de creación del videoartista Jesús Ramos.

14. No hay narración ni protagonista —ni enigma—, sino una reflexión sobre una idea. Documentales creativos de aliento poético como:

- *Baraka* (1992) de Ron Fricke, con guion de Fricke y Mark Magidson, y montaje de Fricke, Magidson y David Aubrey.
- *Sans soleil* (1983), con guion, dirección y montaje de Chris Marker
- El retrato de un proceso o de una actividad como el documental-ensayo *El hombre de la cámara (Celovek s kinoapparatom)*, (1929) de Dziga Vertov, con montaje de Elizabeta Svilova.
- *Scorpio rising* (1964) de Kenneth Anger, film estetizante sobre un colectivo homosexual de moteros.

15. Films ligados a alguna corriente artística realizados con actores o bien films no narrativos más al servicio de un tema o de la creación de imágenes que de una historia.

- El film surrealista y simbólico *Meshes of the afternoon* (1943) de Maya Deren y Alexander Hammid.
- El mediometraje poético-surrealista de intención crítica *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, con textos de Juan Rulfo y montaje de Daniel Rubio.
- El largometraje experimental *Eraserhead* (1975), con guion, dirección y montaje de David Lynch, podría encuadrarse en parte en este apartado a causa de su concatenación inesperada de acontecimientos propia de su espíritu surrealista y su moral crítica, opuesta a la de la narrativa clásica, ya que el mensaje es contrario a la pareja y a la familia al presentar como un triunfo liberador para el protagonista el asesinato de su hijo monstruoso.

16. Negación de la ley de causa a efecto en films poéticos, narrativos —o aparentemente narrativos—, con actores o en animación personajes figurativos.

- Cortometrajes abiertamente experimentales como el film adalid del movimiento surrealista en el cine. *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel, con guion de Buñuel y Salvador Dalí.
- *El cuento de los cuentos* (*Skazka Skazok*, 1979), medimetroaje poético-místico de animación de Yuri Norstein, con guion de Norstein y Lyudmila Petrushevskaya y montaje de Nadezhda Treschyova, en el que la sucesión de episodios, en los que se recurre al motivo del personaje conductor de un lobo joven, responde a asociaciones simbólicas en lugar de la narración de causa a efecto.
- El corto surrealista y simbólico *El rastro de la sal* (*La trace du sal*, 2010) de Albert Merino, cuyo tema es la devastación que provoca una aglomeración de sal en forma de montaña en una ciudad, con planos de esqueletos de dinosaurio como pájaros en unos tejados o seres con cabeza de animal vagando por claustros medievales arrastrando peces muertos.
- Puede entrar en esta categoría el largometraje narrativo de espíritu surrealista *La danza de la realidad* (2013) de Alejandro Jodorowsky, con montaje de Maryline Monthieu, repleto de personajes inesperados (la madre del protagonista siempre se expresa cantando como en un musical) y episodios de difícil previsión (una ola gigante deja cientos de peces muertos en la playa).

17. Films no narrativos con actores de voluntad estética

- Films de danza como *Pas-à-deux* (1967), con guion, dirección y montaje de Norman McLaren.
- Films sobre pintura como *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), con guion y dirección de Henri-Georges Clouzot y montaje de Henri Colpi.
- Exploraciones sobre el movimiento y el espacio, como el cortometraje *Tango* (1979) de Zbigniew Rybczyński.
- Films de experimentación místico-emotiva, como el largometraje *Dog star man* (1964) de Stan Brakhage.
- La serie de videoocreaciones *The passions* (2001-2002) de Bill Viola.

18. Films no narrativos de creación de imagen, abstractos, sin actores, experimentos rítmicos con motivos visuales en desarrollo según el esquema clásico de la secuencia (planteamiento-desarrollo-clímax y final), o bien en tres partes, dos partes o algún otro módulo reconocible por el espectador.

- El documental poético en tres partes *Lluvia (Regen, 1929)* de Joris Ivens.
- El corto de animación cercano al expresionismo abstracto con música de jazz *Begone dull care (1949)* de Norman McLaren, de siete minutos, estructurado en tres partes (parte I rápida, parte II lenta, parte III rápida, incluyendo cada parte nuevamente el módulo rápido-lento-rápido).
- Dos partes (lento-rápido), repetidas diversas veces, como el cortometraje de animación con formas pictóricas *The Dante Quartet (1987)* de Stan Brakhage.
- El cortometraje realizado en la ciudad de Nueva York, según el módulo «del día a la noche», rodando edificios, autos y formas con prismas calidoscópicos y objetivos deformantes *N.Y., N.Y. (1957)* de Francis Thompson.
- El documental poético sobre la Alhambra *Aguaespejo granadino (1956)* de José Val del Omar, que sigue el esquema «día-noche-alba».
- El cortometraje de automóviles, carretera y formas en movimiento *Highway (1958)*, de Hilary Harris, sigue el módulo «día/rápido-noche/lento-día/más rápido».
- En el cortometraje mudo *Chodnick 73 (1973)*, de Ryszard Wasko, se exploran motivos visuales (del rostro, las manos y el cuerpo entero del personaje) según un código de montaje rapidísimo y parpadeo luminoso, sin culminar con un gran acontecimiento final.
- El travelling hacia adelante en stop motion realizado en exteriores en el cortometraje *Oh, I can't stop! (Oj! Nie Mogę Się Zatrzymać!, 1976)*, de Zbigniew Rybczyński, es más y más rápido hasta la culminación en la que se produce una violento choque contra una pared.
- Casi toda la obra del documentalista Artavadz Peleshian, con films como *El inicio (Skizbe, 1967)* o *Las estaciones (Vremena Goda, 1975)*, se basa en obras subordinadas a la música o al sonido, en base a un estilo personal de montaje que ofrece una visión poética del retrato del ser humano en el mundo.

Las experiencias recientes de espectáculos «videomapping» o proyecciones sobre fachadas de edificios con formas geométricas cambiantes al ritmo de la música aprovechando las características arquitectónicas de la construcción en registro preferentemente psicodélico y fantástico pueden entrar en esta categoría.

- Por ejemplo, la pieza de veinte minutos *Catedral de Campinas (11 de octubre del 2011)* de United Vj's, realizada para la Catedral Metropolitana de Campinas de São Paulo (Brasil).

#### 19. Films no narrativos abstractos sin estructura, patrón o módulo perceptible.

- La danza de objetos *Ballet mécanique (1924)* de Fernand Léger.
- El cortometraje de animación de líneas blancas quebradas sobre fondo negro y percusión africana *Free radicals (1958)* de Len Lye.

- El cortometraje de pintura abstracta sobre celuloide *Ritmes cromàtics* (1978) de Jordi Artigas
- El videoclip con robots extraños, interferencias, planos desenfocados y sobreimpresiones *Second bad vibel* (1995) del grupo de música electrónica Autechre, dirigido por Chris Cunningham

20. Films experimentales que exploran ideas visuales o de percepción, sin estructura, la mayoría de veces sin soporte musical, como en un estudio de laboratorio, sin el objetivo de gustar al espectador sino más bien de ponerlo a prueba.

- El film de una hora *Le film est déjà commencé?* (1951) de Maurice Lemaître, vanguardista perteneciente al movimiento letrista, con imágenes en negativo, letras y números, fragmentos en blanco y en negro; la proyección contempla interrupciones de actores que intervienen con discursos de contenido revolucionario.
- El cortometraje de seis minutos *Arnulf Rainer* (1960) de Peter Kubelka, compuesto de instantes de pantalla blanca y negra con silencio o impactos sonoros según diversas duraciones métricas.
- El film estructuralista *Wavelength* (1967) de Michael Snow, un travelling avant de 45 minutos sobre una habitación, de plano general hasta al primer plano de una fotografía del mar colgada en la pared, durante el cual se van sucediendo pequeñas tramas de forma casi inadvertida, mientras un ruido agresivo incrementa su intensidad.

Algunas vídeo-instalaciones pueden encuadrarse en el horizonte del laboratorio de percepción.

- Como *Moon is the oldest TV* (1965-1967) de Nam June Paik, que consta de doce monitores de televisión, cada uno de ellos proyectando fases diferentes de la luna.

21. Diferentes alternativas a la función convencional del cine como, por ejemplo, el audiovisual como elemento decorativo: films no narrativos que no requieren mayor atención que la momentánea propia de un objeto decorativo o un cuadro.

- Como los films de diversas horas de duración *Sleep* (1963), de cuatro horas, o *Empire State* (1964), de ocho horas, de Andy Warhol, artista plástico que en su vertiente de cineasta inaugura esta nueva función del audiovisual.
- Podría entrar también en esta categoría *24 Hour Psycho* (1993) del artista Douglas Gordon, consistente en ralentizar el film *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, otorgando un valor de doce fotogramas a cada fotograma individual, de forma que la película original de 109 minutos se expande hasta las 24 horas en una propuesta carente de sonido (igual que en otras piezas del mismo autor).

- *Anima* (2000), de 81 minutos, una de las piezas de *The passions* de Bill Viola, está en una línea cercana: el estallido emotivo de dos personajes en plano medio está tan extremadamente ralentizado que parece una imagen fija y el espectador no se da cuenta de los cambios hasta al cabo de unos minutos, optando por un visionado intermitente.

Los denominados «visuales», es decir, las imágenes que acompañan los conciertos de rock o de música actual para crear ambientes, a menudo próximos a atmósferas psicodélicas, podrían estar cercanas a esta categoría decorativa. Dentro las funciones diferentes del audiovisual se puede citar también:

- *L'anticoncept* (1952) de Gil Joseph Wolman, perteneciente al grupo letrista, es un film que casi no lo es, ya que por lo que toca a la imagen se reduce a impactos de luz blanca proyectados sobre un globo mientras una grabación acompaña el proceso.





### > Algunas secuencias de diálogo

El vidrio translúcido que sustituye al contraplano en *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), dirigida por Fritz Lang, con guion de Fritz Lang y Thea Von Harbou, y montaje de Conrad von Molo y Lothar Wolff.

En una de las escenas de este film alemán de Fritz Lang se substituye el diálogo en plano-contraplano gracias a un vidrio translúcido que gira arriba y abajo, a derecha e izquierda, para mostrar la firma del malvado doctor Mabuse al revés y a la inversa. Al girar el vidrio translúcido se refleja la imagen, primero, del policía y, después, del comisario evitando la convención del corte en plano y contraplano.

La falta de relevancia otorgada a diversos personajes de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, con guion de Herman Mankiewicz y Orson Welles, y montaje de Robert Wise.

En la escena del bloque inicial en la que diversos periodistas se preguntan por el significado de la última palabra del multimillonario Charles Foster Kane antes de morir, *rosebud*, lo que es relevante es la información contenida en la conversación, porque la búsqueda del significado de esa palabra permitirá supuestamente diseccionar la trayectoria del personaje central, pero a los personajes que dialogan no se les concede la menor importancia, ni siquiera al periodista que llevará a término la investigación, a quien en toda la película nunca se le ve el rostro. En esta escena los personajes están en una sala de cine, en penumbra, y no se pueden ver sus caras. La falta de relevancia

de los personajes permite huir del plano-contraplano en beneficio de planos más generales en los que prima la voluntad estética y la puramente informativa.

El diálogo de Bannister amenazando a su mujer Elsa en la sala de los espejos de *La dama de Shanghái* (*The lady from Shanghai*, 1947) de Orson Welles, con guion de Welles adaptando la novela de Sherwood King, y montaje de Viola Lawrence.

La secuencia en la sala de espejos del clímax final de este thriller de Orson Welles permite, justo antes del tiroteo, un diálogo de atmósfera de film fantástico en el que las imágenes del marido, Bannister, y de la esposa, Elsa, se multiplican progresivamente en una especie de pantalla múltiple que va mutando plano a plano: dos imágenes en diferentes orientaciones de Bannister más una tercera en primer plano de Elsa, tres de Elsa y dos de Bannister, dos de Bannister sobreimpresionadas sobre un primer plano de Elsa, transiciones por encadenado, Bannister avanzando a derecha y a izquierda. Es una superación —o una burla— de la ley del eje con motivos justificadamente argumentales, ya que se trata de identificar a Elsa y a Bannister como «personajes-tiburón», según una de las metáforas que utiliza el protagonista, que se devorarán el uno al otro, se trata de convertirlos también al uno en el otro y retratar sus mentes alteradas.

Jump cuts sobre uno de los planos correspondientes en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard, con guion de François Truffaut y montaje de Cécile Decugis.

En *À bout de souffle* se utiliza constantemente el recurso del jump cut. En uno de los diálogos entre la protagonista, Patricia, y el periodista que le encarga un trabajo, el plano correspondiente del periodista se carga de jump cuts durante un monólogo. Su relato se hace ininteligible, por lo que la chica manifiesta un palpable aburrimiento, ya que no ha entendido nada —igual que el espectador— y se ha desinteresado del discurso.

Diálogos imaginarios en off durante la imagen de la fugitiva Marion Crane en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, con guion de Joseph Stefano según la novela de Robert Bloch, y montaje de George Tomasini.

Después de haber robado cuarenta mil dólares al gerente de su empresa, la joven Marion Crane huye en automóvil durante más de un día hasta pasar la que será su última noche en el motel de Norman Bates. Durante la huida, Marion imagina en primer plano mientras conduce los diálogos de su jefe y de su compañera secretaria preguntándose qué debe de haber ocurrido con el dinero y con la propia Marion. El diálogo en off es realista y el recurso permite concentrar toda la atención en la reacción de preocupación, angustia y culpabilidad de la protagonista.

El diálogo desde dos habitaciones distintas entre Marcello y su amiga Maddalena en *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini, con guion de Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi y el mismo director, y montaje de Leo Catozzo.

En uno de los episodios de este film sin enigma, el periodista Marcello acude a la fiesta nocturna en un palacio romano donde los invitados pasean por las distintas estancias. Su amiga Maddalena le pide como en un juego que se quede en una determinada habitación mientras ella va a otra, haciéndose posible el diálogo al dirigir ella la voz hacia un conducto de agua que traslada intacto el sonido de uno a otro lugar. Así, sin verse ni alzar la voz, los dos personajes dialogan declarándose su amor y haciéndose promesas de futuro. Marcello puede moverse en cualquier dirección por la habitación vacía, mientras que Maddalena está sentada cerca del conducto de agua. El diálogo se prolonga hasta que ella deja de hablar —porque se abraza a otro hombre— mientras Marcello le pregunta qué ocurre y dónde está.

Un film con diversas alternativas, *Muriel* (*Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963) de Alain Resnais, con guion de Jean Cayrol, y montaje de Kenout Peltier y Eric Pluet.

Alain Resnais, que comienza su carrera como montador, se distingue entre otras cosas por sus numerosas aportaciones al arsenal del montaje. *Muriel* (1963), historia de amor de regusto amargo, es un largometraje cargado de alternativas que huyen de la convención del plano-contraplano dentro del eje en planos correspondientes. La película

se caracteriza en general por un montaje notablemente fragmentado. Un análisis secuencia por secuencia demuestra hasta qué punto Resnais explora posibilidades realmente originales y siempre diferentes en el montaje de diálogos, la mayoría desarrolladas solo en este film. Citaremos cuatro opciones

**Hiperfragmentación visual.** La película se inicia con un montaje de planos breves muy cerrados que presenta fragmentos de dos mujeres que dialogan y del decorado que las circunda: manos, pies, puerta, cigarrillo, el rostro de frente, de perfil, de tres cuartos... La rapidez del montaje ofrece una buena medida de la voluntad distanciadora del autor, que pretende evitar la emoción primaria en beneficio del análisis.

**Conversación que se mantiene con imagen de una acción paralela.** Una conversación de los dos antiguos amantes en la casa de la protagonista (que interpreta Delphine Seyrig) se mantiene mientras se ven las imágenes del hijastro de ella y la hija de él paseando de noche por la ciudad. Esta fórmula se repite dos veces más. La conversación de los personajes adultos cabalga sobre las imágenes de los jóvenes, produciéndose un extraño efecto de sincronía. El espectador sabe a la vez lo que hacen los jóvenes y lo que dicen los adultos.

**Ráfagas de diálogo que interrumpen el acompañamiento musical.** Una de las secuencias musicales de *Muriel* sorprende por las diversas interrupciones, casi cañonazos, de diálogo que interrumpen momentáneamente la música, a veces solo una frase de un personaje que le dice a otro algo no estrictamente necesario para seguir la trama argumental. El resultado, que busca el contraste, tiende a resaltar la frase y también el mismo acompañamiento musical.

**Imagen leitmotiv que puntúa un monólogo.** En una de las escenas finales, un personaje secundario reprocha al protagonista haber mentido y ocultado información sobre su pasado. Este monólogo, agresivo, que se produce en un interior, es puntuado periódicamente por imágenes breves de bloques de pisos no directamente relacionadas con la narración pero que forman parte del universo de la película. La ubicación de cada plano de bloque de pisos no es azarosa: existe una peculiar lógica dramática, porque viene a ser como un signo de admiración al final de cada una de las frases del personaje acusador. El resultado, bastante inhabitual, acaba por poseer una gran fuerza dramática.

La renuncia al plano-contraplano en beneficio de la doble acción en *Persona* (1966), con guión y dirección de Ingmar Bergman y montaje de Ulla Ryghe.

En el clímax de *Persona*, en el que la enfermera reflexiona sobre el instinto maternal y la crueldad de la actriz que se niega a hablar, el director renuncia a la convención que

implicaría montar el plano del personaje que habla alternando con insertos de personaje que escucha y se decide a repetir entero el bloque de cuatro minutos, primero el plano secuencia de la enfermera Alma hablando y, después, el plano secuencia de la actriz Elizabeth escuchando y reaccionando, en una decisión de montaje sin precedente ni consecuente.

La falta de importancia de los diálogos en toda la obra de Jacques Tati.

Jacques Tati mantiene durante más de veinte años y cinco largometrajes —*Jour de fête* (1949), *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon oncle* (1958), *Playtime* (1968) y *Traffic* (1970)— la concepción consistente en otorgar relevancia a la dimensión visual y también a la banda sonora respecto a los efectos de sonido y a la música, pero no a los diálogos, a los cuales prácticamente nunca recurre para impulsar la narración, crear gags o transmitir información. Los diálogos existen en los films de Tati porque los personajes dicen cosas, pero, al carecer la información de importancia, hay una sistemática renuncia al plano-contraplano. Esto no deja de dar una pista sobre el significado de esta convención: la existencia del plano contraplano dentro el eje en planos correspondientes se debe al énfasis que se concede a la mirada y especialmente al diálogo; si el énfasis desaparece, la convención pierde su sentido. En *Elephant* (2003), de Gus Van Sant, los diálogos tampoco son relevantes y hay idéntica renuncia al plano-contraplano.

Los diálogos en la oscuridad en la secuencia central de *El graduado* (*The graduate*, 1967) de Mike Nichols, con guion de Calder Willingham y Buck Henry sobre la novela de Charles Webb, y montaje de Sam O'Steen.

En la secuencia de nueve minutos en el punto medio del film, que divide la narración en dos partes (Benjamin con la señora Robinson sería la parte 1 y Benjamin con Elaine sería la parte 2), la señora Robinson y el joven Benjamin dialogan en la cama sobre el pasado sexual de ella con su esposo y sobre su hija Elaine. Son casi nueve minutos resueltos en pocos planos secuencia con los dos personajes en campo. De ellos, en más de dos minutos la luz está apagada sin que se vea a los personajes, solo el diálogo se mantiene ininterrumpido de principio a fin. Al final de la secuencia, funde a negro.

El film está repleto de los efectos más modernos del momento: planos subliminaies, continuidades collage, raccords Godard y numerosas secuencias musicales al estilo videoclip, pero

descansa sobre una base totalmente clásica de guion. Sus cuatro fundidos a negro marcan la estructura: el primero surge al final del primer acto, tras la primera experiencia sexual de Benjamin con la señora Robinson en el hotel; el segundo, a la mitad del film, tras el diálogo de nueve minutos que significa la ruptura de la relación de Benjamin con la señora Robinson, el tercero, al final del segundo acto, cuando el señor Robinson prohíbe a Benjamin volver a ver a su hija Elaine y Benjamin lee la carta de despedida de la mujer que ama; y el cuarto cierra el film, después de que Benjamin y Elaine huyan de todo el mundo juntos en autobús, prolongándose el plano final de ellos dos, felices, satisfechos y sonrientes, al menos medio minuto más de la cuenta, hasta que la felicidad parece desaparecer de sus rostros y empieza a sonar el tema *The sounds of silence* de Simon & Garfunkel (que comienza diciendo «Hello darkness my old friend»),

El interlocutor ubicuo de *2001. Una odisea del espacio* (2001. *A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, con guion de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick, y montaje de Ray Lovejoy.

Hal es una computadora que tiene el don de la ubicuidad, es decir, está en cualquier lugar de la nave *Discovery*. Los dos tripulantes hablan con Hal desde cualquiera de los espacios en los que se encuentran de manera que es posible que hable el astronauta y responda, en off, la computadora, sin plano-contraplano. En otras ocasiones, en diálogos más directos, se ve el ojo de la computadora, un luz inmóvil y rojiza. El minimalismo de la representación de la computadora obliga al realizador a buscar diversos ángulos para ilustrar el diálogo en cuestión y a forzar largos contraplanos del rostro humano del interlocutor. El resultado son unos diálogos resueltos de una manera atípica que conforman una de las características diferenciadoras de este film filosófico de ciencia ficción.

El estilo **John Cassavetes**: la preponderancia del trabajo del actor.

Uno de los representantes más relevantes del cine independiente americano en los años sesenta y setenta es John Cassavetes, cuya condición inicial de actor marca una de las características esenciales de su estilo como guionista, director y montador: si el actor transmite la emoción adecuada a su personaje, muchas veces en el límite termométricamente más alto, no importa si la toma es buena, mediana o incluso mala, ya que esa toma es seleccionada y forma parte del montaje final. El «estilo Cassavetes» se caracteriza también por una cierta descompensación o excentricidad estructural, dentro aún de planteamientos globales clásicos, que suele conducir a este cineasta a films con escenas de diálogos inusualmente largas, que parecen en ocasiones huir de la cen-

ralidad que persiguen las convenciones, en las que la sensación de hiperrealismo sigue la pauta mencionada de búsqueda de máxima emoción y también de naturalidad en el trabajo del actor hasta la creación de un registro de aparente «realidad en directo». Así se puede ver en diversas secuencias de *Faces* (1968), *Husbands* (1970) o *Una mujer bajo la influencia* (*A woman under the influence*, 1974), films cuyos periodos de montaje están entre los más largos de la industria americana.

Las ráfagas de danza introduciendo elipsis en *El último tango en París* (*Le dernier tango à Paris*, 1972), con guion y dirección de Bernardo Bertolucci, y coguion y montaje de Franco Arcalli.

El tercer acto de este film comienza igual que el inicio, con Paul y Jeanne encontrándose en la calle bajo el puente, pero si al inicio el protagonista masculino está devastado y silencioso, en el bloque final se muestra encantador y con ganas de hablar, ya que está enamorado. Lleva a la chica a un local decadente en el que se celebra un concurso de tango. Diferentes ráfagas de grupos de planos de los concursantes bailarines interrumpen periódicamente el diálogo siempre en plano secuencia de Paul y Jeanne, efectuándose el efecto de elipsis que da a entender que los protagonistas han pasado suficiente tiempo bebiendo champán como para irrumpir bebidos en medio de la final de tango y llevar a término su danza transgresora.

El diálogo sin imagen de las niñas dialogantes en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, con guion de Víctor Erice, Ángel Fernández Santos y Francisco J. Querejeta, y montaje de Pablo G. del Amo.

*El espíritu de la colmena* es un film poético en el que predominan los silencios y la magia de las imágenes. Hay secuencias enteras de la familia reunida comiendo sin que se dirijan la palabra unos a otros. La escena de las hermanas hablando en un susurro en el dormitorio sobre las impresiones que les ha causado el visionado de la película *Frankenstein* (1931), de James Whale, se resuelve según la convención de plano-contraplano en el eje y planos correspondientes. Otro diálogo entre las niñas, también en el dormitorio, contiene una propuesta en contrapunto alejada de la convención: planos de sombras chinescas que realizan las hermanas e imágenes de la virgen y un ángel en unos cuadros en la pared mientras se oye en off el diálogo de los personajes, a quienes no se llega a ver en esta escena.

Los juglares narrativos que ahorran acción y diálogos en *Perceval le Gallois* (1978) de Éric Rohmer, con guion de Éric Rohmer inspirado en la novela de Chrétien de Troyes, y montaje de Cécile Decugis.

En el musical ambientado en el siglo XIII sobre la obra de Chrétien de Troyes, unos siempre presentes juglares narran en sus canciones los diálogos de los personajes principales y también fragmentos de la trama, contribuyendo de esta manera al avance de la historia. En la escena de la noche de Perceval con la princesa, por ejemplo, los juglares cantan la aventura sexual de los personajes mientras no vemos sino el plano secuencia de los mismos juglares.

Diálogo en planos no correspondientes y saltos de eje en *El resplandor* (*The shining*, 1980) de Stanley Kubrick, con guion del director y de Diane Johnson según la novela de Stephen King, y montaje de Ray Lovejoy.

La conversación entre el protagonista, Jack Torrance, y Grady, el camarero, en los lavabos del hotel es producto de una alucinación de Torrance. Kubrick lo resuelve con planos de larga duración, con silencios, una planificación que no obedece a los cánones, con saltos de eje e inmovilidad total de los personajes. Comienza de forma anti-clásica pero a media conversación, cuando Grady comienza a dominar el pulso del diálogo. Kubrick recurre progresivamente al plano-contraplano dentro el eje en planos correspondientes pero sin encabalgamiento de diálogos: cada frase es pronunciada en plano por cada personaje con silencio al final del plano y silencio al inicio del siguiente, procedimiento que contribuye a enrarecer la situación por poco habitual. Solo el discurso final de Grady monta sobre la imagen de Torrance.

El velo que oculta un personaje en *Medea* (1988) de Lars von Trier, con guion de Carl Theodor Dreyer sobre la tragedia de Eurípides, y montaje de Finnur Sveinsson.

En el largometraje *Medea*, dirigido por Lars Von Trier según un guion de Carl Theodor Dreyer, el director danés renuncia sistemáticamente a montar conversaciones en plano-contraplano. Uno de los recursos que utiliza es situar a dos personajes (Jasón y la joven hija de Creonte) separados por un velo. Uno de los personajes está en campo, el otro se ve en silueta gracias a un fuego que al fondo de la habitación hace las veces de fuente luminosa.



Los mínimos diálogos de *La chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitukkutehtaan tyttö*, 1990), con guion, dirección y montaje de Aki Kaurismäki.

El film del finlandés Aki Kaurismäki sobre la venganza de Iris, una desvalida y humilde trabajadora, se caracteriza por largos bloques narrativos sin diálogo, como los primeros quince minutos del film, donde solo hay un insulto del padrastro a la protagonista. Pero el diálogo surge de vez en cuando en pequeñas dosis. Kaurismäki lo resuelve en ocasiones en plano secuencia y en tres o cuatro contadas secuencias, como los diálogos de Iris con Aarne, el hombre del que se enamora, recurre brevemente a la convención del plano-contraplano dentro del eje en planos correspondientes.

El plano contraplano llevado al histerismo de *Glengarry Glen Ross* (1992) de James Foley, con guion de David Mamet y montaje de Howard E. Smith.

La película sobre la obra teatral de David Mamet presenta a un grupo de vendedores neuróticos que intentan cerrar alguna venta antes de ser despedidos. Una de las conversaciones entre dos personajes (interpretados por Ed Harris y Alan Arkin) a base de frases muy cortas está montada respetando la brevísima duración de cada intervención, a veces una sola palabra, es decir, con un plano-contraplano dentro el eje y con planos correspondientes que tiene la particularidad de estar en el límite de la rapidez, alejándose en consecuencia de los cánones académicos de este tipo de montaje. La lógica dramática se desprende del hecho de que este estilo tan extremadamente fragmentado está de acuerdo con la naturaleza histórica de los personajes.

La valoración de la calidad sonora de los diálogos en *Sinfonía en soledad: un retrato de Glenn Gould* (*Thirty two short films about Glenn Gould*, 1993) de François Girard, con guion de François Girard y Don McKellar, y montaje de Gaétan Huot.

La película sobre el prodigioso pianista que abandona la música a causa de su interés exclusivo por el sonido presenta una escena en la que el protagonista entra en un bar de carretera y capta las conversaciones del entorno, a partir de la sonoridad de cada diálogo. Imágenes del inicio de cada diálogo con los dialogantes en las mesas o en la barra y el resto sobre el rostro del protagonista que analiza y goza del sonido de la voz humana. Las diferentes conversaciones se van superponiendo en capas, como en un

canto coral. El hecho de que la información del diálogo no sea relevante deshace la convención.

Renuncia al interlocutor en *El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999), con guion, dirección y montaje de Abbas Kiarostami.

En el film de argumento minimalista del cineasta iraní Abbas Kiarostami se renuncia casi sistemáticamente al plano-contraplano (excepto en dos o tres momentos en que surge) en beneficio del plano secuencia sobre el protagonista, de forma que el interlocutor queda en off.

El progresivo crecimiento de la convención del plano-contraplano en *Embriagado de amor* (*Punch drunk love*, 2002), escrita y dirigida por Paul Thomas Anderson, y con montaje de Leslie Jones.

Este film comienza renunciando sistemáticamente a la convención del plano-contraplano en beneficio del plano secuencia, hasta que hacia la mitad de la narración cristaliza la historia de amor entre los protagonistas. A partir de este punto, la cámara se acerca más a los rostros de los personajes, los diálogos toman más protagonismo y comienza el plano-contraplano, que se va manteniendo periódicamente hasta el final. En la primera mitad del film, cuando todavía no se ha puesto en marcha la convención, vemos a menudo a los protagonistas mirarse de perfil, los dos en campo. Para tenerlos más adelante en primer plano más frontal y pasar del uno al otro, cuando el amor se está manifestando, el director no ha encontrado mejor solución que la convención más importante del lenguaje audiovisual. Todo ello nos da una pista muy importante sobre la utilidad de la convención: no solo sirve para el diálogo sino también para el amor.

Música con diálogo mudo sobre plano secuencia de un personaje en *Paranoid Park* (2007), con guion, dirección y montaje de Gus Van Sant.

En el plano secuencia en el que la joven Jennifer dialoga hasta abroncar a gritos a su amigo Álex cuando este le dice que quiere dejar de salir con ella, el guionista-director-montador Gus Van Sant extirpa la voz de la chica y superpone un tema musical —el de *Amarcord* (1973) de Fellini, compuesto por Nino Rota—, hasta el corte a plano

del chico, en el que oímos finalmente una única frase de la chica, muy breve, por la que entendemos de forma extremadamente resumida el sentido del monólogo mudo anterior.

Modificación de los planos correspondientes en *Slumdog millionaire* (2008), que dirige Danny Boyle con guion de Simon Beaufoy basado en la novela de Vikus Swarup, y montaje de Chris Dickens.

En el minuto 83 del film, poco antes de que el presentador todopoderoso entregue al protagonista, el joven Jamal Malik, a la policía (en el clímax del final del segundo acto), estos dos personajes tienen una conversación en los lavabos, en la que el presentador le da una respuesta —que después se revela falsa— al joven concursante. La singularidad del diálogo, en plano contraplano, es que en todos los planos de la conversación el joven Jamal aparece reflejado en el metal del limpiamanos con la imagen invertida. Así, hay plano-contraplano pero con plano normal de un rostro y contraplano del otro rostro al revés. La planificación expresionista del film, con muchos planos en diagonal, confiere coherencia a esta propuesta.

El diálogo con falsos jump cuts y combinación de voz diegética y voz en off de *El lobo de Wall Street* (*The wolf of Wall Street*, 2013) de Martin Scorsese, con guion de Terence Winter sobre la novela de Jordan Belfort, y montaje de Thelma Schoonmaker.

Martin Scorsese y su fiel montadora desde *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980), Thelma Schoonmaker —diecinueve largometrajes juntos hasta el presente—, han introducido en diversas ocasiones congelaciones de imagen dentro de un diálogo o de una acción para dar paso a una voz en off. Este recurso se puede ver en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) y también en *El lobo de Wall Street*, film de tres horas que avanza a menudo en forma de reportaje para condensar el máximo de información. El diálogo entre dos personajes astutos y tramposos, el broker protagonista Jordan Belfort y el banquero suizo Jean Jacques Sorel, repleto de sospechas a pesar de que los dos hombres se ven obligados a guardar las formas por el bien de un negocio de dinero negro, se resuelve a base de falsos jump cuts de planos medios y primeros planos frontales de los personajes, sin escorzo de referencia del interlocutor, recurso que parece querer igualar o incluso identificar a un personaje con el otro. En el clímax de tensión por la sus-

picacia, el diálogo es solo de voz en off, un intercambio de pensamientos que sigue la correspondencia de plano-contraplano en falso jump cut.

El mismo film, en el bloque inicial de ascensión del personaje (en un argumento de ascensión, caída y recuperación del personaje principal, que es el mismo esquema que el del boxeador Jake La Motta en *Toro salvaje*, del mismo Scorsese), contiene numerosos diálogos cruzados de brokers al teléfono en una misma sala sin ceder nunca al plano del interlocutor, al otro lado de la línea, que nunca se da a conocer al espectador, en cortes muy breves para ofrecer sensación de caos y de vértigo.

### > Algunas secuencias de acción

La carrera de cuádrigas de *Ben-Hur* (1925) de Fred Niblo, con guion de June Mathis y montaje de Lloyd Nosler, y de *Ben-Hur* (1959) de William Wyler (Andrew Marton, director de segunda unidad, dirige la secuencia de las cuádrigas), con guion de Karl Tunberg y montaje de John D. Dunning y Ralph Winters. Los dos films están basados en la novela homónima de Lee Wallace.

Estas dos secuencias de acción, remake la una de la otra, son hijas de la idea principal del argumento del film: el enfrentamiento de dos amigos convertidos en rivales, Messala, el romano, y Ben-Hur, el judío. El argumento, por tanto, es el de los hermanos o amigos enfrentados que acostumbra a comportar, como en el caso de Cain y Abel, un desenlace trágico. Messala es el amigo que se convierte en malvado, Ben-Hur es el héroe. Los dos films son producciones de gran presupuesto y las secuencias de las cuádrigas están rodadas con todo el lujo industrial del momento. Las dos tienen la misma duración, diez minutos. Las dos necesitan para su comprensión que el espectador esté informado en todo momento de lo que está pasando, cuál es el carruaje del bueno (los caballos blancos de Ben-Hur), cuál es el del malvado (los caballos negros de Messala), cuál es la distancia que les separa, cuál es la situación espacial respecto a los otros contendientes y el tiempo que falta para que la carrera termine. Es decir, que estamos en la línea de la secuencia de acción de carácter didáctico.

En el caso de la secuencia de 1959 se añaden numerosos insertos de las ruedas con sierra de Messala, que provocan diversas víctimas antes del clímax final. El ritmo de montaje no es muy diferente en las dos secuencias. Planos breves, muchos de ellos de uno o dos segundos, en general más largos en la secuencia muda, donde también se buscan más puntos de vista, como algunos —no realistas— desde el suelo. Ritmo

rápido, diversidad de puntos de vista, carencia de errores en los ejes direccionales en las dos versiones (lo que significa que en 1925 la gramática visual clásica está perfectamente instalada). La diferencia fundamental radica en que la secuencia de 1959 está mucho más tramada que la de 1925. Mientras que en la muda solo se produce el accidente y la caída de un solo participante, el conductor griego, antes del clímax final con la lucha de los dos rivales, en la secuencia moderna la sucesión de acontecimientos y picos emotivos es constante. Cada minuto sucede algo, los accidentes son numerosos y Messala es más malvado al utilizar ruedas con sierra y provocar hasta tres caídas de oponentes antes de intentar lo mismo con Ben-Hur y dirigir su látigo contra él. Además, se añade en la versión moderna el atropello de un soldado, que provoca una espectacular pirueta del protagonista, Ben-Hur, a punto de caer. La suspensión de angustia a causa del continuo viaje en travelling es similar en las dos secuencias, pero la indignación que provoca en el espectador el juego sucio de Messala puede elevar más la temperatura en el caso de la versión de 1959. Por la misma razón, el castigo de Messala en el remake es visualmente más cruel al ser arrastrado por sus propios caballos y pisado después por otro carruaje durante un lapso de más de veinte segundos (seis planos, mezclados con contraplanos de los observadores). La diferencia fundamental entre las dos secuencias, pues, es que la moderna está mucho más tramada y es más cruel. La de 1925 es más bella, la de 1959 es más emocionante.

En *La Guerra de las galaxias. Episodio I. La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode I. The phantom menace*, 1999) de George Lucas, hay una secuencia de puesta al día de la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, en forma de carrera de naves en torno de un coliseo y los desiertos alrededor de él, que contiene los mismos elementos dramáticos que las secuencias de las cuádrigas: un malvado que practica el juego sucio, diferentes contendientes que son progresivamente eliminados, masas de espectadores que corean cada incidente, los amigos del héroe que observan y sufren por su suerte y un clímax final con el héroe y el malvado enfrentados en plena carrera en una lucha final con las naves «pegadas». La duración de esta carrera de naves es idéntica a las anteriores versiones de las cuádrigas: diez minutos.

Secuencia de los saltos de trampolín en *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), con guion, dirección y montaje de Leni Riefenstahl.

El film *Olympia*, el primer largometraje que documenta audiovisualmente unas olimpiadas, las de Berlín de 1936, está dividido en dos partes: *Olimpiada parte I* (*Festival de las Naciones*), (*Olympia 1. Teil. Fest der Völker*), de 125 minutos, y *Olimpiada parte II* (*Festival de la Belleza*), (*Olympia 2. Teil. Fest der Schönheit*), de 100 minutos. La prime-

ra parte, que se inicia con una secuencia que conecta a los dioses y héroes de la Grecia antigua con los deportistas actuales, recoge las pruebas de atletismo celebradas en el estadio de Berlín. La segunda parte, que comienza con un reportaje sobre la vida de los atletas en la Villa Olímpica, está dedicada a las disciplinas disputadas fuera del estadio, en las piscinas o en el puerto de Kiel. La estructura es episódica, con secuencias de duraciones que van desde los dos minutos (los cien metros vallas masculinos) hasta los trece minutos (deatlón). La microestructura de cada secuencia es siempre la misma: las pruebas eliminatorias conducen al duelo climático entre los finalistas para terminar con el reparto de medallas a los tres ganadores. Es una microestructura que de forma natural se adapta a las formas clásicas de la narración de la secuencia convencional: planteamiento, desarrollo, clímax y anticlímax. Existe una mínima intriga (¿quién ganará?), que toma más relevancia cuanto más larga es la secuencia y más se insiste en el esfuerzo de los atletas. Permite en consecuencia el mecanismo de la heroificación también de forma lógica: el atleta ganador acaba coronado con el laurel en lo más alto del podio mientras es vitoreado por las masas. Y así se va repitiendo con las casi cuarenta categorías deportivas de las dos partes de *Olympia*. Algunas de las más extendidas y mimadas por la realizadora contienen episodios eminentemente artísticos que intentan reflejar la oferta de belleza de la imagen en movimiento. Son los bloques más conocidos del film: la introducción de la secuencia de los saltos de pértiga con la competición posterior durante la noche (en la parte I), el microepisodio casi abstracto dentro la secuencia de la maratón (al final de la parte I) y la secuencia de los saltos de trampolín masculinos (al final de la parte II).

La secuencia de los saltos de trampolín es relevante por diversos motivos, entre otros porque recoge el motivo principal de *Olympia* y de hecho de toda la filmografía de Leni Riefenstahl: el ser humano convertido en dios. El film comienza con las esculturas griegas tomando movimiento y transfigurándose en los atletas modernos, y termina con los saltadores de trampolín transformados en pájaros-dioses. La de los trampolines es la única secuencia que se aparta conscientemente del carácter de reportaje informativo: en el resto del film se informa cada vez sobre el estado de las eliminatorias, del duelo final y de los ganadores con medalla, pero en este caso no es así. A los saltos de trampolín femeninos siguen las pruebas masculinas de natación de doscientos metros libres, los cien metros y finalmente, con los saltos de trampolín de los hombres, se libera todo el interés a la belleza estética, prescindiendo de cualquier soporte informativo. La secuencia es también relevante por el hecho de estar situada al final de la segunda parte, lo que orienta al espectador sobre otra de las intenciones principales de Riefenstahl, la voluntad estetizante. Si la directora hubiera respetado la temporalidad real de los hechos, el film se habría cerrado con la maratón.

Pero Riefenstahl manipula, o guioniza, la estructura según otros parámetros, y escoge la secuencia de los trampolines, una de las más creativas, como «gran acontecimiento final» del film, concediéndole de esta manera la mayor importancia. Desde el primer momento la cineasta desvela su intención: el hombre puede ser un dios y hay que ofrecer este mensaje a través del audiovisual convertido en arte.

La duración de la secuencia es de casi cinco minutos (hay diferentes versiones de montaje de *Olympia* y también de esta secuencia). Las imágenes documentales de saltadores y público empiezan ya dentro del primer minuto a alejarse del realismo con la utilización de la cámara lenta. De hecho, la ralentización creciente de los saltos es una de las constantes. A la multiplicidad de puntos de vista, picados y contrapicados, se añaden a partir de la mitad de la secuencia las vistas bajo el agua. Los puntos de vista se van haciendo cada vez menos objetivos, más irreales, más abstractos. En el minuto 3 surge el mecanismo del movimiento inverso con un saltador emergiendo del agua a cámara lenta, y acto seguido la propuesta más atrevida, propia del género fantástico: planos breves de saltadores girando en el aire, cortando el uno sobre el otro antes de caer al agua, ofreciendo la impresión de ingravidez, con la culminación de una transición de entrada al agua y salida de esta de otro saltador en movimiento inverso, seguido de nuevas ingravideces con saltadores evolucionando en el aire. La secuencia termina con once saltos desde el trampolín más alto en contraluz y en contrapicado, en una especie de diálogo solo visual de plano-contraplano, ya que a un plano del saltador volando hacia la derecha se responde con otro tomando el vuelo hacia la izquierda. La música de Herbert Windt apoya la grandiosidad de la propuesta.

En *Olympia*, montada por la misma Riefenstahl durante dos años (partiendo de casi doscientas horas de material), hay numerosos recursos nuevos de filmación y montaje de deportes que convierten la película en pieza fundacional de los films de deporte olímpico. Transiciones de la sombra del saltador elevándose hasta la imagen del deportista cayendo en la introducción de la secuencia de los saltos de pértiga; tres planos seguidos de jabalinas sobrevolando la pista a toda velocidad al inicio de la secuencia del lanzamiento de jabalina; los planos de partes del cuerpo del corredor y la casi abstracta sombra en el suelo en plano subjetivo del atleta en la secuencia del maratón; los dinámicos planos de remadores en montaje breve en las eliminatorias de canoa de doce y seis metros; la cámara ligeramente bajo la superficie del agua de la piscina en travelling precediendo a los nadadores en las eliminatorias de los doscientos metros libres. La relevancia otorgada a las victorias de deportistas alemanes, como el lanzamiento de disco con que se abre el film, están compensadas por las secuencias de otros deportistas no alemanes, como el legendario Jesse Owens, a quien se de-

ficio desde el que ha surgido la agresión pero el malvado ya está en la calle. La carrera a pie del policía pone de relieve que no es un atleta pero sí un hombre maduro que pone cuerpo y alma en la captura del agresor. El malvado entra en un vagón de metro y huye, pero un policía se da cuenta de su sospechosa presencia. Popeye detiene un automóvil al azar, lo «requisa» y comienza la parte más recordada de esta secuencia, la persecución en coche bajo el paso elevado por el que circula el tren, de siete minutos de duración desde este instante.

El malvado Nicoli es perseguido no solo por Popeye en coche sino por el policía en el mismo vagón. Nicoli no duda en disparar al policía y amenazar después al conductor del tren ordenándole que no se detenga. La persecución, trepidante, con Popeye conduciendo de forma temeraria, alcanza un bloque de máxima emoción poco antes de la resolución, cuando Popeye está a punto de arrollar a una madre (que también lleva a un niño en un carrito), se estrella poco después al esquivar un camión, sin consecuencias, mientras que simultáneamente Nicoli dispara al interventor del convoy y, acto seguido, el conductor pierde la conciencia, de forma que no hay manera de detener el tren lanzado a toda velocidad hacia el final del tendido férreo. Una contrarreloj, pues, en el tramo final de la persecución. El tren se estrella, Nicoli resulta malherido y Popeye finalmente dispara al malvado por la espalda, matándolo.

Las progresivas complicaciones de perseguidor, y sobre todo del perseguido, multiplican el interés. Igual que en la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur* (1959), a cada instante ocurren cosas, la trama está cargada de minienigmas: ¿conseguirá Nicoli neutralizar al interventor?, ¿se estrellará Popeye con el auto en su carrera enloquecida?, ¿atropellará a la madre? Gene Hackman, como Popeye, atraviesa un expresivo abanico de emociones en el límite, en oposición a una persecución anterior, igualmente histórica, la del film *Bullit* (1968), de Peter Yates, producida por el mismo productor que *The french connection*, Philip D'Antoni, auténtico amante de las «car chase scenes». En *Bullit* los personajes durante la persecución son hijos del efecto Kuleshov, auténticos rostros inexpresivos, mientras que en el caso del film de Friedkin queda claro que la intención es colocar al espectador en la piel del emotivo Popeye Doyle. La realización, cámara en mano, con muchas panorámicas, barridos, travellings desde el auto y desde el tren, ve potenciado el dinamismo por una fragmentación muy rápida —pero invisible— a un ritmo medio de planos de menos de dos segundos. Es una secuencia de acción didáctica, en todo momento el espectador está informado de la distancia entre perseguidor y perseguido. El eje direccional de la persecución va siempre hacia la derecha del encuadre, de forma que todos los planos, excepto dos, están en la línea del eje o bien contienen el automóvil o el tren moviéndose hacia la derecha. Por otro lado, dentro del vagón de metro, la huida del malvado Nicoli es siempre hacia la



izquierda, de forma que los dos ejes pertenecientes a dos espacios diferentes se combinan otorgando dinamismo al global. Como en todas las secuencias de acción, no se renuncia a la belleza de la velocidad, de forma que son numerosos los *travellings* de avance, los planos de vías pasando o los barridos. La voluntad desde el guion de ligar todos los elementos en un todo coherente está no solo en la presentación de la madre muerta al inicio y la que puede morir al final (las dos con carrito con niño), sino en detalles como el primer plano de la secuencia, dedicado al tren elevado, antecedente del tren que después jugará un papel relevante, o el último plano, el disparo mortal del policía Popeye contra Nicoli, por la espalda —la imagen más conocida de la película, integrada en el cartel—, un detalle poco heroico que marca el destino de perdedor del protagonista.

El segundo combate La Motta-Robinson en *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, con guion de Paul Schrader y Mardik Martin, y montaje de Theima Schoonmaker.

Martin Scorsese, director cinefilo amante de la violencia que ha trabajado de montador —es uno de los siete editores, junto a Theima Schoonmaker, del documental musical *Woodstock* (1969) de Michael Wadleigh—, se distingue en cuanto al montaje por sus numerosas aportaciones, a menudo cercanas a una factura externa experimental. *Toro salvaje*, biopic del boxeador Jake La Motta, es un film representativo en este aspecto, como mínimo por tres razones: la oferta de las nueve secuencias de boxeo, todas diferentes, todas ellas con su propio carácter; la secuencia de transición de cuatro minutos que recoge tres años de la trayectoria de La Motta, reconvertida en documental de imágenes domésticas, en color (la película es en blanco y negro), que reivindica el cine doméstico cargado de incorrecciones gramaticales pero que expresa como ningún otro estilo los momentos de felicidad familiar; la tercera razón concierne al guion y se refiere a la renuncia a una película de boxeo convencional, que tendría como gran acontecimiento final un combate de boxeo cargado de expectativas, como sucede en *Rocky* (1976) de John G. Avildsen o en el documental *Cuando fuimos reyes* (*When we were kings*, 1996) de Leon Gast. En *Toro salvaje*, en cambio, el último combate se produce al final del segundo acto, de forma que el tercer acto, de más de veinte minutos, carece de secuencias de acción.

El film explica una trayectoria de ascensión, caída y recuperación del personaje principal, un hombre dotado para el boxeo pero con un infierno interior de inseguridad, celos y agresividad que lo lleva a destruirse a sí mismo y a la gente que convive

con él: su hermano y manager, Joey, y su esposa, Vickie, que le abandonan. En el tercer acto, Jake La Motta, un hombre muy diferente del que es al inicio, pide perdón a su hermano y puede encontrar una salida a su soledad transformándose en un monólogoista que utiliza su arte para exorcizar sus demonios (en el texto que ensaya al final se arrepiente de haberse prestado por dinero a hacer trampa en un combate). El protagonista deja simbólicamente de ser un hombre ciego para comenzar a ver, según dicen las palabras bíblicas de los créditos finales. A la recuperación moral del personaje en el tercer acto contribuye una excepcional transformación física del actor protagonista, Robert De Niro, que engorda más de veinte kilos para parecerse al La Motta real después de abandonar el boxeo.

Cada combate, como se ha avanzado, tiene carácter propio. El último combate, el noveno, contra Sugar Ray Robinson en el final del segundo acto, con cinco minutos de duración, es el más largo y violento, rozando el cine gore a causa de la cantidad de sangre en el rostro desfigurado de La Motta. Antes, en el punto medio del film, el séptimo combate contra Marcel Cerdan, que da el título de campeón del mundo de los pesos medios a La Motta, se caracteriza por un largo travelling inicial, un combate breve y una larga celebración del título entre los flashes de las cámaras fotográficas y el acompañamiento musical de la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, el tema principal del film. Los flashes fotográficos, fotogramas blancos con impactante sonido sincrónico (muy alto), a veces seguidos de fotogramas congelados de la fotografía obtenida, se reparten por los nueve combates con pequeñas variaciones, en ocasiones con ralentización incorporada, para aumentar su efecto agresivo e hipnótico.

El primer combate de la película es perdido injustamente por La Motta y tiene la función de despertar la solidaridad hacia el protagonista por parte de los espectadores del ring (y los de la película), que generan una auténtica y caótica batalla campal. El segundo combate entre La Motta y Sugar Ray Robinson, tercero de la película, celebrado en Detroit en 1943, es el más breve de todos, un minuto y cuarenta segundos, pero es también el que contiene una mayor cantidad de elementos propios del cine experimental: un plano del árbitro que progresivamente se desenfoca, más tarde el cartel que marca el séptimo asalto se desenfoca al final del plano y también los fotógrafos, los boxeadores y el árbitro aparecen en diversos planos descentrados en el encuadre, como si el camarógrafo no acertara a encuadrarlos, es decir, en estética de reportaje; hay una doble acción con plano intercalado de la caída de Sugar Ray Robinson: plano de Robinson cayendo – plano de La Motta después de golpear – plano de Robinson volviendo a caer; cámara lenta en diversos planos, sonido ralentizado de la multitud. La vuelta a la realidad de Robinson, levantándose del suelo, recuerda el des-

petar de una pesadilla, con cámara lenta y un plano de los fotógrafos casi como fantasmas. Los recursos experimentales son tantos, la puesta en escena es tan elaborada, que este combate está cerca de convertirse en una secuencia fantástica. De hecho, este registro cercano a la fantasía es aplicable a la mayoría de combates, a causa de la alta fragmentación y de los diferentes recursos que director y montadora van repartiendo. Resultan más dolorosas en cuanto a violencia las escenas de la vida diaria, rodadas de forma realista y evitando la alta fragmentación de los momentos de boxeo. En la secuencia posterior a la victoria que le procura el título mundial, La Motta, enfermo de neurosis obsesiva y de celos, golpea a su esposa Vickie y a su hermano Joey, y Scorsese lo rueda en planos preferentemente largos, prescindiendo de los recursos de los combates.

#### Thelma Schoonmaker

Esta montadora nacida en 1940 considera *Toro salvaje* una de sus películas predilectas y una de las más perfectas. Su colaboración con Martin Scorsese empieza cuando monta su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's that knocking at my door?*, 1967) y, tras un paréntesis, monta desde *Toro salvaje* toda la producción de Scorsese —largos, documentales, videoclips— hasta el presente. Apenas ha montado obras de otros directores: el grueso de su producción procede de su asociación con Scorsese.

El desembarco de Normandía en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998), dirigido por Steven Spielberg, con guion de Robert Rodat y montaje de Michael Kahn.

Esta secuencia bélica configura el arranque del film. En los primeros cuatro minutos, un veterano de guerra llora en el presente ante una tumba en un cementerio con miles de cruces y, acto seguido, un flash-back conduce a la playa de Omaha el 6 de junio de 1944, el Día D. Los veintitrés minutos siguientes están dedicados al desembarco de Normandía en el Dog Green Sector de esa playa. Toda la secuencia retrata el caos, el horror, la mutilación, el azar fatal, el infierno, el sinsentido de la guerra. En el primer bloque, el de la playa, el argumento prácticamente no avanza en beneficio del retrato de la muerte y los efectos en la percepción de los soldados en una situación caótica y funesta. En el segundo bloque, la trama se centra en la toma de diversos búnkers desde los que los enemigos disparan con ametralladoras. El final de la secuencia retrata, como tantas similares a esta (como en *Espartaco*, de Stanley Kubrick), el paisaje de muertos después de la batalla, con las aguas del mar teñidas de rojo y, en el último plano, uno de los soldados muertos con el nombre «Ryan» en su mochila.

La narración avanza a través del protagonista, el capitán John Miller (que interpreta Tom Hanks), desde el inicio, en la lancha, pasando por los momentos de shock auditivo en la playa hasta que recupera el control de sí mismo y agrupa a sus hombres para atacar los búnkers. El punto de vista del capitán Miller toma especial relevancia en la suspensión sonora de más de un minuto durante el que contempla sin reaccionar a diversos soldados quemándose a causa de una explosión y a otro soldado que busca y encuentra en el suelo su propio brazo mutilado. La eficacia de la secuencia descansa en diversos elementos: el registro de reportaje, con planos cámara en mano y en diferentes texturas, como si procedieran de diferentes cámaras, y el caos sonoro, que tienden a convertir esta parte casi en un documental, como si fuera una filmación en vivo y en directo; y los gritos de dolor, las mutilaciones brutales y las muertes repartidas por los veintitrés minutos, algunas de ellas especialmente memorables, como las balas bajo el agua, que dejan estelas y provocan chorros de sangre, o el soldado que se quita el casco en el que acaba de impactar una bala y muere acto seguido a causa de una nueva bala en su frente desprotegida.

Steven Spielberg siempre ha sido gramaticalmente académico, y es difícil encontrar errores en sus films: cualquiera de sus secuencias de acción acostumbra a ser modélica y apta para el estudio. En este caso, a pesar del caos intencionado, a pesar de la cámara en mano, los jump cuts y los barridos, el eje direccional no se pierde nunca de vista. Los soldados americanos avanzan desde el primer momento, desde las lanchas en alta mar, hacia la derecha del encuadre, y los alemanes disparan desde la misma línea del eje. Hacia el minuto 10, los americanos, cercanos al primer búnker, avanzan hacia la izquierda, pero se ha pasado antes por un plano desde el eje de los alemanes disparando. Se continuaría manteniendo en este arranque, pues, la corrección gramatical propia de las secuencias de acción de Spielberg (en cuarenta años nunca ha saltado el eje incorrectamente). La única consideración radica en el peso de esta secuencia en la estructura del global. Se puede opinar que el film, de casi tres horas, no contiene otros bloques —tampoco el clímax final— que superen en intensidad esta introducción.

#### **Michael Kahn**

Nacido en 1935, establece una larga colaboración con Steven Spielberg desde *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977) hasta el presente (veinticinco largometrajes hasta la fecha), montando también films producidos por este director. Hasta 2011, con *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* (*The adventures of Tintin*, 2011) de Steven Spielberg, monta con película y en moviola, renunciando a las ventajas de la era digital y constituyéndose en este aspecto en una excepción.

El tsunami de *Lo imposible* (2012) de J. A. Bayona, con guion de Sergio G. Sánchez y montaje de Elena Ruiz y Bernat Vilaplana.

La secuencia de la ola gigante que transforma la vida de la familia protagonista formada por María, Henry y sus hijos, se configura como el clímax del primer acto del largometraje. Desde el guion se ha respetado lo que la irrupción de la ola tiene de imprevisible, ya que en los doce primeros minutos del film no ha habido más que normalidad: el viaje en avión —con alguna turbulencia como mínimo antecedente—, alguna sugerencia de cierta fricción entre la madre y el hijo mayor, la llegada al hotel paradisiaco de Thailandia, una fiesta nocturna de Navidad, imágenes familiares de vídeo doméstico, baños en el mar sereno y, al día siguiente, un intercambio de opiniones del matrimonio sobre su futuro profesional. La placidez como única pista de lo que por contraste va a suceder.

La secuencia del tsunami es de una duración relevante, del minuto 12 al minuto 20. Casi un cortometraje dentro del largometraje. Se podría dividir en:

- A) El arranque, de minuto y medio, con una preparación previa de temblores, viento y murmullo creciente y, acto seguido, el estallido gigantesco con las espectaculares imágenes de la llegada de la ola enorme sobre los árboles, el edificio del hotel, la piscina y, finalmente, precipitándose encima de la familia, el padre con los pequeños, el hermano mayor, Lucas, y la madre, María. Cuando la ola cae sobre ella, se produce un «agujero en negro» con suspensión de imagen y de sonido, sorpresivo por su duración de casi diez segundos. (Este «agujero negro» hace referencia al viaje hacia la muerte bajo el agua, la lucha y el resurgimiento de María, episodio que es posteriormente relatado en una secuencia de tres minutos durante la operación a vida o muerte de la protagonista en el tramo final del film.)
- B) La odisea de María y su hijo mayor, Lucas, de poco más de siete minutos, arrasados por la ola, pugnando por sobrevivir y mantenerse unidos, una aventura de supervivencia en el límite. María ha emergido agarrada a un árbol y, a partir de aquí, se sucede la peripecia de la madre y el hijo por sobrevivir juntos al cataclismo. Los personajes se convierten en los arquetipos universales de la madre y el hijo que luchan por permanecer unidos en medio del más grande de los peligros en un viaje vertiginoso de planos en movimiento, muchos de ellos bajo el agua, con audio de gritos y rugido amenazador de agua. Los periódicos planos generales cenitales ofrecen información sobre el estado progresivo de devas-

tación que provoca el tsunami. La música surge por primera vez en la secuencia anunciando una segunda ola que divide en dos esta parte, añadiendo peligro, sumergiendo de nuevo a los personajes bajo el agua y reforzando la sensación de privación sensorial con una nueva suspensión sonora. El hijo —y el espectador— pierde de vista a la madre, pero poco después se produce el reencuentro de los dos personajes, cuando la corriente de agua rebaja la intensidad. Planos generales cenitales acompañados de música muestran el paisaje devastado y marcan el final de la secuencia.

A pesar de algunos elementos cercanos a la experimentación como el agujero negro de audio y de vídeo y el episodio de flashes de color y de sonido que sucede a continuación hasta que se recupera el hilo narrativo realista, a pesar de las suspensiones sonoras, a pesar del caos aparente, la secuencia es fundamentalmente clásica en el sentido de que está contada desde la corrección gramatical: la idea de unión entre madre e hijo es el motivo principal. La cámara avanza en travellings sobre el eje o bien dejando que el agua y los personajes se muevan hacia la derecha, sin vulneraciones del *raccord*, la música solo aparece en dos momentos, precediendo la segunda ola y al final, reservando todo el protagonismo sonoro a las voces, los gritos y los efectos de sonido. Pocas veces se ha mantenido a unos personajes tanto tiempo tan cerca de perder la vida. La idea de introducir una madre y un hijo —el núcleo más fuerte de la familia— en el peligro es la que puede generar más empatía en el espectador.

### Algunas secuencias de thriller

La secuencia de los espejos en *La dama de Shanghái* (*The lady from Shanghai*, 1947), con dirección de Orson Welles, guion de Welles basado en la novela de Sherwood King, y montaje de Viola Lawrence.

La imitada secuencia de los espejos es una de las partes centrales del clímax final, de cerca de siete minutos, de este thriller de guion laberíntico. La idea parte de la anagnósis del protagonista, Michael O'Hara (Orson Welles), que entiende su propia situación de ser engañado por la mujer que ama, Elsa Bannister (Rita Hayworth), cuando es trasladado a una Casa de la locura de un parque de atracciones abandonado. La lucidez se revela, pues, en un ambiente de burla de la razón. La voz en off del protagonista anuncia desde el comienzo de la secuencia la traición de Elsa y funciona como contra-

punto sonoro de las imágenes de Michael recorriendo el interior alucinatorio de la Casa de la locura. lo que permite a Welles-director introducir el elemento expresionista y surrealista que culminará poco después en el episodio de los espejos.

Los tres personajes principales (Michael, Elsa y Bannister) se reúnen en la sala de espejos de la Casa de la locura. Los dos hombres están enamorados de la misma mujer, por tanto se producen antes del tiroteo escenas de melodrama. Primero entre Michael y Elsa: ella le dice a él que le ama, pero Michael no la cree. Es una conversación en plano-contraplano respetando el eje pero sin planos correspondientes, ya que Elsa está en primer plano frontal y Michael en un plano a dos, de perfil. Nada en esta secuencia es convencional y tampoco lo es la resolución de este diálogo. Con la entrada en escena de Bannister (Everett Sloane), el marido de Elsa, comienza la «fantasía» de los espejos, el motivo que da sentido a la ubicación en este espacio. La conversación de Bannister con su esposa es única en el audiovisual: la imagen de Bannister aparece reflejada en los espejos dividida en cuatro, cinco, seis, nueve franjas, con sus ojos mirando a derecha, centro e izquierda, una idea que permite huir de la ley del eje. No es el único beneficio, ya que el recurso de los espejos permite realizar diversas superposiciones-sobreimpresiones de rostros que identifican a Bannister con Elsa mientras el marido amenaza a la esposa, y que culminan en una de las frases fundamentales de este episodio de thriller y melodrama: «Matarte a ti es matarme a mí». El tiroteo, que dura veinte segundos y contiene diecisiete planos, se manifiesta a través de la ruptura de vidrios que va deshaciendo las imágenes de los personajes en los espejos. Bannister y Elsa se hieren de muerte el uno al otro. Elsa, en plena agonía, habla sobre la maldad, origen del thriller («es imposible negociar con la maldad, no se la puede ganar»), expresa su miedo y exclama que no quiere morir. En el breve anticlímax, un plano secuencia de casi un minuto, Michael sale de la Casa de la locura en la primera luz del día.

La secuencia de los espejos de *La dama de Shanghai* es una de las más representativas de una tradición que demanda el género thriller desde su origen: la creatividad visual en el momento del crimen. La belleza de la violencia tiende a ejercer para el espectador una función de equilibrio en un género por excelencia trágico en el que, tal como dice Elsa antes de morir, quien gana siempre es el mal.

La aparición de Harry Lime en *El tercer hombre* (*The third man*, 1948), dirigido por Carol Reed, con guion de Graham Greene y montaje de Oswald Hafennichter.

Cada género se define por sus situaciones convencionales, que son las que el público espera y las que el guionista debe empezar a trazar desde el momento de la creación.

de la historia. Estas convenciones se van repitiendo a lo largo del tiempo con continuas variaciones, ya que el género puede mutar o incluso desaparecer. En el caso del thriller, el público espera situaciones violentas en torno a un asesinato al principio, el encargo de una misión, una rueda de sospechosos, interrogatorios, torturas psicológicas y físicas, una entrevista con un personaje poderoso, el policía o el investigador solo contra sus enemigos y contra sus propios amigos, una masacre final o una transformación del protagonista hacia el mal, entre muchas otras opciones. Una de las sorpresas de eficacia casi científica es la de la reaparición de un personaje que se consideraba muerto. Alguien es asesinado al principio o bien se parte de su desaparición y más adelante aparece vivo. Este elemento dramático funciona porque suele significar uno de los mayores giros argumentales posibles. Puede que guste tanto al espectador porque es lo más parecido a una resurrección. Dos son las ubicaciones ideales de esta convención en la trayectoria narrativa: el punto medio de la trama —como en *Laura* (1944) de Otto Preminger, con guion de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt adaptando la novela de Vera Caspary, y montaje de Louis L. Loeffler—, y el final —como en *Millenium 1. Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som fiatar kvinnor*, 2009), con dirección de Niels Arden Oplev, guion de Nikolaj Arcel y Rasmus Heisterberg basado en la novela de Stieg Larson, y montaje de Anne Osterud.

*El tercer hombre* cuenta la historia de una amistad traicionada. El escritor americano Holly Martins (Joseph Cotten) asiste en la Viena de la posguerra al entierro de su amigo Harry Lime y conoce a Anna Schmidt (Alida Valli), la novia de su amigo muerto, de la que se enamora. Las versiones sobre la muerte de Harry son contradictorias, pero lo que parece claro es que Harry Lime era un criminal que se había enriquecido con el tráfico de penicilina adulterada. Holly se declara a Anna pero ella le rechaza porque continúa fiel al recuerdo de Harry. Tras la negativa, Holly pasea en la noche por las calles desiertas hasta que un gato le llama la atención, ya que detrás de él puede distinguir los pies de alguien. Cree que se trata de un espía y le increpa para que dé la cara. La luz encendida de una vecina que protesta por los gritos de Holly ilumina el rostro del personaje: se trata de Harry Lime (Orson Welles), sonriendo burlescamente. Holly le reconoce y corre hasta él, pero Harry huye y desaparece. Ese es el argumento de la secuencia de la reaparición de Harry Lime en la mitad del film, que cambia radicalmente la dirección de los acontecimientos, ya que a partir de ahí todo gira en torno a la localización, la explicación de los motivos de su estrategia y la captura de este malvado amoral.

El contraste emotivo de la secuencia es muy alto. Parte de la nada, con Holly con el ánimo devastado tras la negativa de Anna, y desde ahí no deja de subir hasta la aparición climática de Harry, con la música de cítara de Anton Karas añadiendo ironía.



nía a la sorpresa de Holly y del espectador. La estructura de la secuencia es clásica, con el planteamiento de Holly paseando en soledad, la llamada de atención sobre el gato, el estallido emotivo de la aparición de Harry vivo y, finalmente, su nueva desaparición. Como se ha comentado en capítulos anteriores, los trucos de montaje, e incluso algunas trampas, son numerosos: la mujer en la casa enciende la luz y el plano siguiente, el más importante de la secuencia, empieza en negro para después iluminarse con el rostro de Harry Lime (como si la luz viajara muy lentamente); el coche que detiene la carrera de Holly hacia el portal en el que ha visto a Harry realiza una notable doble acción, con unos dieciocho fotogramas repetidos en el plano 2 respecto del plano anterior, es decir, pasa dos veces delante de Holly convirtiéndose en un obstáculo mayor de lo que sería si se hubiera respetado la continuidad correcta; el ruido de los pasos de Harry huyendo empieza mucho más tarde de lo que pediría la lógica, ya que debería estar ahí desde el inicio de su carrera, pero, de haberse oído antes, como se correspondería con la lógica, el mismo Holly se habría dirigido hacia el ruido de pasos y no hacia el portal. Todos estos recursos pasan desapercibidos en un primer visionado y todos ellos tienden a favorecer la temperatura emotiva de la secuencia: mayor teatralidad (la luz que ilumina desde la oscuridad el rostro del muerto que está vivo), obstáculo para el protagonista (el coche que pasa dos veces) y nuevo obstáculo para el protagonista (el ruido de pasos orienta sobre la huida pero lo hace cuando ya es demasiado tarde). Pequeños trucos añadidos al Gran Truco que es el montaje clásico y, de hecho, el cine.

(Entre las preguntas dirigidas a los alumnos después de un primer visionado de esta secuencia, está la de recordar en cuántos planos de montaje se ve el rostro de Harry Lime. Las respuestas suelen oscilar entre un plano, dos y los tres que responden los más atrevidos. En realidad son cinco, lo que da idea de hasta qué punto es invisible el montaje clásico, incluso para ojos de estudiantes de audiovisual atentos al análisis.)

La venganza de Töre en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), con dirección de Ingmar Bergman, guion de Ulla Isakson y montaje de Oscar Rosander.

Bergman es uno de los retratistas más importantes del alma humana en el audiovisual. Estudia profundamente la psicología de los personajes, deteniéndose cuando conviene en la parte más negra. La violencia en sus films es casi siempre interior, pero en algunos casos se transforma en agresión física, como el protagonista que mata a un niño en *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), la pareja que, aunque se ha querido

de verdad, acaba peleándose a golpes en *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) o el protagonista asesino de *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980).

*El manantial de la doncella* parte de una leyenda medieval del siglo XIII, casi un cuento. Una princesa es violada y asesinada por dos pastores acompañados de un niño. Su padre se vengata matando a los culpables y, finalmente, del lugar donde descansa el cadáver brota milagrosamente una fuente. El argumento es ofrecido por Bergman y su guionista Ulla Isakson según una estructura en dos actos y un epílogo.

Acto I. El crimen. 43 minutos.

Acto II. La venganza. 34 minutos.

Epílogo o acto III. El milagro. 8 minutos.

Cualquier otra ordenación afectaría a la eficacia de la narración. Si el padre de la víctima, Töre, hubiera buscado el cadáver antes de castigar a los culpables, el milagro de la fuente no se habría podido reservar para el final. Pero no estamos ante un thriller de investigación, pocas veces los culpables tardan tan poco en manifestarse a ojos de quien se ha de vengar. Cometan la insensatez de intentar vender el vestido de la hija asesinada a quien ignoran que es la madre de la víctima y, más tarde, la amiga de la joven muerta corrobora la culpabilidad de los pastores (se produce además el hecho casual de que los asesinos van a refugiarse precisamente a la casa de los padres de la asesinada). La absoluta falta de trama policial permite a Bergman concentrarse en la esencia, el crimen y el castigo. Y en esta esencia se incluye un debate moral y religioso. Töre, el padre, es un cristiano, un hombre de fe (se inicia la película con Töre y su esposa rezando a un crucifijo), que, lejos de perdonar, ejecuta la venganza matando primero a los dos asesinos y después a su hermano pequeño, el niño que les acompaña, un ser inocente. No solo inocente sino bondadoso, ya que en secuencias anteriores intenta cubrir de tierra el cadáver de la víctima y, más tarde, es incapaz de comer a causa del trauma vivido. A pesar de todo, el niño es también arrastrado por la venganza de Töre, que, justo después de acabar con su vida, pide a Dios que le perdone.

El minimalismo de la trama conduce a una sucesión lenta de grandes pasos dramáticos pero el ritmo no es pausado gracias a la abundancia de microepisodios. De hecho, el primer acto, alegre y luminoso hasta al crimen, es rápido. La secuencia de la venganza conjuga el ritmo lento con una tensión que no deja nunca de crecer: Töre encierra a los criminales en la barraca en la que duermen y se prepara para la violencia: derriba un árbol joven, un abedul, para azotarse el cuerpo con sus ramas, se purifica el cuerpo con agua, entra silenciosamente en la choza, revisa las pertenencias de los

criminales y encuentra los objetos robados a la hija, la ropa y los zapatos. Y entonces espera sentado a que despierten.

Esa espera es toda un sugerencia para estudiantes de guion: cuando la situación es buena no hay que correr. La luz más alta del sol indica el momento de actuar. Pero no estamos ante un film americano de acción sino ante una película sueca de estética preciosista. Bergman plantea la venganza triple desde el esteticismo. Nada de coreografías con fragmentación espacial desde muchos puntos de vista y peleas atléticas de especialistas. Pocos planos, no espectaculares, bellos, en especial el de Töre estrangulando al segundo criminal entre las llamas de la hoguera. El asesinato del niño es el menos recreado de los tres, pero Bergman juega a fondo las cartas dramáticas: el niño corre a esconderse bajo los brazos de la esposa de Töre, espectadora muda de la escena, la única que por su instinto maternal le puede ayudar, pero no sirve de nada. El hombre de fe, transformado en la peor de las máquinas de matar, lanza el cuerpo del niño contra la pared. En el anticlímax, Töre implora perdón y, en el epílogo, reprocha a Dios en una oración que haya permitido no solo el crimen de la hija, sino su propia venganza. La promesa de levantar una iglesia como penitencia precede al milagro del manantial.

La lección de *El manantial de la doncella* es la de la secuencia de violencia dentro de una estética preciosista que renuncia a la fragmentación propia de la acción, por fidelidad al tono estético de la película y al propio «estilo Bergman». Desde el guion, el ejemplo de Bergman e Isakson es el de concentrar en un mismo personaje el contraste extremo: la máxima piedad desde la devoción religiosa y la violencia extrema desde el método y desde la brutalidad irracional.

Oscar Rosander (1901-1971) es el montador de la época inicial de Bergman, desde su primer film, *Crisis* (1946), hasta *El ojo del diablo* (*Djävulens öga*, 1960), es decir, es uno de sus maestros. Más adelante, Bergman —guionista de todos sus films— trabaja con dos montadores más: Ulla Rygge, en los años sesenta, desde *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) hasta *La vergüenza* (*Skammen*, 1968), incluyendo *Persona* (1966). Y Siv Lundgren desde *El rito* (*Rittem*, 1968) hasta *Cara a cara al desnudo* (*Ansikte mot ansikte*, 1976).

El asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, con guion de Joseph Stephano adaptando la novela de Robert Bloch, montado por George Tomasini y con música de Bernard Hermann.

Esta secuencia, la «shower scene» de *Psicosis*, forma parte del grupo de las más conocidas del audiovisual: 49 planos en dos minutos, una media más rápida (2,4 planos por

segundo) que la de las escalinatas de *El acorazado «Potemkin»*, por citar otra secuencia antológica también muy violenta. Pero mientras Eisenstein decide montar planos de similar duración según su concepto de montaje rítmico, Hitchcock y su montador George Tomasini (a partir, muy probablemente, de un primer storyboard dibujado por Saul Bass) deciden comenzar la secuencia con planos largos —uno de ellos de diecisiete segundos, en el que Marion Crane se ducha en primer término y detrás de las cortinas se acerca la sombra amenazadora del asesino— y, a partir de aquí, coincidiendo con el estallido estridente de los violines, seguir con una muy rápida fragmentación dedicada a los gritos de la protagonista y al apuñalamiento, con planos de menos de medio segundo, alargándose nuevamente la duración de los planos en la agonía y la muerte de la protagonista. En realidad, el bloque secuencial comienza dos minutos antes del episodio de la ducha, cuando Norman Bates observa a Marion desnudarse a través de un agujero de la pared. Acto seguido, Norman se marcha a su casa, se sienta nervioso en la mesa de la cocina y allí se queda. Marion entra entonces en la ducha, ajena al peligro. El mago del suspense renuncia precisamente al suspense en esta secuencia porque el espectador difícilmente puede prever la menor amenaza sobre el personaje. El mecanismo principal es el de la sorpresa. Marion disfruta del agua sobre su cuerpo y el espectador asiste a este acto íntimo hasta que llega el plano de la chica en primer término y la sombra acercándose. Es durante este plano cuando se produce, después de la sorpresa para el espectador, todo el suspense, ya que hay suficiente tiempo, once segundos para ser exactos, para anticipar la violencia ante la ignorancia de la víctima. Después, la irrupción de la música y el crimen.

El apuñalamiento se produce inicialmente de izquierda a derecha y los tres primeros planos cada vez más cerrados de la chica gritando —cada uno de ellos en torno a medio segundo de duración— entran en salto de eje, ya que la mirada de la víctima es también hacia a la derecha. No importa: es un clímax, todo va rapidísimo y lo que cuenta es el efecto violento, no la direccionalidad (no obstante, en el remake que hace de *Psycho*, Gus Van Sant en 1998 corrige este salto de eje). El estallido de violencia es tan intenso que el posterior anticlímax es verdaderamente largo, en una minisecuencia propia de videoarte: el agua manchada de sangre es absorbida girando en sentido contrario a las agujas del reloj y la aproximación al desagüe encadena con un inserto del ojo con la cámara girando en el sentido de las agujas y efectuando un alejamiento, muy lento, en un plano de medio minuto, no narrativo, la duración del cual solo se justifica como descarga anticlimática después de uno de los picos más violentos del cine hasta al momento.

El asesinato en la ducha es una secuencia de thriller, es decir, de placer a través del espectáculo del mal; a la vez es de angustia y de miedo, a causa del plano en el que el

espectador anticipa el peligro sobre una víctima en el estado más desvalido posible. También es una escena de acción por la velocidad extrema del apuñalamiento, antecedente del cine slasher de violencia con cuchillos practicada por alterados mentales y del terror moderno, en concreto de los body horror films, por el sadismo sobre el cuerpo de la víctima, y finalmente es una secuencia de notable belleza estética.

El ametrallamiento de Bonnie y Clyde en *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, con guion de David Newman y Robert Benton, y montaje de Dede Allen. El ametrallamiento de Sony Corleone en *El Padrino* (*The Godfather*, 1972) de Francis Ford Coppola, con guion de Mario Puzo y Francis Ford Coppola, y montaje de William Reynolds y Peter Zinner.

Estos dos ametrallamientos a personajes en automóviles detenidos se caracterizan por su carácter excesivo y cruel y representan el espectáculo de la violencia en uno de los límites más altos hasta el momento. El de Bonnie Parker y Clyde Barrow, la enamorada pareja de atracadores de bancos, está situado al final del film y es el clímax último de la trayectoria trágica de los protagonistas. El de Sony Corleone, hijo primogénito del patriarca Vito, es uno de los episodios centrales del primer film de la saga.

Las dos son secuencias estructuralmente clásicas con planteamiento (la trampa), el clímax (el ametrallamiento) y relajado anticlímax. Tanto Bonnie y Clyde como Sony Corleone, son conscientes poco antes del estallido de las balas de que han caído en una trampa y morirán, pero no tienen tiempo de reaccionar. Las dos secuencias duran aproximadamente lo mismo, algo menos de minuto y medio. El tiempo de los ametrallamientos es también similar en los dos casos: veintidós segundos en *Bonnie and Clyde*, veintisiete segundos en *El Padrino*. El hecho diferencial de la secuencia del film de Arthur Penn es el instante en el que Bonnie y Clyde se dan cuenta del engaño: un juego rapidísimo de «personaje que mira e imagen de lo que ve» que incluye planos de pájaros que vuelan asustados, hojas de arbusto moviéndose y, sobre todo, un intercambio de miradas entre Bonnie y Clyde, sabedores de que morirán y de que aquella mirada es la despedida y a la vez la última demostración de amor. Es una **minisecuencia** dentro la secuencia que avanza a velocidad vertiginosa, anticlásica, propia de los experimentos de la época, veintiséis planos en dieciséis segundos. En el caso del ametrallamiento del film de Coppola, ligeramente más largo, la característica esencial es su condición de tortura: oímos los gritos de dolor de Sony, que continúa siendo tirado una vez ha caído al suelo hasta que finalmente uno de los verdugos propina un **puntapié** al rostro del moribundo.

El ritmo de montaje de toda la secuencia y en concreto del ametrallamiento es más rápido en el caso de *Bonnie and Clyde* (veinticinco planos en veintidós segundos), más influenciado por los atrevimientos de los nuevos cines de los años sesenta, que en el de *El Padrino* (dieciocho planos en veintisiete segundos), que se acerca más a un film clásico de género. La mayoría de planos son en las dos secuencias para las víctimas, ya que los verdugos son anónimos. En el film de Penn se podría afirmar que se busca la belleza en la cámara lenta de los planos de las víctimas cayendo y muriendo y en las posturas finales de los caídos. Para potenciar el sonido de las balas, las secuencias no van acompañadas de música; horror al vacío en una altísima densidad sonora de disparos con rotura de vidrios del auto en el caso de Sony Corleone. Después de la violencia, en las dos secuencias, el silencio, la lentitud y los planos generales.

Dede Allen, montadora de *Bonnie and Clyde*, tiene la honestidad de comentar en el documental *La magia del montaje* (*The cutting edge: the magic of movie editing*, 2004), dirigido por Wendy Apple, que dejó a su ayudante Gerald Greenberg —futuro montador de *The french connection*, entre muchos otros films— preparar un borrador de montaje de esta secuencia y que ella lo respetó en la versión final.

Desconexión de Hal 9000 en *2001. Una odisea del espacio* (*2001 A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, con guion de Kubrick y Arthur C. Clarke, y montaje de Ray Lovejoy

*2001* es un film cercano al experimento. Dividido en cuatro partes, con una diferencia de tiempo diegético de millones de años entre la primera y la segunda. De una gran lentitud, con largas secuencias no narrativas y muy poco diálogo. El hilo conductor de los cuatro episodios es el enigma del monolito, un ser inteligente pero desconocido. Hay, pues, un enigma: qué es y qué significa el monolito. La búsqueda de respuesta acerca el film al clasicismo.

El episodio más largo, el tercero, la «Misión a Júpiter», de más de una hora de duración, presenta una computadora perfecta, Hal 9000, que se convierte en un malvado fascinante que lucha por su propia supervivencia y que es ejecutado, o desconectado, por Dave Bowman, el único astronauta de los cinco de la misión que sobrevive a la actividad criminal de Hal. Esta trama es propia de un thriller fantástico. Al inicio del film, en el episodio «El alba del hombre», ha habido ya un primer asesinato, el del grupo de simios matando a garrotazos al cabecilla de un grupo antagonista. El monolito ha hecho su primera aparición. Los simios-hominidos le han adorado y se produce un paso evolutivo de gran relevancia, la utilización de una herramienta para matar, el hue-

so del esqueleto de un animal muerto, conduciendo al espectador a un primer elemento para la reflexión: ¿sirve la evolución de la inteligencia para el mal? O formulado de manera más amoral: ¿se necesita el mal para que la inteligencia evolucione? La escena de la muerte del simio es de una enorme violencia al ser golpeado de forma furiosa por diversos homínidos. En el tercer episodio, el de la «Misión a Júpiter», una herramienta con conciencia, una computadora, se rebela a causa de su propio instinto de supervivencia, y se convierte en un auténtico asesino en serie al eliminar a cuatro tripulantes. La secuencia de la venganza del quinto, Bowman, se configura como el clímax de este film dentro del film.

Después de una tensa conversación entre Bowman, en el exterior de la nave, y Hal, que revela sus intenciones, se inicia la acción. Bowman consigue entrar a pesar de la oposición de la computadora y, decidido, se dirige a desconectar a Hal mientras este, como un dios caído pero omnipresente, se disculpa, se lamenta, afirma su propósito de mejorar en adelante y asegura tener más fe que nunca en el futuro de la misión. La educación extrema de Hal y su tono ponderado convierten la secuencia en tragicómica. La lentitud que ha caracterizado el film hasta este momento se pierde en beneficio de una aceleración que viene dada por planos más breves, cámara en mano y un audio con la respiración de Bowman y el discurso cada vez más atemorizado de la computadora («tengo miedo», va repitiendo). El bloque de la desconexión en el espacio rojizo del corazón de la nave, con planos del astronauta ingravido desde todos los puntos de vista, incluido el picado y contrapicado absolutos, y con un final en el que predominan los primeros planos de Bowman y del mismo ojo de Hal, culmina con la canción *Daisy* (la primera canción históricamente cantada por un ordenador) que interpreta la computadora en plena agonía y retroceso a la infancia. Es esta una secuencia que va constantemente a más y culmina con un «gran acontecimiento final» inesperado, sorprendente, una regresión tragicómica que tiene la virtud de dotar de mayor humanidad al asesino Hal. El film dentro del film que es la «Misión a Júpiter», la parte más clásica de *2001*, culmina con esta ejecución, este acto de venganza, y da paso al bloque final en el que la narración se orienta hacia el registro menos convencional del film, psicodélico hasta límites alucinógenos, hipnótico y a la vez filosófico.

La tortura dental de *Marathon man* (1975) de John Schlesinger, con guion de William Goldman y montaje de Jim Clark.

No es la odontofobia o fobia al dentista un miedo demasiado explotado en el audiovisual. La idea de esta secuencia, en el clímax de la mitad de la narración, es la de un

interrogatorio con tortura que se basa en este tipo de pánico que en alguna medida pueden compartir un notable número de espectadores.

El malvado doctor Christian Szell (interpretado por Lawrence Olivier), una especie de transposición del nazi doctor Mengele, interroga a un indefenso joven, el universitario Thomas «Babe» Levy (Dustin Hoffman), atado a una silla, en presencia de dos sicarios. La secuencia es eminentemente clásica en el sentido de que se inicia con planos generales y acaba en primeros planos muy cerrados de los rostros de torturador y torturado. Se puede destacar la ingeniosa batería de siete preguntas, en realidad la misma repetida siete veces. «Is it safe?» (¿Está seguro?), que Szell formula a Babe, cada vez en planos más cerrados, la penúltima de ellas especialmente remarcable, con las barras de acero de una lámpara en primer término y en diagonal sobre el rostro del torturador. La víctima no sabe de qué le hablan y el abanico de respuestas, todas diferentes, tiñe la secuencia de un cierto humor negro. A continuación, la amenaza: Szell muestra sus aparejos de odontólogo, terribles en la mirada de Babe, y acto seguido empieza la tortura que culmina en un gran grito de dolor del torturado en primer plano. Incluso uno de los experimentados sicarios que observan en silencio se gira para no ver el gesto de la víctima, idea que quiere transmitir al público el horror del momento.

La secuencia procede de otra anterior que también acaba en tortura: Babe, desnudo dentro la bañera, reflexionando después de haber perdido a su hermano que acaba de ser asesinado, percibe a alguien que entra secretamente dentro de la casa. De inmediato cierra la puerta del baño e intenta una huida imposible. Los sicarios acaban por sumergir al protagonista dentro del agua de la bañera. Las dos secuencias convierten al protagonista en una especie de arquetipo de la indefensión que obtiene sin mayor esfuerzo la empatía del espectador: ¿qué haría uno mismo si mientras está en el baño oye entrar a unos desconocidos en casa?, ¿cómo se reaccionaría en un interrogatorio de individuos sin escrúpulos a preguntas que suenan absurdas?, ¿soportaríamos una tortura dental? En este aspecto, el director Schlesinger y el montador Clark se han puesto al servicio del guionista Goldman (que adapta para la pantalla su propia novela), ya que los puntos de partida globales y de detalle son propuestas de guion.

Montaje invisible para una secuencia de estructura clásica que va siempre a más desde el principio, sugiriendo al final que lo que se ha visto no es sino el comienzo de una tortura mucho más larga. Clasicismo también en la progresión de la secuencia, primero la tortura psicológica y finalmente la física, a medida que la cámara se acerca más y más a los rostros de los personajes.

Las secuencias de tortura están entre las convenciones más esperadas en el thriller. Los autores han intentado ofrecer una «tortura creativa» que satisfaga al espectador amante de este género basado en el espectáculo de la violencia.



La masacre de *Taxi driver* (1975), dirigida por Martin Scorsese, con guion de Paul Schrader y montaje de Tom Rolf, Melvin Shapiro y Marcia Lucas.

*Taxi driver* es un film de trama única: el seguimiento obsesivo de la actividad de su protagonista, Travis Bickle (interpretado por Robert De Niro), un excombatiente del Vietnam afectado de insomnio que decide hacerse taxista en la ciudad de Nueva York. Como se dice en el *Diccionario incompleto del guion audiovisual*, la estructura de *Taxi driver* se puede considerar en dos actos: «Acto I. Travis intenta integrarse en la vida normal con Betsy, la mujer ideal; fracasa y decide que todo tiene que cambiar. Acto II. Travis compra armas, quiere redimir a la joven prostituta Iris, provoca una masacre y es considerado un héroe». «La película es el retrato de un personaje fascinante, Travis Bickle, que trasciende notablemente en el audiovisual porque representa al arquetipo del ambiguo: el loco-lúcido, el destructor-constructor, el héroe violento y el justiciero asesino». También el desvalido triunfante. Desvalido porque se enfrenta a fuerzas superiores, como un macarra agresivo, los guardaespaldas de un político y en cierta manera el mundo entero. Lo que le convierte en triunfante es la masacre final y los efectos heroificadores del desenlace. El mecanismo de transformación propio del guion clásico se lleva a término en toda la amplitud del arco: Travis es al inicio insomne, solitario, insatisfecho, necesitado de afecto, y al final es un individuo sereno que se permite el lujo de rechazar a la mujer idealizada que le había rechazado a él.

La secuencia de la masacre en la que Travis mata a tres personas y se intenta suicidar sin conseguirlo se constituye en el clímax del film, el gran acontecimiento violento con el que culmina el viaje de degradación del protagonista. Es la respuesta a la promesa inicial («un día lloverá y limpiará toda la mierda de la calle», escribe en su diario) y la consecuencia directa de la escena icónica de la conversación ante el espejo, en la que ensaya con las diversas armas que ha comprado. El estilo de la secuencia de la masacre es una extensión del estilo del film: tratamiento cercano al documental, entre hiperrealista y fantástico, e ideas estetizantes. Se añaden en este bloque detalles casi gore, es decir, de violencia en el límite (la época coincide con el arranque del cine gore, y Scorsese es, entre otras cosas, un cineasta amante de la violencia).

En el inicio de la secuencia, de siete minutos de duración, Travis, transformado desde la escena anterior en un killer con el cráneo rasurado al estilo mohicano, dialoga en plano general —sin cortes— con el macarra Sport (Harvey Keitel) y le acaba pegando un tiro. Entra en el hotel y dispara al encargado (iniciándose desde aquí una fragmentación creciente), mutilándole la mano. El sonido reverberante del disparo «sube» durante tres rápidos planos fijos por la escalera vacía hasta llegar a oídos de la joven

Iris Travis, convertido en un autómatas asesino, recibe disparos de un agónico Sport a quien remata del cliente de Iris a quien acribilla y es atacado por el encargado herido, que repite «te mataré» («I'll kill you»), llenando el audio hasta que, en la habitación de Iris, el protagonista le atraviesa la mano con el cuchillo y le revienta la cabeza de un tiro. La ausencia de música permite oír el efecto sonoro que indica que la joven Iris se está orinando de pánico.

Un elemento que singulariza la secuencia es la relevancia concedida al anticlímax que se inicia con la pausada entrada de la policía y el acompañamiento musical. Tres minutos —casi el mismo tiempo dedicado a la masacre— de lento anticlímax con panorámicas que avanzan por encadenado y muestran el paisaje inmóvil de cadáveres y sangre. Este tempo lento es el que marca el epílogo, en el que Travis se convierte en héroe adaptado al sistema. La marcada sensación de sueño del epílogo, en continuidad con el anticlímax de la masacre, viene apoyada por el diálogo en atmósfera estezante entre Travis y Betsy en el taxi, con las luces de colores en la noche danzando entre los rostros. Y los créditos finales —como los del inicio— con carácter de videoarte experimental.

La tortura del policía en *Reservoir dogs* (1992) de Quentin Tarantino, con guion de Tarantino y Roger Avary, y montaje de Sally Menke.

Es poco habitual que en una escena de tortura el espectador se ponga de parte del torturador y, no obstante, es eso probablemente lo que sucede en *Reservoir dogs* cuando el señor Rubio (Mr Blonde, interpretado por Michael Madsen) tortura para su propio placer a Marvin, el policía que ha sido secuestrado en el robo, hiriéndole en el rostro, cortándole una oreja y disponiéndose a quemarlo. La astucia de la propuesta de los guionistas radica en el hecho de poner en escena una especie de fantasía del inconsciente colectivo de todos los tiempos: torturar a un policía. Es decir, torturar al torturador —en *Malditos bastardos* (*Inglorious basterds*, 2009) Tarantino ensaya de nuevo otra fantasía: torturar a nazis, y en *Django desencadenado* (*Django unchained*, 2013) castiga a esclavistas—. Además, el policía en cuestión es un total desconocido para el espectador, que no ha podido crear la menor empatía con su personaje. En cambio, Vic Vega, el señor Rubio, está revestido de la categoría heroica del fuera de la ley: es un hombre libre que hace lo que está más prohibido, un neurótico de la violencia (ha sido el primero en disparar en el atraco frustrado), un sádico con sádico sentido del humor («me da igual lo que sepas, te mataré igualmente», le dice al policía) y, sobre todo, es un amante de la música de los años setenta. Una de las ideas más atractivas del

guion de esta secuencia es el baile del señor Ros a partir del tema *Stuck in the middle* (1972), del grupo Stealers Wheel, que se oye en la radio. El corte en el rostro del policía, casi un puñetazo, y la sección de la oreja se hacen al ritmo de la música, en uno de los picos emotivos de la secuencia. Es el espectáculo del mal más allá de los límites morales: solo el género del thriller permite estas violaciones de los códigos de convivencia. Al episodio de la oreja le sigue el del intento de quemar vivo al policía, que se distingue del anterior por el hecho de que el señor Ros saca la mordaza que impedía exclamarse al policía, lo que llena el audio de gritos de terror. Pero el proceso no culmina porque Vic Vega es tiroteado por el señor Naranja (interpretado por Tim Roth), vaciando el cargador sobre el torturador.

Predomina el plano secuencia siguiendo los movimientos del señor Rubio, intercambiando primeros planos del policía torturado en los instantes del corte en la cara, de la sección de la oreja (la cámara se desvía hacia la pared) o del ruego desesperado cuando el policía es rociado de gasolina. La secuencia podría ser más violenta si estuviera centrada en el torturado y en su dolor pero el personaje a retratar, el que se lleva todo el protagonismo, es el torturador.

La muerte de la madre en *Funny games* (1997), con guion y dirección de Michael Haneke, y montaje de Andreas Prochaska.

Visionada fuera de contexto, la muerte de Anna, la madre, en el pequeño bote en el que la llevan secuestrada los dos jóvenes psicópatas, Paul y Peter, es casi ridícula. Después de dialogar frívolamente sobre materia, antimateria y agujeros negros, y de ironizar sobre el espíritu de supervivencia de su prisionera, Paul pregunta la hora a Peter, da un beso a la mejilla a Anna y se limita a empujarla suavemente de forma que la mujer cae hacia atrás sobre el agua del lago, pero ni siquiera la cámara manifiesta el menor interés por ella y sigue encuadrando a los dos jóvenes, que después de considerar que según las reglas de su propio juego todavía le podría haber quedado a Anna una hora más de vida, rien y parecen olvidar el incidente.

Esta secuencia final, como toda la película, es idéntica en el remake americano que realiza el propio director en el 2008. El plano más relevante es el plano secuencia fijo con los tres personajes en campo. El espectador, que ha seguido la odisea de la familia progresivamente asesinada, puede esperar que la madre sobreviva después de haber sufrido tanto, después de ver morir a su hijo, a su marido y al perro. Los episodios de tortura anteriores han sido tan intensos y sus consecuencias tan dolorosas para las víctimas que puede darse una notable sensación de estupefacción en el espectador

por el minimalismo, la banalidad y la rapidez de este último asesinato. El guionista y director lleva la lógica hasta el final: muerta la madre, no quedan más víctimas sobre las que depositar el dolor, por tanto es el espectador quien se quedará con los efectos del último juego de los protagonistas. Michael Haneke es en buena medida un cineasta experimental.

El arranque de *The target* (2002), dirigido por Clark Johnson, con guion de David Simon y Edward Burns, capítulo piloto de la serie *The wire* (2002-2008), creada por David Simon. Montaje de Geraldine Peroni.

*The wire* es una serie policíaca ubicada en la ciudad de Baltimore que trata, según su creador, David Simon, «sobre el mal que las instituciones causan a las personas». No solo se caracteriza por un registro eminentemente realista —a veces cercano al documental, con ausencia de música extradiegética—, sino por apartarse en los detalles, en el tratamiento e incluso en la estructuración del episodio de las series convencionales. El clímax del último capítulo de la primera temporada, *The sentencing*, por ejemplo, que tiene los mismos guionistas que el capítulo piloto, podría haberse basado en un espectacular tiroteo de la brigada de policías armados dispuestos a entrar por la fuerza en un edificio para detener a dos miembros del clan Barksdale de narcotraficantes. No obstante, dos de los principales protagonistas, el detective McNulty y el teniente Cedric Daniels, toman la iniciativa, se burlan un poco de la situación, entran de la forma más rutinaria y detienen sin problema a los traficantes, que no oponen resistencia. Esta manera de dar la vuelta a una situación arquetípica se presenta a menudo en la serie, que por otro lado no renuncia a los recursos habituales del thriller.

El arranque del primer capítulo se fundamenta en un interrogatorio a un joven en presencia del cadáver de un colega asesinado y, acto seguido, en la secuencia de un juicio en la que una testigo presionada por la mirada de un narcotraficante ante el público de la sala rectifica su declaración, de forma que el acusado —que el espectador entiende que es culpable— es declarado «no culpable». En los diez primeros minutos, pues, hay un crimen de autor desconocido, interrogatorios, y después un juicio por asesinato con resolución injusta. Uno de los protagonistas, el detective McNulty, es el arquetipo del policía rebelde y perdedor, antiheroico, eficaz en el trabajo, arrogante con algunos superiores.

El primer plano de la secuencia inicial es toda una catáfora: las luces intermitentes del coche de la policía reflejándose en los pequeños hilos de sangre de la víctima. El

interrogatorio inicial del detective McNulty al colega del chico asesinado es significativo del registro de la serie, ya que parece una tranquila conversación entre amigos, sin la menor presión del policía hacia el interrogado. Es un diálogo en plano-contraplano (sin errores; en general no hay errores en la serie: el respeto a la gramática clásica es casi absoluto) sobre la personalidad del joven asesinado con un único plano, el último de la escena, dedicado al cadáver. La secuencia del juicio, después de los créditos, se centra en el punto de vista del detective McNulty, observador silencioso de los acontecimientos, y solo en los momentos clave ofrece las imágenes de testigos y abogados. Director y montadora (Geraldine Peroni es también la montadora de diversas películas de la última época de Robert Altman), se dedican a describir los rostros de los espectadores en un ritmo ágil en cuanto a cortes, compensando la inmovilidad de la acción. Cuando el conflicto se centra en la fiscal y la testimonio —una guardia de seguridad— a partir del momento en que esta se niega a reconocer al acusado a quien si había identificado en una sesión previa, dirección y montaje se concentran en el suceso principal con primeros planos, silencios y gestos de perplejidad.

Es una secuencia con riqueza de puntos de vista caracterizada por la reacción de los hechos sobre los personajes principales, en especial el detective McNulty. Uno de los motivos del tratamiento visual de toda la serie, la imagen vista a través de monitores de cámaras de vigilancia, que incide en la idea de control sobre el ciudadano, se manifiesta ya en esta secuencia.

La tortura y ejecución del Cucaracha en *El infierno* (2010), con dirección de Luis Estrada, guion de Jaime Sampietro y del mismo director, y montaje de Mariana Rodríguez.

El film sobre la trayectoria de Benjamín García, Beni (que interpreta Damián Alcázar), sigue el argumento habitual de ascensión y caída de los films de gangsters, en este caso adaptado al narcotráfico y a la realidad mexicana contemporánea, corrupta y violenta. *El infierno* no renuncia al humor pero es un film de ficción que ejerce también las funciones de documental de los últimos tiempos en el norte de México. Beni es un mexicano deportado de los Estados Unidos que ha pasado muchos años en prisión y que por pura necesidad entra en el negocio del narcotráfico. Igual que Michael Corleone en *El Padrino*, Beni no es un hombre inicialmente preparado para la violencia: al contrario, es una buena persona que sueña en convertirse en profesor de idiomas. El espectador se identifica con Beni, personaje desvalido que asiste con mirada de perplejidad o de horror a los continuos actos de violencia.

La secuencia de la tortura y ejecución del Cucaracha, hacia los sesenta minutos de este film de dos horas y media, convierte a Beni en colaborador y espectador de una tortura en el límite y representa el punto de partida del protagonista en su propio camino criminal. Beni y su amigo Cochiloco buscan durante la noche al Cucaracha, y le encuentran gracias a que el hermano de este, el Pánfilo, le delata a cambio de dinero. El Cochiloco permite primero que el Cucaracha se vengue de su propio hermano, al cual mata a disparos, y después entrega el prisionero al jefe de los narcos, José Reyes, don José. El Cucaracha es atado a una silla y, en una escena relativamente breve, es interrogado y golpeado con un bate de béisbol, le seccionan la lengua con un cuchillo, le cortan las manos con una sierra mecánica y finalmente le disparan un tiro en la cabeza. Beni no aguanta el espectáculo y se desmaya. El anticlímax y las consecuencias de esta secuencia brutal se compone de una escena de Beni recuperándose anímicamente al lado de su joven pareja y de una secuencia musical de crecimiento de hechos criminales que culmina con el primer asesinato que comete el mismo Beni.

La solución visual y rítmica de la secuencia pasa por planos preferentemente largos, en alguna ocasión un único plano secuencia en plano general, como en el registro en casa del Cucaracha. La escena de la tortura sigue esta tendencia, sin recrearse en los detalles que convertirían el tono en gore.

Al final de toda su aventura trágica, Beni, después de ser torturado y aparentemente asesinado, resurge de la tumba en un símil de resurrección y acaba en el clímax ajusticiando a los corruptos más poderosos en una secuencia catártica de masacre que los guionistas sitúan en el 200° aniversario de la Independencia de México, en septiembre del 2010, en medio de celebraciones y banderas. Es la única secuencia a cámara lenta, en la que los disparos terminan mezclándose con los fuegos artificiales, casi una fantasía de justicia en la ficción que el espectador puede haber deseado largamente y que convierte a Beni de desvalido en personaje triunfante, antes de volver a morir.

A pesar de la sucesión de actos de tortura y asesinato, no se puede decir que *El infierno* sea un film que se recree en el dolor de las víctimas. La voluntad de proceder desde el plano general, el énfasis en la descripción del paisaje y de los ambientes y una cierta lentitud en la fragmentación otorgan aliento poético al film de Luis Estrada.

> **Algunas secuencias de terror**

La muerte del vampiro Orlok después de succionar la sangre de la bella Ellen en *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de F. W. Murnau, con guion de Henrik Galeen basado en la novela *Drácula* de Bram Stoker.

La secuencia final de *Nosferatu, el vampiro* es la del sacrificio asumido y voluntario de Ellen, la prometida del protagonista, Thomas Hutter. Para liberar a la ciudad de Wisborg de la plaga de la peste y a su propio marido de la amenaza del conde Orlok, Ellen permite que el vampiro le arrebatase la vida justo antes de la salida del sol, en el primer canto del gallo. La profecía del libro de vampiros que ella había leído se cumple y Orlok muere, pero a Ellen le cuesta la vida, muriendo en brazos de su prometido.

Este clímax final del film es una secuencia de siete minutos de duración que comienza cuando Ellen en la noche despierta súbitamente en su dormitorio «sintiendo» la llamada del vampiro Orlok, que permanece en un edificio cercano. Ella se acerca a la ventana y el plano siguiente es el del vampiro mirando, como si no hubiera espacio entre ellos. Ellen engaña a su prometido Thomas, que la vela en su habitación, pidiéndole que vaya a buscar al médico, y quedando así sola. La frágil y bella joven, vestida de blanco, espera al monstruo. Es la sombra de Orlok la que se proyecta en las escaleras que conducen a la habitación y la que se acerca a la puerta. Ellen, en la ventana, retrocede hasta la cama y es de nuevo la sombra de la mano del vampiro la que asciende lentamente por el vestido blanco hasta que se cierra sobre el corazón de la chica, que recibe el gesto como si fuera un latigazo de dolor. La acción se traslada momentáneamente a historias paralelas (Thomas y el doctor; Knock, el enloquecido jefe de Thomas, que presiente el final de Orlok), y vuelve a la habitación. Orlok ha oído el canto del gallo, quiere huir, pero el primer rayo de sol le hierde hasta que el vampiro se funde dejando un rastro de fuego. Poco después, llega Thomas y Ellen muere.

El hecho diferencial de esta secuencia respecto a otras con el mismo motivo (la chica atractiva e indefensa ante el monstruo), es el riesgo que asume generosamente la joven Ellen para liberar al hombre al que quiere y a la ciudad que sufre la plaga. El hecho de ser consciente del peligro no hace menos amenazadora la llegada del monstruo. El juego con la sombra avanzando sobre el escenario y sobre el vestido blanco de la chica añade misterio, poesía y terror.

La secuencia es lenta sin cambio de modulación rítmica. La chica conoce el peligro, el espectador también, no hay voluntad de sorpresa, tampoco hay suspense.

La eficacia de la secuencia reside en la brillantez de la resolución formal, en el modo que inspira la caracterización del vampiro (que interpreta Max Schreck) y en el poder intemporal de la convención: la chica frágil en la noche bajo la amenaza del monstruo.

La adolescente devorada por el leopardo en *El hombre leopardo* (*The leopard man*, 1943), dirigida por Jacques Tourneur, con guion de Ardel Wray y Edward Dein sobre la novela de Cornell Woolrich, y montaje de Mark Robson.

El registro de cuento de aliento poético está presente en muchos films de terror y es condición inherente del fantástico. El mecanismo de entrada en la oscuridad despierta los temores más ancestrales en el espectador, que puede convertirse en un niño desamparado por empatía con los personajes. Este film de Jacques Tourneur, que acababa de dirigir *La mujer pantera* (*Cat people*, 1942) y *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*, 1943), las dos con el productor Val Lewton, se inicia con un episodio que es como la situación arquetípica del terror clásico: Teresa, una bella adolescente perteneciente a la tipología de la novia deseada, sale de noche a comprar cereales en las afueras de un pueblo en el que se ha escapado un leopardo. Tanto el espectador como el personaje están informados del peligro, pero la madre de Teresa, una especie de bruja, obliga a la chica a salir a la oscuridad a comprar maíz para cocinar una torta para el padre. En la tienda del pueblo no la atienden porque es demasiado tarde, de manera que Teresa tiene que caminar hasta la tienda de las afueras. El viento sopla con violencia intermitente, y los pequeños ruidos son una amenaza. Hay una primera entrada en la oscuridad con falsa alarma, unos hierbajos salen rodando y asustan a la chica, que llega hasta la tienda y compra los cereales, entreteniéndose al observar unos pájaros enjaulados mientras el tendero recuerda que a Teresita la asustaba la oscuridad cuando era una niña. De vuelta al pueblo, la chica tiene más miedo todavía pero se atreve entrar en las sombras: cree ver unos ojos, la sirena de un tren que pasa la asusta. Ha sido una segunda falsa alarma. Y entonces surge el monstruo, el leopardo que la persigue mientras Teresa corre, tropieza y cae. La acción se traslada al interior de la casa, donde la madre se burla de los gritos aterrorizados de la hija, negándose a abrir. El ruido anuncia la presencia activa del leopardo. La madre quiere entonces abrir la puerta con prisas pero no puede. El momento más violento se produce, pues, fuera de campo, sugerido por los gritos agónicos de Teresa y la sangre que entra por debajo de la puerta, acompañada del primer subrayado musical de la secuencia.



La mayor parte de elementos del guion de una secuencia clásica de terror se manifiestan en este episodio: la chica joven y bella pero no sexualizada, por la que el espectador siente empatía, víctima de una bruja, la presencia de un asesino psicópata sin piedad (el leopardo), el ambiente de sombras y de oscuridad, el ritmo lento en todo el preludeo y el cambio de ritmo en el momento del ataque, las falsas alarmas y la resolución final imaginativa al sustituir las imágenes del ataque del monstruo por el audio y la mancha de sangre bajo la puerta. La secuencia es un camino creciente de angustia, con el paréntesis de la chica dentro de la tienda de las afueras. No se puede hablar de suspense en el sentido de que el personaje conoce el peligro tanto como el espectador. En cuanto a la moral, es la misma que la de los cuentos infantiles: no hay que salir de noche porque afuera espera el monstruo.

La cuarta víctima de *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), con guion y dirección de Dario Argento y montaje de Franco Fracchetti.

El paisaje del cine de terror actual es fruto en buena parte de la herencia de las aportaciones de los años sesenta y setenta. Uno de los eslabones perdidos entre el terror clásico y el moderno es el *giallo* o thriller expresionista de terror exclusivamente italiano y ubicado en el tiempo en torno a los años setenta, aunque hay *giallos* en los ochenta e incluso en tiempos más recientes. En este subgénero las agresiones se suelen producir por objetos cortantes (*El pájaro de las plumas de cristal* contiene ya en los créditos un plano-planting de cuchillos de todas las medidas), como en el slasher posterior, y en un elevado número de casos la secuencia no termina con el susto y la agresión, como en el terror clásico, sino que se prolonga con heridas y mutilaciones que acaban tras la tortura con la vida de la víctima, tal como ocurre poco después, magnificado, en films como *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1974) de Tobe Hooper. El audio de gritos que suele llenar los films gore y splatter tienen su antecedente inmediato en el *giallo* y en films anteriores, como *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock.

Un ejemplo de todo lo mencionado lo tenemos en la secuencia de la cuarta víctima del asesino misterioso de *El pájaro de las plumas de cristal*. El film es por una parte un thriller con estructura de whodunit, puesto que la identidad del psicópata asesino se desplaza de un personaje a otro, hasta cuatro veces, descartándose cada sospechoso por su propia muerte, y aclarándose todo en el clímax final con un breve flash-back y en el desenlace con una explicación psiquiátrica de los motivos del alterado criminal.

Pertenece también al terror clásico y al moderno por la multitud de secuencias de hombre o de mujer en peligro en interiores oscuros en donde espera el criminal con su repertorio de objetos cortantes.

La narración empieza con tres víctimas en el currículum del asesino. La cuarta es la primera a la que asisten el espectador y los personajes principales. El protagonista es Sam Dalmas (Tony Musante), un escritor americano de paso por Roma a punto de volver junto con su novia, Julia, a Estados Unidos. La implicación de Sam en la trama de asesinatos se produce cuando una noche ve desde la calle a un hombre en una galería de arte atacando a una mujer a la que hiere con un cuchillo. En su afán por ayudar a la mujer, Sam queda encerrado entre dos muros de cristal de la moderna edificación. El asesino huye y Sam asiste impotente a la agonía de la mujer herida, que a pesar de todo salva la vida. Esa secuencia se repite una y otra vez en forma de flash-back, a cámara lenta y con detenciones de imagen, en el recuerdo de Sam, como si el protagonista hubiera visto algo esencial que, sin embargo, se le escapa. En el flash-back final se responde a este enigma.

La cuarta víctima es una chica joven y atractiva que el criminal ha escogido al verla entre la multitud en el hipódromo. El arranque de la secuencia del crimen es una transición brillante: Julia, la novia de Sam, observa con inquietud una reproducción en blanco y negro de una copia de un cuadro adquirido probablemente por el asesino, ya que fue comprado a la primera de las víctimas. La imagen del cuadro en blanco y negro, estilo Brueghel pero con la imagen de un asesinato sobre la nieve, se vuelve de color, y un zoom de retroceso muestra que estamos ya en otro espacio interior y alguien de espaldas contempla el cuadro. Ese alguien a la fuerza es el asesino. Posteriormente, sabremos que es la imagen del cuadro la que despierta un trauma infantil en el asesino movilizándole a la acción criminal. El asesino, de quien solo conocemos la indumentaria oscura, observa las fotografías de la víctima escogida y, acto seguido, la sigue en la noche por las solitarias calles de la ciudad hasta que entra en su casa. La víctima se desviste, se echa en la cama, fuma un cigarrillo y apaga la luz. La música crece anunciando el susto, pero se detiene favoreciendo la aparición del monstruo en el silencio absoluto. La mujer grita y empieza el asesinato, algo más de medio minuto del acero atacando la carne, con insertos de la mano crispada de la víctima, su rostro aterrorizado, el cuchillo rasgando el chal, hiriendo y finalmente la salpicadura de sangre en la sábana. El audio de gritos aterrorizados de la víctima, rubricado con un aullido final que sugiere la muerte, sustituye el acompañamiento musical. La secuencia dura más de cuatro minutos y se desarrolla sin palabras, solo con imágenes, música y gritos de terror.

El asesinato de la quinta y última víctima está en una línea parecida: seguimiento a mujer atractiva en la noche hasta el asesinato con navaja. En las secuencias finales,

ento la novia del protagonista, Julia, como el mismo Sam Dalmas pasan por el proceso del terror en la oscuridad, sin que culmine en asesinato.

El *giallo*, de la mano de directores como Dario Argento o Mario Bava, potencia la carga violenta del film de miedo al alargar el tiempo de las secuencias de terror y el número de estas en la estructura del film, introduce una y otra vez al personaje con problemas psíquicos (uno de ellos la *palinopsia* o persecución reiterada de imágenes procedentes de un incidente traumático), encuentra soluciones visuales brillantes, puede que muchas de ellas cercanas al exceso, aumenta la relevancia de la banda sonora al cargar los films de música y de gritos de horror, aunque en *El pájaro de las plumas de cristal*, con música de Ennio Morricone, destacan poderosamente diversos momentos de silencio. En definitiva, es un salto hacia adelante en la búsqueda de la máxima emoción que encuentra continuidad pocos años después en films anglosajones gore y slasher, sin duda más excesivos en la crueldad que el *giallo* y puede que menos interesados en la factura visual.

El asesinato de Pam, la primera de las jóvenes, en *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1974), dirigida por Tobe Hooper, con guion de Kim Henkel y Tobe Hooper, y montaje de Sallye Richardson y Larry Carol.

*La matanza de Texas* es uno de los films que con más energía impulsa la tendencia gore dentro del cine de terror. En el cine clásico de miedo, la descarga violenta se caracteriza por culminar la secuencia de clímax, es decir, constituye un bloque emotivamente muy alto pero temporalmente breve. El hecho diferencial del gore es el de prolongar el horror con mecanismos de guion que favorezcan una larga tortura de las víctimas a través de la manifestación de gritos de horror y mutilación de diversas partes del cuerpo, con el correspondiente resultado de imágenes de sangre y vísceras. El miedo se desplaza desde el impacto agresivo hasta las consecuencias de esa agresión, lo que significa una larga tortura sobre el cuerpo de la víctima, que grita de dolor y de horror. Un incremento significativo de sadismo en el espectáculo audiovisual.

El grupo de secuencias de tortura mental y física que vive Sally, la última componente del grupo de jóvenes viajeros, a manos del psicópata Leatherface y su familia de caníbales asesinos, dura una noche entera, la media hora final de *La matanza de Texas*. El film de Tobe Hooper se podría considerar en dos actos. El primero es el viaje en furgoneta de los cinco jóvenes cargado de presagios del horror que se prepara como los malos augurios astrológicos, la descripción de la violenta tortura a la que son sometidos los animales en el matadero de la zona o el mismo motivo del viaje, la investi-

gación de la profanación de la tumba de un familiar. Y el segundo acto trata el horror propiamente dicho, con los cuatro asesinatos del grupo de jóvenes y la larga tortura de Sally.

El segundo de los asesinatos es el de la joven Pam, que entra en la casa después de que su chico, Kirk, haya muerto a manos de Leatherface. La convención habitual de la entrada en la oscuridad se pone en marcha: la joven atractiva, en este caso notablemente sexualizada, pasa de la fuerte luz del día a la negrura casi total del interior de la casa. El espectador sabe que allí dentro hay un psicópata, pero Pam desconoce esa información. Una primera falsa alarma se produce cuando la chica tropieza y cae dentro de una de las habitaciones del horror, una especie de santuario con un altar-cadáver y diversas jaulas de gallinas que penden del vacío y rellenan el audio de cloqueos. La fragmentación se dispara en primeros planos de retrato del espacio, algunos con ligeros desenfoques, obedeciendo al estado de alteración de la chica, y se renuncia al plano general (un plano general que muestre la unidad espacial siempre introduce cierta sensación de seguridad en el espectador). La decoración de la habitación es una extensión de la desviación mental de los monstruos humanos que la habitan. Pam huye del lugar como si lo hiciera de algún perseguidor y entonces es cazada por Leatherface, sin que la dirección y el montaje busquen el susto del espectador con suspense, sorpresa o contraste rítmico, ya que el cambio de la lentitud a la rapidez se ha producido en la falsa alarma y no se ha vuelto a la lentitud. El grado más alto de tortura empieza a partir de este punto: Pam es colgada en un gancho de carne y Leatherface pone en marcha la sierra mecánica para amputar secciones del cuerpo del cadáver del chico y presumiblemente matarla después a ella. Los gritos desesperados de Pam y el rugido ensordecedor de la motosierra llenan el audio en el último tramo de la secuencia, más de un minuto de una duración total de cuatro, y hacen innecesaria cualquier música de apoyo.

De *La matanza de Texas*, film de culto presente en todos los listados de películas más influyentes del género, se pueden destacar algunos momentos de «poesía del mal», como el inicio y el desenlace. El film comienza casi como una pieza de videoarte del horror, con negro total y flashes muy breves de imagen, primero difíciles de identificar y poco a poco con una mayor facilidad de lectura: fragmentos de cadáveres putrefactos. Y al final del film, Leatherface, neurótico enloquecido tras haber fracasado al querer culminar la tortura con el asesinato, descarga energía en un pavoroso desenfreno moviendo la sierra mecánica en todas direcciones, bañado por la luz rojiza de la salida del sol.

La búsqueda nocturna del tiburón en *Tiburón* (*Jaws*, 1975), dirigido por Steven Spielberg, con guion de Peter Benchley y Carl Gottlieb adaptando la novela de Peter Benchley, y con montaje de Verna Fields.

En una de las secuencias de *Tiburón* hay un ejemplo de cómo prolongar al máximo el grito de terror de la sala forzando el montaje de forma ligeramente artificiosa. El sheriff Brody y el oceanógrafo Matt Hooper investigan de noche en el mar cualquier indicio que les conduzca hasta el tiburón que ha causado ya dos víctimas mortales; encuentran hundida la barca de un pescador, Ben Gardner, y el oceanógrafo Hooper decide sumergirse para investigar. Es una decisión temeraria, dado que personajes y espectador saben que el tiburón puede atacar en cualquier momento. El oceanógrafo se sumerge de forma que se genera la situación apropiada para el miedo: noche, oscuridad, sombras, un peligro amenazador y una víctima indefensa (no es una chica joven pero sí un personaje vulnerable, como cualquier ser humano bajo el agua). El oceanógrafo Hooper busca en la barca hundida y recoge un diente enorme de tiburón —detalle que no está planteado como falsa alarma, sino como creación de expectativa—. A continuación, por un oscuro agujero de la barca, surge el rostro del cadáver mutilado del pescador Ben Gardner y se pasa de la lentitud al pico de velocidad y densidad: la música se dispara, el público grita de terror en la sala, el oceanógrafo se asusta y emerge hasta la superficie.

Focalizando el montaje de la batería de planos en el momento del susto se puede observar la trayectoria siguiente:

1. Primer plano del rostro del cadáver del pescador Ben Gardner que aparece desde la oscuridad. El audio subraya con un grito colectivo de terror —subliminal— la emoción de la imagen. Desde el momento del impacto del susto el plano se prolonga 24 fotogramas más.
2. Primer plano del oceanógrafo Hooper mirando, pero sin acusar todavía el espanto, de 26 fotogramas. Comienza a crecer la tensión en subrayado musical.
3. Primer plano del rostro del cadáver del pescador Ben Gardner, de 29 fotogramas. Continúa creciendo la tensión en subrayado musical.
4. Primer plano del oceanógrafo Hooper, asustándose y gritando bajo el agua (17 fotogramas). La música se dispara ahora mucho más, imitando el grito que el personaje no puede emitir por encontrarse bajo el agua.
5. Al oceanógrafo Hooper le cae la linterna y el diente del tiburón (20 fotogramas).
6. El oceanógrafo Hooper nada hacia la superficie.

Se ha retardado, pues, dos planos la reacción de espanto del oceanógrafo Hooper, que en buena lógica se tendría que haber asustado en el plano 2 y no en el 4 (o incluso justo después de la aparición del cadáver, todavía en el plano 1). La intención no es sino la de prolongar el grito del público en la sala a través del retraso y la empatía con las emociones de el oceanógrafo. Quien grita en el plano 1 es el público de la sala y simultáneamente un auténtico «grito de multitudes» introducido en la banda sonora de la misma película. Y es después de ese grito cuando la música comienza a subrayar la tensión del susto del oceanógrafo (a causa al fin y al cabo de una falsa alarma, ya que no hay tiburón ni agresión, solo un cadáver movido por las aguas). Spielberg, la montadora Verna Fields y los técnicos de sonido quieren prolongar dos segundos el grito en la sala, desde el susto de la aparición del cadáver de Ben Gardner en el plano 1 hasta el susto de reacción del oceanógrafo Hooper en el plano 4. Visionando la secuencia con público, se puede certificar que lo consiguen.

El epílogo de *Carrie* (1977), con dirección de Brian De Palma, guion de Lawrence D. Cohen según la novela de Stephen King, y montaje de Paul Hirsch.

El grito de espanto del público al final de *Carrie* es uno de los más espectaculares que se hayan podido oír en una sala. Puede que los haya superiores, como el de *Sola en la oscuridad* (*Wait until dark*, 1966), que dirige Richard Fleischer, con guion de Robert Carrington basado en la obra de Frederick Knott y montaje de Gene Milford, con Audrey Hepburn en el papel de ciega y las luces de emergencia de la sala de cine apagadas.

La joven Carrie, con poderes telequinésicos que le permiten mover objetos, ha muerto en un acto de justificada venganza después de provocar una auténtica masacre en su pueblo, provocando incluso la muerte de su madre en un apuñalamiento que recuerda el martirio de san Sebastián. El clímax del film ha alcanzado una alta temperatura. Acto seguido, según los cánones clásicos, se produce un plácido anticlímax final, o eso cree el espectador. Sue Snell, la única superviviente, deposita después del trauma unas flores en la tumba de Carrie, y entonces la mano manchada de sangre de la muerta surge veloz desde debajo de la tierra aterrorizando a Sue y al espectador. Es, con todas las de la ley, una sorpresa. Nada de suspense. El espectador no tenía la menor información que le permitiera prepararse para un grito de espanto. Estaba en la misma condición que el indefenso personaje. Vale la pena considerar, además, que no se cumple la condición fundamental de la atmósfera de terror de oscuridad y sombras tenebrosas propia del terror, porque la situación se produce en un día suavemente soleado.

Pero examinando mejor la escena se puede ver que la chica vestida de blanco con las flores en las manos entra progresivamente en la zona oscura de la tumba que se va haciendo más y más grande hasta oscurecer todo el decorado, y que la mano con las flores desciende a un ambiente de piedras negras (incluso el plano contrapicado del rótulo que dice «Carrie quema en el infierno» tiene fondo negro en lugar del azul del cielo). Es decir, que inadvertidamente el ambiente se ha vuelto propio del terror expressionista, y es entonces cuando estalla la sorpresa. Por tanto, sí que se prepara un poco al espectador, sí que hay unos grados de aviso sobre lo que pasará y, por tanto, un mínimo de suspense. Respecto al ritmo, se cumple el habitual pico del contraste rítmico de la secuencia de terror, de la lentitud de la chica avanzando a cámara lenta hasta la rápida batería de planos breves en el momento del terror. Los gritos de la víctima y la música estallan en el estilo del asesinato en la ducha de *Psicosis*. En realidad, los planos del horror con la mano ensangrentada de Carrie son solo tres. Es interesante comprobar que, después de los dos primeros, cuando la acción vuelve al dormitorio y se desvela que todo ha sido una pesadilla de Sue Snell, la afectada mira el brazo con que la madre la sujeta para calmarla y se introduce todavía un nuevo plano de la mano de Carrie, el último. Este tercer plano entra en perfecto *raccord* de mirada de Sue hacia el brazo de la madre. El anticlímax de este último pico emotivo dura los treinta segundos posteriores, con la madre y la hija abrazadas, en un *zoom out* lento, y después toda la duración de los créditos finales.

El asesinato de la joven Casey Becker en el prólogo de *Scream* (1996), dirigido por Wes Craven, con guion de Kevin Williamson y montaje de Patrick Lussier.

La secuencia, de casi trece minutos de duración, se configura como un episodio en crecimiento progresivo de angustia y terror a partir del motivo del audio telefónico. Después del crédito principal con el título del film en blanco, que se vuelve rojo mientras gritos de horror femeninos anticipan lo que sucederá, se inicia la secuencia con un primer plano del teléfono sonando. Las llamadas repetidas y amables del desconocido que aparentemente se equivoca y que llega a flirtear con la joven Casey derrapan dramáticamente cuando, hacia el minuto 3, la voz dice que le gustaría saber el nombre de la persona a la que está «mirando». Desde ahí, la deriva hacia el pánico no deja de crecer, siempre con elementos nuevos, como el novio de Casey que aparece sorprendentemente atado de pies y manos en el jardín, y es asesinado poco después. El film juega a seguir autoconscientemente las reglas de los films de terror (en secuencias posteriores se establecen verbalmente las frases que nunca ha de decir aquel que quiere

sobrevivir), y es así ya en esta secuencia: chica joven y atractiva acechada por un malvado psicópata en un entorno doméstico que es cada vez más oscuro y terrorífico, ya que ella apaga más y más luces para desorientar al atacante. El crecimiento emotivo significa más violencia psicológica y física y más crispación. Visualmente hablando la secuencia se resuelve con largos travellings de seguimiento de Casey, en plano medio y en primer plano. Solo se produce el contraste rítmico con aceleración al máximo, propio del cine de terror, hacia el final de la secuencia, a partir de la silla rompiendo una puerta, el asesino dentro de la casa y el susto que provoca a Casey y al espectador: el asesino disfrazado en ataque directo (este miniepisodio se resuelve en diez planos en cinco segundos). En el tramo final, se juega la carta de la contrarreloj a partir de la presencia de los padres que llegan a la casa justo cuando el asesino busca a Casey para matarla. ¿Podrán los padres evitar el asesinato de Casey? La respuesta no solo es negativa, sino que se trata nuevamente el motivo del teléfono para cerrar la secuencia de forma creativa: los padres escuchan la agonía de Casey a través del auricular. Se utiliza un elemento que parece extraído de *Psicosis* de Alfred Hitchcock: igual que en aquella película, el espectador cree que Casey no podrá morir porque está interpretada por una actriz conocida, Drew Barrymore, por tanto su asesinato sorprende doblemente. Se trata del inicio de un whodunit: ¿quién es el asesino de Casey Robinson? Ella lo ha visto, justo antes de morir. El espectador tendrá que esperar al final.

Secuencias inicial y final de *Saw* (2003), con guion de James Wan y Leigh Whannell, dirección de James Wan y montaje de Kevin Greutert.

Este film, que cuenta hasta la fecha con seis secuelas, se considera perteneciente al subgénero gore-splatter, que desplaza el miedo desde la agresión hacia las consecuencias de esa agresión centrándose en la tortura de la mente y, sobre todo, del cuerpo con escenas diversas de mutilación. Y dentro del splatter ha sido adscrita a la categoría del torture porn, aplicable a films de especial violencia y sadismo. *Saw* podría ser un thriller, de hecho lo es, aunque las especiales características de retorcimiento mental del psychokiller a quien llaman Jigsaw (Rompecabezas), que está detrás de la aventura de supervivencia de los dos protagonistas cautivos en un desolado interior, y el planteamiento global de tortura conducen el film hacia el terror. Un terror no clásico, sin creación de atmósfera de miedo que progrese hasta culminar en susto, sino con una tensión constante a partir de diversos mecanismos de contrarreloj que se van superponiendo hasta el desenlace.



No es absolutamente así, ya que, en uno de los flash-backs, más allá de la mitad del film, el personaje de Adam, el más joven de los prisioneros, en la oscuridad total del interior de su casa, se acerca lentamente al armario dentro del cual le espera el monstruo, visible solo un instante a través del flash de la cámara, que finalmente le agrede. Un susto típico, pues, del terror clásico.

*Saw* se acerca también a un whodunit, ya que la respuesta a uno de los enigmas principales —¿quién es el criminal a quien llaman Jigsaw?— viaja por varias identidades que se descartan y no se satisface hasta el mismo final, en un giro sorprendente con un grupo de flash-backs explicativos que aclaran todas las dudas.

La primera secuencia es identificable con el primer acto, en concreto el bloque que va desde el arranque del film, con el personaje de Adam bajo el agua de la bañera, hasta el momento en que la voz de Jigsaw en la cinta establece las reglas: el doctor Lawrence Gordon, compañero de cautiverio de Adam, tiene que matar a este antes de que sean las seis para que sobrevivan su esposa y su hija. Pero los dos prisioneros están sujetos a una cadena que apenas les deja espacio para moverse. «Que empiece el juego», concluye la voz de la grabación. Once minutos en los que la base de planificación es la convención más importante del audiovisual: el plano-contraplano en el eje en planos correspondientes y sonido encabalgado. Planos de Adam, a izquierda mirando a la derecha, y del doctor Gordon, a la derecha mirando hacia la izquierda, solo interrumpidos por ocasionales insertos de objetos como el magnetófono y algunos planos generales que muestran un cadáver entre los dos personajes, en medio de la sala. La convención del plano-contraplano se continuará dando en el segundo y en el tercer acto convirtiéndose en la característica principal de planificación del film.

En el segundo acto, desde el minuto 11, en el que empieza el juego, hasta el minuto 69, en el que se cumple el plazo establecido, puesto que el reloj marca las seis, se suceden diversos flash-backs, alguno de ellos bastante extenso, que retratan a los dos cautivos y sus circunstancias y trazan un relato sobre el enigmático Jigsaw, que castiga con juegos macabros a sus víctimas. En el último tramo del segundo acto, el whodunit orienta a los personajes —y a los espectadores— sobre el detective Tapp, que investiga el caso, como posible Jigsaw, y poco después sobre el enfermero Zepp, a quien se puede ver vigilando a las víctimas a través de una cámara y maniatando a la esposa y a la hija del doctor Gordon. Durante este segundo acto la posición del eje en la sala de los cautivos se ha desplazado a la otra semicircunferencia, Adam está ahora a la derecha, mirando a la izquierda, y el doctor Gordon a la izquierda, mirando a la derecha, respetando el punto de vista de la cámara oculta que les graba.

Los veinticinco minutos del tercer acto, de ritmo muy rápido, son una sucesión de secuencias de acción dirigidas a la punta climática principal que sucede en apenas

cuatro minutos, del 86 al 90, la automutilación con la sierra del pie izquierdo del doctor Gordon para liberarse de las cadenas que le separan de la huida que le permitiría auxiliar a su familia en peligro; la muerte en la acción paralela del detective Tapp por un disparo cuando casi había detenido al aparente Jigsaw, el enfermero Zepp; el disparo del doctor Gordon al cautivo Adam y poco después la ejecución a golpes salvajes de Zepp por Adam, todo ello acompañado de un audio en el que priman interminables gritos de dolor. A continuación, la revelación final en tres bloques de flash-back: un primer flash-back de treinta segundos dedicado a exculpar a Zepp como criminal, explicando que había sido obligado por el nuevamente misterioso Jigsaw a realizar una serie de actos criminales para obtener el antídoto de un veneno que corre por su cuerpo. Se ofrece después la respuesta al gran enigma, la verdadera identidad de Jigsaw, al incorporarse sorpresivamente el cadáver que durante toda la narración ha yacido en la sala, ante la mirada alucinada de Adam en planos cada vez más cercanos y una música en crecimiento. Un segundo flash-back de veinticinco segundos con didácticas voces en off de diversos personajes explican la identidad de Jigsaw, el enfermo terminal de cáncer ninguneado por el doctor Gordon y su intención moral de castigar a quienes «no aprecian lo que tienen» y «no agradecen seguir con vida». Un tercer flash-back, efectista, sin mayor intención que elevar la emoción desde el espectáculo que suele ofrecer la fragmentación vertiginosa acompañada de música, casi un miniclip, resume toda la historia narrada en diez segundos con planos de unos seis-siete fotogramas en el límite de la percepción. El cierre con las palabras «game over» (el juego ha terminado), pronunciadas por el asesino, resulta trágico para el todavía superviviente Adam y vuelve a llenar el audio de gritos de sufrimiento, con la sugerencia de que la tortura seguirá más allá del final del film.

La probable transgresión de un film repleto de gritos de horror, sufrimiento y desesperación queda neutralizada por su carga moral según los cánones establecidos: el asesino Jigsaw solo actúa contra personas que cometen algún tipo de maldad. Por más que sus fechorías queden impunes, el carácter de enfermo terminal le condena a una muerte inminente. Zepp actúa como lo hace para salvar su vida, puesto que el veneno le matará si la contrarreloj termina sin que haya cumplido su misión. El doctor Gordon, infiel en su matrimonio e inhumano con los pacientes, habrá aprendido de la experiencia luchando por su familia y pagando sus pecados con la amputación de una parte de su cuerpo. Adam, cuyo comportamiento no ha sido ejemplar, pagará con una tortura aún más larga y tal vez con su vida.

Cortometraje *Mamá* (2008), con guion y dirección de Andrés Muschietti, y largometraje *Mamá* (*Mama*, 2013), con guion de Neil Cross, Andrés Muschietti y Barbara Muschietti, dirección de Andrés Muschietti y montaje de Michele Conroy.

En la galería de monstruos que aterrorizan a los protagonistas de las películas de miedo y a los espectadores que buscan el bienestar del malestar, el lugar privilegiado es el del personaje que por naturaleza puede ofrecer el límite del amor, la madre. De tiburones, aliens o psicópatas sabemos que no se puede esperar la menor especie de piedad, pero la madre es la figura amante y protectora por excelencia. Más grave todavía que un niño asesino es una madre convertida en monstruo. La víctima tendrá que ser, naturalmente, el hijo. O, quizá todavía más desvalida, la hija. *Mamá*, un breve cortometraje en aparente plano secuencia, presenta el drama de dos niñas que en la oscuridad del interior de una casa huyen de la amenaza desde el comienzo. «Victoria, despierta, nos tenemos que ir, mamá ha vuelto», le dice una niña a su hermana. A partir de ahí empieza la huida en ambiente de tinieblas, la aparición de la madre-monstruo en susto aterrador, la persecución en plena aceleración rítmica, la salvación aparente con pausa temporal y la sorpresa final. Máxima simplicidad en una estructura de secuencia de solo tres minutos de duración con entidad de cortometraje. El extremo minimalismo pone de relieve la eficacia intemporal de los principios del cine de terror (y en cierta manera la dificultad de evolución): víctimas frágiles en ambiente oscuro expresionista bajo la más terrible de las amenazas.

El cortometraje se transforma años más tarde en largometraje, manteniendo la esencia del original, pero con un desplazamiento relevante. Las víctimas del largo no son tanto las niñas como la madre adoptiva, Annabel. Y la esencia del relato también se modifica: si en el corto el mensaje es «hay que tener miedo incluso a lo que más se ama», en el largometraje viene a ser «a pesar del miedo a lo que más se ama la consolidación de la familia es posible». Trata también de la transformación del personaje principal, Annabel, que de sentirse contraria a la maternidad pasa a experimentar el instinto maternal y a luchar contra el monstruo por salvar de él a la hija mayor, Victoria, y formar junto con ella y su marido una familia.

La estructura del largometraje es la siguiente:

- Prólogo (9,5 minutos). La madre-monstruo salva a las hermanas Victoria y Lilly del asesinato que iba a cometer Jeffrey, su padre, a quien mata, y cuidará de ellas en la cabaña del bosque. Funde a negro y empiezan los créditos.
- Acto I (15 minutos). Cinco años más tarde. Luke, hermano de Jeffrey y marido de Annabel, encuentra a las niñas en la cabaña y consigue su custodia tras enfren-

tarse a la tía de las niñas, Jean, gracias a un trato con el doctor Dreyfus, que estudia a las hermanas. Funde a negro.

- Acto II (56 minutos). La convivencia de la nueva familia se ve perturbada por la presencia fantasmal en la casa de la celosa madre-monstruo, que atenta contra Luke, obligándole a pasar una temporada en el hospital, y contra Annabel, su antagonista directa en el amor de las niñas. Tras matar al doctor Dreyfus y atacar a Annabel, la madre-monstruo mata a la tía Jean y se lleva a las niñas a la cabaña. Funde a negro.
- Acto III (11 minutos). La pelea entre Annabel y la madre-monstruo culmina con la hermana pequeña, Lilly, que queda en poder de la madre-monstruo y la mayor Victoria, que permanece con el matrimonio de Annabel y Luke.

*Mamá* es uno de los numerosos ejemplos de film de terror clásico en tiempos en los que el género ha tendido a desplazarse hacia el miedo por la agresión continuada sobre el cuerpo. No hay en *Mamá* la menor tensión por mecanismos de tortura o de mutilación corporal. Cada situación de terror procede de una creación de atmósfera a partir de la entrada en la oscuridad en la que la víctima, por lo general Annabel —mujer joven y atractiva— puede ser agredida por el monstruo. Abundan las falsas alarmas en las que la criatura que amenaza no es la celosa mamá-monstruo sino las hijas, Victoria y sobre todo la pequeña Lilly en su versión más salvaje, como cuando en el primer acto los ayudantes de Luke encuentran a las niñas en la cabaña, o cuando en el segundo acto Lilly aparece de golpe detrás de Annabel tras unos parpadeos de luz. A partir de la mitad del film no hay más falsas alarmas, todas las situaciones de peligro las provoca la mamá-monstruo, siempre según las reglas del clasicismo: oscuridad, aparición repentina amenazadora con estallido en el audio, fuerte contraste rítmico, agresión y, en dos casos concretos, en el bloque final del segundo acto, asesinatos sobre dos de los personajes, el doctor Dreyfus (con una muerte en flashes de luz y oscuridad) y la tía Jean. La misma mamá-monstruo es en su diseño una figura expresionista de pesadilla, como en su momento el monstruo de *Frankenstein* (1931) de James Whale. La originalidad está en su condición de personaje malvado, puesto que mata, y a la vez bondadoso, puesto que protege a las pequeñas. Esa condición le permite sobrevivir al final y «pactar» la posesión definitiva de la niña menos adaptada a la vida familiar, Lilly.

En el film abundan los instantes de impacto emocional súbito sobre el espectador. En el segundo acto se cuentan al menos ocho de ellos, lo que es un número considerablemente alto en cualquier película de terror. Uno de ellos, el primero del segundo acto, que transcurre casi íntegramente en la casa familiar, en el minuto 31, es característico del film: Annabel ensaya sola, en la noche, con su bajo eléctrico, hasta que la luz em-

Mamá (Mama, 2013)

Guión de Neil Cross, Andrés Muschietti y Bárbara Muschietti, basado en el cortometraje

Mamá (2008), de Andrés Muschietti

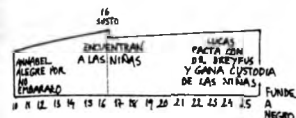
Dirección de Andrés Muschietti

Montaje de Michele Conroy

Annabel, contraria a la maternidad, empieza a sentir el instinto maternal luchar contra una celosa madre-monstruo, salvando a su hija adoptiva, Victoria, y formando una familia junto a ella y su marido Lucas.



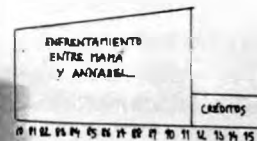
**Prólogo. En la cabaña (9,5 minutos).** La madre-monstruo salva a las hermanas Victoria y Lilly de ser asesinadas por Jeffrey, su padre, y cuida de ellas en la cabaña del bosque. Funde a negro y empiezan los créditos.



**Acto I. Cinco años más tarde (15 minutos)** Lucas, hermano de Jeffrey y marido de Annabel, encuentra a las niñas en la cabaña, consigue su custodia tras enfrentarse a la tía de las niñas, Jean, gracias a un trato con el doctor Dreyfus, que estudia a las hermanas realizando sesiones de hipnosis a la mayor, Victoria. Funde a negro.



**Acto II. En la casa (56 minutos).** La convivencia de la nueva familia se ve perturbada por la presencia fantasmal en la casa de la celosa madre-monstruo, que atenta contra Lucas, obligándole a pasar una temporada en el hospital, y contra Annabel, su antagonista directa en el amor de las niñas. Tras atacar a Annabel, la madre-monstruo mata a la tía Jean y se lleva a las niñas a la cabaña.



**Acto III. En la cabaña y el acantilado (11 minutos).** La pelea entre Annabel y la madre-monstruo culmina cuando Lilly queda en poder de la madre-monstruo y Victoria permanece junto a Annabel y Lucas.

pieza a parpadear creando interferencias en el sonido e instantes de oscuridad. Un ruido extraño sorprende a Annabel, que queda a la expectativa de que suceda algo de pie en medio de la habitación. Un instante de luz deja ver —tal vez no en un primer visionado— que un intruso está al fondo (se trata de Lilly pero apenas es visible). Tras segundo y medio de penumbra el nuevo instante de luz presenta a la pequeña Lilly, amenazadora, sobre la mesa. La descarga del audio y el mismo grito de terror de Annabel consiguen impactar al espectador. Un breve primer plano de Annabel en salto de eje —mirando a la izquierda del encuadre, cuando debería hacerlo hacia la derecha— contribuye a la sensación de caos. Dos planos más de Annabel, cada vez más abiertos, generan el anticlímax de la secuencia.

Otro de los sustos, justo en la mitad del film, se ajusta a todas las normas: Annabel en la noche oye ruidos en el interior de la casa y busca su origen. Viene poco a poco a primer término, y en ese instante la música acompaña la visión de la madre-monstruo descendiendo desde el techo, unos metros por detrás de Annabel, que no advierte su presencia. La música de angustia termina, parece que no se ha tratado más que de una falsa alarma. El espectador baja la guardia y justo en ese momento la madre-monstruo reaparece súbitamente, enorme y amenazadora, detrás de Annabel, con un golpe de audio destinado a producir el grito en la sala.

El clasicismo se manifiesta desde el guion en la transformación de la protagonista, Annabel. En su primera aparición, en el minuto 10, después del prólogo y los créditos, rompe a reír cuando el test le confirma que no está embarazada. A mitad del film, el acercamiento de la protagonista hacia la hija mayor, Victoria, es el paso dramático más importante. En el bloque final, en el acantilado, Annabel pone su vida en peligro para arrebatar a Victoria de manos de la madre-monstruo. Annabel se ha convertido en una madre y el plano final con Luke, Victoria y Annabel abrazados es el de una familia unida.

### Algunos films y secuencias de género fantástico

*La mansión encantada* (*La maison ensorcelée*, 1907) y *El hotel eléctrico* (1908) de Segundo de Chomón.

Estos dos films de un cineasta reconocido como una de las más grandes figuras de la época del mudo, el animador y especialista en trucajes Segundo de Chomón, aragonés que trabaja con las compañías y directores más relevantes del momento además de di-

rigir sus propias películas, pueden analizarse desde la estructura clásica. En los dos casos, los protagonistas, visitantes de una casa encantada o de un hotel electrificado y por tanto mágico, viven una gran aventura fantástica a través de acontecimientos en crecimiento que culminan en un gran suceso climático final. Es decir, se sigue la estructura de la secuencia convencional, ya que las breves duraciones —seis minutos para *La mansión encantada* y nueve minutos para *El hotel eléctrico*— lo permiten: planteamiento, desarrollo con pequeños climas en crecimiento y gran clima final: la mansión girando a toda velocidad y los personajes trasladados por el ogro al bosque en *La mansión encantada*; los muebles moviéndose fuera de control en *El hotel eléctrico*. En el caso de *La mansión encantada* hay un breve anticlima después de la pesadilla que viven los personajes. En *El hotel eléctrico* el film termina con la gran escena de acción. Los dos son films cómicos dentro del fantástico. En *La mansión encantada* el espectador se fascina por los trucajes —sobreimpresiones, superposiciones, animaciones de objetos—, y ríe de la tortura en crecimiento a la que son sometidos los personajes. En *El hotel eléctrico* la fascinación por la animación de objetos tiende a acompañar las sensaciones de los personajes. Solo al final el enorme caos de muebles moviéndose enloquecidamente castiga a los personajes, pero el efecto no es cómico, gana la sorpresa por el poderoso trucaje. El relato de los dos films no necesita de intertítulos y, después de la pausada introducción en la que los personajes llegan a la mansión o al hotel, la acción no se detiene nunca. Ligeramente más lenta en *El hotel eléctrico*, aunque el final es más explosivo. La sensación de estupefacción sobre el espectador que persigue Chomón con estos films es la misma que se busca en cada nuevo film fantástico actual y futuro.

La creación del monstruo en *Frankenstein* (1931) de James Whale, con guion de Francis Edward Faragoh y Garrett Fort según la novela de Mary Shelley, y montaje de Clarence Kolster.

En la novela de Mary Shelley el episodio de la creación del monstruo se limita a un breve párrafo que pasa un poco por encima del proceso, sin detenerse en detalles. La primera adaptación del texto al audiovisual, *Frankenstein* (1910) de James Searle Dawley, de diez minutos de duración, considerada como el primer film de terror, concede cierta relevancia al momento de la creación tratándolo en registro de opus alquímico. James Whale, en la versión de 1931, considerada por diversos críticos como canónica, le dedica una atención especial, convirtiendo el episodio en una secuencia de ocho minutos, el clima del primer acto en un film de poco más de una hora de duración. A partir del film de Whale, todos los «frankensteins» posteriores hacen del episodio de la creación

una secuencia clave, desde *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935) del mismo Whale, hasta *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1973) de Mel Brooks o *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) de Kenneth Branagh, donde el episodio se alarga hasta los diecisiete minutos. Es probable que James Whale recoja la influencia de un episodio similar en un film fantástico anterior, la creación de la Maria malvada en *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang, con guion de Thea Von Harbou. El laboratorio gótico con la electricidad relampagueante como fuente de energía se puede encontrar en el film de Lang.

El guion del film de 1931 introduce diversos elementos respecto de la novela que contribuyen a la emoción y la belleza del episodio: la presencia de espectadores (la novia del doctor, su profesor universitario y su mejor amigo), a quienes el doctor Frankenstein quiere demostrar que no está loco, y el aprovechamiento de una tormenta nocturna para generar la descarga eléctrica que tendrá que dar vida al nuevo hombre. La litera con el cuerpo inerte es elevada hasta el techo abierto al exterior en el momento de máxima intensidad eléctrica, lo que permite introducir flashes de luz y sombra, reflejo de los rayos, en el rostro de los observadores, mientras el audio recoge el sonido de los truenos. El plano de la mano del monstruo moviéndose después de la operación libera la tensión del doctor, que enloquecido de alegría comienza a gritar «¡Está vivo!» («It's alive!»), para cerrar la secuencia con otra frase que es toda una declaración prometeica y que recoge el desafiante espíritu del mito que tanto ha cautivado a lectores y espectadores: «¡Ahora ya sé lo que significa ser Dios!».

La merienda de los locos en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1951), film de dibujos animados dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, con guion de Winston Hibler, Ted Sears y Bill Peet (y diez créditos más) a partir de la novela de Lewis Carroll. Montaje de Lloyd Richardson.

El film de Disney sobre la obra de Lewis Carroll no fue un éxito en su momento, pero desde los años sesenta, en especial desde la época psicodélica y hippy que impulsa la revisión de muchos films anteriores de registro surrealista, conoce un especial reconocimiento hasta el punto de estar cercano a convertirse en un film de culto. El argumento es marcadamente episódico: Alicia entra en el sueño, se va encontrando a personajes cada vez más en el extremo («Todo el mundo está loco aquí», le dice el Gato de Cheshire), hasta que tiene que huir para salvar la vida y finalmente despierta. Entre los personajes y las secuencias más conocidas pueden citarse la del Gato de Cheshire, la merienda de los locos, y el bloque final con la Reina de Corazones.



La secuencia de la merienda de los locos, situada poco después de la mitad del film, de ocho minutos y medio de duración, relata el encuentro de Alicia con dos personajes enloquecidos, la Liebre de Marzo y el Sombrerero Loco, que celebran su particular fiesta de no cumpleaños. Se les añade después el Conejo Blanco que siempre llega tarde, al que le destrozan el reloj en el clímax final de una secuencia cargada de miniclímax.

El hilo narrativo es mínimo. Alicia se añade a unos personajes marcados por el deseo de fiesta y de celebrarla tomando té, cosa que hacen a lo largo de la secuencia de todas las maneras imaginables. Cualquier intención de relato se interrumpe por una especie de pulsión neurótica que conduce cada poco tiempo a los personajes a un nuevo delirio que se acaba manifestando en una variante diferente en torno de la ceremonia de servir y tomar el té. Conversación y delirio, esa es la norma de la progresión. El último de los delirios, el clímax de la secuencia, consiste en destrozar el objeto más querido del Conejo Blanco, neurótico del tiempo, su valioso reloj. La acción es siempre vertiginosa, y los diálogos absurdos procedentes de la obra de Carroll respetan el espíritu original. El acompañamiento musical es propio del momento, es decir, sigue la acción a rajatabla subrayándola, punteándola y magnificándola (es el estilo «mickey-mousing», propio de Disney).

El montaje en dibujos animados se realiza fundamentalmente en la elaboración del storyboard, que viene a ser el camera cut llevado al extremo, y el ritmo en general siempre es más rápido que el de la imagen real. Como detalle indicativo de la velocidad de esta secuencia, con los personajes en movimiento constante dentro del plano, se puede indicar la cantidad de planos, 153, que en 8,5 minutos ofrece una media de 3,3 segundos por plano, lo que se aproxima al ritmo de una secuencia de acción. A pesar de la rapidez, el montaje es clásico y perfectamente invisible.

El coito de Rosemary con el demonio en *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968), dirigido por Roman Polansky, con guion del mismo Polanski adaptando la novela de Ira Levin, y montaje de Sam O'Steen.

Una de las funciones de la secuencia del coito de Rosemary (interpretada por Mia Farrow), que configura el clímax del primer acto de este film, es la de introducir la narración en el género fantástico oscuro, cercano al terror. El film ha sido hasta este instante la historia de una joven pareja que se instala en un piso y busca un primer hijo. Se han sembrado antecedentes de thriller en la muerte aparentemente accidental de la sirvienta de los vecinos, los Castevets, y antecedentes de género de terror al poner de

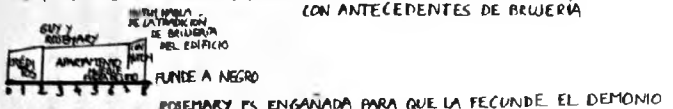
**La semilla del diablo**  
(Rosemary's baby, 1968)

Gulon de Roman Polanski sobre la novela de Ira Levin  
Dirección de Roman Polanski  
Montaje de Sam O'Steen

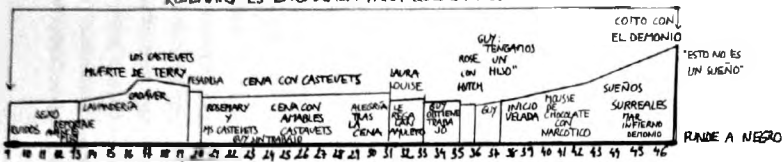
**PROLOGO 8m**

EL APARTAMENTO : ROSEMARY Y GUY VAN A VIVIR A UN APARTAMENTO  
CON ANTECEDENTES DE BRUJERÍA

**PROLOGO**

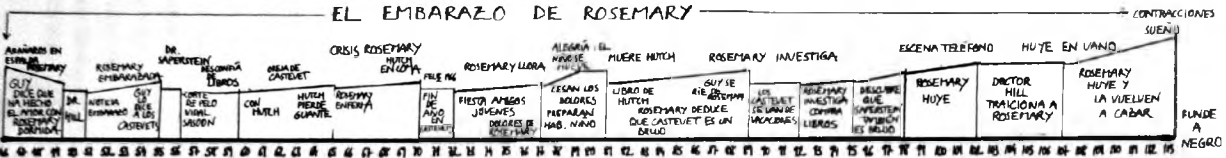


**ACTO I**  
38m



**ACTO II**  
67m

**EL EMBARAZO DE ROSEMARY**



**ACTO III**  
18m

**EL HIJO DE ROSEMARY**



relieve el pasado del edificio, en el que ha habido adoradores del diablo, pero estos antecedentes han sido matices de un film predominantemente realista.

La secuencia del coito, de diez minutos de duración, es la más larga del film, y la característica que la hace singular y casi única es la mutación constante de un género a otro dentro de un global coherente. Se inicia como escena romántica, continúa orientándose hacia el surrealismo y el experimental durante la alteración de conciencia que sufre Rosemary, y evoluciona progresivamente hacia el fantástico terrorífico en el episodio del coito en un espacio subterráneo que evoca el infierno. A la vez, es una escena de sexo; para ser exactos, la violación de una mujer drogada que vive la situación como si fuera una pesadilla. Debe subrayarse el tono poético, simbólico y también contenido. De hecho, lo que se relata no puede ser más sórdido: un coito con el demonio para engendrar al anticristo, el registro podría haber sido más tremendista.

La pareja ha decidido previamente que quiere tener un hijo y Guy (interpretado por John Cassavetes), el marido de Rosemary, un actor de spots comerciales sin demasiado trabajo, prepara una cálida velada nocturna en la que droga a su mujer con un potente somnífero que ella se toma solo en parte. Rosemary cree que su cama flota suavemente sobre el mar, su marido la desnuda, se siente vulnerable en un barco en el que el capitán muta el rostro, de adulto a viejo; una mano le quita el anillo de matrimonio, se imagina en la Capilla Sixtina, cerca de los frescos de Miguel Ángel que representan la creación de Adán, sobreimpresiones, tormentas, un timonel negro le aconseja que baje a la bodega. Y es allí, rodeada de gente —los vecinos, su propio marido y numerosos desconocidos—, donde el demonio copula con ella, mientras el acompañamiento musical es angustiante. Del demonio solo se ven las manos con garras y el rostro con ojos penetrantes. Funde a negro y la acción se traslada al día siguiente —y al segundo acto—, recuperando el tono realista.

La secuencia del coito es un viaje al infierno que va ganando poco a poco en densidad y en horror. La revelación fantástica culmina en el punto más alto de esta secuencia con la aparición del demonio, que reaparece mucho más tarde, un instante en sobreimpresión en la última secuencia del film, justo cuando Rosemary, aterrorizada después de ver a su hijo, exclama «¡Dios!». La progresión hacia el infierno con el aspecto de pesadilla está llevada desde la dirección, el montaje y el acompañamiento sonoro con cierta suavidad, buscando la invisibilidad de los saltos espaciales (de la habitación al barco; de la cubierta al infierno) por la vía de la lógica dramática. Destaca el cambio de rostro del capitán del barco a través de dos planos montados en perfecta continuidad. Se persigue la manera más suave de relatar lo más terrible.

La secuencia de la ingravidez de Hary y Kris en *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky, con guion de Tarkovsky y Frederich Gorenstein adaptando el libro de Stanislav Lem, y montaje de Lyudmila Feyginova y Nina Marcus.

Andrei Tarkovsky es el creador de un estilo de cine místico, poético y trascendental que ha generado interés hasta el punto de que «estilo Tarkovsky» o «tarkovskiano» entran en el vocabulario común de los cinéfilos: sus films se vuelven de culto y generan un relevante grupo de fieles seguidores. El estilo Tarkovsky se caracteriza —según se lee en el *Diccionario incompleto del guion audiovisual*— por «la búsqueda en el interior del ser humano, la necesidad de la fe, la presencia de la muerte, el misticismo estético, la magia, el sueño, la problemática del artista y un pesimismo atenuado por la importancia concedida a la infancia como elemento de esperanza». Los elementos estéticos de su cine incluyen características todas ellas aplicables a *Solaris* como «la recreación en motivos como leves movimientos del agua, la extracción de diversos colores para conseguir un tipo de imagen alejada de la realidad, la lluvia en espacios interiores, la presencia del fuego o los lentos movimientos de cámara en travelling y panorámica».

Tarkovsky escribe uno de los libros más bellos sobre cine, cuyo título podría ser una definición del montaje, *Esculpir en el tiempo* (1984), en el que habla de sus films, de su estética y de su concepción del montaje. Una misma sensibilidad sobre el tiempo es lo que define, según Tarkovsky, el montaje de Bergman, Bresson, Kurosawa o Antonioni (directores que pueden estar en su horizonte de referentes). Esta sensibilidad orienta a Tarkovsky hacia la expresión «presión del tiempo», de un tiempo inscrito desde el rodaje que el montaje debería respetar. Por eso afirma que no son demasiado profundos los directores que pueden montar sus películas de maneras muy diferentes y se sitúa en contra del «cine de montaje» de los directores soviéticos de la generación de los años veinte. Tarkovsky no está de acuerdo con Eisenstein cuando monta secuencias con planos cortos por los que el tiempo circula de forma diferente. En los films de Tarkovsky difícilmente la presión temporal se modifica a partir del punto de corte: «en la película —escribe— el tiempo transcurre no gracias sino a pesar del montaje». *Solaris* puede ser un ejemplo de ello en el sentido de que la circulación del tiempo a partir de los movimientos de cámara y el avance del relato es extremadamente uniforme a pesar de los diferentes acontecimientos climáticos de la narración. La presión del tiempo de *Solaris* se puede reconocer también en films posteriores de Tarkovsky como *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) o *Stalker* (1979).

*Solaris* adapta la novela de ciencia ficción de Stanislav Lem publicada en 1961 sobre la fascinación ante una inteligencia superior y la imposibilidad de comunicarse

con ella. Esta inteligencia es un planeta-océano estudiado desde una estación espacial que orbita en torno a él. El océano es capaz de entrar en el subconsciente de los astronautas y materializar sus sueños y miedos más profundos: en el caso del protagonista Kris Kelvin genera físicamente a la esposa que se suicidó hace unos años, la joven Hary. La trama relata la llegada del psicólogo Kelvin a la estación espacial para investigar la muerte de uno de los tripulantes. Pronto es advertido por uno de los otros dos habitantes del lugar, Snawt, de los acontecimientos extraños que allí se producen, y poco después Kelvin recibe con consternación la visita de su esposa.

Tarkovsky introduce un prólogo o Acto I ubicado en la Tierra que no existe en el libro, para crear expectativa sobre los hechos de la estación espacial de Solaris y vincular al protagonista, Kelvin, a su familia y a la casa de su infancia. La segunda parte del film adapta con considerable fidelidad el libro de Lem, pero centrándose en los personajes y dejando a un lado los extraordinarios fenómenos y convulsiones que experimenta el planeta Solaris, que en la versión de Tarkovsky se reducen a diversas miniseuencias propias de cine experimental con acompañamiento de la música electrónica de Eduard Artemiev. El desenlace difiere de nuevo del del libro y justifica en cierta manera el prólogo: Tarkovsky está interesado en la naturaleza protectora de la inteligencia de Solaris, en la nostalgia de la familia y en la vinculación del protagonista con su infancia y en la figura del padre. A pesar de la opinión de Lem, a quien no gusta el film de Tarkovsky, se ha considerado que el espíritu del largometraje es cercano al de la novela.

La frialdad, suciedad y fealdad de la estación espacial y la parálisis de afecto en que parecen instalados los personajes masculinos contrastan con las emociones en el límite que vive Hary, la esposa, personaje hipersensible y depresivo que tiende a la auto-destrucción. Hary es un ser puro creado por el océano para amar a Kris, pero a medida que crece en humanidad se da cuenta de su condición, lo que la conduce al suicidio. Hary, paradigma de feminidad y belleza, y Kris, prototipo de masculinidad, viven una relación de amor y erotismo abocada a la tragedia que contiene pocos momentos verdaderamente felices. La secuencia de la ingravidez es uno de ellos.

Después de una reunión que pretendía ser festiva de los tres hombres y Hary en la biblioteca, decorada con cuadros de Brueghel, Snawt advierte a Kris de que la estación orbitará en unas maniobras de manera que se experimentarán unos treinta segundos de ingravidez. Kris se acerca a Hary, que contempla uno de los cuadros, *Cazadores en la nieve*. La mirada de Kris conduce a Hary y la mirada de Hary a la obra de Brueghel. Pocas veces un cuadro ha sido tan respetado en un análisis visual: dos minutos de movimientos de cámara sobre el cuadro culminan en una imagen real de Kris-niño en la nieve observando el horizonte. Hary, que en la secuencia

anterior ha replicado enfadada a los cosmonautas que es un ser humano, una mujer, ha imaginado esta imagen del niño. Acto seguido, Kris y Hary levitan suavemente esperanzados, relajados, amándose. Kris acaba abrazándola arrodillado, entregando todo su cuerpo al de ella. Con la imagen del océano termina la secuencia, que tiene una dramática continuación: el suicidio de Hary y su posterior resurrección. El espectador puede inferir que Hary, después de haber aprendido sobre el ser humano y ser consciente de su propia identidad, no ha soportado no ser la auténtica esposa de Kris, o bien ha querido matarse porque cree que eso es lo que en el fondo Kris desea. O que ha cometido este acto desesperado para despertar el amor del hombre que ama.

La secuencia, de más de seis minutos, se sucede sin palabras. La música electrónica de Artemiev actúa primero como fondo sonoro sobre las imágenes del cuadro. Más tarde, el silencio. Y durante la ingravidez se sucede en el audio el Preludio coral en fa menor de Bach, que se oye otras veces en el film. El ritmo es contemplativo, los cortes invisibles dan la sensación de plano secuencia con la cámara moviéndose pausadamente. El contraste felicidad-tragedia golpea al espectador, solidario con el personaje no humano, la desvalida Hary.

Algunos de los temas de *Solaris* son precursores de los dos films siguientes de Tarkovsky, el homenaje a la familia es uno de los motivos de *El espejo*, y el océano omnisciente y a la vez inaccesible tiene que ver con la habitación que concede todos los deseos en *La Zona de Stalker*.

La montadora de este film, Lyudmila Feyginova, trabaja con Andrei Tarkovsky en toda su etapa rusa, desde *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962) hasta *Stalker* (1979).

El alien saliendo del vientre del tripulante Kane en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott, con guion de Dan O'Bannon y Ronald Shusett, y montaje de Terry Rawlings y Peter Weatherley.

Los rostros de estupefacción de los tripulantes de la nave *Nostromo* contemplando el reptil monstruoso que surge sorprendentemente del cuerpo del astronauta Kane pueden ser el ejemplo de la revelación que persigue el fantástico oscuro en la percepción del espectador. La secuencia está situada en la mitad del film y representa el inicio de la serie de asesinatos del alien, que acabará con la vida de cinco tripulantes más pero será vencido por Ripley, que podrá deshacerse de él enviándolo al espacio en el desenlace de la narración.

Esta secuencia forma parte de la antología del cine fantástico. Dura dos minutos, y contiene en este breve lapso un contraste emocional y rítmico extremo. Se inicia con un almuerzo de los tripulantes en el que los siete dialogan a la vez, en planos generales, casi en registro documental. Kane (interpretado por John Hurt) ha sufrido previamente una especie de coma a causa de un parásito alienígena que se le ha incrustado en el rostro al final de una misión de exploración por la cual los astronautas han sido despertados de la hibernación. Kane revive desde el coma, no recuerda casi nada, y en la secuencia de la comida se muestra de buen humor y con hambre. De golpe, empieza a encontrarse mal, su cuerpo sufre espasmos crecientes de dolor. Los compañeros lo depositan sobre la mesa y se inicia en el montaje una fragmentación más y más rápida. El momento de máxima velocidad es el del surgimiento del monstruo, tres planos del vientre de Kane de 9, 6, y 12 fotogramas alternados con las miradas de horror y sorpresa de los compañeros. Hasta que llega un plano climático de más de ocho segundos, el alien nacido paseando su mirada por los observadores. Después, la huida del monstruo en dos planos, y un anticlímax con dos planos más largos, el último dedicado al personaje de Ash, que se confesará más adelante un admirador de la capacidad de supervivencia del monstruo. Así, de la lentitud y la tranquilidad inicial se pasa en el clímax a la extrema rapidez y la sorpresa incrédula y más tarde en el anticlímax a la lentitud y la estupefacción.

Un ejemplo inmejorable para valorar la estructura de la secuencia clásica de planteamiento-desarrollo-clímax-anticlímax, con el correspondiente crecimiento en el ritmo y la fragmentación del montaje hasta la culminación climática y el decrecimiento en el anticlímax.

La muerte suicida del director de cine José Sirgado en *Arrebato* (1979), con guion y dirección de Iván Zulueta y montaje de José Luis Peláez.

*Arrebato*, uno de los films de culto más relevantes del cine español, se podría adscribir al cine underground y al experimental a causa de la caracterización de los personajes principales, artistas en voluntad de fuga de la realidad a través de las drogas, y a causa también de las secuencias de filmaciones en súper 8 mm con imágenes aceleradas, muy fragmentadas, dentro de la estética de cineastas como José Val del Omar, Jonas Mekas o Stan Brakhage. Pero un análisis del argumento revela que el largometraje tiene una estructura muy cercana a los tres actos clásicos: un primer acto de diecisiete minutos, en el presente, en el que el director de cine José Sirgado recibe una carta de su amigo Pedro; un segundo acto de ochenta minutos, con tres extensos flash-backs,

PARTE I

JOSÉ RECIBE UN  
TRÉNSATE DE PEDRO

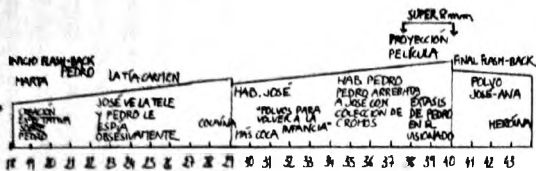


Arrebato (1979)

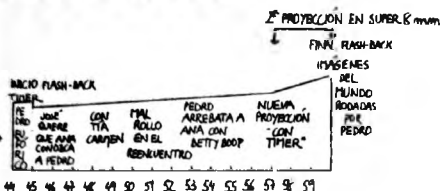
Gulon y dirección de Iván Zulueta  
Montaje de José Luis Paláez

PARTE II

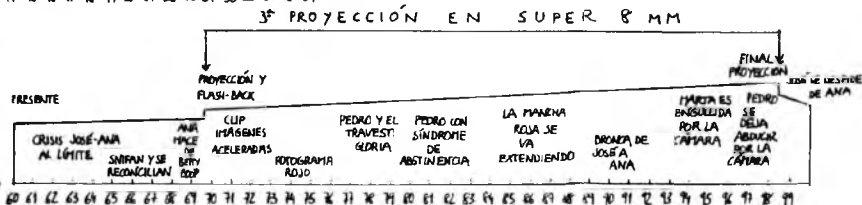
JOSÉ CONOCE  
A PEDRO  
(REEMBUDO DE PEDRO)



LA EUPORIA  
DE PEDRO  
(REEMBUDO DE ANA)



LA ODISEA Y  
FUERTE DE PEDRO



PARTE III

LA FUERTE  
DE JOSÉ





en el que José recuerda el pasado con Pedro, y un tercer acto de ocho minutos, nuevamente en el presente, en el que José decide morir para reunirse con Pedro. Por lo que respecta a la dirección y el montaje, se sigue la gramática ortodoxa, con planificación propia de la narrativa clásica y montaje invisible (excepto en las obras audiovisuales de Pedro, filmaciones en súper 8 mm en time-lapse de carácter experimental). De hecho, no hay en todo el film ni un solo salto de eje ni tampoco violaciones de raccord de escala o de 30 grados. Si hay un género por encima de los otros al cual puede pertenecer este largometraje de Iván Zulueta probablemente sea el fantástico.

En *Arrebato* se cuenta la fascinación que siente José Sirgado (Eusebio Poncela), un director de películas de terror cansado de su profesión y todavía más cansado de su relación de pareja, por un personaje propio del cine fantástico, Pedro (Will More), una especie de mago —o psicomago— con una peculiar especialidad, extasiar a sus amigos a partir de objetos muy determinados de su colección. José es un artista freak del audiovisual que se fascina y a la vez se tortura con sus propias filmaciones buscando frenéticamente un paraíso que solo el cine parece que puede ofrecerle, un hombre de veintisiete años afectado del síndrome de Peter Pan y de una alteración esquizoide que reconoce en su objeto máspreciado, su cámara de súper 8 mm, un ser vivo, no en el sentido intelectual de Dziga Vertov de la «cámara como ojo autónomo», sino en sentido literal: una cámara-vampiro capaz de chupar la sangre de sus víctimas. José, el director de cine, solo parece vivir de verdad cuando está al lado de este insólito y apasionado cineasta amateur, hasta el punto de que sigue su trayectoria al exponerse en la secuencia final a la cámara asesina para morir y viajar así al otro lado del espejo, donde Pedro, que se ha sometido antes al mismo proceso, le espera. Desde el punto de vista clásico, pues, se puede hablar de un protagonista que busca la transformación y la consigue, muriendo. Busca también una amistad y un amor más puros, que la realidad ordinaria no puede darle. *Arrebato* es una tragedia feliz.

Como film sobre el cine, *Arrebato* es también un homenaje al montaje. El film se inicia con el plano de una empalmadora de súper 8 mm empalmando con acetona dos tiras de película (Iván Zulueta reivindica en cierto modo el cine en formato subestándar, ya que Pedro es un cineasta que trabaja exclusivamente en súper 8 mm), y continúa con una secuencia en una sala profesional de montaje, con José, director de cine, y su montador visionando imágenes en una moviola vertical y decidiendo el final de un film de terror acabado de rodar. Las secuencias propias de «sala de montaje», con búsqueda de imágenes concretas moviendo el celuloide hacia adelante y hacia atrás durante las proyecciones, se repiten periódicamente durante la película.

La última secuencia del film, la del suicidio de José, confirma la deriva progresiva del film hacia el género fantástico: Pedro, fallecido unos días antes, resurge en un fo-

tograma de la última proyección del rollo de súper 8 mm, tomando vida dentro del fotograma detenido en el proyector, aislándose después de este y residiendo autónomamente en la pantalla, en un auténtico momento culminante, y seduce a José a base de miradas para invitarle al trayecto suicida. Pedro, el mago, se transforma —por encadenado— en un José sereno, mejorado, que desde el más allá invita al José real a hacer el último viaje. El director de cine acepta el reto y se coloca en el punto de mira de la cámara-vampiro que le encuadra y le acaba matando en una ráfaga de ametralladora. Esta última secuencia, sin diálogos, es básicamente un juego de miradas a tres bandas entre Pedro, José y la cámara vampírica. La progresión hacia planos más y más cerrados es constante. La angustia que parece sentir José ante la cámara amenazadora cuando comienza a disparar más y más rápido, con un audio creciente y el acompañamiento musical de tensión, acercan esta parte final al género de terror, un terror donde el monstruo es una cámara y en el que la víctima se somete voluntariamente, pero con temor, al tránsito final, con el horizonte de trasladarse a un paraíso.

La secuencia se caracteriza por un montaje ágil, invisible, clásico, perfectamente adaptado a las necesidades de la narración. Los acercamientos a la cámara amenazadora, los primeros planos de José, los insertos de Pedro desde la pantalla invitando seductoramente al viaje, el audio cercano al terror, configuran una propuesta fantástica y poética única gracias a la original idea de guion.

La secuencia de contrarreloj del Hombre Pálido en *El laberinto del fauno* (2006), escrita y dirigida por Guillermo del Toro, con montaje de Bernat Vilaplana.

El film de Guillermo del Toro es como un cuento mágico enmarcado dentro de un ambiente de negrura y violencia, la España del año 1944, en plena posguerra y lucha del ejército oficial contra los guerrilleros llamados maquis. La mayoría de films que contraponen realidad y fantasía tienden a equilibrar el horror de una parte con la maravilla de la otra; por ejemplo, en *Dinero caído del cielo* (*Pennies from heaven*, 1980), dirigida por Herbert Ross con guion de Dennis Potter, se alternan secuencias de la dureza de la realidad de la depresión de los años treinta con las de la felicidad extrema de los números musicales. *La rosa púrpura de El Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985) de Woody Allen, donde una pobre chica desesperada de la vida se extasia con las imágenes del cine; o todas las versiones de la vida de Jesucristo, como *El evangelio según san Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini, donde se alternan episodios de violencia extrema como la matanza de inocentes con otros de curaciones mi-

lagrosas. Pero en *El laberinto del fauno*, tanto el mundo real como el cuento de hadas y ogros en el que se integra la preadolescente Ofelia, de trece años, son igualmente hijos del horror, lo que hace de la narración una pesadilla en la que la única razón para la esperanza es la pureza del personaje principal, la niña sola contra el mundo, superando pruebas en las dos esferas hasta un final en el que al fin el universo mágico equilibra el real.

*El laberinto del fauno*, con su horizonte constante de horror en ocasiones inspirado en el universo de las pinturas negras de Goya, puede funcionar a pesar del registro fantástico como retrato fiel de la España de posguerra. El argumento descansa en una sólida estructura clásica en tres actos: en el primero (de veintitrés minutos), la joven Ofelia viaja con su madre embarazada al molino ubicado entre bosques de montaña donde las espera el cruel capitán Vidal, un auténtico ogro. Ofelia conoce en un laberinto en ruinas a un fauno que le asegura que ella es la princesa Moana y que podrá viajar a su reino si supera tres pruebas. En el segundo acto (de sesenta minutos), Ofelia lleva a término la primera y la segunda de las pruebas, pero cometiendo errores. En el final de este segundo acto, el fauno se enfada con Ofelia por haberse saltado una norma en la segunda prueba; por otro lado, el parto se precipita y la madre muere, pero el bebé sobrevive. En el tercer acto (de veinticuatro minutos), Ofelia realiza un acto de gran generosidad respecto de su nuevo hermano, superando la tercera prueba y accediendo al paraíso soñado a pesar de morir en el mundo real.

La secuencia del Hombre Pálido es la segunda de las pruebas de Ofelia planteadas por el fauno. Se constituye en el clímax de la mitad del segundo acto del film, justo a media película, y está configurado como una contrarreloj con la habitual aceleración progresiva de las tramas contra el tiempo. El fauno ha explicado previamente a la niña las reglas de la prueba y en el inicio de la secuencia la lectura del libro mágico las recuerda, insistiendo en lo más importante: «No comas ni bebas nada y asegúrate de volver antes de que caiga el último grano de arena». Ofelia entra en el mundo mágico dibujando una puerta con una tiza, pone en marcha el reloj de arena y, desde ahí, la secuencia se formula en planificación y montaje a través de la mirada de la protagonista: ella avanza por el lugar desconocido, mira y vemos lo que ella ve. Periódicamente se informa al espectador del tiempo que falta a través de insertos del reloj. Se sigue un orden diferente a partir del momento en que Ofelia, cuando ya ha encontrado el objeto que buscaba (un cuchillo), prueba la uva prohibida de la mesa del Hombre Pálido, una especie de Saturno devorador de niños. En este punto el hombre despierta, devora dos hadas voladoras y comienza la persecución de la niña. Terror y secuencia de acción a la vez. Planos más y más breves, el acompañamiento musical se vuelve cada vez más intenso. El reloj marca el final del plazo y la puerta se cierra antes de que la niña haya

huido. Más allá del límite temporal, mientras el Hombre Pálido se acerca amenazador, Ofelia dibuja una nueva puerta en el techo y escapa por los pelos, al estilo del salvamento en el último segundo de Griffith. La secuencia, una de las más largas del film, dura siete minutos, comienza con planos largos, pero en el bloque climático final de la persecución se suceden más de 45 planos en minuto y medio —a un ritmo de 1,7 segundos por plano— reforzados por el audio en crecimiento.

No es esta la única secuencia contrarreloj, el film entero descansa en un mecanismo de límite temporal, ya que las tres pruebas de Ofelia tienen que culminar antes de la luna llena. Hay otra minicontrarreloj, novedosa por su crueldad: el capitán Vidal impone un juego siniestro a un maquis capturado que tartamudea: si es capaz de contar hasta tres sin tartamudear salvará la vida, de otro modo será torturado y morirá. La última secuencia, que culmina con la muerte terrenal de Ofelia, tiene también un registro de carrera contra el tiempo, ya que la protagonista huye hacia el laberinto mientras el ogro Vidal la persigue. Momentáneamente puede escapar, pero la conversación con el fauno da tiempo al capitán Vidal para alcanzarla.

Los tres actos con las duraciones ortodoxas, las tres pruebas, los diferentes mecanismos de contrarreloj y el argumento de odisea trágica de la mártir Ofelia con desenlace feliz dentro la tragedia, todo ello dentro de un montaje invisible, hacen de *El laberinto del fauno* un film fantástico y a la vez realista eminentemente clásico.

### Algunas escenas y films de danza

La danza de Maria malvada en el cabaret Yoshiwara de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang, con guion de Thea von Harbou adaptando su propia novela.

Este film expresionista y fantástico de Fritz Lang cuenta en la actualidad con numerosas versiones, ninguna de ellas completa, ya que a la restauración de 2010 le faltan todavía treinta minutos para llegar a los doscientos diez de la versión original. La secuencia de la danza de Maria malvada está aproximadamente hacia la mitad del film y parece probado que carece de algunos planos.

El malvado científico Rotwang consigue en el laboratorio que su robot antropomórfico se transforme en una mujer con las mismas características físicas que la Maria bondadosa. La presentación de la nueva Maria malvada tiene lugar en el cabaret repleto de elegantes jóvenes que quedan absolutamente fascinados con el personaje, mientras que el joven Freder, el protagonista, se debate en ataques febriles en su dormi-

torio después de haber visto a María malvada en brazos de su propio padre, Johan Fredersen. La nueva María está espectacularmente presentada surgiendo como una joya de un cofre gigante entre vapores blancos. La inicial danza del vientre y de velos estilo Louie Fuller, en plano general corto de la bailarina —interpretada por Brigitte Helm— está montada con insertos periódicos de los observadores, cada vez más alterados y alucinados. Freder en su dormitorio despierta del delirio visualizando la muerte y el apocalipsis en imágenes de esculturas en la catedral, interrumpiendo la secuencia de danza que continúa después en una segunda parte caracterizada por diversas rupturas de continuidad. Planos en aparente jump cut de María la presentan arrodillada o de pie girando mientras continúan los insertos de los observadores. La aceleración hasta el paroxismo propia de muchos films mudos se produce también aquí cerrando el plano sobre María, sobre los mismos observadores, con planos de multitud de ojos en campo encadenando sobre sí mismos, María bailando, un ojo enorme y nuevamente Freder, que imagina los siete pecados capitales como esculturas en movimiento, la Muerte segando con su hoz y, finalmente, María en la cumbre de los siete pecados adorada por los jóvenes del cabaret. La nueva María de *Metrópolis* es en esta secuencia una especie de transposición de la bíblica Salomé que baila la danza de los siete velos. María es relacionada con el sexo, la muerte y el apocalipsis, es decir, con el mal. La discontinuidad en la danza a través de jump cuts es un mecanismo que no ha encontrado tradición en el cine clásico, en este aspecto es un antecedente de las formas de la videodanza.

*A study in choreography for camera* (1945) de Maya Deren y Talley Beatty.

Maya Deren (1917-1961), de origen ucraniano, bailarina, conocedora del psicoanálisis de Jung, miembro de un grupo de intelectuales entre los que se encuentran Joseph Campbell o Arthur Miller, es una de las figuras más relevantes del audiovisual de vanguardia en una época en la que reina casi sin competencia el cine clásico de Hollywood. Es autora de uno de los cortometrajes experimentales más relevantes de la historia, el surrealista y simbólico *Meshes of the afternoon* (1943), codirigido con su marido Alexander Hammid. No es *A study in choreography for camera*, sino uno más de sus films sobre danza, disciplina que se puede encontrar en la mayoría de sus cortometrajes, desde *At land* (1944) hasta *Meditation on violence* (1948), pasando por su documental inacabado sobre vudú y danzas tahitianas, *Divine horsemen*, montado por su segundo marido, Teiji Hito, en 1985. Este «estudio de coreografía para cámara» es un film breve de dos minutos, mudo, una secuencia de estructura clásica en tres

tiempos (lento-rápido-lento): de la lentitud inicial de la planificación y la danza hasta la rapidez, culminando en el clímax, los giros y el salto del bailarín, y nuevamente la lentitud e inmovilidad en el desenlace. Se experimenta sobre un motivo, la continuidad de movimiento ligada a la discontinuidad espacial. El protagonista, un bailarín en un bosque (el coreógrafo afroamericano Talley Beatty, que baila al estilo de Martha Graham mezclado con aportaciones propias), inicia un movimiento que por corte le traslada a una interior doméstico y más tarde a un espacio mucho más amplio, museístico, que permite comparar su rostro con una escultura hindú detrás de él, mientras el bailarín gira en primer y en primerísimo plano. Finalmente, un salto del bailarín descompuesto en seis planos en contraluz y silueta, a cámara lenta y con ligeras dobles acciones, le trasladan de nuevo hasta el bosque, donde termina de espalda a cámara contemplando el horizonte. De los planos generales del bosque se avanza al bailarín en plano de cuerpo entero, en el clímax los primeros planos del rostro y el salto hiperfragmentado, y finalmente el bailarín inmóvil en plano de cuerpo entero. Se explora el motivo siguiendo la estructura clásica, tanto en ritmo como en planificación. La discontinuidad espacial es borrada por la continuidad en la coreografía con cada corte en movimiento. El film pertenece también al género fantástico, ya que en apariencia el bailarín se traslada mágicamente a través del espacio. Este mismo mecanismo es ensayado previamente por Deren en *Meshes of the afternoon* (1943) en la secuencia de los cinco pasos de la protagonista en la que los pies avanzando se encuentran en cada pisada en un espacio diferente, trasladándose en continuidad desde la casa hasta la playa y de ahí nuevamente hasta la casa. Es posible que Deren y el codirector Hammid adapten el motivo a partir de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel, donde el doble del protagonista cae herido de muerte trasladándose en continuidad durante la caída hasta la espalda de una mujer desnuda de un interior doméstico a un exterior.

El fandango bajo el agua de las mangueras en la Rambla de Barcelona en *Los Tarantos* (1963) de Francesc Rovira Beleta, con guion del mismo director sobre la obra de teatro de Alfredo Mañas, y montaje de Emilio Rodríguez.

*Los Tarantos* es una transposición de la tragedia *Romeo y Julieta* de William Shakespeare al universo de los gitanos de las casas baratas del barrio hoy desaparecido del Somorrostro de Barcelona. Cuenta con dos figuras legendarias de la danza flamenca, Carmen Amaya en el papel de Angustias, la madre de Rafael, el protagonista, y Antonio Gades como «el Moji», su mejor amigo. El film de Rovira Beleta contiene un desen-

lace más esperanzado que el de la obra de Shakespeare y también que el del film que se constituye en su precedente inmediato, el musical *West Side story* (1961), ya que a pesar de que al final mueren los jóvenes amantes, los patriarcas de los bandos enemigos, Tarantos y Zorongos, hacen las paces al darse la mano ante los cadáveres de sus hijos, y el niño y la niña de las familias rivales, mensajeros de los enamorados y medio enamorados ellos mismos, se ofrecen el uno al otro una paloma blanca del palomar donde reposan los cuerpos de los amantes muertos, y después huyen juntos.

Uno de los números más recordados de Carmen Amaya en *Los Tarantos* es el baile con que responde a la danza previa de la joven Juana, hija del cabeza de familia de los Zorongos, la chica que ama su hijo. La patriarca de los Tarantos comienza con un zapateado, canta, efectúa un «zapateado de manos» sobre la mesa (una de las especialidades de Carmen Amaya) y baila después en las formas de inimitable emoción desbordada que contribuyen a su mito. Planificación y montaje están al servicio de la artista sin otro apoyo que acercamientos a sus pies, a las manos, al rostro o bien un alejamiento hasta plano general corto de cuerpo entero en el momento del baile.

Los motivos visuales del fandango del Moji (Antonio Gades), una transposición del Mercutio shakespeariano, son la noche y el agua de las mangueras de los operarios de limpieza de la Rambla. Rafael, feliz porque ha conseguido el favor de su madre respecto la joven Juana, encuentra a su amigo el Moji durmiendo en una mesa exterior de un bar del paseo central de la Rambla, junto a una extranjera, una de las habituales conquistas del personaje. Le despierta y le anima a bailar, tocando la guitarra. El Moji responde a la propuesta e inicia un baile en el que se sube a dos mesas, efectuando un zapateado y después, ayudado ya de la música orquestal extradiagética, lleva a término los pasos de elegante y viril contención, característicos del estilo de Antonio Gades, bajo el agua de las mangueras. La cámara va siguiendo al personaje en travellings en plano general corto, mostrando al bailar de cuerpo entero, hasta que un travelling de retroceso va empequeñeciendo su figura bajo los chorros de agua, como diversas fuentes que generasen aureolas en movimiento.

*Los Tarantos* contiene otras secuencias de especial inspiración: el beso bajo el agua del mar de los amantes, el diálogo de los dos niños-mensajeros mientras bailan flamenco o el asesinato del Moji y su funeral en el cementerio de Montjuïc, al final del segundo acto. A pesar de tratarse de una versión de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, los autores admiten la inspiración de la obra de García Lorca. Rovira Beleta adapta en 1967, también con Antonio Gades, guion de José Manuel Caballero Bonald y montaje de Emilio Rodríguez, *El amor brujo*, musical flamenco con personajes gitanos basado en la obra de Manuel de Falla.

*9 variaciones sobre un tema de danza (9 variations on a dance theme, 1967)* de Hillary Harris.

El cortometraje de Hillary Harris explora nueve opciones de filmación y montaje de una coreografía sencilla, de un minuto de duración, en la que una bailarina de danza contemporánea, Bettie De Jong, acompañada de la música de clavicordio y flauta de McNeil Robinson, se incorpora del suelo, lleva a término unos cuantos movimientos y vuelve al punto de partida. La bailarina hace lo mismo las nueve veces, lo que cambia es la posición y el movimiento de la cámara, el montaje y el acompañamiento musical. Las dos primeras variaciones son en plano secuencia y movimientos de cámara. A partir de la tercera, Hillary Harris comienza a fragmentar, primero en pocos cortes, de forma todavía realista, respetando las leyes clásicas, y más adelante acercándose mucho al cuerpo o bien buscando posiciones alejadas de la visión objetiva que consiguen que cada nueva variación presente novedades. Poco a poco, Harris se aparta de la ortodoxia, comienza a saltarse la ley de escala y de 30 grados, busca contrapicados absolutos, se aproxima a la abstracción al hacer primerísimos primeros planos, introduce dobles o múltiples acciones. La última variación, la novena y final tiene 144 planos y tres minutos y medio, más del triple que las anteriores, es la versión más experimental, la más fragmentada, la más rápida, con la mayoría de cortes sobre el impacto del ritmo, buscando en consecuencia hacer visible el montaje. Contiene dobles acciones y discontinuidades espaciales (la bailarina está en diferentes ubicaciones en cada plano que comienza, sin continuidad con el plano anterior), planos tan cerrados que no se pueden situar espacialmente, una ruptura constante del *raccord* de escala y 30 grados y una especie de homenaje al rostro de la bailarina al montar 17 primeros planos seguidos en el tramo final, cuando ella se inclina hacia el suelo, todos desde posiciones diferentes. Es el bloque más largo, el clímax de la última variación y del mismo cortometraje, la parte más densa, más abstracta, un final emotivo y con aliento poético al retratar exclusivamente el rostro.

Hillary Harris efectúa un viaje desde la visión objetiva hasta la visión alterada de la realidad. De la realidad hasta el fantástico. Y para conseguir esta visión alterada, que el autor defiende como la más completa y la que mejor manifiesta la coreografía debido a que la reserva para el final, se ha servido de la ruptura de las normas de la gramática clásica.



Número «Gideon & Jagger» de *Empieza el espectáculo* (*All that jazz*, 1979), con guion de Robert Alan Aurthur y Bob Fosse, dirección de Bob Fosse y montaje de Alan Heim.

Antes de la crisis que conducirá a la muerte al protagonista, Joe Gideon, coreógrafo y director de cine, se produce el paso a dos que la amante y la hija le dedican a partir del tema *Everything old is new again* de Peter Allen. En un espacio interior con escaleras y altillo, Joe Gideon (interpretado por Roy Scheider) se limita a mirar, sentado, feliz, mientras la amante, Kate (Ann Reinking), y la hija bailan para él descendiendo por las escaleras y evolucionando por la sala. Fosse fragmenta hasta los cincuenta cortes una pieza de poco más de dos minutos pero no comete ni un solo error según la gramática clásica, ya que corta siempre en posiciones de cámara separadas más de 30 grados, las diferencias de escala son relevantes y el eje de miradas del observador —Gideon— hacia las danzantes es siempre el correcto. Respeta la lógica del punto de vista del observador, origen de la mayoría de posiciones de cámara sobre las dos bailarinas, y ninguno de los cincuenta cortes se produce en el impacto del ritmo, de forma que la fluidez e invisibilidad de la fragmentación son extremas. Como es habitual en Fosse, la cámara está siempre en la ubicación óptima para apoyar el movimiento. Solo se permite dos posiciones «no realistas» teniendo en cuenta el punto de vista del observador: una absolutamente cenital y otra a la altura de la parte de arriba de las escaleras. Predomina el plano general corto sobre las dos bailarinas, pero cuando tiene sentido hay insertos en primer plano del observador o de las chicas. El dinamismo de la danza, el viaje constante a diferentes posiciones de cámara y la perfección gramatical desde el punto de vista visual convierten este número en una pieza pedagógica.

*Divadlo* (2001), videodanza de la compañía Erre que Erre, con dirección de Guillem Morales y montaje de Joan Manel Vilaseca.

*Divadlo* (que significa «teatro»), de nueve minutos, se basa en la obra del fotógrafo checoslovaco Jan Saudek, del que se adaptan entre otras cosas la tipología de personajes enérgicamente erotizados, algunas de las composiciones que forman los bailarines, diversos elementos de la escenografía como la ventana a través de la que se ve el cielo azul, motivo recurrente en las fotografías de Saudek desde los años setenta, y el color, que parece evocar el las fotografías pintadas características del fotógrafo.

La coreografía de Erre que Erre, cercana en ocasiones a la danza teatro, ilustra un argumento: un chico joven entra acompañado de dos hombres a una especie de pros-

tíbulo y, a través de diversos ritos, se transforma en una chica preparada para ejercer junto a las otras prostitutas. No es relevante entender la trama sugerida para gozar del espectáculo: el espectador puede imaginar o construir su propia versión entre las pistas que se van ofreciendo (el clavo en la lengua de la primera mujer, el origen de los zapatos de tacón que calzan sus pies desnudos, el grupo de mujeres fumando en el desenlace). Desde un punto de vista técnico, destaca una planificación que rechaza el plano más convencional de la filmación de coreografías, el plano general corto de cuerpo entero del bailarín, en beneficio de planos más cerrados y numerosos insertos. Pocas veces los rostros de los bailarines han estado tan presentes en una danza. El ritmo de montaje es alto, a veces muy dinámico, pero suficientemente adaptado a la coreografía y a la trama como para resultar invisible. Otro de los hechos diferenciales de *Divadlo* respecto a otras filmaciones de danza es el hecho de que esta pieza está planificada y montada —sin errores gramaticales de dirección y montaje clásico— como si fuera un drama narrativo, buscando la tensión creciente. Los planos de los observadores masculinos inmóviles generan enigmas, toda la atmósfera está teñida de misterio, de un «¿qué pasará?» que impulsa el visionado hacia el final como si hubiera de haber una respuesta, una respuesta que efectivamente existe: la transformación total de uno de los personajes, el chico reconvertido en chica que acaba reproduciendo los gestos de la primera de las mujeres, y finalmente la despedida de los visitantes, que se van por donde habían llegado: la ventana. El interior sombrío y la luz en constante y suave oscilación, más el acompañamiento musical de Martin Fuks, que marca diferentes ritmos rápidos y lentos, contribuyen al registro de angustia y de erotismo, también de violencia, que no deja de ir a más desde el comienzo. *Divadlo* innova desde el clasicismo y desde el tratamiento de drama narrativo en una videodanza.

Primer paso a dos de **Amelia** (2003), videodanza de la compañía La La La Human Steps, con coreografía y dirección de Edouard Lock y montaje de Marcelle Cadieux.

*Amelia*, de la compañía canadiense de danza contemporánea radicada en Montreal La La La Human Steps, es el nombre de una tv-movie de sesenta minutos formada por diversos pasos a dos que tienen como protagonista la figura femenina. En todos los casos, las coreografías se suceden en un enorme espacio monocromo, interior, que puede convertir a los bailarines en minúsculas piezas dentro de un cubo. Nos referiremos al primero de los números, de 7,20 minutos, protagonizado por la bailarina Mistaya Hemingway. Se trata de un retrato a través de la danza de la bailarina principal, protagonista absoluta de la pieza debido a que el bailarín actúa solo como soporte de las su-

luciones de la chica, que van de la extrema rapidez hasta a la total inmovilidad. El bloque inicial manifiesta las leyes de esta videodanza: Amelia, inmóvil como una estatua, toma vida desde que comienza a sonar la música («I am waiting for my man...», dice la letra del tema musical de David Lang), inicia una veloz carrera hasta saltar y caer en brazos del hombre. En la breve carrera y el salto de la bailarina hay cámara lenta, salto de eje, doble acción y salto de raccord de valores: ninguna de estas violaciones del raccord clásico tiene la menor importancia, más bien lo contrario, son recursos que van a favor del resultado, potenciando el dinamismo. A partir de aquí empiezan los bloques de danza en el límite de la rapidez interrumpidos por periódicas pausas de inmovilidad casi total. Estas pausas son aprovechadas para juegos formales con la cámara que se desplaza por el enorme espacio cúbico, en el que se crean sombras alargadas sobre el suelo y las paredes. A pesar de la libertad formal y el dinamismo, como en tantas ocasiones el tipo de valor principal es el plano general corto que permite encuadrar a los dos bailarines de cuerpo entero a una distancia de dos-tres metros. Los cortes a planos más cerrados y más abiertos son constantes pero se vuelve siempre al citado plano general corto. No hay variaciones significativas en la progresión hasta el último bloque del episodio, un gran acontecimiento final en el que se rompe con las leyes anteriores en beneficio de un bloque narrativo: Amelia parece dormida, con animación sobre sus cabellos y su cuerpo, y despierta transfigurada en primerísimos primeros planos. Después, un travelling circular sobre la bailarina inmóvil en una posición de paso adelante, como si flotara, casi un falso bullet time, parece enaltecer al personaje sugiriendo su transformación que se manifiesta poco después en un primer plano final con Amelia relajada, sonriente, bella, como mirando al futuro, notablemente diferente del personaje suavemente neurotizado que se había presentado al inicio.

El videodanza, formato cercano al cine experimental, no tiene porque acogerse a ningún gancho narrativo ni a las convenciones clásicas, no lo necesita: la belleza de un cuerpo en movimiento en el tiempo puede ser oferta suficiente. A pesar de ello, *Amelia*, con su aspecto vanguardista, recoge tanto una transformación del personaje principal como un gran acontecimiento final, dos de los elementos más importantes de la esencia de la estructura clásica.

La danza bajo el peligro de tormenta en *The company* (2004) de Robert Altman, con guion de Neve Campbell y Barbara Turner, y montaje de Geraldine Peroni.

*The company* es un film de ficción estructurado en torno a diversos números de danza contemporánea del Joffrey Ballet de Chicago. El hilo argumental, voluntariamente dé-

bil, se centra en la trayectoria de una bailarina, interpretada por Neve Campbell, que disfruta de un fugaz reconocimiento, las diversas piezas en las que participa y su relación amorosa con un joven camarero. La condición coral del film conduce a que sea también un retrato del director de la compañía (interpretado por Malcom McDowell) y de la misma compañía. En la banda sonora hay diferentes versiones del tema estándar de jazz *My funny Valentine*, de Rodgers y Hart. Una de ellas, interpretada al piano y al violoncelo, sirve de fondo al paso a dos de la protagonista y un bailarín (Domingo Rubio) en una representación pública en un exterior, justo en plena amenaza de tormenta. Es el tercer número del film, hacia los veinte minutos, y se han creado expectativas para esta secuencia con dos ensayos previos y un incidente en el que la bailarina titular, a causa de un problema físico, es sustituida por la protagonista. Los truenos y relámpagos, además de las ráfagas de viento, se dejan ver y oír desde antes del inicio, introduciendo un enigma insólito en un film de danza: ¿podrán los bailarines terminar su número antes de que lo impida la tormenta? El director de la compañía, mientras la gente abre los paraguas, es taxativo al ordenar que, si se crean charcos de agua en el escenario, se suspende de inmediato la función. No obstante, a pesar del progreso de la tormenta, el número puede terminarse. Esta emoción añadida, narrativa, propia de un contrarreloj, se superpone al número filmado con toda la riqueza industrial del cine americano. Los puntos de vista están por todas partes, desde diversas ubicaciones en el mismo escenario, incluidas vistas elevadas, y desde el público, en plano fijo, en travelling, en panorámica y en zoom. La fragmentación es más bien alta pero el registro es clásico, invisible. El tipo de plano al que se vuelve periódicamente es el plano general corto sobre los dos bailarines, que en formato cinemascope (1.2:50) deja espacio generoso a derecha e izquierda. Los paraguas de diversos colores abriéndose en primer término, los diálogos de los músicos sujetando las partituras o las órdenes del director a sus subordinados se suceden durante la evolución de los bailarines. Hay una renuncia consciente a los primeros planos (no hay la menor sugerencia de historia de amor entre los bailarines) y una introducción de caos en los instantes de diálogo, en beneficio de un registro cercano al documental, que acompaña a toda la película y que favorece la sensación de realidad. La astucia de la introducción de la tormenta actúa narrativamente como elemento de peligro y como propuesta estética: la lluvia y el viento sobre los bailarines, especialmente sobre el vestido de ella, y sobre el público, los flashes blancos de los relámpagos y las explosiones auditivas de los truenos en contrapunto con la delicadeza del paso a dos.

*Variacions en una recta* (2007), videodanza de la compañía Contrapunctus Danceport, dirigida por Miquel Àngel Raió, con guion de Nora Sitges-Sardá y Francesc Sitges Sardá, y montaje de Francesc Sitges-Sardá.

La propuesta aparentemente minimalista —la bailarina Nora Sitges en un interior blanco efectuando cinco veces la misma coreografía sobre una alargada franja negra del suelo— se acoge al esquema clásico de ir de menos a más hasta una culminación climática, pero lo hace de forma poco habitual. El tema musical de violoncelo y percusión de David Sitges-Sardá no sigue el ritmo en tres tiempos rápido-lento-rápido, propio de la forma sonata, de los tres actos de la estructura clásica o de multitud de propuestas tanto clásicas como experimentales, como el cortometraje de animación expresionista abstracta sobre música de jazz *Begone dull care* (1949) de Norman McLaren, sino la menos frecuente lento-rápido-lento. Y la trayectoria hacia el clímax, que en videodanza suele producirse por el crecimiento progresivo del movimiento en la coreografía y del ritmo de montaje, multiplicando los puntos de vista tal como sucede en *9 variaciones sobre un tema de danza* (1967) de Hillary Harris, en este caso funciona singularmente a la contra en el sentido de que quien va ganando protagonismo es el motivo del fotograma congelado. Los *freeze frames* aparecen después de la primera variación y van generando poco a poco un diálogo creciente con el movimiento. Después de una parte central de máxima densidad con percusión y violoncelo en el audio y alternancia de movimiento e inmovilidad, llega el bloque final de tres minutos, pausado y contemplativo, la secuencia más experimental compuesta solo por fotografías que van tendiendo progresivamente a la abstracción, a la mancha de color en movimiento detenido. Un climático acontecimiento final que renuncia a la convención de máximo movimiento y máximo vértigo en beneficio de la lentitud.

### Algunas escenas de sexo y films eróticos

*The other side of the wind* (1975) de Orson Welles

Una de las tres secuencias que han trascendido del film inacabado *The other side of the wind* (1975), de Orson Welles, es una escena de sexo en un automóvil en marcha, en la noche y bajo la lluvia, entre un personaje interpretado por Oja Kodar y un joven de aspecto hippy, mientras que un tercero, el conductor del automóvil, ejerce de voyeur.

Ella es la que lleva en todo momento la iniciativa, desnudándose, desabrochando la cremallera de los pantalones de él, acariciando, colocándose encima y expresando a través del rostro el aumento de temperatura erótica de la situación. La escena progresa hacia el orgasmo de ella como si se tratara del retrato de un estado alterado de conciencia, más y más fragmentación, potenciando la irrealidad a través de los focos de los autos que mantienen los personajes en contraluz, el agua de la lluvia en los vidrios, una alternancia más y más rápida de luz y oscuridad sobre el cuerpo de ella, como en plano subjetivo de él, iluminada en luces rojas y azules, planos muy breves, algunos abstractos, y el acompañamiento sonoro en crecimiento de lluvia, del sonido del limpiaparabrisas como una periódica percusión, el del motor y el de los claxons de otros coches. El acto es completo, sin elipsis, la escena transcurre en aparente tiempo real, es decir, en dos minutos y 42 segundos. Sin diálogos, sin música, solo con efectos de sonido, elementos convenientes para una situación no romántica sino eminentemente carnal. La estructura de la secuencia es clásica, de planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. Máxima fragmentación, primeros planos y densidad en el clímax. Las ideas visuales y sonoras, e incluso la presencia del *voyeur*, dotan al conjunto de entidad de cortometraje.

Las escenas de sexo de Giacomo Casanova con la monja Maddalena y con Rosalba, la muñeca mecánica, en *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) de Federico Fellini, con guion de Fellini y Bernardino Zapponi, y montaje de Ruggero Mastroianni.

Fellini es uno de los directores que con mayor contundencia impulsa su propio estilo generando el adjetivo «feliniano» atribuido a un «mundo barroco y colorista, lleno de personajes estrafalarios —como prostitutas de pechos enormes, payasos o monjas enanas—, en un entorno de fiestas, desfiles y circo» (*Diccionario incompleto del guion audiovisual*).

A través de una factura de ambientes exuberantes de fantasía y poesía, Fellini y sus guionistas (Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Bernardino Zapponi, Tonino Guerra) arriesgan a menudo con guiones abiertamente episódicos —como el film de ficción *Casanova* o el documental *Roma* (1972)— hasta el punto de plantear propuestas cercanas al experimento —*Amarcord* (1973), film episódico prácticamente sin trama.

*Casanova* se basa en la autobiografía del caballero veneciano Giacomo Casanova (1725-1798). Fellini conserva la estructura episódica del texto recogiendo las partes más conocidas, como la fuga de la prisión veneciana de los Plomos, el viaje por las

cortes europeas y la nostalgia de Venecia. Pone el acento en la seducción sexual, más que amorosa, en casi todos los episodios excepto el de Rosalba, la muñeca mecánica, donde se podría interpretar una relación de enamoramiento apoyada por la reaparición de Rosalba en el sueño final del protagonista con el que se cierra el film. Fellini expresa así su visión crítica del personaje: sólo puede sentir amor por una mujer artificial.

En el film hay ocho escenas de sexo: la primera es la del caballero con la falsa monja Maddalena mientras son observados secretamente por su amante *voyeur*, el embajador francés; y la última es la de la muñeca mecánica. Estructuralmente hablando, son muy similares, incluso por lo que se refiere a su duración, más allá de los ocho minutos cada una. Las dos contienen unos preliminares que son verdaderas danzas coreografiadas con música de fondo, en las dos, cuando se inicia el coito, se acaba la música en beneficio de los gemidos y la riqueza visual de los preliminares se reduce a planos y contraplanos de los amantes.

En la primera escena, el astuto planteamiento introduce un *voyeur* detrás de un decorado de peces en bajorrelieve en una pared; lo que permite intercalar periódicamente planos de la pared de los peces y del punto de vista del *voyeur*. Un búho musical autómatas ejerce de acompañante de la escena, añadiendo movimiento al conjunto. El striptease de los amantes con los vestidos como velos volando precede a una danza erótico-acrobática que da paso al coito, primero también acrobático y después más convencional, con una brillante idea visual que se repite en otras secuencias de sexo, la sombra del rostro de Casanova «penetrando» en el rostro de la mujer. El tono es alegre, el montaje dinámico, cargado de puntos de vista y planos de inesperada e imaginativa composición.

La secuencia de la muñeca mecánica es poética desde la misma idea: el enamoramiento del caballero (interpretado por Donald Sutherland) ya maduro de una bella y joven muñeca mecánica (interpretada por la bailarina y coreógrafa Leda Lojodice), que parece tomar vida. Después de que el caballero se dirija a ella («Es muy tarde y todavía estáis aquí»), la muñeca comienza a moverse —con el tema musical de Nino Rota— y se inicia una pausada danza cortesana en la que los dos amantes se van acercando a la cama. Un monólogo poético-erótico de Casanova dedicado a la dama, en el que da por supuesto que su constructor la ha poseído incestuosamente, sustituye a la música y comienza el sexo. Visualmente se reduce a plano medio de Casanova, que no deja de hablar y gemir, y contraplano en plano medio de la muñeca, que reacciona facialmente a la situación. El tono pasa a ser de comedia, aunque en el anticlímax, largo y silencioso, se recupera el registro triste y depresivo que caracteriza el último bloque del film.

El estilo Fellini, visualmente creativo y con planteamientos originales desde el guion, se mantiene en estas escenas. Las dos son más brillantes, divertidas y poéticas en los preparativos que en el coito. Ni siquiera Fellini es capaz de invertir esta tendencia natural de las escenas de sexo.

#### Ruggero Mastroianni

El montador de *Casanova* y de todos los films de Fellini, desde *Julietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) hasta *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1986), es Ruggero Mastroianni (1929-1996), hermano de Marcello, uno de los más importantes montadores italianos desde los años cincuenta hasta los ochenta, al colaborar con Luchino Visconti desde *El extranjero* (*Lo straniero*, 1967) hasta *El inocente* (*L'innocente*, 1976), con Francesco Rosi —*Tres hermanos* (*Tre fratelli*, 1981)—, Marco Ferreri —*Ordinaria locura* (1981)— o Mario Monicelli —*La armada Brancaleone* (*L'armata Brancaleone*, 1966).

**Bilbao** (1978), con guion y dirección de Bigas Luna y montaje de Anastasi Rinos.

El film es un relato en primera persona de Leo, un personaje siniestro, fetichista y cercano a la psicopatía por su falta de vinculación afectiva, que explica su obsesión por la prostituta Bilbao, con la que quiere hacer realidad sus fantasías de control absoluto. La voz en off del protagonista, como un diario personal sonoro, acompaña las imágenes en una narración prácticamente sin diálogos. El hecho diferencial de *Bilbao* radica en esta utilización de la voz en off que es como el contrapunto sonoro sugerido en el *Manifiesto del sonido* de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, es decir, un audio verbal que complementa la imagen ofreciendo una lectura diferente y en alguna ocasión opuesta a la de esa imagen. En el primer encuentro de Leo con Bilbao, por ejemplo, mientras la prostituta explica anécdotas banales y se queja del mutismo del protagonista, la voz en off de este explica su voluntad de «silenciar» a la mujer y hacerla suya. Otra de las secuencias más representativas del film está en este mismo horizonte de imágenes que van en una dirección y el audio en otra: hacia la mitad del film, Leo masturba a María, la mujer mayor que vive con él, vertiendo al final leche sobre su cuerpo. Mientras tanto, su discurso mental dice que aquella situación no se repetirá, que es la última vez, que solo piensa en Bilbao y en hacer flotar su cuerpo.

La narración visual renuncia en muy buena parte a los planos generales y se sirve fundamentalmente de primeros planos, en coherencia con la actitud fetichista del protagonista, prestando atención a su naturaleza obsesiva trasladada a los detalles, a la higiene personal con la repetición de la limpieza bucal, la rutina peculiar de esparadrapos en los brazos, las fotografías, los recortes de diario, o, por lo que toca al sexo, la



mano acariciando los genitales de María o en la secuencia climática del bloque final los primerísimos primeros planos de la máquina afeitando la vagina de Bilbao.

La secuencia más relevante del film, de media hora de duración, es la del secuestro de Bilbao y, en el oscuro almacén, la realización de la fantasía de Leo haciendo flotar el cuerpo desnudo de la prostituta, afeitándole el pubis, vertiendo leche sobre los genitales y compartiendo después con ella, todavía bajo el efecto del cloroformo, el visionado de un film pornográfico. Todo el proceso del levantamiento en el aire del cuerpo de Bilbao con cuerdas e hilos está tratado con la precisión de un documental didáctico, dedicándole tiempo, mostrando meticulosa y exclusivamente la performance en primeros planos. Es el gran acontecimiento final del film, la culminación de la fantasía de Leo, una película dentro la película de quince minutos de duración.

*Bilbao* es también un film de largos silencios, como una masturbación resuelta en primeros planos, sin palabras, de María a Leo, y de clips musicales con imágenes del protagonista en el metro o en locales nocturnos, diversos de ellos acompañados de temas del grupo Iceberg. Destacan también transiciones por similitud de sonido, como Bilbao bailando en la discoteca en flashes de luz y oscuridad y acompañamiento de música disco, y de ahí transición a Leo afeitándose, con el ruido de la maquinilla de afeitarse en primer término, un ruido que es antecedente del afeitado en la secuencia climática. La insistencia en narrar en primeros planos, muchos de ellos fijos, comporta el hecho de mostrar el rostro de los personajes y después lo que están viendo o están haciendo, lo que implica cortar constantemente al inserto correspondiente. A pesar del registro alternativo del film, de la crítica a la familia (está claro que no es un film clásico) y de la alta densidad audiovisual traducida a un ritmo rápido, el montaje se adapta al estilo narrativo y se convierte en invisible.

#### Anastasi Rinos

Montador de la primera época de Bigas Luna, en concreto de los films *Tatuaje* (1978), *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) y *Renacer* (*Reborn*, 1981), además de largometrajes como *Mater amantísima* (1980) de Josep Anton Salgot, *Últimas tardes con Teresa* (1984) de Gonzalo Herralde, del documental *El efecto Iguazú* (2002) de Pere Joan Ventura o de *Las vidas de Celia* (2006) de Antoni Chavarrías. De *Bilbao* y de los tres primeros films con Bigas Luna, Rinos afirma que como montador trabajó «con el aliento del director en la nuca», es decir, con su presencia constante en la sala de montaje. Por lo que se refiere a *Bilbao*, Rinos recuerda que trabajaron en total libertad, que hubo «un cierto menosprecio por la reacción del público y una absoluta convicción en la elaboración de lo que estaban haciendo».

**Querelle** (1982), dirigida por Rainer Werner Fassbinder, con guion de Burkhard Driest y Fassbinder adaptando la novela *Querelle de Brest*, de Jean Genet, y montaje de Juliane Lorenz y Fassbinder

En el film de Fassbinder basado en la novela de Jean Genet, el marinero Georges Querelle, violento, narciso, polo de atracción de hombres y mujeres, en el clímax del primer acto asesina a un marinero y tiene luego un encuentro con Nono, un negro corpulento, exlegionario de un batallón disciplinario, con quien juega una partida de dados. Si pierde, Querelle será sodomizado. El marinero pierde deliberadamente y la escena de sexo, completa, se desarrolla de forma clásica: de planos más abiertos a primeros planos, más fragmentación en el clímax, y un único plano de anticlímax. La carnalidad del registro conduce a la ausencia de música de acompañamiento (se oye una música diegética, jazz tipo *manouche*, que suena de fondo procedente del local de al lado), y a potenciar los efectos de sonido. La relevancia de la secuencia procede de la lentitud, la larga preparación, de tres minutos, con los personajes en plano-contraplano, enfrentados con cierta agresividad, casi como en el duelo de un western, y sobre todo procede del tratamiento posterior de la parte sexual, con primeros planos iluminados con luz anaranjada de los rostros sudados, de perfil, expresando el dolor y la satisfacción, las manos presionando la carne, la aceleración acentuada en el punto más alto del clímax (diez planos en diez segundos) y el plano final, más abierto, largo, encuadrado en ligera diagonal. Poco más de cinco minutos para una de las secuencias más recordadas del último film de Fassbinder.

**Cuanto más, mejor** (*Mo better blues*, 1990), con guion y dirección de Spike Lee, y montaje de Samuel D. Pollard.

En el film de Spike Lee, el protagonista, Bleek Gilliam, un trompetista de jazz que lidera una banda, tiene una relación simultánea con una cantante (Clarke) y una maestra de escuela (Indigo). Hay diversas escenas de sexo, todas ellas con planteamientos creativos, como un plano secuencia en el que los dos amantes (Bleek y Clarke) permanecen en primer término y en primer plano besándose mientras el fondo gira a toda velocidad y se oye el tema *All blues* de Miles Davis.

Otra de las escenas ejemplifica la disyuntiva mental del protagonista, indeciso sobre las dos mujeres que ama: los cuerpos de Bleek y de su amante se entrelazan en la cama pero, en planos alternos, ella es una de las novias (Clarke) o bien la otra (Indigo).

Bleek besa a Clarke, la cámara se acerca hasta quedar la imagen en negro y cuando retrocede la mujer es Indigo. Bleek mira a Indigo pero cuando ella se incorpora para besarle ya es Clarke. La acción progresa en calidez hasta que él dice el nombre de una a la otra mujer. Entonces el sexo se detiene de golpe para dar paso a una discusión de pareja, a tres. Bleek mira a derecha para defenderse de Clarke y a izquierda para defenderse de Indigo. Toda una lección práctica de aplicación de la ley del eje.

La secuencia comienza con un plano contrapicado bajando en espiral sobre los amantes, con música de saxo, de la forma más espectacular y romántica, progresa con insertos que presentan a una amante femenina y luego a la otra, y concluye con una discusión de melodrama con aplicación de la convención del plano-contraplano en planos correspondientes y respetando el eje. Todo ello al servicio lógico del retrato de la confusión mental del protagonista.

Spike Lee prescinde, en las dos secuencias citadas, del coito con penetración, siempre delicado por cuestiones de creatividad visual, sin que por ello renuncie a la estructura clásica, ya que la culminación natural de la secuencia de sexo queda sustituida en los dos casos por enérgicas discusiones de pareja propias del género melodramático.

*El amante* (*The lover*, 1992) de Jean-Jacques Annaud, con guion del mismo director y Gérard Brach adaptando la novela de Marguerite Duras, y montaje de Noelle Boisson.

*El amante* es un film singular por el hecho de ser a la vez un film erótico —fuera del tiempo del género erótico, que son los años setenta— y una superproducción. Aunque sería más exacto considerarlo un film romántico con diversas escenas eróticas y sexuales. La estructura es perfectamente clásica: la adolescente francesa y el hombre chino se conocen en un viaje a Saigón en el primer acto; en el segundo se reúnen periódicamente en una casa propiedad de él en la que mantienen diversos encuentros sexuales, pero él se tiene que casar con otra mujer y la separación le provoca un dolor profundo, ya que se ha enamorado de ella; en el tercer acto, él se casa y ella, al volver a Francia, se da cuenta de que también se había enamorado de él.

Todas las escenas de sexo, cinco en total, se producen en el segundo acto, en una casa en Cholon, cerca de Saigón. Las cinco son diferentes, cada una con su carácter específico. La primera, la de la pérdida de virginidad de la chica, contiene un tipo de música que no es exactamente romántica, sino de creación de atmósfera, y la carnalidad del registro se manifiesta en el audible sonido de los gemidos de los amantes. La

## El amante (The lover, 1992)

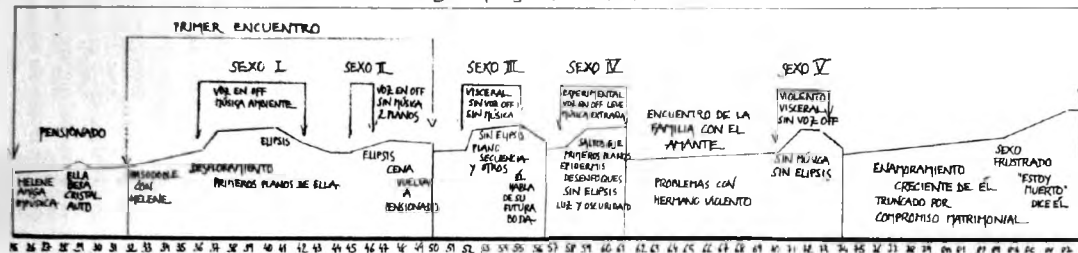
Gulon de Gerard Brach y Jean-Jacques Annaud, adaptando la novela de Marguerite Duras

Dirección de Jean-Jacques Annaud

Montaje de Noëlle Boisson



## ENCUENTROS SEXUALES EN CHOLON



## VUELTA A FRANCIA



**Acto I.** En el Vietnam colonial de 1929, una adolescente francesa de quince años conoce en un viaje a Saigón a un rico heredero chino de treinta y dos años.

**Acto II.** La adolescente francesa y el chino tienen diversas citas sexuales. El chino se enamora de ella, pero debe romper la relación por un compromiso matrimonial.

**Acto III.** Cuando ella vuelve a Francia se da cuenta de que también se había enamorado de él.

secuencia se caracteriza, sobre todo, por la voz en off de la misma protagonista que, muchos años más tarde, recuerda en clave poética el proceso en el que ella, de quince años, toma la iniciativa al iniciar el juego erótico, desvestirlo y acariciarle a él, el amante, un hombre de treinta y dos años. La escena, de más de ocho minutos, progresa con lentitud hasta que se inicia la penetración, momento en el que se produce la elipsis, cortando a plano general de la habitación. Recuperamos a los protagonistas todavía en la cama después del sexo.

El resto de escenas de sexo del film, más marcadamente físicas, carecen de música; la tercera, por ejemplo, completa, consta fundamentalmente de un largo plano secuencia de los dos amantes en el suelo de la habitación y finalmente un plano de ella en plena excitación. La cuarta, también completa, es una de las más creativas al acercarse a un registro netamente experimental, con saltos de eje (es el único momento del film donde los hay), primerísimos primeros planos de la epidermis, planos desenfocados, abstractos y búsqueda de parpadeo visual con instantes de luz y de oscuridad. La quinta es la más violenta, de hecho es casi una violación en la que él trata a la protagonista como a una prostituta, maltratándola. Se renuncia a la voz en off, a la música y se presenta nuevamente el coito completo, con una extrema simplicidad en cuanto a resolución visual.

En el tercer acto, sin escenas de sexo, se cumplen las tendencias habituales de los films eróticos: el sexo se ha vuelto amor, con los dos personajes conscientes de ello en su separación. Y el sexo es castigado, convirtiendo a los dos protagonistas en personajes trágicos que arrastrarán en su memoria los días de Cholon como un auténtico paraíso perdido.

*Carretera perdida* (Lost highway, 1997), dirigida por David Lynch, con guion de Barry Gifford y David Lynch, y montaje de Mary Sweeney.

Entre las relaciones de amor y sexo en el límite de la pasión y en universos de alteración mental de los personajes de films de David Lynch, puede citarse la escena de sexo cercana al terror de *Carretera perdida*. El protagonista, Fred Madison (Bill Pullman), es un saxofonista celosamente enamorado de su esposa Renée (Rosanna Arquette), a la que asesina en un acto que le horroriza de forma tan insoportable que experimenta una «fuga psicogénica» de sí mismo, transformándose físicamente en otra persona.

La escena de sexo de la primera parte del film entre el matrimonio protagonista, acompañada de música distanciadora casi de film de angustia, empieza con una mirada cargada de deseo de Fred sobre el cuerpo desnudo de Renée a la que sigue el coito

de la pareja, realista y carnal, en plano y contraplano, buscando el rostro de los personajes hasta que un flash a blanco introduce el universo alterado propio del estilo Lynch: cámara lenta de los cuerpos moviéndose, silencio alternado con música todavía más alejada del registro sexual, respiraciones a alto volumen, elección singular de planos como el de la mano de ella sobre la espalda de él o el del rostro cargado de neurosis del protagonista en planos muy cerrados. En el anticlímax del sexo, Fred le cuenta a Renée un sueño que ha tenido, una verdadera anticipación del asesinato, y contempla en el rostro de ella la cara de un hombre, el denominado Hombre Misterioso que aparecerá más tarde, y sufre una especie de shock a causa de la visión.

Esta secuencia de sexo, que configura uno de los picos emocionales de la primera parte del film, introduce el elemento de alteración psicológica que no va a dejar de progresar en una trama que hasta este instante se había movido dentro de un registro realista.

*All is full of love* (1999), videoclip de Björk dirigido por Chris Cunningham.

La tendencia natural al romanticismo de las escenas de sexo lésbico puede ejemplificarse en esta secuencia de robots femeninos, ambos con el rostro de la cantante Björk, besándose y acariciándose mientras una sofisticada maquinaria parece primero construir y después alimentar con energía a los dos androides a través de descargas de fuego y de inyección de líquidos.

Las imágenes ilustran el tema de Björk, de cuatro minutos, *All is full of love*, una llamada a la búsqueda del amor y a la voluntad de amar. La eficacia de la propuesta visual se basa en el contraste entre la frialdad de acero del ambiente de máquinas y la naturaleza de robots de los personajes con la calidez y la elegancia de su acercamiento sexual. Se añade a ello el mecanismo erótico del agua, casi una lluvia, el movimiento inverso del líquido que parece ascender por los cuerpos combinado con los chispazos de fuego y los juegos de luz y oscuridad que dejan en penumbra a los personajes más allá del final. Se renuncia a los efectos de sonido de las descargas de fuego o el mismo ruido del agua en beneficio exclusivo del tema musical —es un videoclip, género que no suele admitir efectos de sonido—. Se puede destacar el «diálogo» cantado en plano-contraplano dentro del eje (la convención más relevante del audiovisual en la ficción, muy poco habitual en un videoclip) entre los dos robots femeninos justo antes del sexo.

Escena de amor homosexual y narcisista que, a pesar de ser un videoclip, es de ritmo más bien lento, todo se mueve con idéntica lentitud, con algunos planos especialmente largos, tal como pide una escena que es tanto de sexo como de enamoramiento.

*Hable con ella* (2002), con guion y dirección de Pedro Almodóvar y montaje de José Salcedo.

El hecho diferencial de la crucial escena de sexo en el punto medio de *Hable con ella* entre el enfermero Benigno y la durmiente enferma Alicia, que desencadena una serie de acontecimientos que acaban con el suicidio del amante, es que tal escena de sexo no se ve. Lo que visiona el espectador son diversas secuencias de una película muda, *El amante menguante*, que despiertan el deseo oculto del cuidador Benigno respecto a su bella paciente, y, acto seguido, unas imágenes abstractas de la luz líquida de la habitación del hospital con células de colores juntándose y separándose. Si se viera en imágenes la escena de sexo, lo que se mostraría sería una violación, ya que Alicia está en coma. De hecho, Benigno es condenado poco después y se suicida en la prisión. La astucia de Almodóvar, que no quiere caracterizar al enfermero como malvado sino como hombre enamorado y como benefactor, consiste en recurrir al fantástico primero y a una metáfora visual después. La parte fantástica es la del citado film mudo, un homenaje directo a *El increíble hombre menguante* (*The incredible shrinking man*, 1957), film dirigido por Jack Arnold con guion de Richard Matheson, sobre el hombre que se hace más y más pequeño teniendo que vivir en una casa de muñecas o enfrentarse a una araña. En el film mudo que Benigno visiona en la Filmoteca de Madrid y que cuenta después a Alicia: un joven que ha bebido una pócima y se hace minúsculo viaja por el cuerpo gigantesco y desnudo de su amada y acaba por introducirse dentro de su vagina mientras ella está dormida y parece gozar de esta situación. Del plano de la bella durmiente del film mudo se pasa a plano de la bella Alicia en coma. Se trata, esa es la idea, de que el espectador entienda el trastorno erótico de Benigno. Las imágenes, mostrando generosamente el cuerpo desnudo de Alicia en la cama del hospital, van más allá: que se entienda la acción del enfermero y también que se comparta.

Es la secuencia más delicada del film, y Almodóvar, con el viaje al fantástico y con la metáfora de los líquidos, manifiesta el mensaje de la forma que más puede exculpar el crimen del bondadoso Benigno y consigue uno de los bloques más poéticos del film.

#### José Salcedo

Salcedo es el montador de todos los films de Pedro Almodóvar hasta la fecha (diecinueve largometrajes), desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta *Los amantes pasajeros* (2013). Monta además films de Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976), Manuel Gutiérrez Aragón (*La noche más hermosa*, 1984), Gonzalo Suárez (*Remando al viento*, 1988) o Agustín Díaz Yanes (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, 1995).

El prólogo de *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), con guion y dirección de Lars von Trier y montaje de Anders Refn.

Lars von Trier resuelve uno de los problemas habituales de la escena de sexo, la falta de narración, introduciendo en el coito completo del matrimonio protagonista una acción paralela contundente: el accidente mortal de su único hijo.

El director danés divide el film en prólogo, cuatro partes y epílogo. El prólogo y el epílogo están rodados desde el esteticismo preciosista: blanco y negro, ausencia de efectos de sonido y un mismo acompañamiento musical, el aria «Laschia ch'io pianga» de la ópera *Rinaldo*, de Georg Friderich Händel. En el prólogo introduce además una extrema ralentización de las imágenes que permite gozar de los efectos visualmente beneficiosos del agua en caída. El motivo del líquido descendente es de los más relevantes en esta secuencia (la ducha, la botella rodando, la nieve), demostrando una vez más la simbiosis agua-sexo, que se puede valorar en diversas escenas eróticas a lo largo de la historia del audiovisual. Parece que el director quiera viajar al fantástico sirviéndose del recurso de la hiperlentitud, que le permite generar la idea de tragedia en inevitable crecimiento. Los amantes no se dan cuenta de lo que hace el niño a causa de su entrega al sexo (y del ruido que en teoría provoca la lavadora en pleno centrifugado).

La caída del hijo por la ventana es recreada con transiciones «por similitud de forma» y «continuidad de movimiento»: el rostro del niño cayendo y el de la madre en éxtasis, de nuevo el niño cayendo y el rostro del padre descendiendo en perfecta continuidad. El clímax sexual coincide con el impacto del hijo contra el suelo y marca el destino funesto de la pareja. Es una secuencia que comienza siendo de sexo, incluyendo un plano explícito de genitales, y transforma poco a poco el registro hacia el suspense ya que los espectadores son informados de un peligro que los personajes desconocen. El crecimiento de interés es constante desde el planteamiento y, en el clímax de la secuencia, se sucede a la vez la muerte y el éxtasis, coincidiendo exactamente la duración de la secuencia con la del aria de Händel.

Se trata de un arranque con dos elementos climáticos que coinciden en el límite. La música, triste y relajada, también lenta, crea una distancia creciente en el espectador al no acompañar la progresión de la angustia.

Von Trier combina la búsqueda de la máxima belleza dentro de un registro no naturalista en el prólogo, el epílogo y algunas otras partes soñadas, dejando para el resto una planificación y montaje más cercanos a los presupuestos contragramaticales del *Dogma 95*, con jump cuts, movimientos de cámara imperfectos y algunos saltos de



eje. En el prólogo, la renuncia a los diálogos, al sonido de los gemidos de los amantes y a los efectos de sonido aproximan la secuencia a la naturaleza de un videoclip.

### > Algunos trailers

*El árbitro de la elegancia* (*Beau Brummel*, 1924), dirigido por Harry Beaumont.

El trailer apoya la figura de su actor protagonista, la estrella John Barrymore, más allá de las mismas imágenes del film, ya que en una especie de documental-reportaje dentro del trailer, Barrymore habla —en intertítulos— incluso de su satisfactoria vida en Hollywood.

*Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), dirigido por Ridley Scott.

Trailer musical —con un tema específico para el trailer— y con acompañamiento también de efectos de sonido. Comienza muy lento y va acelerando, siempre de menos a más, dedicando primero un minuto entero a un prólogo en el que se forman las letras del título mientras se introduce el motivo del huevo del que surgirá el monstruo. A partir de este primer minuto, comienza a crecer el ritmo hasta llegar a un clímax hiperrápido, violento, muy fragmentado, con gritos y efectos de sonido (y ya sin acompañamiento musical), con tres planos finales similares en la forma y en plena continuidad collage. Ash —el androide— convulsionándose cuando agoniza, Kane convulsionándose cuando el alien sale de su cuerpo y el rostro de Ripley vibrando cuando explota la nave madre. El final del trailer es en silencio, nuevamente lento, con la frase promesa: «In space no one can hear you scream» («En el espacio nadie te oírá gritar»). Uno de los trailers de *Prometheus* (2012), de Ridley Scott, precuela de *Alien*, parece un remake estructural de este, también con las letras formándose poco a poco y del mismo modo, la aceleración progresiva y el acompañamiento del mismo tema musical.

*Angst* (1983), dirigido por Gerard Kargl.

Este film de Gerald Kargl cuenta con la participación del cineasta experimental Zbigniew Rybczyński en la cámara y en el montaje. El trailer de tres minutos con entidad de

cortometraje, sin voz en off (pero con numerosos rótulos), sin diálogos, resume la película la trayectoria de un asesino sexual en serie desde que es excarcelado. Es un trailer antecesor de la moda actual de los fundidos a negro al presentar treinta y dos de ellos, además de diversas miniescenas con flashes muy rápidos de imagen y de negro. Montado sobre música de vanguardia de Klaus Schulze, el trailer se convierte en una especie de clip de terror al potenciar un crecimiento de violencia del asesino protagonista sobre diversas mujeres y acabar con una persecución en la que perseguidor y perseguida alternan en imagen, substituyéndose el uno a la otra, vulnerando el raccord de escala y de 30 grados, en un final en crecimiento de agresividad que culmina y cierra la pieza.

***El mundo perdido (Jurassic Park)*** (*The lost world: Jurassic Park*, 1997), dirigido por Steven Spielberg.

Este trailer es, entre otras cosas, antecedente inmediato de la moda de los fundidos a negro que se inicia poco tiempo más tarde. Tiene diversos cambios de ritmo dentro del global rápido, que tienden a apoyar las frases promesa («Mamá tiene mucha hambre», dice el protagonista refiriéndose a un dinosaurio). Pero la característica principal son planos-leitmotiv de palabras («Something», «Has», «Survived», dicen los tres primeros: «Algo», «Ha», «Sobrevivido») sobreimpresionadas sobre planos de relámpagos en la noche acompañados de un potente efecto de trueno.

En la proyección original de este trailer en diversos cines las luces de la sala de proyección se encendían en perfecta sincronía con la oscilación del relámpago en la pantalla, provocando un impacto más que notable y del todo inesperado. La experiencia fue prohibida cuando un espectador murió a causa de un ataque al corazón.

***La guerra de las galaxias. Episodio I. La amenaza fantasma*** (*Star Wars. Episode I. The phantom menace*, 1999), dirigido por George Lucas.

El trailer, de dos minutos, está dedicado a la figura de un niño que resolverá un gran conflicto. Contiene un prólogo de cuarenta segundos, muy lento, con fundidos a negro y títulos en letra blanca sobre fondo negro: «Every generation has a legend... Every journey has a first step... Every saga has a beginning...» («Cada generación tiene una leyenda... Cada viaje tiene un primer paso... Cada saga tiene un comienzo»). Y a partir de aquí irrumpe la velocidad de la parte I (16 segundos): acción vertiginosa, con intercalados de

primeros planos de personajes. Parte II (50 segundos, el bloque principal del trailer, más lento que el anterior): presentación del héroe, el niño-mago, con diálogos cruzados de los personajes, hasta las reflexiones filosóficas del maestro Yoda. Parte III (13 segundos), miniclip de acción con planos de gran impacto a toda velocidad. Rótulo final en blanco sobre negro: «The saga begins. Spring 1999» («La saga comienza. Primavera 1999»).

La proyección de este trailer a finales de 1998 atrae masivamente al público a las salas. Cuentan las crónicas del momento que los cines de Los Angeles que estrenan el trailer incrementan sus espectadores en un 85%, y que mucha gente va a los cines exclusivamente a ver el trailer y sale de la sala cuando termina, sin interés por visionar el largometraje que viene a continuación.

*Matrix* (*The Matrix*, 1999), dirigido por los hermanos Wachovsky.

Se ha anticipado la posible influencia de los trailers *La amenaza fantasma*, *El sexto sentido* y *Matrix*, tres films estrenados en 1999, en la moda actual de los trailers con fundidos a negro. El film de los hermanos Wachovsky contiene una cantidad relevante de soluciones basadas en diferentes episodios separados por fundidos a negro (12, especialmente largos los iniciales). Cuenta también con numerosos fundidos a blanco (8) y multitud de flashes blancos de entre dos y cuatro fotogramas (en 27 transiciones como mínimo). El trailer presenta un retrato intencionadamente incompleto del mundo de *Matrix*, un universo fantástico, otra realidad que esconde la verdad y que solo se podrá entender visionando el film.

Para huir al máximo de la realidad ordinaria ya desde el trailer, los montadores se han servido de diversos mecanismos: las imágenes más impactantes del film con el trucaje del bullet time como abanderado, ya que esta novedad es la que cierra el trailer antes de los créditos finales, las continuidades collage (el recurso habitual de los trailers, en este caso con especial periodicidad), y la fórmula, de factura entre hipnótica y agresiva, que significa llenar un clip de poco más de dos minutos con fundidos a negro, a blanco y multitud de fotogramas blancos, lo que convierte el trailer en un festival de impulsos de luz y de oscuridad. El mismo inicio con los nombres de la distribuidora (Warner Communication Company) y la productora (Village Roadshow Pictures) ya es todo un relampagueo de interferencias con temblorosos flashes de luz y de oscuridad, por si fuera poco con una imagen subliminal de un fotograma (un plano de tres pantallas procedentes de una cámara de vigilancia sobre el protagonista, sentado en una mesa), repetido tres veces en los dos segundos del citado crédito de «Village Roadshow Pictures».

En el arranque, breve, de quince segundos, Trinity —la chica— efectúa un salto sobrehumano entre dos edificios causando la espasmódica admiración de Neo —el protagonista— (y en teoría también la del espectador). A continuación, la presentación del tema con el acento en el misterio de Matrix (un minuto y veinte segundos): la voz en off de Morfeo —el mentor— introduce el enigma de Matrix, la existencia de un mundo de sueño y un mundo de verdad; las preguntas de Neo («¿qué verdad?») son las mismas que se puede hacer el espectador. Se suceden las secuencias de acción, los intertítulos («Olvida todo lo que sabes», «Olvida todo lo que has visto») y la imagen-motivo de los dígitos verdes de ordenador característica del film ocupando toda la pantalla. Destaca un bloque de poco más de tres segundos, una pesadilla de Neo, con dieciséis planos rapidísimos, a un ritmo de cinco fotogramas cada plano. El miniclip es especialmente largo en este trailer: cuarenta segundos de imágenes y música, sin efectos de sonido y buscando todo tipo de continuidades collage. El casting, con los nombres de los dos protagonistas principales (Keanu Reeves y Lawrence Fishburne) entra durante el miniclip. Las promesas finales (diez segundos), con voz en off, montan sobre el trucaje del bullet time e inciden en el enigma principal: «Unfortunately no one can be told what the Matrix is. You have to see it for yourself» («Por desgracia, no se puede explicar lo que es Matrix. Lo tendrá que ver por sí mismo»).

Entre las continuidades collage del miniclip, pueden citarse las siguientes: Trinity propina un puntapié a un policía y en el plano siguiente una mano rodeada de cables avanza hasta primer término. Dos malvados saltan — Trinity salta y traspasa una ventana rompiendo los vidrios — Trinity cae, se incorpora y apunta con su pistola — Trinity y Neo se besan. en consecuencia el rápido encadenamiento provoca la sensación de que Trinity quiera disparar a la pareja que forma ella misma con Neo. Dos hombres (Neo y Morfeo) ascienden volando hasta que golpean unos cristales — un helicóptero se estrella.

Al contener la estructura todas las partes del trailer típico (arranque, presentación del tema con enigma, miniclip, casting y promesa final), y estar los dos minutos y cuarenta segundos repletos de continuidades collage, *Matrix* se convierte en un ejemplo pedagógicamente útil de trailer convencional.

**Mash-up de trailers de *Mary Poppins* (1964). *Scary Mary* (2006), de Chris Rule, y *Mary Poppins horror trailer* (2007), de Christa Lenk.**

*Mary Poppins* (1964), dirigida por Robert Stevenson, con guion de Bill Walsh y Don DaGradi sobre la novela de Pamela L. Travers, uno de los clásicos de mayor repercu-

sión de Walt Disney, es uno de los films que más veces son escogidos por los usuarios-montadores de la red dando lugar a multitud de versiones orientadas la mayoría de las veces hacia géneros de terror, de violencia y de estados alterados de conciencia, como *Mary Poppins drug dealer* (2010) de MojoMojo26, en la que parece que el clásico de fantasía sea un film de delirio surrealista producto de las alucinaciones provocadas por las drogas, o *Spoonful of vader* (*Star Wars/Mary Poppins mash-up*) (2011) de Rob Viola, que mezcla imágenes de este film con *La guerra de las galaxias*. Los mash-ups musicalizados de este film con los temas más conocidos (*Con un poco de azúcar*, *Supercalifragilísticoespialidoso*, *Chim Chim Chero*) dan lugar a una auténtica legión de clips que derivan el original hacia todo tipo de estilos como la música disco o el acid.

*Scary Mary* (2006), de Chris Rule, se centra en el retrato de un personaje terrorífico, el de Mary Poppins, que llega desde el cielo en la noche y causa el pánico en la mansión y en los niños, que huyen. La idea es tan simple como efectiva: inicio muy lento, con tres leyendas escritas que aparecen entre suaves fundidos a negro con acompañamiento de campanadas y de una siniestra canción de cuna para ir acelerando después progresivamente con flashes blancos en los cambios de plano, mostrando los poderes cada vez más maléficos de Mary, hasta que vuelve en el desenlace la lentitud con una frase promesa final en forma de consejo: «Hide your children» («Esconded a vuestros niños»). La brevedad del trailer, de un minuto, es una de las armas a su favor, igual que la estructura de secuencia con planteamiento, desarrollo y clímax a través de un ritmo que no deja de crecer, con un apropiado acompañamiento de música de terror en crecimiento, sincrónica con las imágenes, hasta el lento anticlímax que recupera la canción siniestra del principio. Quien desconozca el original puede creerse esta falsificación en la que Mary Poppins es un monstruo del mal.

*Mary Poppins horror trailer* (2007), de Christa Lenk, transforma este clásico de la fantasía familiar en un film de horror que parece cercano a *El exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, utilizando clips de audio de los trailers de los films *La reina de los condenados* (*Queen of the damned*, 2002), dirigida por Michael Rymer, y *La guerra de los mundos* (*War of the worlds*, 2005) de Steven Spielberg. La propuesta, de casi dos minutos, se sirve de los fundidos a negro (hasta quince, bastante lentos), una apropiada voz en off grave y cargada de dramatismo y la estructura del trailer convencional con aceleración progresiva con máxima fragmentación al final, miniclip musical y frase promesa en el desenlace: «Come out, come out, wherever you are» («Salid, salid, dondequiera que estéis»). Puede que este remontaje esté en parte inspirado en *Scary Mary* de Chris Rule, a juzgar por la elección de planos. El trabajo en el audio está especialmente cuidado y Lenk introduce periódicos intercalados inquietantes —como

«We are the powerful» («Somos los poderosos») —, con un plano general de la reunión de banqueros del film, que pueden orientar al espectador sobre una conspiración de horror de la que Mary Poppins forme parte.

Trailer número 2 de *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The girl with the dragon tattoo*, 2011) de David Fincher.

Este segundo trailer del film americano que adapta el primer libro de la trilogía *Millenium*, del escritor sueco Stieg Larson, tiene una duración de 3 minutos y 37 segundos y se caracteriza por un elemento temático y dos mecanismos que hacen referencia al montaje. Por un lado, el trailer de este thriller, que trata del misterio de la desaparición de una adolescente de buena familia, explica con detalle todo el planteamiento de la historia hasta más allá del inicio de la investigación, centrándose en el personaje de la coprotagonista, Lisbeth Salander; es decir, la parte de la presentación del tema con el enigma es inusualmente larga, viene a ser una síntesis de más de la mitad del film en casi tres minutos de trailer, dejando el resto para el miniclip y el casting. En cuanto a los mecanismos de montaje, hay que referirse a los fundidos a negro (de imagen porque el sonido no se detiene nunca), ya que contiene una de las cantidades más altas, 36, nunca contabilizadas. Estos fundidos empiezan separando bloques, pero a medida que avanza el trailer, y a causa de una voluntad «métrica» (que diría Eisenstein), se introducen a menudo entre bloques que no tendrían por qué observar el punto y aparte que significa el fundido a negro. Por ejemplo, la agresión que sufre Lisbeth Salander en las escaleras del metro es una secuencia de acción interrumpida con dos fundidos a negro. La periodicidad de fundidos solo se detiene cuando la velocidad de corte se dispara en el último tramo del trailer.

El constante fundir a negro responde a la moda, pero esta moda tiene que ver, como se ha dicho, con los pulsos de luz y oscuridad a los que obliga el fundido (que en teoría fuerzan el contraste visual y mantienen la atención del espectador), a la voluntad de manifestar los diferentes atractivos del film —que vienen separados por fundidos— y, en última instancia, a la connotación de misterio del fundido a negro, que hace que sea más frecuente en trailers de thrillers y films fantásticos. El último mecanismo de montaje es la voluntad matemática al estilo del «montaje métrico» de Eisenstein, del cual el trailer parece una puesta al día: se inicia con bloques más largos que se van reduciendo progresivamente, en grupos de planos cada vez más breves, hasta el vértigo final de un grupo de planos de ocho fotogramas durante más de tres segundos.

Se puede destacar una especie de gag insólito: el clásico rugido del león de la Metro al inicio ha sido substituido por el rugir de la moto de Lisbeth Salander, que es el primer plano del trailer.

### > Algunos videoclips

*Hot chocolate* (1941), de Duke Ellington, panoram soundie dirigido por Josef Berne.

Los soundies, realizados en 16 mm en el periodo 1939-1947 en los Estados Unidos, son antecedentes de los videoclips. La mayoría son de jazz, que es la música de moda en su época, pero entre las más de dos mil filmaciones que se producen en esos años, se pueden encontrar soundies de ritmos latinos, de country y otros como secuencias de danza erotizante. En *Hot chocolate*, de tres minutos, Duke Ellington al piano dirige la orquesta y presenta al saxofonista Ben Webster. Unos alegres observadores, o más probablemente radioyentes, en realidad el grupo de baile Whitey's Lindy Hoppers fundado en Harlem por Herbert «Whitey» White en 1935 y conocido también como The Hot Chocolates —de ahí el título del soundie—, ubicados en otro espacio, se animan a bailar desde el primer minuto en su propia especialidad, el swing acrobático. El nombre de este grupo que actúa en diversos films, como *Loquilandia* (*Hellzapoppin*, 1940), y en numerosos soundies ha pasado a denominar el tipo de swing acrobático que ellos mismos popularizan. No hay trama de ficción en *Hot chocolate*, pero sí voluntad de culminación climática y gran acontecimiento final, tal como se puede ver en el crecimiento de intensidad de la pieza, a la que se van añadiendo instrumentos, y en las figuras cada vez más extremas que elaboran las parejas de bailarines, la última de ellas cercana a una coreografía de equilibristas de circo.

Josef Berne dirige numerosos soundies en los primeros años cuarenta. La idea de dinamismo, a menudo manifestada en la voluntad de no prolongar en exceso un mismo plano, se puede encontrar en *Hot chocolate*. La vocación de planificación y montaje es clásica, con la puesta en escena de lo más relevante a cada instante. Comienza con un plano del exterior del teatro Orpheum con anuncios del espectáculo de Duke Ellington y orquesta (cumpliéndose así la función publicitaria del clip). Del exterior corta al interior, con plano general de la orquesta y travel de aproximación hacia el director y compositor, Duke Ellington. Este como maestro de ceremonias dice el nombre de Ben Webster y, sobre este audio, se corta a plano medio del saxofonista. Destaca el primer plano de un micrófono que encadena con un altavoz, la tecnología que

permite conectar a través de la radio con el público joven. Después, los planos de los oyentes-bailarines permiten ir alternando la orquesta con los jóvenes y enérgicos Whitey's Lindy Hoppers. Los planos de la danza no se limitan a plano general corto del grupo, sino que hay dos puntos de vista más cercanos. A medida que avanza la pieza, la fragmentación es más rápida. A partir de las figuras finales de los bailarines, un decrecimiento anticlimático y el final con el primer plano de Duke Ellington, igual que al inicio.

Estructura, pues, de secuencia convencional: planteamiento-desarrollo-clímax-anticlímax. En conjunto, una secuencia de música y danza que anticipa desde el clasicismo la futura eclosión de los videoclips.

*Ticket to ride*, de The Beatles, en el film *Help!* (1965), dirigido por Richard Lester, con guion de Marc Behm y Charles Wood, y montaje de John Victor-Smith. *Strawberry fields forever* (1967) de The Beatles, dirigido por Peter Goldman.

Multitud de clips posteriores a *Ticket to ride* responden al patrón de esta secuencia musical dirigida por Richard Lester (dentro del film *Help!*, repleto de otros clips musicales, como los de los temas *Help!*, *Norwegian wood* o *You're gonna lose that girl*): dos tramas no narrativas, una mínima dedicada a los cantantes interpretando la canción en una situación no realista en torno de un piano sobre la nieve, y otra con imágenes de los mismos músicos creando minigags y situaciones insólitas a partir del hecho de que están lejos de ser buenos esquiadores y van vestidos de la manera más inapropiada para la nieve. La actuación, más las imágenes de apoyo, no son un patrón original de Richard Lester, de hecho, es el modelo más antiguo de todos: los Spooney Melodies del año 1930, como *Crying for the Carolines*, que inauguran el prevideoclip en el cine sonoro, ya responden a esta estructura, y también diversos soundies de los años cuarenta. La propuesta visual de *Ticket to ride* es única para las dos líneas: los cuatro componentes de The Beatles vestidos con sombreros y capas negras en un blanco entorno nevado. Una propuesta irónica que busca también la belleza estética. El humor tiñe todo el clip, y en este aspecto es también heredero de los sketches cómicos de los soundies. El ritmo de montaje es rápido, casi en el sentido métrico, planos breves en torno a dos o tres segundos, a veces acelerando a mucha más velocidad, de forma que desde el ritmo el clip no ha envejecido.

*Strawberry fields forever* (1967) es uno de los dos clips que realiza Peter Goldman para The Beatles, el otro es el de *Penny Lane*. La novedad de este video musical radica en el hecho de que no hay una línea de actuación del grupo, de hecho, no hay siquiera



ni la habitual sincronía entre imagen y música, sino una ilustración visual más bien dirigida a las sensaciones que el tema musical puede provocar. La propuesta, basada fundamentalmente en imágenes de los rostros de los cuatro beatles, es surrealista-experimental, psicodélica también, con abundancia de sobreimpresiones, encadenados, jump cuts, cambios de color, transiciones de día a noche, movimiento inverso, primerísimos primeros planos y también fragmentos de montaje rápido. A pesar de la falta de argumento, se puede establecer una mínima trama: los cuatro músicos llegan a un lugar en el que hay un árbol y un desvencijado piano, pintan el piano de colores vivos, alcanzándose un bloque culminante de cambios de color a negativo, a amarillo y a blanco, y terminado el trabajo, se marchan. Puede considerarse uno de los primeros clips experimentales.

Se ha señalado que *Strawberry fields forever* y *Penny Lane* son los primeros clips realizados al margen de films de largometraje, pensados exclusivamente para la promoción de los temas musicales en las televisiones (aunque es anterior el clip de *Paperback writer*, también con The Beatles, realizado por Michael Lindsay-Hogg en 1966). *Strawberry fields forever* puede considerarse además como uno de los antecedentes del videoclip contrapuntístico, ya que renuncia a la actuación y ofrece una lectura personal, original y creativa, del espíritu del tema musical.

*Space oddity* (1969) de David Bowie, clip del film *Love you till tuesday*, dirigido por Malcom J. Thomson, con montaje de Robert Carter.

David Bowie es uno de los iconos del videoclip antes del estallido de Michael Jackson. *Ashes to ashes* (1980), con dirección de David Mallet y del mismo Bowie, por ejemplo, es el clip musical más caro de la época en su momento. En la década de los setenta Bowie ya se ha identificado con uno de los arquetipos que más fortuna harán en el universo del clip, el andrógino seductor. Bowie no deja de reinventarse y participa de forma estelar en muchas épocas de la historia de esta forma de promoción visual desde finales de los años sesenta hasta la década del dos mil, trabajando con algunos de los mejores directores de videoclips como Floria Sigismondi en *Little wonder* (1997) o Walter Stern en *Thursday's child* (1999).

*Space oddity* forma parte del mediometraje de treinta minutos *Love you till tuesday* (1969), dirigido por Malcom J. Thomson, que incluye nueve temas compuestos e interpretados por Bowie, nueve clips, del que *Space oddity* es el penúltimo. Del mismo tema hay otro videoclip de 1972 que se limita a una actuación de Bowie como Ziggy Stardust (el personaje de andrógino seductor que adopta en los años setenta) interpretan-

do el tema a la guitarra, con flashes de interferencias, planos cámara en mano de diversos aparatos y un montaje rápido en el bloque final.

La letra del tema cuenta la historia del astronauta, el mayor Tom. Después del lanzamiento al espacio la nave pierde el contacto con la Tierra, momento a partir del cual el astronauta se entrega a aparentes alucinaciones que le hacen ver a dos atractivas chicas con las que mantiene un paradisiaco idilio psicodélico en azules y rojos. Aunque, según el propio Bowie, la idea se le ocurrió después de ver *2001. A space odyssey* (1968), de Stanley Kubrick —y de ahí el título de *Space oddity* o «rareza espacial»—, la narración de este clip parece más cercana a *Solaris*, el libro de Stanislaw Lem de 1961 que Andrei Tarkovsky adapta en 1972 y Steven Soderberg en 2006, en el que un océano espacial inteligente proporciona réplicas humanas femeninas a los astronautas que lo estudian. Incluso se pueden encontrar similitudes estéticas entre el clip de Bowie, muy simple desde el punto de vista de los efectos especiales y del decorado, y el film de Tarkovsky, que huye del glamour espacial del precedente de Kubrick.

En el clip destaca el arranque con la cuenta atrás, con hasta siete planos breves de Bowie como único miembro del «control tierra», y más tarde toda la atención dedicada al paraíso de Bowie como astronauta junto a las dos doncellas espaciales, con suaves transiciones por encadenado y fundidos a negro. Más allá del arranque, el ritmo de la narración es plácido, lento hasta donde puede ser lento un videoclip, y acaba con el mayor Tom en el paraíso artificial que ha creado su percepción alterada. La historia del astronauta tiene continuidad en otro clip de Bowie, *Ashes to ashes* (1980), en el que Tom, enfermo mental, está recluido en un sanatorio.

**Thriller** (1983) de Michael Jackson, interpretando un tema de Rod Temperton, dirigido por John Landis, con guion de Landis y Jackson, y montaje de George Folsey Jr y Malcolm Campbell.

El clip más conocido de todos los tiempos, número uno en numerosas listas de los mejores de la historia, se aleja en diversos detalles de la habitual estética de este formato. Es cierto que ilustra un tema musical preexistente con la intención de promocionarlo, pero más allá del hecho de ser técnicamente un videoclip, es también un cortometraje con diálogos, con voz en off, con efectos de sonido, mucho más largo de los tres o cuatro minutos habituales, ya que dura catorce, y considerablemente tramado, con numerosos picos emotivos. Puede encuadrarse dentro del género de la comedia paródica musical de terror, moviéndose entre dos subgéneros, el del films de hombres lobo y el de zombies. El director, John Landis, realiza justo antes el largometraje *Un hombre lobo*

*americano en Londres* (*An American werewolf in London*, 1981), en registro suavemente paródico de los films de hombres lobo y respeto a la vez a las normas del género, y *Thriller* es en buena parte una herencia directa de este largo.

El videoclip, narrativo, contiene dos veces el mismo argumento: una historia de amor que acaba en pesadilla de terror. Es destacable la cantidad de transformaciones físicas y cambios psicológicos de los protagonistas: Michael Jackson se transforma de joven enamorado en lobo agresivo, más tarde en zombie danzante, finalmente en demonio. La chica (Ola Ray) pasa de doncella enamorada a aterrorizada perseguida por su novio como hombre lobo; más adelante, de estar molesta con su chico pasa a reconciliarse con él; después vuelve a estar aterrorizada al ser víctima de la persecución de multitud de zombies. El triunfo del mal que representa la sonrisa demoníaca de Michael Jackson en el último plano del clip está dirigido al público joven que ama el género de terror y la transgresión, y a la vez conforma un pico emotivo justo en el desenlace, un último giro narrativo que explica la transformación final del personaje principal.

El significado de la historia se refiere a un tipo de miedo ancestral que permanece en el inconsciente colectivo y que tiene su reflejo en la mitología: el pánico a que la persona amada sea un monstruo que te destruirá.

La parte del hombre lobo configura la introducción: una noche de luna llena en el bosque durante la que Michael Jackson le regala un anillo a la chica y le quiere confesar un secreto. Ella cree que le revelará su amor, pero él necesita advertirle de otra cosa. La luna irrumpe y Michael se transforma en un hombre lobo que persigue a la chica. Cuando va a caer sobre ella, la acción se traslada a un cine, donde los mismos personajes son ahora espectadores de lo que se revela que era un film. Ella sale molesta de la sala y él la acompaña. Se inicia entonces el tema musical *Thriller*. En la secuencia del paseo nocturno por la calle, Michael juega a aterrorizar verbalmente pero en broma a la chica, consiguiendo que ella abandone progresivamente el malhumor hasta sonreír y tomarle del brazo. Es una secuencia clásica, en torno de los dos minutos, rodada siempre desde el mismo ángulo, que va de planos generales a planos más cerrados (destaca un plano medio de los dos personajes de casi un minuto de duración), y que contiene una transformación del ánimo psicológico en positivo del personaje de la chica. Viene a continuación el bloque zombie, precedido por la voz en off del actor de género de terror Vincent Price. El baile de los zombies, hoy mítico, contiene un cierto gusto teatralizante al presentarse el grupo principal de cara a cámara, que nunca viaja al otro semicírculo del eje (similar en este sentido por lo que respecta a la planificación sobre la coreografía al baile final del clip *Beat it*, del mismo Jackson, dirigido por Steve Barron, que pertenece igualmente al álbum *Thriller*). Finalmente, un bloque de acción con la persecución de los zombies a la chica, el despertar de la

pesadilla con un Michael aparentemente bondadoso y la última transformación del protagonista en malvado.

*Cowbell* (1989), de Takeshi Ito, realizado por Zbigniew Rybczyński.

El polaco Zbigniew Rybczyński, nacido en Łódź en 1949, es uno de los artistas más importantes del cine experimental, uno de los guionistas-realizadores más creativos en la realización de cortometrajes y videoclips en los años ochenta y un inventor y precursor de nuevas técnicas —como un tipo de cámara solidaria del cuerpo del actor en el largometraje *Angst* (1983), de Gerald Kargl, un trucaje que se anticipa al bullet time en los travellings vertiginosos en 360 grados en el videoclip realizado por él del tema *Midnight mover* (1985) del grupo alemán de speed metal Accept—, un mejoramiento de la técnica del chroma-key o una de las primeras utilizaciones de la Alta Definición —HDTV— en el clip *Imagine* (1986) de John Lennon. Algunos de sus cortometrajes son *Tango* (1981), plano secuencia fijo de una habitación que se llena progresivamente de personas que realizan siempre las mismas acciones en una estudiada coreografía a ritmo de tango; y *Steps* (1987), que relata la visita de unos turistas americanos kitch que, en color, visitan una Odesa en blanco y negro durante la masacre de las escalinatas en el film *El acorazado «Potemkin»* (1925) de Sergei Eisenstein. Las obras de Rybczyński están cargadas de trucajes, de efectos de animación de personas y objetos, y de originales propuestas visuales. A menudo un cortometraje o un clip es la manifestación de un trucaje determinado. Son característicos sus travellings de seguimiento de personajes en espacios imposibles por infinitos, como en el clip *Imagine* (1986), sobre el tema de John Lennon, o en uno de los episodios del largometraje *The orchestra* (1990), con una ascensión de multitud de personajes por una interminable escalera, durante los trece minutos del *Bolero* de Ravel.

Rybczyński realiza treinta y tres videoclips entre 1984 y 1989, sobre temas musicales de Art of Noise, Lou Reed, Alan Parsons Project, Simple Minds, Mick Jagger, Supertramp, Pet Shop Boys, etc. El del saxofonista Takeshi Ito es su último trabajo como realizador de videoclips. Podría establecerse que el estilo de este artista polaco por lo que se refiere al videoclip es cercano al género fantástico y al videoarte, con un componente relevante de carga humorística.

**En el clip *Diana D* (1984), sobre un tema de Chuck Mangione, una bailarina se mueve a cámara rápida, formando figuras gimnásticas y de danza, mientras amontona de diferentes formas seis monitores de televisión (en irónico homenaje al pionero de la videoinstalación Nam June**

Paik) en los que se forma, como en un rompecabezas, la imagen del trompetista Mangione. El aspecto es de plano secuencia aunque en realidad está realizado en siete planos distintos, con el punto de corte en un momento de arranque de movimiento de la bailarina, lo que convierte en invisibles todos los cambios de plano.

Rybczyński ensaya en el apartado videoclip de su obra todo tipo de ideas de sincronía música-imagen, muchas en base a su dominio de la técnica del *chroma-key*, lo que le permite ubicar figuras humanas en los lugares más sorprendentes, como la multitud de personajes en equilibrio y en danza encima de las azoteas de los rascacielos en *Keep your eye on me* (1987), sobre un tema de Herp Alpert. Rybczyński es un maestro en lo que se refiere al tiempo de desarrollo que necesita cada idea visual, por lo que a menudo las propuestas que agotan su potencial no se prolongan repitiéndose a sí mismas, sino que son sustituidas por otras de forma que la oferta creativa es constante. Es lo que sucede con *Cowbell*: se repiten a menudo las frases musicales sobre una misma base rítmica con progresiones de solos de saxo y de piano, y Rybczyński hace corresponder las repeticiones musicales con repeticiones de imagen que nunca son iguales a sí mismas. El clip es un personal ejercicio de interpretación de la pieza de Takeshi Ito, que a la vez actúa como retrato del personaje: un hombre viril y moderno que toca enérgicamente el saxo.

Rybczyński parte de un paisaje de estilo surrealista, vagamente reminiscente de obras de René Magritte o de Yves Tanguy, que sirve de decorado a todo el videoclip. Unas nubes-piedras sobrevuelan constantemente el fondo y se convierten también en motivos visuales. No hay que hablar tanto de cambios de plano —ya que el fondo tiende a mantenerse igual a sí mismo— como de ritmo de aparición de motivos en primer término. El motivo principal es el rostro de Takeshi Ito en primer plano y en plano medio tocando el saxo, siempre mirando a cámara. Y los motivos secundarios son toda una galería de Takeshi Itos a menudo multiplicados: efectuando saltos, carreras o giros, provocando una constante sensación de movimiento. Rybczyński lleva la sincronía con la música hasta las últimas consecuencias manteniéndose fiel a sus propias leyes: en el solo de saxo se concentra en Takeshi Ito tocando el saxo, y en el solo posterior de piano acústico ensaya un relato a base de animación de objetos en el que se sugiere una relación hombre-mujer que culmina en la cama y posteriormente en un viaje de placer. Este apunte narrativo, en la segunda mitad del clip, está anticipado a través de diversas pinceladas en la primera parte, pero aun así resulta tan novedoso como inesperado.

La lección más relevante de Rybczyński en este clip es la oferta de una interpretación personal de la música de acuerdo a motivos muy similares a sí mismos que avan-

zan simétricos con la música. Visionar el clip sin audio ofrece una pista clara de la estructura de la pieza musical.

**Gantz Graf** (2002) de Autechre, realizado por Alex Rutherford.

La especialidad de las animaciones abstractas sobre la música tiene una larga tradición en la que se puede encontrar la mayoría de obras de Oskar Fischinger, de Len Lye o muchas de Norman McLaren. En los films de estos realizadores la estructura del cortometraje es hija de la forma musical. También es así en el caso de *Gantz Graf*, realizado y animado por Alex Rutherford, que por su resolución de formas blancas sobre negro podría considerarse una puesta al día de las animaciones abstractas, también blancas sobre negro, de Oskar Fischinger, en este caso con música electrónica y formas generadas por ordenador (CGI o computer-generated imagery).

Una especie de aparato blanco de apariencia interestelar, como si fuera una cápsula en el espacio, o quizá un munisensor hipersensible al sonido, se contrae y se expande al ritmo de la música de Autechre adoptando nuevas formas constantemente. En apariencia no hay estructura, solo la rápida y neurótica mutación durante los cuatro minutos del clip. Pero se pueden distinguir hasta cuatro partes y un epílogo que demuestran que, a pesar de todo, sobrevive el espíritu de la secuencia clásica: una primera parte rápida en la que se expanden las formas blancas llenando la pantalla, una segunda parte más lenta en la que se pierde definitivamente la forma original y donde aparecen líneas rojas, una tercera todavía más lenta en la que parece que las formas se estabilizarán o quizá se confundirán con el negro del fondo, y una cuarta parte, final, nuevamente densa y rápida. Y como desenlace una explosión final que da paso al negro absoluto. Es decir, fundamentalmente el patrón rápido-lento-rápido que se puede encontrar tanto en la música como en la narración clásica en un clip de contrapunto visual.

**99 problems** (2004) de Jay Z, dirigido por Mark Romanek y montado por Robert Duffy.

Este tema de hip-hop representa una de las culminaciones de montaje rápido en videoclips de tendencia narrativa. El ritmo es de una pasmosa regularidad, a una media de unos 80 planos por minuto durante los poco más de cuatro minutos de la pieza (la media es de 0,75 segundos por plano). Eisenstein lo podría saludar como un ejemplo más de «montaje rítmico». La línea principal es la del cantante, Jay Z, en diferentes es-

pacios, cantando *99 problems* mientras mira a cámara y pide periódicamente «hit me» («golpéame») al final de cada estribillo. Apoyando el motivo del cantante, hay imágenes de danza hip-hop, acrobacias, baloncesto, peleas, un episodio con la policía, episodios en la prisión, cadáveres en ataúdes y tiroteos en un crecimiento que estalla en el clímax del bloque final en el que Jay Z, el cantante, es repetidamente acribillado. El espíritu de la tragedia griega planea en esta multinarración de género thriller, muy violenta y de elevado componente sexual, en la que el protagonista pide ser castigado y lo consigue.

Muchas de las acciones se presentan a cámara lenta. La decisión de cortar, y cortar de manera que los planos no estén por encima de un segundo, conduce a fragmentar acciones que quedan repartidas y mezcladas con otras acciones. El episodio de la policía sobornada, por ejemplo, está mezclado con imágenes del cantante, de danza hip-hop, de acrobacias en moto y de baloncesto. Hay diferentes líneas de baile que multiplican el dinamismo. El clímax final con el cantante Jay Z acribillado está mezclado con planos de danza de una formación de hip-hop y de baile de unas coristas, de un hombre en una funeraria con contenedores de cenizas, de una chica mojóndose el cuerpo ante una moto, de un ejecutivo estrellando violentamente su maleta contra unas rejas, de un cadáver en un ataúd, de rostros, de manos palmeando. En los últimos planos del clip se refuerza la sincronía imagen-sonido para aumentar la emoción desde el ritmo. Algunas transiciones recogen en continuidad movimientos de un mismo personaje, el cantante Jay Z, en espacios diferentes. La multitud de motivos visuales en marcha más la rapidez de la fragmentación —la mayoría de planos entran en movimiento y contienen cada uno una acción concreta— conducen a un auténtico viaje visual del espectador.

*Mr Jesus* (2006) de 12Twelve, realizado por Aleix Pitarch.

La clasificación de videoclips según un arco que vaya de la narración a la no narración puede incluir determinadas piezas híbridas que tiendan a situarse al margen de cualquier opción, por ejemplo, el del tema jazzístico *Mr Jesus*, del grupo 12Twelve, que de acuerdo con las imágenes en blanco y negro creadas por Aleix Pitarch se configura como una especie de informe de empresa que analiza la figura de Jesucristo en vías a una posible promoción del personaje de cara a una nueva venida en el presente.

La naturaleza fronteriza del clip, fundamentalmente un trabajo de animación y posproducción, conduce a no poder encuadrarlo siquiera dentro de lo abstracto o lo figurativo. Carente de figura humana realista en todo momento, comienza con abundante información escrita y grafismos figurativos para avanzar poco a poco hasta un

episodio abstracto que estalla en formas psicodélico-calidoscópicas en lo que podría considerarse el clímax de la pieza. Recupera, acto seguido, los mensajes escritos y los grafismos figurativos en un desenlace con el final en curva emocional ascendente. La estructura de la secuencia clásica tiene todas sus partes en *Mr Gesus*. La sincronía de la música con la imagen es absoluta en la tradición de los estudios de Oskar Fischinger de los años veinte y treinta, de Len Lye (*Colour box*, 1935), Norman McLaren (*Be-gone dull care*, 1947) o videoclips de Autechre como *Second bad vilbel* (1995) de Chris Cunningham. El ritmo es rápido y la cantidad de información muy alta, la densidad es por tanto considerable. Los miniepisodios con gags o colisiones tendentes a la ironía intelectualizada culminan en el mismo final del clip, con la propuesta de un nuevo «logo corporativo», notablemente posmoderno, de la «leyenda urbana de dos mil años», una cruz con un rostro no torturado sino con un smiley o cara sonriente.

*Mr Gesus*, inesperado y creativo contrapunto visual del tema musical, da a entender las vías abiertas de evolución que ofrece el videoclip híbrido-experimental.

***Bolígrafs, naus, rodes* (2010) de Roger Mas, realizado por Elisabeth Produccions.**

El clip realizado por Elisabeth se ajusta estructuralmente al esquema de la secuencia clásica (con planteamiento-desarrollo-clímax-desenlace) pero está ilustrado de forma cercana al experimento, con motivos y humor surrealista, imágenes abstractas, dibujos animados y una fragmentación que, en la explosión climática, llega a ser extremadamente rápida.

La estructura en prólogo sereno, progresivo crecimiento hasta el estallido y un desenlace nuevamente tranquilo parte del mismo tema musical de Roger Mas. Los motivos surrealistas y el tono poético e irónico de la letra se manifiestan en la sincronía con las imágenes que refuerzan la ironía con correspondencias como la siguiente: cuando la voz dice «en un esvorany sísmic de la ment» («en una grieta sísmica de la mente») un número «6» («sis» en catalán) aparece en imagen durante la primera sílaba de «sísmic». Las periódicas repeticiones de los motivos principales intentan mantener la coherencia con el desarrollo del tema musical, que después de la serenidad inicial, con un recitado introductorio repite el estribillo hasta siete veces, acortando cada vez más el tiempo, elevando tonos a cada nueva vuelta y creciendo también en dramatismo y emoción de forma que nunca es igual a sí mismo. El motivo visual principal es el del cantante Roger Mas en diversos lugares (entre las flores, en un camino de montaña, delante de una pared blanca, de unas nubes, de un montón de madera, de una ventana, echado en el suelo), también en dibujos animados rotoscopiados (calcados de su



figura real). Los otros motivos son planos de animales (pájaros, cocodrilos, ciervos, serpientes, insectos), de cielos, de vuelos sobre las montañas, de sombras en movimiento, una mujer desnuda, «despullo dones nues d'inconsciència» («desvisto a mujeres desnudas de inconsciencia»), diversas opciones de planos abstractos breves como si fuera pintura sobre celuloide cercana al estilo McLaren, y palabras formándose en sincronía con la letra de la canción.

La modulación de los motivos visuales a medida que se sucede la progresión es lo que dota al clip de coherencia. Música e imagen avanzan en un todo rítmico hasta el estallido con la repetición de hasta tres veces del estribillo principal, «bolígrafs, naus, rodes» («bolígrafos, naves, ruedas»), la última dando paso a un bloque de unos treinta segundos con una cascada de planos brevísimos, algunos de ellos sorprendentes por alejados de los motivos planteados pero subliminales debido a su duración, y por tanto imperceptibles en un primer visionado. En el anticlímax final, pausado, de poco más de medio minuto, se produce una especie de despedida con el protagonista abandonando uno a uno los espacios en los que ha estado, saliendo de campo o alejándose de primer término.

Planteamiento lento, desarrollo más y más rápido, clímax explosivo y anticlímax lento. Clasicismo estructural al servicio del experimento formal.

*MC Hammer vs Eurythmics vs New Order vs Talking Heads vs Donna Summer* (2011), mash-up de Dj Faroff.

Esta pieza de cuatro minutos y 31 segundos, montada por el videojockey brasileño Dj Faroff, es un videomix de cinco clips que integra por orden de aparición el videoclip de *U can't touch this* (1990) de MC Hammer, dirigido por Rupert Wainwright, el videoclip *Sweet dreams (are made of this)* (1983) de Eurythmics, dirigido por Chris Ashbrook; una grabación en directo de *Psychokiller* (1977) de Talking Heads; el videoclip de *Blue monday* (1988) de New Order, realizado con imágenes de Robert Breer y de William Wegman, más una grabación en directo de New Order interpretando este mismo tema; y finalmente una grabación en directo de *I feel love* (1978) de Donna Summer.

La página web de Dj Faroff, compositor de mash-ups, permite escuchar esta pieza con imágenes y sin ellas. Escuchada sin imagen puede sorprender la coherencia sonora del resultado, con los cinco temas yuxtaponiéndose progresivamente, todos ellos avanzando según una misma base rítmica, enriqueciéndose al presentar más o menos cada medio minuto el siguiente episodio, nuevas melodías que avanzan con el contrapunto rítmico de las anteriores o en paralelo, como en el arranque que combina en

diálogo alternativo los inicios de *U can't touch this* con el de *Sweet dreams*, estribillos que desaparecen o se combinan entre ellos con soluciones siempre ingeniosas, como la continuidad que en audio suena «psychokillers... are made of this» perteneciente a dos de los clips —*Psychokiller* y *Sweet dreams*— y en vídeo respeta el origen de la fuente sonora. Visionado con imágenes, este penta-clip se transforma en un collage absolutamente diferente, muy distinto a sí mismo a pesar de que las fuentes pertenecen a un periodo concreto de la historia del clip, 1978-1990, más un complemento que contribuye con energía a la oferta global como es el cortometraje de animación del cineasta experimental Robert Breer, que está incluido en el clip de New Order y que responde al estilo de este cineasta en su época de los años ochenta, cuando realiza su cortometraje *Swiss army knife with rats and pigeons*.

El fenómeno del mash-up aplicado al universo videoclip contiene diversas funciones: aparte de la posible sorpresa al calibrar la habilidad de los autores para conseguir productos musicalmente solventes mezclando las piezas más inesperadas, el analista puede percibir la libertad que se consigue con una continuidad sólida en el audio o bien en el vídeo: esa continuidad musical permite todo tipo de juegos con las imágenes, de la misma manera que una buena continuidad en la imagen permitiría toda la libertad en la banda sonora. Dj Faroff no se limita a acompañar el sonido con las correspondientes imágenes sincrónicas de los clips de donde proceden —que es una de sus líneas principales de trabajo—, sino que reparte los motivos visuales de aquellos clips con mayor generosa oferta por todo el conjunto. Así, las imágenes de MC Hammer y de su grupo de bailarines, las del corto de animación de Robert Breer y diversas imágenes psicodélicas del clip de Eurythmics le sirven al autor-montador como comodín para extenderlas a lo largo del clip, acelerando visualmente cuando conviene y consiguiendo el ritmo rápido propio de los clips de la segunda década del dos mil, más dinámico que la de los ochenta (el clip de MC Hammer, sin embargo, de 1990, avanza tan rápidamente como el de cualquiera de la «época rápida»).

Esta pieza de Faroff es estructuralment clásica en el sentido más tradicional del término: los diferentes clips se van sucediendo uno tras otro —es excelente tanto en el audio como en el vídeo la resolución de la entrada de cada uno de los temas—, en un formato episódico en progresión hasta que en el último tramo, el medio minuto final, el autor los mezcla todos en un fin de fiesta climático que cierra el mash-up en curva emotiva ascendente. En realidad no es absolutamente así, ya que el clip inicial de MC Hammer es el único que queda elidido en el bloque final. Puede tratarse de una omisión voluntaria si se debe a la fidelidad al audio, puesto que no hay elementos del primer tema en el último tramo, pero tampoco los hay del de Donna Summer y el autor ha decidido añadir imágenes de *I feel love* en el final climático.

El de Dj Faroff es un producto bastardo, tal como se asume sin complejos desde uno de los apelativos del mash-up referido a este tipo de clips: bastard pop. Aprovecha la creatividad de los otros, en este caso conocidos directores de clips y de una figura relevante de la animación y el cine experimental como es Robert Breer. *¿Pero no es esa una condición habitual de las películas de archivo? El video mash-up es un síntoma de nuestros tiempos más recientes de exceso de material audiovisual descargado en la red, un capítulo más en la historia del videoclip y, además, quizá lo más importante, un buen espectáculo.*

*Like a rolling stone* (2013), clip en 16 versiones de Bob Dylan, dirigido por Vania Heymann. *Happy* (2013), clip en 360 versiones de Pharrell Williams, dirigido por WAFLA (We Are From LA, Clement Ouron y Pierre Dupaquier).

Del lanzamiento en otoño de 2013 de estos dos clips-experimento, ambos con la voluntad de buscar la interactividad del espectador y en consecuencia su transformación en comontador durante el visionado, pueden extraerse diversas conclusiones: la lenta pero creciente conversión de la actitud pasiva del espectador de los viejos tiempos en una actitud más activa propia de los nuevos tiempos de la revolución digital; la condición de la actual época digital como uno de los periodos más propicios para la experimentación —incluso dentro del mainstream— después de las vanguardias de los años veinte y de los nuevos cines y corrientes de búsqueda de los años sesenta; y, también, una exploración del *Manifiesto del contrapunto sonoro* y una nueva puesta al día del efecto Kuleshov.

*Like a rolling stone* es una canción de 1965 de Bob Dylan que cuenta con un clip histórico de Michel Gondry, de 1995, en una versión de The Rolling Stones, en el que se pone en escena lo que cuenta la letra, la caída hacia la droga, la mendicidad y el abismo de una bella joven que frecuenta ambientes de fiestas y glamour. El clip de Gondry contiene un trucaje para la trama yonkie, en la que se deforma la imagen (a través del efecto especial de animación por computadora llamado *morphing*) y otro para la trama de lujo, el *bullet time*, inaugurado para el audiovisual en este clip en una forma todavía primitiva de *travelling* de un máximo de 30-45 grados sobre imagen congelada. El clip dirigido por Vania Heymann en 2013 es un conjunto de dieciséis clips, cada uno de ellos con la duración exacta del tema original de Dylan de 1965 (4,5 minutos) —lo que conduce a una duración total de unos 72 minutos—, que el espectador puede ir explorando a su gusto cambiando de canal durante los 4,5 minutos que dura el tema. La característica principal es que el audio no se ve afectado por los cambios, la canción circula sin novedad por los distintos canales de principio a fin, con una se-

gunda característica relevante: los personajes de todos los canales doblan el texto cantado por Dylan en sus muy diversas conversaciones o monólogos, en un contrastado *lyp-singing* que ofrece significados diferentes a los versos del tema puesto que es «dicho», entre otros, por presentadores de noticiario, por una pareja enamorada, por unos tenistas en plena competición, por un hombre apuñalado en Chelsea, por unos personajes de dibujos animados o por el mismo Dylan en una actuación en directo. Ni uno solo de los dieciséis canales de que consta el clip de Vania Heymann presta atención a la historia original del tema de Dylan, sino que busca alejarse todo lo posible de ella, cada nuevo canal pretende contrastar al máximo con el anterior, buscando que el audio modifique radicalmente su significado a partir del nuevo entorno y los distintos personajes que lo dicen. Ese contraste, que a menudo crea gags por lo inesperado del contrapunto entre imagen y sonido, está repleto de connotaciones con los postulados soviéticos del montaje de los años veinte: por un lado viene a ser una aplicación del *Manifiesto del contrapunto sonoro*, que firmaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en 1929, ya que un mismo audio es «contrapunteado» por dieciséis clips o cortometrajes ninguno de los cuales parte de su significado original (exceptuando la actuación en directo de Bob Dylan). Por otro, se puede ligar al efecto Kuleshov en una vertiente sonora: la mente del espectador encuentra a cada nueva versión significados distintos a pesar de que el audio es siempre el mismo —al igual que el rostro comodín de Ivan Mosjukin, que cambiaba de emoción según el contexto a partir de la lectura del espectador habitualmente ansioso por encontrar significados—. El experimento americano del israelita Vania Heymann podría haber agradado a los soviéticos.

El multiclip de Pharrell Williams, *Happy*, publicitado como «the world's first 24 hour music video» (el primer videoclip mundial de veinticuatro horas) se compone de 360 filmaciones con el mismo tema musical como banda sonora única, repetida 360 veces, que ocupan un día entero de tiempo (a razón de cuatro minutos cada versión), con la particularidad de que el espectador-usuario puede escoger en un reloj de veinticuatro horas del sitio web el segmento que más le apetezca. Todos los clips se parecen: *travelling* de retroceso en plano secuencia sobre un personaje a pocos metros que avanza hacia cámara cantando en *lyp-singing* o bailando (o ambas cosas). La magnitud de la propuesta hace de esta una experiencia excepcional, aunque el abanico de significados es más restringido que el del caso anterior, ya que en todos los clips el motivo es el mismo: la felicidad del personaje desde el inicio o la transformación hacia la felicidad durante el clip. A pesar de ello, la extrema diversidad de personajes (amas de casa, contorsionistas, bailarines buenos y medianos, cameos de celebridades, los mismos miembros del equipo, etc., en todas las horas posibles, de la noche al día y de nuevo a la noche), vuelven a poner de relieve el efecto Kuleshov en versión musical: la canción

es siempre la misma —de nuevo el comodín del rostro de Iván Mosjukin— aunque puede en el matiz cargarse de nuevos significados.

La lección de estos dos clips musicales —a los que podríamos añadir el clip interactivo *Look around* (2011) de Red Hot Chili Peppers, que permite al usuario realizar panorámicas a derecha e izquierda y zooms de aproximación sobre la imagen— parece ser que, en cuanto la tecnología de la por ahora inagotable revolución digital permita una nueva experiencia, esta será aplicada al medio que mejor pueda expresarla. En este aspecto, puede considerarse todavía con optimismo la vitalidad del género escogido para ello, el musical en su versión videoclip.

### > Algunos documentales y secuencias de documentales

La secuencia en la sala de montaje de *El hombre de la cámara* (*Čelovek s kinoaparatom*, 1929) de Dziga Vertov, con montaje de Elizabeta Svilova.

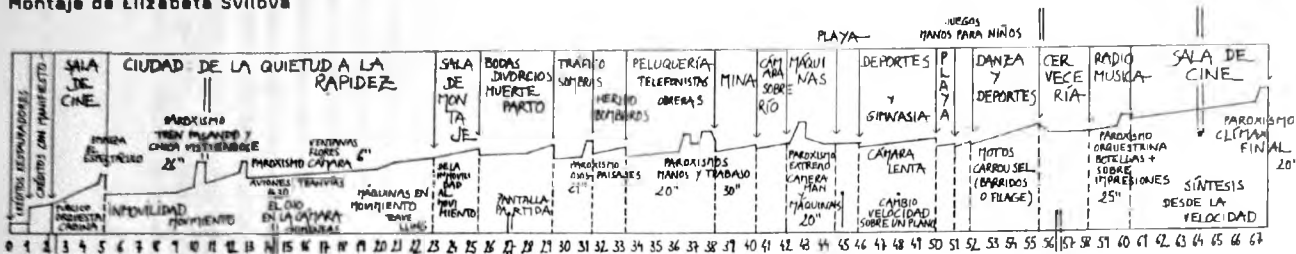
El film de Vertov puede considerarse un homenaje al cine y en concreto al montaje, no solo por confiar diversos momentos climáticos a efectos creados por secuencias de cortes acelerados hasta el paroxismo, sino por dedicar un episodio entero al trabajo en la sala de montaje ofreciendo un testimonio documental único. Vertov es un entusiasta del cine que tiene su misma edad (nace en 1896), un visionario que cree en la publicidad en los trenes y los tranvías, un músico futurista que como la mayoría de futuristas ama las máquinas y en especial las máquinas en movimiento, y un documentalista revolucionario que rechaza los dramas literarios, rechaza el guion y la puesta en escena en beneficio de una búsqueda de la verdad objetiva y pura que solo una máquina del nuevo arte, la cámara, puede ofrecer. Un manifiesto escrito en los títulos iniciales del film afirma que «este trabajo experimental del Cine-Ojo está orientado hacia la creación de un lenguaje internacional absolutamente nuevo: cinematografía totalmente separada del teatro y de la literatura». La herencia de este film no es relevante en las corrientes principales del audiovisual, ya que el cine vinculado al drama literario es el que continúa arrastrando a la mayor parte del público, pero los cineastas, muchos de ellos documentalistas de visión personal que continúan sintiendo la pulsión del experimento y que contribuyen a la progresión del arte del cine tienen en la obra de Vertov y en este film una de las cimas más inspiradoras e importantes de la historia.

*El hombre de la cámara* no es exactamente el diario de la actividad de un camarógrafo, sino una visión del proceso del cine. De la sala de cine se avanza hacia el día a

## El hombre de la cámara (Dzjovek s kinoaparatom, 1929)

Guion y dirección de Dziga Vertov

Montaje de Elizabeta Svilova



### Manifiesto en los créditos iniciales

«El film *El hombre de la cámara* representa:

Un experimento cinematográfico

Sin intertítulos

Sin el soporte de un guion

Sin actores, sin escenarios

Este trabajo experimental del Cine-Ojo está orientado hacia la creación de un lenguaje internacional absolutamente nuevo: cinematografía totalmente separada del lenguaje del teatro y de la literatura.»

### Sinopsis descriptiva

El manifiesto de la voluntad de crear un lenguaje nuevo.

El camarógrafo encima de la cámara gigante

La sala de cine vacía. El público la llena. El proyccionista, la orquesta, empieza la proyección.

El camarógrafo en la ciudad. Trenes, aviones, tranvías, el ojo humano en el objetivo de la cámara, las máquinas en movimiento...

La sala de montaje.

Bodas, divorcios, muerte, parto, heridos, bomberos, peluquería, telefonistas. La mina. El río. Máquinas. La playa.

Deportes y gimnasia. Juegos de manos, el mago y los niños.

Danza y deportes. El camarógrafo sobre el mundo.

La cervecería y el camarógrafo dentro de la cerveza

Vuelta a la sala de cine. Los camarógrafos sobre la multitud. Climax final.

día de una ciudad asistiendo a los más diversos espacios, con un interés especial por los trenes, tranvías, máquinas y personas en acción, se asiste al proceso de montaje en la soledad de una habitación en penumbra, el camarógrafo se pasea por diversos lugares (en automóvil, en la playa, en una cervecería), y finalmente la acción, en el clímax final de mayor intensidad de movimiento y espectáculo, vuelve a la sala de cine. Como si la vida entera nos fuera ofrecida por el cineasta en una sala de cine procurando, gracias al montaje, diversos episodios de máxima belleza y emoción. Vertov dedica unas imágenes a explicar en qué consiste el trabajo en una sala de montaje, la clave de lo más específico del cine, aquello que entusiasma a Vertov y a los cineastas soviéticos de los años veinte. Si Godard dice que un film es «pensar, rodar, montar», puede que Vertov —que rechaza el guion— diga con *El hombre de la cámara* que un film es «rodar, montar, exhibir».

El film se resiste a ser «explicado». No registra la actividad de una ciudad desde el día hasta la noche, como *Berlín sinfonía de una ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), con guion, dirección y montaje de Walter Ruttmann, aunque la obra de Vertov comienza de buena mañana y continúa hacia la efervescencia del día, pero después se orienta hacia otras direcciones (bomberos, peluquerías, minería, playa, deportes...). Si bien es cierto que la mayoría de veces avanza de la lentitud hacia la velocidad, tampoco es así en todas las ocasiones: el bloque de deportes, por ejemplo —que puede haber inspirado a Leni Riefenstahl para su *Olimpiada*—, funciona por motivaciones estéticas de la velocidad a la ralentización de la cámara lenta y a la congelación del tiempo. Incluso es cuestionable el respeto a la realidad propio del documental, ya que el estallido de vida y movimiento es representado a través de multitud de trucajes, como pantallas partidas, sobreimpresiones o cambios de velocidad; el camarógrafo con su cámara y su trípode aparece precisamente en las imágenes icónicas del film de las formas más fantásticas: en miniatura encima de la cámara, dentro de un vaso de cerveza, sobreimpresionado sobre la multitud, en la línea del cielo sobre el paisaje de la ciudad, el ojo del camarógrafo integrado en el objetivo de la cámara o bien el trípode moviéndose por sí mismo como un ser vivo en una secuencia animada.

En los casi setenta minutos de metraje hay cerca de veinte episodios, unos claramente diferenciados de los anteriores, otros no tanto. Unos cuantos, al menos hasta nueve veces, culminan en clímax paroxísticos de veinte o treinta segundos formados por grupos de planos de 3, 2 y 1 fotogramas. La secuencia de la sala de montaje, entre los minutos 23 y 26, es una de las más lentas por su naturaleza didáctica. Como la mayoría avanza de la lentitud a la velocidad pero no culmina en un clímax rapidísimo de marca soviética. Se trata de un episodio en el que Vertov quiere enseñar cómo funciona la ordenación de planos y su montaje después del rodaje, casi un making of del mismo documental, en el

que se ve a la montadora, Elisabeta Svilova, la esposa y colaboradora del director, cortando con tijeras, ordenando en los archivos, enrollando y desenrollando película en los platos, enpalmando y observando la cinta a ojo sin lupa, con la única ayuda de una luz blanca bajo el vidrio translúcido de la mesa de trabajo. Planos fijos de los transeúntes del episodio anterior son mostrados también en imagen fija en el celuloide de 35 mm. Cuando la montadora pone en marcha la película, las imágenes empiezan a tomar movimiento. La secuencia no está hacia el final del film, que es donde podría haberse ubicado, atendiendo a la situación del montaje en el proceso de producción. Aun así, en el gran clímax final en la sala de cine con imágenes de gente y de máquinas a toda velocidad se vuelven a ver fugazmente planos de la montadora manipulando la película.

Es cierta la leyenda inicial: *El hombre de la cámara* es un film totalmente nuevo, no se parece a nada anterior y sigue siendo todavía hoy difícil de encuadrar. Es antecedente y fuente de inspiración de otros films únicos (cada nuevo film único responde a los ideales y la vocación de cineastas como Vertov), igual que otra película de montaje que tampoco puede incluirse fácilmente en ningún género, más allá del ensayo documental: *Fraude (F for Fake, 1973)* de Orson Welles. El interés de Welles por el montaje y la sala de montaje es idéntico al de Vertov. Welles, como cineasta, se compara con un mago y hace trucos de magia delante de un niño, igual que el mago que maravilla a los niños en uno de los episodios del film de Vertov, y el camarógrafo es un personaje casi del género fantástico en el film del cineasta soviético. *Tren de sombras (1997)*, documental poético de José Luis Guerin con montaje de Manel Almiñana, es también una obra singular, y rinde homenaje al film de Vertov, en concreto al episodio de la sala de montaje. En *Lisboa story (1995)*, película de ficción de Wim Wenders con montaje de Peter Przygodda y Anne Schnee, uno de los protagonistas es un director de cine fuertemente influenciado por los postulados de Vertov, y de nuevo en las imágenes se da la presencia de una mesa de montaje. *Cravan vs Cravan (2002)* de Isaki Lacuesta, con montaje de Domi Parra, es otro film híbrido, una aproximación en forma de documental poético a la figura huidiza y cargada de enigmas del poeta bohemio dadaísta y boxeador Arthur Cravan, en el que surge de nuevo la mesa de montaje por la que circulan reveladoras imágenes de archivo.

La oración de las masas a Adolf Hitler en *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935)*, dirigido por Leni Riefenstahl, con guion de Walter Ruttmann y la misma directora y montaje de Leni Riefenstahl.

El film de Riefenstahl, sobre el VI Congreso del Partido Nacionalsocialista de 1934 en Núremberg, está considerado uno de los grandes documentales de la historia, una



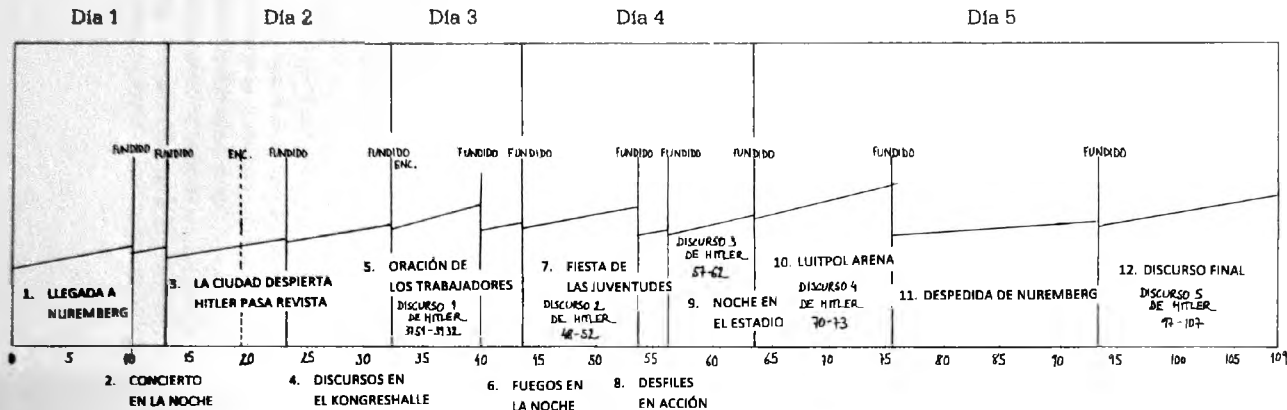
culminación del cine de propaganda muy imitado posteriormente por lo que respecta a los mecanismos de heroificación. El film pretende no solo heroificar sino deificar a Adolf Hitler, el mesías que conduce Alemania a una nueva etapa de esplendor. La obra está cargada de significados que no son precisamente extrafilmicos: todos los jerarcas nazis que aparecen, con Hitler al frente, son directamente responsables de uno de los horrores más grandes de la historia de la humanidad. En los numerosos discursos sobre el nuevo orgullo de la nación o la necesidad de ganar el corazón del pueblo por encima de la utilización de las armas, no se puede prever la masacre organizada que había de llegar, si se exceptúa probablemente el último monólogo del Führer, de diez minutos, que cierra el film, donde lleva a cabo afirmaciones como la de que los menos preparados no tienen lugar reservado en la nueva Alemania. Pero Leni Riefenstahl, en el proceso de desnazificación al que es sometida después de la Segunda Guerra Mundial, recuerda a sus captores que la mayoría de democracias occidentales, como Francia e Inglaterra, premian este film antes de la guerra. Todo este cúmulo de circunstancias hacen complejo el análisis objetivo de esta obra.

La secuencia de la oración de los más de cincuenta mil jóvenes trabajadores a Hitler en una de las explanadas de Núremberg se distingue por dos elementos: el primero, su ubicación en la estructura del film, más allá de la media hora de metraje, en la parte quinta de las doce de que consta el largometraje. Hitler llega en avión en la parte 1, asiste a un concierto nocturno en la parte 2, pasa revista a las tropas en la 3 y escucha los discursos de los generales en la sala de congresos en la parte 4, pero hasta este instante no ha dicho nada. Riefenstahl retrasa media hora el primer discurso del gran líder y genera todavía más expectativas a partir del segundo elemento de interés de la secuencia, una «oración» que parte de una elaborada puesta en escena en la que trabajadores de diferentes procedencias que se consideran soldados de la patria afirman emocionados su fe en el trabajo, en su propia unión, en su guía y en el futuro de la nación. Se ofrece la escena a través de un ágil montaje de primeros planos, realizados con toda seguridad al margen del día en que se produce el discurso, es decir, la escena ha sido reconstruida ya que cada encuadre, la mayoría contrapicados con el cielo de fondo, busca la máxima belleza estética y requiere, por tanto, de la necesaria preparación. La perfección y acabado del resultado no son propios del estilo reportaje, como hipotéticamente se correspondería con una pieza que pretende documentar la verdad de lo que sucedió en el congreso. Uno de los soldados, arrebatado de energía y emoción, es el corifeo que da comienzo a cuatro partes del discurso colectivo. El primer plano del rostro de Hitler, también en contrapicado, ante un cielo muy blanco, en silencio, es periódicamente intercalado como receptor del mensaje. Una coreografía con banderas y un canto comunitario al camarada muerto (la canción

# El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935)

Guión de Leni Riefenstahl y Walter Ruttmann

Dirección y montaje de Leni Riefenstahl



El film muestra el desarrollo del VI Congreso del Partido Nacionalsocialista celebrado en 1934 en Núremberg. El tema principal es el regreso de Alemania a la categoría de potencia mundial, con Adolf Hitler como mesías que devuelve la gloria a la nación.

Está dividido en doce episodios, atendiendo a los fundidos a negro al final de cada episodio. Estas doce partes siguen cronológicamente los cinco días del congreso, desde el descenso del avión donde viaja Hitler sobre Núremberg hasta la despedida de masas del último día. Adolf Hitler pronuncia cinco discursos, el primero de ellos, de dos minutos, en los minutos 37 a 39 (episodio 5). El último discurso, en el episodio 12, de diez minutos de duración, es el más largo e intenso.

*Yo tenía un camarada*) precede al discurso de Hitler, que es una dignificación y exaltación del trabajo manual más humilde. Es destacable la enorme cantidad de puntos de vista, el lujo industrial que se manifiesta en una viva fragmentación rítmica, casi al estilo soviético (Riefenstahl admira el trabajo de Eisenstein), que convierte en visualmente atractivo este discurso y los cuatro discursos más que faltan hasta el final del film.

*El triunfo de la voluntad* es un documental sobre Adolf Hitler que busca constantemente la máxima emoción. Los requerimientos periódicos a la «lucha» desde los discursos hacen que esta pieza documental comparta la base profunda de los films de ficción clásica: la llamada a la lucha y al esfuerzo personal y colectivo para transformar la sociedad. Desde el punto de vista del ritmo, la multiplicidad de puntos de vista y la agilidad visual de la propuesta consiguen que el film no haya perdido vigencia.

La introducción documental del film de ficción *Hiroshima, mon amour* (1959), dirigida por Alain Resnais, con guion de Marguerite Duras, montaje de Henri Colpi y música de Georges Delerue y Giovanni Fusco.

La secuencia inicial, de catorce minutos, parte de imágenes extraídas de reportajes y reconstrucciones documentales de los efectos devastadores de la bomba atómica sobre la población de Hiroshima, mezcladas con intercalados de los cuerpos de los dos amantes protagonistas. No se muestran sus rostros, se oye su voz en off acompañada de música sobre las imágenes documentales. Él, arquitecto japonés, niega repetidamente lo que ella, actriz francesa, afirma haber visto en los museos y las calles de Hiroshima. Se busca el contraste al contraponer la dureza extrema de los efectos de la bomba sobre los cuerpos de las víctimas con la perfección de los cuerpos de los amantes, y se expone también el enigma: ¿por qué el amante japonés niega que ella haya visto y entendido las consecuencias de la bomba? El mismo espectador, igual que la mujer, ve las imágenes que por su naturaleza documental son *verdad* y no se pueden negar. El resto de la película intenta responder este enigma inicial. El espectador oye una voz que la imagen pone en cuestión. Probablemente esta secuencia es uno de los mejores ejemplos del contrapunto sonoro que Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov exponen en su *Manifiesto del sonido*, de 1928. Dice el punto tercero del manifiesto: «Solo la utilización del sonido a manera de contrapunto respecto un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido tienen que ir dirigidas hacia la no coincidencia con las imágenes visuales. Solo este método de ataque producirá la sensación buscada que,

con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes- visiones e imágenes-sonidos». La música de Fusco y Delerue, contemporánea, casi experimental, contribuye a la tensión intelectual que se pide al espectador.

La secuencia contempla siete breves intercalados de los cuerpos de los amantes a lo largo de los catorce minutos iniciales, mientras se progresa a través de las imágenes documentales en el horror de las consecuencias de la bomba. Este horror llega a los puntos más altos hacia los minutos 8, 9 y 10, con imágenes de cuerpos deformes y en descomposición de supervivientes al estallido atómico. Después de una parte de discurso filosófico sobre la cólera del ser humano sobre sí mismo, hacia el minuto 13 el audio se orienta hacia el amor y, en concreto, el enamoramiento de ella hacia él: «¿Cómo podría haber sabido que esta ciudad estaba hecha a la medida del amor? Me gustas, me destruyes, me haces bien, qué lentitud...». La música subraya en este final el registro poético-romántico sin buscar el contraste. Después, acaba el metraje documental, surgen los rostros de los amantes y empieza la aventura de la pareja y el resto de la película.

Horror, erotismo, amor y reflexión sobre el ser humano en una secuencia de un intenso lirismo caracterizada por el contrapunto sonoro sobre imágenes de archivo. Alain Resnais, que hasta este film monta él mismo toda su filmografía anterior, procede del documental —poco antes dirige el medimetraje *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955) sobre campos de concentración— y coloca al inicio de *Hiroshima, mon amour* esta secuencia híbrida de documental-ficción que retrata a los personajes principales y el entorno en el que se moverán, decisivo en su relación. Deben destacarse dos colaboradores más, la guionista Marguerite Duras, auténtica coautora del film, que en buena parte lleva impreso su estilo como novelista y directora de cine, y el montador Henri Colpi, que tres años antes escribe en la revista francesa *Cahiers du Cinéma* en contra de la degradación del arte del montaje, que, esclerotizado después de muchos años de cine clásico americano, necesita ser renovado a través de las nuevas vías que abren los cortometrajes y los documentales.

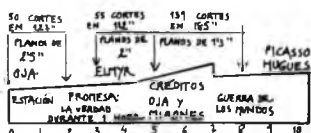
**Fraude** (*F for Fake*, 1973), con guion y dirección de Orson Welles, y montaje del director, de Marie-Sophie Dubus y Dominique Engerer.

Orson Welles confiesa desde el principio el artificio de su film al aparecer en la sala de montaje (equipada con mesa horizontal y moviola vertical), que viene a ser como el cubículo del alquimista, el tramposo y el mago, en definitiva, el cineasta. *Fraude* es un film de difícil clasificación pero que se puede considerar cercano al documental, ya que

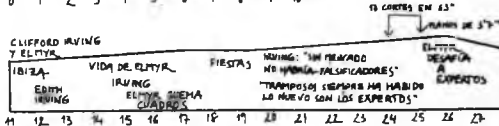
# Fraude (F for Fake, 1973)

Guion y dirección de Orson Welles

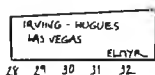
Montaje de Marie-Sophie Dubus y Dominique Engerer



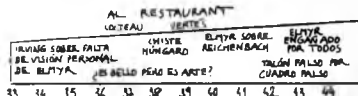
Introducción: la enigmática Oja Kodar, el gran falsificador Elmyr d'Hory, el astuto biógrafo Clifford Irving.



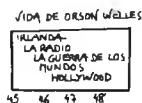
Elmyr d'Hory, falsificador y héroe. Crítica al mercado de arte.



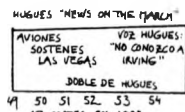
El excéntrico millonario Howard Hugues y la falsa biografía de Clifford Irving.



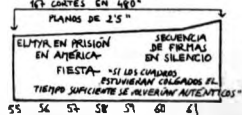
Elmyr según Irving y según el documentalista François Reichenbach.



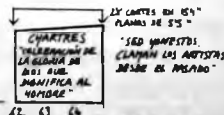
El pasado tramoso de Orson Welles



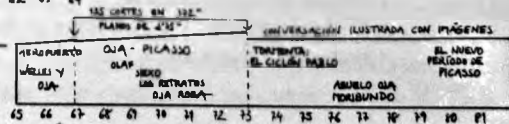
Vida de Howard Hugues según el documental *News on the March*.



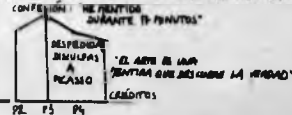
El pasado de Elmyr y la duda sobre las firmas en los cuadros.



Homenaje a la catedral de Chartres.



La historia de Picasso, Oja Kodar y el abuelo falsificador de Oja.



La confesión de Orson Welles.

las formas pertenecen a este género y al final del film queda establecido netamente qué ha sido verdad y qué ha sido ficción. El tema que se plantea es el valor del arte y el artista. La estructura es única en su singularidad hasta el punto de que no permite la imitación. Welles trama una compleja narración basada en unos cuantos falsificadores-artistas. Elmyr d'Hory, pintor falsificador que Welles heroifica, consigue algunas de las mejores secuencias gracias a sus desafíos a los expertos o a sus duelos dialogados con Clifford Irving, un lúcido vividor y autor de una biografía verdadera sobre Elmyr d'Hory y de una falsa sobre el excéntrico millonario Howard Hugues. Welles no oculta su admiración por Elmyr ni por Irving, ni su interés por Hugues, a quien dedica dos secuencias. El mismo Welles es narrador y personaje, afiliándose al grupo de mentirosos megalómanos al narrar el gran engaño que le lleva a Hollywood, su emisión radiofónica de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, sobre una invasión marciana, astutamente ubicada en una determinada franja horaria para que muchos radioyentes la consideraran auténtica, o sus inicios en Irlanda, donde se hizo pasar por un famoso actor americano. La burla hacia los expertos del mercado del arte queda equilibrada por el homenaje a una gran obra del pasado, sin firma, sin autor conocido, la catedral gótica de Chartres. Welles defiende la artísticidad de cualquier obra de arte, por encima de su originalidad o falsedad, pero se rinde ante la perfección del «canto épico» que significa esta catedral, en una de las secuencias más líricas, poéticas y menos cínicas del film y de toda su filmografía.

*Fraude* está cerca de ser dos películas, la de los primeros 65 minutos y la de los 17 finales. Los primeros 65 minutos de este documental son un desafío al guion convencional al mezclar de forma aparentemente caótica los principales bloques secuenciales. La segunda parte es más simple.

### Parte I

- **Introducción:** la enigmática Oja Kodar, el gran falsificador Elmyr d'Hory, el astuto biógrafo Clifford Irving.
- **Elmyr d'Hory, falsificador y héroe.** Crítica al mercado de arte.
- **El excéntrico millonario Howard Hugues y la falsa biografía de Clifford Irving.**
- **Elmyr según Irving y según el documentalista François Reichenbach.**
- **El pasado tramposo de Orson Welles.**
- **Vida de Howard Hugues según el documental *News on the march*.**
- **El pasado de Elmyr y la duda sobre las firmas en los cuadros.**
- **Homenaje a la catedral de Chartres.**

## Parte II

- La historia de Picasso, Oja Kodar y el abuelo falsificador de Oja.
- La confesión de Orson Welles.

Respecto a la parte I, cualquier guionista convencional se hubiera echado atrás ante un cocktail narrativo con tantas idas y venidas. El hipotético guionista clásico probablemente lo habría simplificado agrupando algunos bloques. De hecho, los diecisiete últimos minutos de la parte II del film sí que son perfectamente clásicos. La historia de Picasso, Oja Kodar y su abuelo pintor-falsificador tiene un ordenado aspecto de planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. Si volvemos a la primera hora del film, nos damos cuenta de que simplificando la cosa se podría reducir a: 1) reivindicación del arte, tanto auténtico como falsificado, a través de Elmyr d'Hory y su entorno (Irving, Hugues, Welles) con la crítica a los expertos y al mercado de arte; y 2) el homenaje al arte puro y al anonimato colectivo que representa la catedral de Chartres («Quizá el nombre de un hombre no importa»). La secuencia de Picasso, el segundo film dentro de *Fraude*, reincide en el tema de la autoría y la defensa del falsificador anónimo como auténtico artista. La complejidad aparente de la globalidad de la trama procede en parte del barroquismo habitual del estilo de Orson Welles, del hecho de que el guion nunca fue escrito sino construido en la sala de montaje, creciendo a medida de las necesidades, y, sobre todo, al deseo consciente de aprovechar la libertad del documental para crear un tipo nuevo de film. En cierta manera, tanto por la estructura como por la cantidad de ideas creativas de montaje, *Fraude* es un film experimental.

La característica periférica más evidente de *Fraude* es la rapidez de su montaje, que obliga todavía al espectador actual, cuarenta años más tarde de su estreno en el Festival de San Sebastián en su edición de 1973, a un notable nivel de atención. La velocidad vertiginosa, a menudo por encima del ritmo soviético, fuerza a los montadores a repetir planos, a crear primeros planos a base de ampliaciones de planos generales, a utilizar numerosas fotografías o a congelar fotogramas. Al fin y al cabo es un film de bajo presupuesto realizado con una gran economía de medios: la apuesta por la velocidad pide inventar planos allá donde no existían. La secuencia de apertura en la estación de Orsay, por ejemplo, contiene cincuenta planos en 127 segundos, lo que genera una media de planos de 2,5 segundos. La secuencia de créditos con los pasivos *girlwatchers* observando disimuladamente el lento paseo de la bella y enigmática Oja Kodar llega a la diabólica velocidad de planos de 1,3 segundos durante tres minutos (139 planos en 185 segundos), más cortes que cualquier secuencia de acción, ritmo de videoclip rápido del 2000. La biografía de Elmyr, que concluye con la afirmación rotun-

da de que este nunca ha firmado un cuadro, cosa que Clifford Irving desmiente, es un bloque de ocho minutos a un ritmo de planos de 2,5 segundos (167 planos en 480 segundos). Solo se ralentiza significativamente el ritmo en la secuencia del homenaje a la catedral de Chartres, con planos de 5,5 segundos (28 planos en 154 segundos). Es el bloque visualmente más lento pero no por ello menos denso, puesto que se acompaña de un texto poético recitado por Welles con reflexiones que ofrecen pistas del mensaje del film y probablemente del testamento del director, ya que este es su último film terminado. A pesar de la velocidad, la intención de Welles y de las montadoras, Marie Sophie Dubus y su ayudante Dominique Engerer, es la de entrar cada plano que comienza por razones dramáticas, ofreciendo nueva información. Quizá el estilo sea aún más que impresionista, puntillista, pero tiene la aspiración de ser fundamentalmente invisible.

Elmyr d'Hory es un desvalido triunfante, un perdedor en perpetua fuga, un hombre encantador con fino sentido del humor, un genio luminoso que adora las fiestas mundanas, un «héroe de Hemingway», tal como lo define Welles. La escena en la que desafía a los expertos a distinguir sus cuadros falsificados de los auténticos es uno de los puntos climáticos del film. Como lo es también el duelo —creado en el montaje— entre Clifford Irving y Elmyr sobre las firmas de los cuadros. Elmyr asegura que nunca ha firmado ninguno y su biógrafo, después de un silencio que los montadores prolongan añadiendo en el audio la tensión de un tic tac, afirma lo contrario. Clifford Irving, a pesar de ser un estafador, tiende a defender Elmyr y es retratado con su titi haciendo equilibrios en torno a su rostro (el personaje del titi sirve, por cierto, multitud de veces a los montadores para introducir insertos que ayuden a resolver problemas en el montaje de diálogos). Irving es un «caradura simpático» y listo que Welles coloca en el lado de los personajes que pueden empatizar con el espectador. Los «malvados», los expertos del mercado del arte, no aparecen en el film.

El montaje de *Fraude* se configura como una de las primeras grandes aplicaciones del collage —hoy herramienta de primer orden en sketches o programas de televisión realizados con imagen de archivo— al construir diálogos a base de fragmentos de procedencia diversa, planos que, como dirían los soviéticos de los años veinte, colisionan generando nuevos significados. La secuencia de Picasso y Oja Kodar, en los diecisiete últimos minutos, insiste en el conocimiento de Welles del montaje soviético porque es toda una aplicación práctica del efecto Kuleshov. Picasso es convertido, a través de fotografías de archivo siempre en planos muy breves, primero en un sexualizado gurlwatcher, después en un romántico enamorado, más tarde en un negociador. Welles se permite la libertad de sustituir los ojos de Picasso por ojos expresionistas de sus propios cuadros. La secuencia de Picasso está convenientemente anti-



cipada, ya que el motivo de los «mirones que miran la chica guapa» («girlwatching», según la expresión utilizada), es introducido en el inicio del film, reaparece en el último bloque de Elmyr y se recupera justo en el inicio de la última parte de diecisiete minutos, lo que habla a favor de la voluntad clásica de situar los antecedentes convenientes para explotarlos más tarde. El más famoso de los pintores es convertido, por virtud del montaje estilo Kuleshov, en uno más de los girlwatchers y la secuencia se mueve a partir de aquí en diferentes ritmos. Puede destacarse el ritmo «más lento» de la sección del enamoramiento de Picasso, conscientemente kistch, la sugerencia de la breve escena de sexo y el estallido colérico del pintor, ilustrado con imágenes de archivo de tormentas.

Welles no abandona nunca el tema central del film —el valor del arte y la reflexión sobre la autoría—, y esta sujeción constante al centro le permite la libertad de ir de Las Vegas hasta Chartres, de Ibiza a Toussain, de utilizar metraje del film *La guerra de los mundos* (*The war of the worlds*, 1953), film dirigido por Byron Haskin sobre la novela de H. G. Wells, y del reportaje-documental americano *News on the march*, de reutilizar descartes de un documental previo de François Reichenbach, de relatar verdad y relatar ficción, todo en una misma obra. La lección de *Fraude* impulsa los documentales híbridos, que mezclan géneros y son hoy una de las fuentes de evolución del audiovisual. Y anima al cineasta a realizar obras de arte auténticas, ya que el arte —según nos dice Welles en el capítulo de Chartres— «es el único testimonio que quedará en el futuro de lo que el hombre, desnudo y miserable, ha llegado a ser».

El baile del camaleón en *Zelig* (1983), con guion y dirección de Woody Allen, música de Dick Hyman y montaje de Susan E. Morse.

Este largometraje de ficción en forma de documental se declara «documental» en un crédito que aparece justo después del título del film: «The following documentary would like to give special thanks to doctor Eudora Fletcher...» («El documental que viene a continuación quisiera agradecer especialmente a la doctora Eudora Fletcher...»). Es decir, vulnera las leyes desde el principio ya que el documental trata por definición la realidad y la doctora Fletcher es la coprotagonista del film, la mujer que por su amor salva al enfermo Zelig, o sea, un personaje de ficción. Woody Allen asimila las lecciones de Orson Welles en el reportaje-documental sobre Charles Foster Kane en el film de ficción *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), probablemente las del documental híbrido *Fraude* (*F For Fake*, 1973) y está en una línea cercana a la de Martin Scorsese en la secuencia

de transición de *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) en cuanto a la dignificación del cine doméstico. Zelig no es un documental sino un falso documental, o mockumentary, que otorga un poderoso impulso a este formato.

El juego no consiste en engañar al espectador, tal como pretenden los directores italianos de las mundo movies o Peter Jackson en *Forgotten silver* (1995), donde el espectador puede caer en la trampa de creer que uno de los mayores innovadores del cine es el neozelandés Colin McKenzie, ya que Woody Allen interpreta a Leonard Zelig y desde los años setenta su rostro es un icono del audiovisual. Además, la enfermedad de Zelig, un hombre que se transforma en la persona que tiene al lado, no es realista sino propia del fantástico. Así, el juego consiste en lo que se ha avanzado: crear una ficción fantástica con las formas del documental, lo que puede parecer una contradicción. En cualquier caso es una novedad. Una historia clásica de ficción en tres actos basada en el tema del amor como salvación: Zelig está enfermo en el primer acto y la doctora Fletcher se interesa por él; Zelig se enamora de la doctora y se cura, pero recae y desaparece en el segundo acto; y en el tercero realiza una acción heroica, se cura de nuevo y se casa con la doctora (chico encuentra chica, chico la pierde, chico la recupera).

Allen y su equipo juegan a fondo la carta de la verosimilitud para representar lo increíble. El documental se sirve de las siguientes fuentes de imagen:

- Intervenciones de intelectuales, historiadores y periodistas reales (como Susan Sontag, Saul Bellow o Irving Howe) que comentan y analizan la trayectoria del ficticio Leonard Zelig en filmaciones en color realizadas en el presente.
- Intervenciones de familiares de Leonard Zelig (como la doctora Fletcher y su hermana) y de periodistas, todos ellos actores representando personajes de ficción, en filmaciones en color realizadas en el presente.
- Intervenciones de doctores, analistas, expertos, periodistas, personajes de la calle, víctimas de Zelig, etc., de ficción, en reconstrucciones hechas en el estilo reportaje de los años veinte y treinta. Reconstrucciones de la vida de Zelig y la doctora Fletcher en forma de reportaje, film doméstico o fotografía como si fuera material de archivo auténtico. Esta parte falsificatoria incluye el material sonoro y las canciones que parecen de la época.
- Reconstrucciones de documentales auténticos, como los discursos de Hitler en el tercer acto del film, adaptados de *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl.
- Fotografías trucadas de Leonard Zelig con personajes históricos reales.
- Noticias falsificadas en diarios de la época.

- Reconstrucción de un falso biopic de Hollywood (*The changing man*) sobre la vida de Leonard Zelig.
- Material de archivo auténtico de los años veinte y treinta, tanto fotografías como reportajes y documentales, a menudo con el audio modificado. Y también canciones auténticas del momento.

La mayoría de fuentes de imagen son relativamente esperables en un falso documental, excepto probablemente la reconstrucción de documentales auténticos y el falso biopic de Hollywood. Tal cantidad de procedencias otorga a *Zelig* un ágil dinamismo, al que contribuyen también la cantidad de clips musicales, que acercan este film a una especie de musical encubierto. La época del film coincide con el esplendor inicial del videoclip (1983 es el año de *Thriller*, de Michael Jackson y John Landis), y Woody Allen, amante del musical, decide decorar *Zelig* con numerosos clips (música e imágenes sin efectos de sonido ni voz en off) que se benefician de la aportación de Dick Hyman, que compone numerosas canciones dedicadas a Leonard Zelig, verdaderas falsificaciones.

Hay cinco clips repartidos por todo el metraje: dos en el primer acto, dos en el segundo y uno en el tercero, cerrando el film. El primero de los clips es el del baile del camaleón para el que Dick Hyman compone *Doin' the chameleon*. No llega al minuto y medio de duración, está hacia el minuto 15, la mitad del primer acto, y tiene la función de romper la línea narrativa de la progresión de la enfermedad de Zelig introduciendo diversión y alegría. La primera mitad del clip muestra adultos y niños bailando enérgicamente la nueva danza de moda, mientras la letra de la canción indica didácticamente la gestualización del baile («lanza la lengua como los reptiles para cazar una mosca, hincha los pulmones como hacen los cocodrilos...»). La segunda parte muestra una serie de imágenes que es cada una un gag en sí misma, y que recupera la línea narrativa de la enfermedad del personaje principal: Zelig electrificado en una silla, Zelig examinado a la vez por cinco médicos, Zelig transformado en escocés. El ritmo es rápido como el de los videoclips y, de hecho, como el de los reportajes.

La secuencia rítmica del film es clásica: rápida en el primer acto (donde prima el registro reportaje), lenta en el segundo (donde prima el registro de historia de amor) y nuevamente rápida en el tercero (donde prima el registro de aventura).

*Zelig* es una reflexión o incluso una ironía sobre el mensaje central de la estructura clásica, la necesidad de transformación para sobrevivir y adaptarse. Leonard Zelig se protege transformándose pero de forma enfermiza. Solo el amor le puede curar, de forma que la curación verdadera se produce cuando deja de transformarse exteriormente. Woody Allen transmite la historia a través de una «comedia romántico-fantástica en

forma de documental», añadiéndose a los cineastas que manifiestan las posibilidades de evolución que contiene el audiovisual a partir del reportaje-documental.

El sueño del artista Antonio López en *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, con guion de Erice y Antonio López, y con montaje de Juan Ignacio San Mateo.

El documental de Víctor Erice acompaña el proceso del artista Antonio López al intentar pintar un cuadro —y renunciar a ello— y elaborar después un dibujo, las dos obras sobre el mismo motivo, un membrillero del patio de su casa. La estructura del largometraje podría tener dos partes, la del cuadro y la del dibujo, pero Erice decide añadir una tercera parte centrada en un sueño del artista que puede explicar el repetido interés de López por el árbol del membrillo y funciona a la vez como gran acontecimiento final.

A grandes rasgos, la estructura del film en tres partes es:

1. Elaboración del cuadro y renuncia en la secuencia de la lluvia (68 minutos).
2. Elaboración del dibujo hasta que cae el primer membrillo y el pintor desmonta el caballete (43 minutos).
3. El sueño del pintor (21 minutos).

La primera y la segunda parte tienen una identidad común, el trabajo del pintor. Hay bloques propios de documental didáctico que explican las técnicas de Antonio López, secuencias dedicadas a las visitas que el artista va recibiendo, como la de unos amigos pintores, la de una profesora de arte china o, sobre todo, los encuentros con su amigo también pintor Enrique Gran (cuatro secuencias seguidas de la primera parte, más de media hora de metraje, y otra secuencia de la segunda parte). Otras secuencias están centradas en el trabajo de dos pintores más en la casa (la esposa del pintor, María Moreno, y un artista joven, Pepe Carretero), en unos obreros polacos que llevan a cabo unas labores de mantenimiento y en descripciones del espacio de la casa y de su entorno.

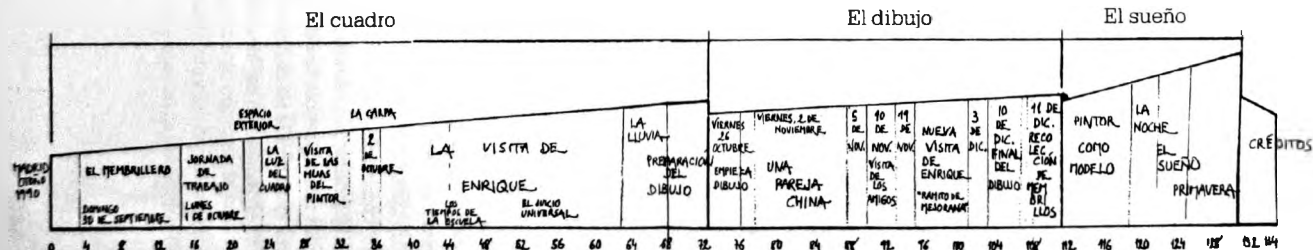
Pero la tercera parte cambia radicalmente, de hecho, entra en un registro nuevo, quizá ni siquiera propio del documental. La intención de explicar la tendencia de Antonio López a pintar el árbol del membrillo conduce a Erice a crear una situación en diversas secuencias en las que el artista, convertido en modelo de un cuadro de su esposa María, se duerme y sueña. Por primera y única vez en el film, Erice cede al recurso de la voz en off. El pintor relata durante tres minutos el sueño que le traslada cerca

## El sol del membrillo (1992)

Guion de Víctor Erice y Antonio López

Dirección de Víctor Erice

Montaje de Juan Ignacio San Mateo



### Sinopsis

El documental de Víctor Erice acompaña al artista Antonio López en el proceso de intentar pintar un cuadro, renunciar a ello y elaborar después un dibujo; en ambos casos, la obra trata el mismo motivo, un membrillo del patio de su casa. La estructura puede tener dos partes, la del cuadro y la del dibujo, y Erice añade una tercera parte centrada en un sueño del pintor que explica el interés de López por el árbol del membrillo, y que funciona a la vez como gran acontecimiento final.

### Estructura

1. Elaboración del cuadro y renuncia en la secuencia de la lluvia (72 minutos).
2. Elaboración del dibujo hasta que cae el primer membrillo y el pintor desmonta el caballete (40 minutos).
3. El sueño del pintor (18 minutos).

de su casa natal de Tomelloso, un sueño que empieza plácidamente y se vuelve casi pesadilla cuando López expresa la angustia al sentir que nadie más que él percibe el hecho de que los membrillos de unos árboles cercanos se pudren bajo una luz que no puede definir. Este paso del tiempo sobre las frutas es expresado en imagen con primeros planos sobre los membrillos del patio del pintor, manifestando su degradación progresiva con sutiles cambios de luz y encadenados. La indefinible luz del sueño es representada por Erice a través de la iluminación creada para el artificio del rodaje, introduciendo un plano de la cámara de cine y uno de los focos. La secuencia comienza y termina con el rostro durmiente del artista, y el acompañamiento musical de Pascal Gaigne es verdadero coprotagonista de esta secuencia. El montaje es muy pausado, con planos largos y transiciones por encadenado.

El motivo del paso del tiempo, central en todo el film, se manifiesta en el sueño con el inicio de la transformación de los frutos en materia orgánica. En la secuencia siguiente, la última, ubicada temporalmente meses más tarde, en la primavera, los descompuestos membrillos del suelo dan paso a los nuevos frutos jóvenes formándose en el árbol. Así, incluso en este film documental puede hablarse de transformación en el tercer acto de uno de los personajes principales, los frutos del membrillero.

La complejidad del montaje de este film radica en buena parte en mantener el interés distribuyendo apropiadamente secuencias de documental didáctico, de film-diario, de diálogos a dos o tres personajes y de film poético tangencial con la ficción. *El sol del membrillo* funciona también como retrato del personaje principal, Antonio López, de quien se ofrece un perfil como profesional y como persona. La secuencia con Enrique Gran valorando una reproducción del fresco *El Juicio Final* de Miguel Ángel ofrece pistas del registro de López como analista de arte. El hecho de renunciar al cuadro por la imposibilidad de captar la luz del otoño sobre el árbol es toda una muestra del rigor de Antonio López como artista. Otra secuencia, en la que canta con Enrique Gran mientras elabora el dibujo una copla a dos voces («Cariño, cariño mío / ramito de mejorana / espuma que lleva el río / lucero de la mañana...»), contribuye a valorar a Antonio como amigo de sus amigos y a apoyar la idea del perfeccionismo de López, ya que, como quien no quiere la cosa, obliga a su amigo a comenzar la canción cuatro veces seguidas, para acoplar la segunda voz de forma adecuada.

La relevancia del tercer bloque de *El sol del membrillo*, centrado en el sueño del artista, confirma la tendencia de la aplicación en la estructura de un gran acontecimiento final, incluso en un film con este apartado de las corrientes dominantes.

La secuencia de investigación en la moviola sobre las imágenes domésticas de *Tren de sombras (El espectro de Le Thuit)* (1997), con guion y dirección de José Luis Guerín, y montaje de Manel Almiñana.

El film de Guerín podría pertenecer por estructura y forma al capítulo de cine experimental, ya que la única conexión que mantiene con el relato de la realidad es la mimesis del cine doméstico en la parte de la reproducción de los films de la familia —de ficción— del abogado parisino Gérard Fleury en la vila de Le Thuit, en Normandía, en los años 1928-1930, y en un bloque posterior, una descripción en el presente de esta villa francesa y de su rica y decadente mansión. También podría ser encuadrable en el género fantástico, dado que se parte de una intriga narrativa realista que se resuelve de forma no realista: en los títulos iniciales y en el primer episodio se informa de la muerte en circunstancias extrañas de Gérard Fleury, el cineasta aficionado y cabeza de familia, la madrugada del 8 de noviembre de 1930, cuando busca la luz adecuada para una filmación en el lago; como respuesta al misterio, el último episodio del largometraje está dedicado a explicar no tanto lo que sucedió como lo que continúa sucediendo: el espectro de Gérard Fleury renace en el presente entre los reflejos de los vidrios de la casa familiar, se materializa, toma la cámara y vuelve a buscar la luz hasta perderse con su barca en la niebla del lago.

El film está estructurado en al menos las siguientes partes:

- Un prólogo de tres minutos dedicado a Gérard Fleury con su cámara y la misteriosa desaparición en el lago de Le Thuit.
- Un primer bloque de 17 minutos de imágenes domésticas de la familia Fleury en el periodo 1928-1930, en blanco y negro.
- Un segundo bloque de 25 minutos de documental de la villa de Le Thuit y la mansión solitaria y abandonada de los Fleury en el presente, en color.
- Un tercer bloque de 20 minutos de investigación y análisis de las imágenes domésticas, primero en la moviola y después en una recreación objetiva de la filmación que aclara los enigmas surgidos en el análisis.
- Un último bloque, de 12 minutos, que recoge diversos elementos anticipados en partes anteriores y cierra el film con el episodio de Gérard Fleury perdiéndose en la niebla.

A pesar de leves pulsaciones narrativas, con el enigma de la desaparición del camarógrafo Fleury y el progresivo descubrimiento de un vínculo entre uno de los film-

bres de la familia el tío Étienne, y una criada, *Tren de sombras* es un film no narrativo, poético, sin palabras (hay una única frase), experimental, a menudo abstracto a partir del desarrollo y recreación de diversos motivos visuales, como las marcas del deterioro que el paso del tiempo deposita en el celuloide, en ocasiones hasta el punto de borrar cualquier vestigio figurativo. Diversas manchas de color, o ruido visual, actúan a menudo de elemento de transición. Es tanto o más relevante el motivo de los reflejos en los vidrios y las sombras en movimiento a causa de la luz de los focos de los automóviles, que, junto al acompañamiento musical, conforma uno de los bloques más bellos del film, introduciendo la idea de vida dentro de las sombras, de forma que se anticipa la posterior apañción del espectro de Gérard Fleury.

*Tren de sombras* es en buena parte homenaje a otro film difícil de clasificar, *El hombre de la cámara* (*Človek s kinoaparatom*, 1929) de Dziga Vertov. Guerín, además, sitúa a su camarógrafo aficionado en los mismos años (1928-1930) que el de Vertov. Igual que el del soviético, el de Guerín es un film sobre el mismo cine. La secuencia de la investigación y análisis en la moviola rinde homenaje al montaje, justo en la época, finales de los años noventa, de la desaparición de moviolas y mesas de montaje clásicas a causa de la revolución digital. La mesa de montaje está físicamente ausente pero auditivamente presente porque el sonido de sus engranajes ilustra toda la secuencia. La película si es visible en las imágenes circulando hacia adelante y hacia atrás; el tiempo se detiene congelándose el fotograma en minisecuencias de *kinestasis*, o bien avanza rápido, rapidísimo, o lento, muy lento, fotograma a fotograma. Asociaciones de imágenes en pantalla partida crean con la colaboración del acompañamiento musical —*La noche transfigurada* de Arnold Schoenberg—, significados que el espectador puede ir construyendo, y configuran diversos picos climáticos en formas propias del videoarte poético con las partes de la sobrina y el tío en pantalla partida mirándose el uno al otro o elevando la vista al cielo. Poco a poco, la búsqueda a la que el espectador es conducido se centra en la relación de uno de los hombres de la familia con una criada. Diversas y progresivas aproximaciones al detalle de las imágenes revelan lecturas inadvertidas en el primer visionado. El espectador cinéfilo puede considerar la influencia del efecto Kuleshov en las asociaciones de imágenes en pantalla partida o la herencia del Antonioni de *Blow up* (1965) en el descubrimiento de nuevos significados a partir de las ampliaciones, pero a Guerín parece interesarle, tanto o más que la gratificación de la narración, la posibilidad de manipulación del tiempo y la búsqueda de belleza.



*La leyenda del tiempo* (2006), con guion y dirección de Isaki Lacuesta, y montaje de Domi Parra.

*La leyenda del tiempo* se mueve en una fina línea entre el documental y la ficción. Plantea dos historias en torno a la figura mítica de Camarón de la Isla, situadas en su localidad natal, Isla de San Fernando, en Cádiz. «La voz de Isra» trata de un jovencísimo cantaor, un niño de doce años que no canta por estar de luto por la muerte de su padre. Y «La voz de Makiko» cuenta el trayecto vital de una joven enfermera fascinada por Camarón («debe ser un dios para ti», le comenta su amigo japonés) que viaja de Japón a San Fernando para aprender a cantar flamenco. Las dos historias, que funcionan como retratos de los protagonistas, contienen sus enigmas, se caracterizan por tanto por cierta tendencia clásica: ¿cantará tarde o temprano Isra?, ¿funcionará la relación con su novia Saray? Y en el caso de Makiko: ¿aprenderá a cantar?, ¿habrá romance con Joji, su amigo japonés?, ¿se quedará en San Fernando? Todas las preguntas obtienen su respuesta, sin incertidumbres. Los créditos finales contienen un «gran acontecimiento» con la interpretación del tema de Camarón —compuesto por Ricardo Pachón con la letra del poema de García Lorca— que da título al film. Lo que convierte *La leyenda del tiempo* en un producto inhabitual es su tratamiento de planificación y montaje. No se entregan Lacuesta y su equipo a la estética de reportaje con jump cuts y cámara en constante movimiento, buscando reencuadrar para obtener sensación de realidad. Al contrario, se percibe una notable voluntad de invisibilidad en las formas y en el montaje combinada con la intención de evitar la sensación de elaborada puesta en escena (a pesar de ello, esa «sensación de puesta en escena» se acentúa en la segunda historia, «La voz de Makiko»). Se busca la situación creíble en la rutina diaria de los protagonistas y en el diálogo realista —que nunca podría escribir un guionista ajeno a los personajes—, a menudo prolongando las secuencias que parecen a veces no tener una dirección concreta, sino ocurrir en ese instante, lo que tiende a ofrecer azar y por tanto verdad. No estamos por tanto ante un docudrama en el que las personas revivan su pasada experiencia. No hay voz en off ni narradores que hablen a cámara. En algunas secuencias sí estamos ante el registro documental sin más adjetivos, como los planos nocturnos de Isra y sus amigos por la calle o el paseo de Makiko durante la noche de carnaval. En otras, se recurre a la convención de plano-contraplano respetando el eje en planos correspondientes, que es el recurso principal de la ficción con puesta en escena, como en la conversación de Isra con su amigo el marinero japonés Joji o en la de Makiko con el cantaor-profesor de canto, ya que esos diálogos son importantes, en especial la revelación de la identidad del cantaor como

hermano de Camarón. En algunas de las secuencias más climáticas o poéticas se tiende a los planos largos, casi planos secuencia, como la escena final de Isra con Saray, con las astucias del joven para seducir a la chica, o la despedida de Makiko de su amigo Joji, o incluso uno de los planos finales de una nube que poco a poco cambia sus formas. *La leyenda del tiempo* es un film sobre el que planea el homenaje al padre muerto, el de Isra, el de Makoki o el mismo Camarón, padre mítico desaparecido y deificado de la música flamenca. Este filtro trágico que procede del respeto a la autoridad amada ausente no anula la óptica optimista del film, que es afirmación del arte y de los artistas.

Isaki Lacuesta hereda en *La leyenda del tiempo* algunos de los postulados del Cinéma Verité, a los que añade un relevante porcentaje de ficción, lo que convierte este film no exactamente en documental ni docudrama ni tampoco ficción al uso, sino en un audiovisual híbrido de tendencia ficción que se beneficia de la sensación de verdad que ofrecen los mecanismos del documental.

*Los hijos del Ayllu* (2013), dirigido por Natalia Pérez y Mario Torrecillas, con montaje de Juan Pablo Lozano, y *Bajo la almohada* (2012) de Isabel Herguera, con montaje de Gianmarco Serra.

Una de las últimas tendencias de diversos films híbridos es la introducción de lo más inesperado en un documental no didáctico: los dibujos animados o cualquier tipo de animación. *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008), con guion y dirección de Ari Folman, es uno de los ejemplos de hibridación de ficción con documental y resolución en animación sin renunciar absolutamente a la imagen real. El colectivo PDA (Pequeños Dibujos Animados), formado por Mario Torrecillas, Tyto Alba y David Borrull, realiza más de doce cortometrajes desde 2008 hasta el presente, y se caracteriza por un estilo propio basado en argumentos creados por niños que cuentan su propia vida en forma de reportaje o incluso de cuento, por la combinación de dibujos animados y distintas técnicas de animación, incluyendo la animación sobre imagen real, por la voz en off de los niños, siempre protagonistas, y por un nivel de creatividad que se manifiesta desde el guion hasta las soluciones visuales. La mayoría de cortometrajes pueden considerarse documentales y en todos ellos se percibe, a pesar del viaje a la fantasía que supone la animación, el espíritu de crítica social y de denuncia propia del documental. A pesar de esa crítica, las piezas de PDA son sin excepción afirmaciones de vida. El contraste que significa partir de la mirada de un niño que vive con optimismo en un lugar en conflicto constituye un elemento de reflexión para el espectador.

En *Buscando a Rehimo* (2010), niños de Tetuán hablan de los viajes en patera hacia Europa. En *Mi Honduras* (2011), niños de la capital, Tegucigalpa, abordan desde su óptica el golpe de estado de 2009 y la violencia latente en la vida diaria.

En numerosas ocasiones, clips musicales con canciones interpretadas por los mismos niños protagonistas culminan la pieza.

Como en *Los niños del Batey* (2011), ambientada en un barrio pobre de Santo Domingo, donde el niño protagonista Wilkin Bautista que quiere ser cantante condensa en un rap —«Yo voy p'alante»— sus deseos, sus temores y su visión positiva a pesar del ambiente de conflicto que él mismo ha descrito a lo largo del cortometraje.

*Los hijos del Ayllu* (2013) se ambienta en la escuela La Medalla Milagrosa de Aquimarca, en los Andes peruanos. Cuatro niños indígenas, Flor Margarita, Flor María, Lisbeth y José, de nueve a trece años, cuentan su doble vida como trabajadores y como escolares. Una introducción en dibujos animados con ilustraciones en movimiento introduce sobre la cultura de los incas y el significado de la palabra *ayllu*, que significa «familia» en lengua quechua. Los niños se presentan a sí mismos mirando a cámara, en su versión animada o real, hablando en español y en quechua. El lenguaje es directo, simple, eficaz: «Me llamo Flor, tengo nueve años, estas son mis manos, estos son mis ojos», y el ritmo del montaje sigue la pulsión veloz del audio. Las voces de los niños, su entonación, sus canciones, llegan a ser tan descriptivas como las mismas imágenes. Sus conocimientos sobre el cultivo de la tierra, las plantas medicinales, el trabajo en la fábrica de ladrillos o en el autobús cobrando a los viajeros alternan con sus opiniones sobre el estudio o la vida. El ritmo es ágil, multiépisódico y con constantes cambios en la textura de las imágenes, procedentes de distintas técnicas. Fundidos a negro separan los diferentes episodios. Del miedo al capataz de la fábrica de ladrillos, que se convierte en un ogro de dibujos animados que asusta a José, pasamos a un videojuego de estética primitiva en el que el autobús —«la combi»— de Lisbeth gana una carrera. En el bloque final, los niños en imagen real cuentan sus sueños de futuro. Flor María, que quiere ser cantante, como declara en una entrevista, entona una canción en quechua que sirve de audio a los créditos finales.

El cortometraje de 8,5 minutos *Bajo la almohada* (2012), de la animadora vasca Isabel Herguera, se inicia como un documental, con fotos fijas en blanco y negro de niños enfermos de sida riendo y contemplando a los monos en una clínica de Tivim, en el estado de Goa, en la India. La voz en off de la realizadora contribuye al registro inicialmente realista: «...pasamos la tarde jugando y decidimos hacer una película juntos. Durante varias semanas creció un dibujo...». Una niña dibujada entra en movimiento

en una de las fotos fijas e introduce al espectador en el viaje hacia el fantástico que supone la animación, sin vuelta atrás hacia la imagen real pero sí hacia la realidad, que se manifiesta en el hecho de que son los niños enfermos quienes nos cuentan su vida y sus secretos más íntimos. Algunos relatan su llegada a la clínica y su actividad diaria, rezando, jugando, estudiando, cuidando de los más pequeños o tomando medicinas. La parte documental procede del audio de las voces que es ilustrada con dibujos de registro infantil, que circulan a ritmo notablemente rápido y con interrupciones de viaje al cuento, como la micronarración del mono intentando comer una manzana. En la mitad del corto, entra el motivo principal: «¿Qué guardas bajo la almohada?», que cabe entender en su literalidad o bien desde su significado más profundo (¿qué te gusta más, cuál es tu secreto, tu sueño?). El retrato de los personajes se perfila así a partir de esta propuesta. Un travelling final sobre ilustraciones animadas, de minuto y medio, con audio de música y voces superpuestas de los niños, se separa definitivamente del documental y de la misma narración, conduciendo el registro hacia la poesía.

Como en el caso de los cortometrajes de PDA, en este film de Isabel Herguera el contraste es extremo, ya que los personajes retratados desde la irrealidad de la animación son portadores del VIH. Algunos cuentan el abandono por su familia o sus tutores sin la menor agresividad. La sucesión de imágenes cargadas de creatividad y la progresiva orientación hacia el fantástico contribuyen a heroificar a los personajes desde la máxima sencillez de sus deseos y al mensaje global de esperanza.

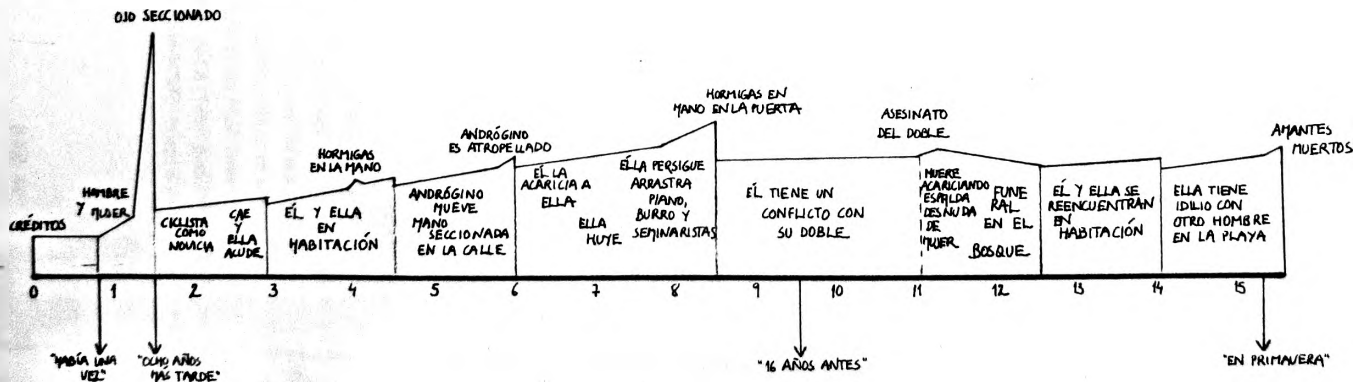
## Algunos cortos y largometrajes experimentales

*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), con dirección y montaje de Luis Buñuel, y guion de Buñuel y Salvador Dalí.

El cortometraje experimental más conocido de la historia lo es gracias a la propuesta de guion, en el que los autores se proponen renunciar a la ley de causa y efecto, de forma que la narración no solo no se pueda explicar sino que durante el visionado no es posible adivinar qué sucederá después. Pero, guion aparte, la dirección y el montaje son clásicos. La planificación respeta la lógica de lo que se explica a cada instante: planos generales cuando conviene informar (el plano general con el protagonista en bicicleta, el plano general de la chica leyendo en su habitación), primeros planos para emocionar (el rostro del hombre ciego de placer al acariciar a la mujer) e insertos en primerísimo primer plano para especificar (la mano con el nido de hormigas). Todas las

**Un perro andaluz**  
(Un chien andalou, 1929)

Guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí  
Dirección y montaje de Luis Buñuel



acciones, como la primera, en la que un hombre —el mismo Luis Buñuel— secciona el ojo de la mujer, están correctamente explicadas según una planificación clásica. No hay prácticamente saltos de eje de movimiento ni de miradas en los dieciséis minutos del film. Y se hace un uso sistemático de un recurso habitual en el cine que quiere gustar, la transición por similitud de forma. Por ejemplo, de la nube atravesando la luna se pasa a la navaja seccionando el ojo de la mujer. O de la mano con el nido de hormigas se encadena a los pelos bajo la axila de una mujer que toma el sol, de ahí encadena a una hierba sobre la arena, y después encadena hacia una visión cenital del andrógino en la calle, manteniendo en esta secuencia de cuatro planos el motivo de una imagen oscura, de las mismas dimensiones, en el centro del encuadre. La muerte del doble del protagonista, al que este dispara repetidamente con dos pistolas, es una lenta caída hacia adelante de este personaje, en seis planos, montados en perfecta continuidad. El doble cae, trasladándose en el espacio —de un interior a un claro en el bosque— y manteniendo la dirección de movimiento, sobre la espalda de una mujer desnuda, que acaricia antes de desplomarse en el suelo y morir, instante en el que la mujer desaparece.

Buñuel explica perfectamente unas acciones que no se pueden narrar. El experimento está en el guion. A pesar de la dificultad de encontrar un nexo común en los diferentes microepisodios, se puede hablar de violencia sobre la mujer, de la imposibilidad del placer, de la complejidad de entendimiento hombre-mujer, de angustia vital y de tragedia. Respecto de los puntos climáticos, son los mismos de un film clásico: uno al inicio (la sección del ojo de la mujer, uno de los arranques o teasers más impactantes del audiovisual), uno en la mitad (el hombre que pretende acariciar a la mujer tiene que arrastrar un piano, un burro y dos seminaristas), y uno al final (la pareja muerta y enterrada en la arena imitando la disposición del cuadro *El ángelus*, de Millet). El esqueleto de la narración clásica sobrevive en uno de los films más experimentales.

***Free radicals* (1958) de Len Lye.**

El escultor y cineasta neozelandés Len Lye es uno de los primeros artistas que pinta directamente sobre el celuloide, en concreto en sus cortometrajes *A colour box* (1935) y *Kaleidoscope* (1935), dos fantasías de imágenes abstractas, muy dinámicas, con música de estilo latino, a partir del concepto de la creación de imágenes en sincronía con la música iniciado por Oskar Fischinger pocos años antes y que seguirán discípulos como Norman McLaren. Lye explora también la animación de objetos (*The birth of the robot*, 1937) e incluso la combinación de animación con documental pedagógico (*Tra-de tattoo*, 1937). No abandona nunca la idea de sincronizar imagen y música, como se

puede ver en su breve corto documental de imagen real de una cadena de montaje de automóviles *Rhythm* (1957), con numerosos jump cuts que crean un gran dinamismo y permiten trocear un mismo plano en tres y cuatro partes para sincronizarlo con el acompañamiento de percusión. En su cortometraje abstracto *Particles in space* (1957), en el que la banda sonora musical de percusión procede en parte de sus propias esculturas cinéticas, el minimalismo de la imagen es extremo, solo grafismos blancos como pinceladas sobre fondo negro. *Free radicals* está dentro de esta misma línea, el tema musical con percusión y voces proviene de la tribu africana Baghiri. Tanto la música como la evolución de los grafismos no configura ningún esquema que el espectador o el analista puedan relacionar con la secuencia convencional ni tampoco con la estructura en tres actos o tres partes, o dos partes (o las partes que sean). Len Lye efectúa algunas pequeñas variaciones en el estilo de los grafismos animados minimalistas, a lo largo de los poco más de cuatro minutos, que no son perceptibles en los primeros visionados. La no estructura, la relativa monotonía de la percusión y los cánticos salmódicos, la aparente repetición de las líneas quebradas en movimiento en abstracción de extrema simplicidad, todos ellos son elementos contrarios a los habituales ganchos de interés. Sin embargo, el dinamismo, el hipnótico minimalismo y también la huida extrema de los módulos clásicos hacen de este corto uno de los más modernos y vigentes de su autor.

*Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)* (1960), con guion, dirección y montaje de José Val del Omar.

El poeta, inventor y cineasta granadino José Val del Omar es probablemente uno de los directores que con mayor energía han conseguido definir un estilo personal a través de una menor aportación filmográfica: dos cortometrajes. De hecho, con cualquiera de los dos, *Aguaespejo granadino* (1956) o *Fuego en Castilla* (1960), hubiera sido suficiente, tal es la fuerza de su cine. El tercer cortometraje que compone su *Tríptico elemental de España*, dedicado a Galicia, *Acariño galaico (De barro)*, queda inacabado cuando Val del Omar muere en 1982. La versión que se puede visionar fue rodada pero no montada por él.

Místico, surrealista, expresionista, visionario, hombre de fe, apasionado creyente en el amor y en la fuerza oculta del ser humano, manifiesta su imaginario a través de un género singular, que tiene pocos seguidores: el experimental emocionante.

El experimental, por su naturaleza cercana al trabajo de laboratorio, acostumbra a ser frío o inemotivo. A menudo rechaza conscientemente la emoción como valor pri-

mordial del discurso narrativo convencional de la ficción. Es por eso que el «estilo Val del Omar», cargado de recursos técnicos originales y creativos, muchos de ellos de su propia invención, caracterizado además por la renuncia a los actores, consigue una especial luz propia a partir de la búsqueda y plasmación de la emoción arrebatada. *Fuego en Castilla*, de diecisiete minutos, es un film estructuralmente más complejo que *Aguaespejo granadino*, en el sentido de que la obra dedicada a la Alhambra, centrada en el agua, tiene una forma en tres partes claramente definida (el día, la noche y el alba, que se corresponden con la ceguera del hombre, la locura de la noche y la esperanza de la fe). *Fuego en Castilla*, dedicada al fuego, se puede considerar también en tres partes pero con más microepisodios y duraciones más irregulares. Se basa primordialmente en el motivo de otorgar vida a lo inanimado, en concreto a las esculturas barrocas (de Alonso Berruguete y Juan de Juni, en el Museo de Escultura Religiosa de Valladolid) gracias a animación de luz, proyecciones lumínicas, «tactilvisión» o flashes de luz/sombra, travellings animados, zooms, transfoques, filmación con objetivos deformantes, sobreimpresiones, superposiciones y otros trucajes. El fuego como elemento creador de vida se manifiesta no solo en la esencia global de la obra sino con planos específicos de fuego que puntean toda la narración y en la iluminación «táctil», relampagueante, sobre las esculturas, como si el fuego se reflejara en ellas.

En este «documental lírico abstracto» —según expresión del autor— se pueden distinguir dos partes en blanco y negro y un epílogo en color. Una introducción que presenta el contraste entre la vida moderna nocturna sin alma, también las procesiones de Semana Santa con esculturas todavía inmóviles pero en vías de tomar vida, detalle que se insinúa en la mano en movimiento de una escultura, e imágenes de naturaleza, agua de vida con rostros espectrales y fuego. Una segunda parte o bloque central, desde el minuto 7 al 14, está dedicada al núcleo de la obra: el museo y las esculturas con la aplicación de todos los trucajes mencionados que dotan al film de su característico aspecto de videocreación avanzada a su tiempo. Val del Omar explora todas las posibilidades de iluminación sobre las tallas barrocas, como efectuando variaciones musicales sobre un mismo motivo, acelerando poco a poco el ritmo de forma que de los minutos 12 al 14 la fragmentación, la tactilvisión y el acompañamiento sonoro (donde predomina un «zapateado» del artista vallisoletano del flamenco Vicente Escudero) llegan al máximo. Finalmente, un epílogo lento en color con planos secuencia de humildes flores de campo cierra el cortometraje. Montando sobre el epílogo, después del vertiginoso e hipnótico bloque central, la voz en off del propio José Val del Omar rinde un homenaje al amor como vencedor de la muerte: «La muerte es solo una palabra que se queda atrás cuando se ama... Amar es ser lo que se ama».



Cuando los cineastas vanguardistas de los años veinte, europeos y soviéticos, intuyen que nuevas formas de hacer cine son posibles más allá de los «dramas literarios» piensan probablemente en vías como la que abre Val del Omar.

Secuencia de créditos de *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964), realizada por Robert Brownjohn.

Créditos y estados alterados de conciencia son el refugio del cine experimental en el cine industrial. En el caso de *Goldfinger*, Robert Brownjohn va un paso más allá de la idea de los créditos de *Desde Rusia con amor* (*From Russia with love*, 1963), también realizados por él, donde parte igualmente de la idea de la filmación de una proyección sobre el cuerpo humano. Si en el segundo film de la saga Bond la proyección sobre el cuerpo es la de los mismos títulos de crédito, en el tercero, *Goldfinger* (1964), que dirige Guy Hamilton con guion de Richard Maibaum y Paul Dehn adaptando la novela de Ian Fleming y montaje de Peter Hunt, se proyectan diferentes secuencias del film sobre partes del cuerpo de una mujer dorada, inmóvil como una estatua o como un cadáver, anticipando la muerte del personaje de Jill Masterson (interpretada por Shirley Eaton), la primera de las espías del film, causada por la sofocación epidérmica que le provoca el oro líquido pintado sobre su piel.

La secuencia de imágenes en las partes del cuerpo de la mujer no es gratuita ni azarosa: se concede preferencia al primer plano del malvado, Goldfinger, después a James Bond, a continuación la chica, Pussy Galore, y finalmente el malvado secundario, Oddjob, es decir, la galería de personajes principales. Siguen imágenes eróticas y, todavía más, de acción (he aquí el resumen de la serie 007: acción y erotismo). Destaca un gag estetizante propio de esta propuesta visual y del humor que caracteriza también la saga Bond: una pelota de golf avanza desde el brazo de la chica dorada hasta caer en uno de los senos. Y una asociación casi de estilo soviético: una pistola se proyecta sobre el ojo de la mujer dorada formando una especie de pistola-ojo. La culminación de la secuencia, que coincide con el clímax también de la canción, es un grupo de diversas imágenes de fuego y de explosiones (amarillo sobre dorado). El plano final está nuevamente dedicado al antagonista, Goldfinger.

Personajes, erotismo, acción y, como gran acontecimiento final, el fuego. Estructura clásica dentro de la secuencia de créditos.

El aspecto de estos títulos es, podría decirse hoy, de videoarte. También de videoclip, ya que el tema cantado por Shirley Bassey, compuesto por Leslie Bricusse y Anthony Newley, en el que se glosa al personaje del malvado fascinante Goldfinger, con-

vierte la secuencia en una ilustración gráfica de una canción que se comercializa y ayuda a la promoción del mismo largo.

Robert Brownjohn, diseñador gráfico, es discípulo en La Nueva Bauhaus de Chicago del constructivista húngaro y cineasta vanguardista László Moholy-Nagy, de quien puede haber aprendido la idea de filmar película proyectada. Algunas secuencias de créditos de Saul Bass (*Vértigo*) o Kyle Cooper (*Seven*) pueden demostrar, igual que la de *Goldfinger*, que el cine experimental en pequeñas dosis puede gustar al gran público.

La secuencia de apertura de créditos, realizada por Patrick Clair, de la serie creada por Nic Pizzolato *True detective* (2014) contiene el concepto de «imagen en el interior de la figura humana», o el rostro y diversas partes del cuerpo como ventana de paisajes, que está ya en el trabajo de Robert Brownjohn.

*Dog star man* (1964), con guion, dirección y montaje de Stan Brakhage

Brakhage, autor de centenares de films, es probablemente más conocido por sus cortometrajes abstractos de pocos minutos, mudos, de colores vivos en constante mutación en bloques que acostumbran a ir de la rapidez a la hiperrapidez, realizados a partir de mediados de los años sesenta, que por su época anterior de films narrativos y cercanos al documental y el psicodrama.

*Dog star man*, un largometraje de setenta y cinco minutos, está estructurado por el mismo autor en un preludeo y cuatro partes, tal como lo anuncia en intertítulos al final de cada parte e inicio de la siguiente. Se puede encuadrar en una tradición cultural americana literaria que tiene una de sus hitos fundacionales en el poema «Hojas de hierba» (*Leaves in the grass*), de Walt Whitman, publicado en 1855. El «hombre» del film de Brakhage al cual alude el título (el mismo Stan Brakhage, por cierto) que aparece siempre acompañado de un perro, es el vagabundo visionario, iluminado, salvaje, puro, integrado en la naturaleza, igual que el protagonista del poema de Whitman. En el largo de Brakhage, el hombre se vincula al cosmos —de ahí la «estrella» del título— y a la naturaleza. Imágenes del sol, la luna y las estrellas y del hombre con su perro ascendiendo en el bosque nevado de la montaña, son uno de los motivos recurrentes del film. En la segunda de las partes de *Dog star man*, el hombre es comparado al niño, reforzando la idea de pureza e inocencia presente también en la obra de Whitman.

La factura externa de esta obra es primordialmente abstracta y no narrativa. El retrato del ser humano ideal, según el autor, es el del hombre libre, luchador, indepen-

diente, con un compañero animal con el que se identifica y entregado a la naturaleza y el cosmos con el que se quiere confundir. La radicalidad de la propuesta, que renuncia a la narración y al acompañamiento sonoro, que explora sensaciones como en un estudio de laboratorio, forma parte del estilo de este cineasta a partir de finales de los cincuenta. A pesar de la no narración, sí que se puede rastrear una mínima trama o, al menos, un desarrollo temático. En el prelude (de 25 minutos), el hombre está en la ciudad y la abandona, viaja vertiginosamente hacia el cosmos, los colores nocturnos, la luna y la abstracción le acompañan. En la parte I (de 30 minutos), el hombre y su compañero, el perro, están en el bosque nevado y magnífico. En la parte II (de 6 minutos), el hombre, todavía con el perro en el bosque, se confunde con el recién nacido, símbolo de la máxima pureza e inocencia, hasta que el hombre cae y parece morir. En la parte III (de 7 minutos), el hombre y el perro desaparecen en beneficio de la abstracción, de donde emergen fugazmente las formas del niño y el cuerpo desnudo de la Madre. En la parte IV y última (de 7 minutos), el hombre renace, desnudo, y vuelve después a una civilización vinculada a la naturaleza y al espacio cósmico.

La sucesión nerviosa, imparable, constante, de imágenes breves o en sobreimpresión, a veces en montaje rapidísimo, interrumpidas en ocasiones por planos largos, a cámara lenta, definen el estilo de este director que más adelante evoluciona hacia films que son pintura en movimiento («handpainted films»), según motivos anticipados ya en este largometraje y manteniendo la renuncia al apoyo musical o de cualquier tipo de sonido.

*La fórmula secreta* (1965), medimetroaje con fotografía y dirección de Rubén Gámez, guion de Rubén Gámez con textos de Juan Rulfo, y montaje de Daniel Rubio.

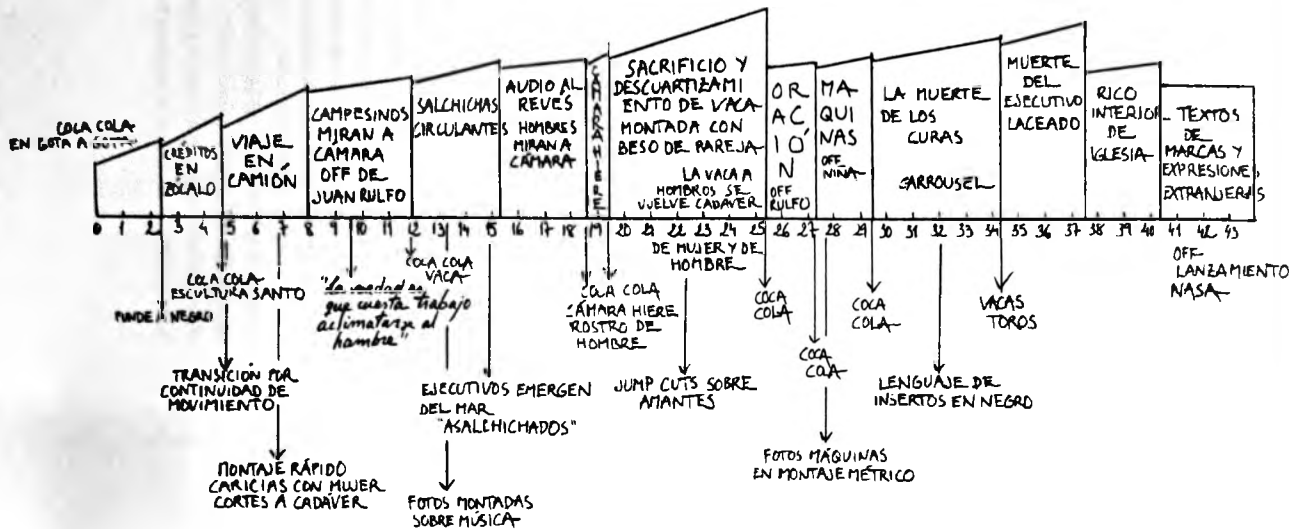
El medimetroaje de cuarenta y tres minutos del mexicano Rubén Gámez se relaciona con *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel, y con *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren, por la común relación con el surrealismo, el registro poético, el ritmo preferentemente rápido de montaje (con numerosas continuidades que aprovechan la similitud formal o de movimiento para sorprender con un plano inesperado) y la fuerza de la oferta estética. Pero contiene una característica que no se da en estas otras obras, la voluntad de denuncia. El film es conocido también con el subtítulo *Coca-Cola en la sangre*, que se relaciona con la imagen catafórica del arranque del film: una botella de Coca-Cola substituye un gota a gota medicinal y el líquido americanizante desciende por el conducto para integrarse en el cuerpo del paciente. La miseria en la que vive el pueblo mexicano («La verdad es que cuesta aclimatarse al hambre», dice la voz en

## La fórmula secreta (1965)

Guión de Rubén Gámez, con textos de Juan Rufo

Dirección de Rubén Gámez

Montaje de Daniel Rubio



### Motivos visuales

Coca-Cola parpadeante  
 Vacas  
 Esculturas de santos  
 Hombres mirando a cámara

### Motivos auditivos

Música de Antonio Vivaldi  
 Música de Dimitri Shostakovich  
 Voz en off con textos de Juan Rufo  
 Off de niña y de voces en inglés

off basada en textos de Juan Rulfo recitada por el poeta Jaime Sabines) se relaciona directamente con la influencia negativa del contacto tóxico de la cultura de los Estados Unidos, ejemplificada en imágenes de la botella de Coca-Cola que de forma parpadeante inicia la casi totalidad de los catorce episodios del film.

Estructuralmente, y al igual que *Un chien andalou*, el mediometraje tiene tres grandes puntas climáticas, el inicio, la mitad y el final, las tres relacionadas con la muerte. Al recoger la esencia de los tres momentos culminantes, la obra de Gámez se aproximaría a un film clásico. Los motivos visuales y sonoros establecen en cierta manera las leyes del film, ya que se repiten con periódica regularidad de inicio a final. La imagen-motivo de la Coca-Cola parpadeante da entrada a la mayoría de episodios, el acompañamiento musical con composiciones de Vivaldi y de Shostakovich contribuye a la dignificación de la gente del pueblo, numerosos rostros filmados mirando a cámara en silencio, a menudo acompañados de los textos de Juan Rulfo que ponen de relieve el estado de pobreza del país. En casi todos los episodios hay rostros que miran, interrogando al espectador, y su mirada no se aparta ni siquiera cuando la cámara se acerca a uno de ellos varias veces causándole traumáticas heridas. La insistencia en retratar esculturas de santos del interior de las iglesias es tan enérgica que se conforma como otro de los motivos principales visuales, igual que la fijación en el retrato de las vacas, mansas y pacíficas, víctimas de la violencia, probablemente comparadas a los mismos mexicanos. El audio de voces en inglés es otro de los motivos sonoros y que incide en la parte crítica, ya que se puede oír tanto a una niña mexicana aprendiendo con dificultad a hablar inglés como el off, frío, ridículo por descontextualizado, de un lanzamiento de la NASA, un hecho en las antípodas de la digna humildad del pueblo mexicano.

De los tres momentos culminantes, el central configura una secuencia que por su violencia en el límite es cercana a la sección del ojo de *Un chien andalou*: la muerte y descuartizamiento de una vaca —sin que la elipsis ahorre la parte más crítica del proceso— que se desangra en planos montados en paralelo a una secuencia de una pareja besándose. El proceso del descuartizamiento es profesional y efectuado de forma rutinaria. Más tarde, el cuerpo de la vaca en la espalda del descuartizador se transforma en el cadáver de una mujer joven o en el de un hombre, en un tipo de transición que el director ensaya en uno de los primeros episodios: el cadáver del hombre en el remolque de un camión en marcha bajo los puentes de la capital se transforma en el de una mujer. Numerosos episodios pueden sorprender por la originalidad de la propuesta: los tres ejecutivos emergiendo del mar unidos por un lazo de salchichas conforma la imagen más conocida del film, simétrica a otra de los episodios finales, la de un mexicano a caballo que persigue, enlaza y ejecuta a un joven ejecutivo.

La *fórmula secreta* tiene un estilo propio, muy individualizado, que hace que se pueda hablar solo a partir de este único film de un «estilo Gámez». En algunos episodios, como el de la muerte de los sacerdotes, el director ensaya nuevos códigos o propuestas de lenguaje a partir de planos en negro que intercala interrumpiendo la acción.

**Pas-à-deux** (1967), con guion, dirección y montaje de Norman McLaren

Este film es uno de los más relevantes antecedentes del videodanza. El escocés Norman McLaren, trabajando desde el National Film Board del Canadá, aplica una técnica de propia invención, el registro desplazado de la imagen (elaborado en el laboratorio), a partir del cual las figuras dejan rastros residuales de sí mismas que se van fundiendo poco a poco después de generarse, consiguiendo un resultado que acerca este cortometraje de doce minutos al cine psicodélico de la época. Si se pudiera hablar de psicodelia de imágenes rápidas, como el viaje vertiginoso a Júpiter en *2001. Una odisea del espacio* (2001. *A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, el parpadeo constante en el concierto de *Exploding plastic inevitable* (1967) de Ronald Nameth, producido por Andy Warhol, o la secuencia del cementerio de *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper, y por otro lado de una psicodelia de imágenes lentas, como las explosiones ralentizadas de electrodomésticos con música de Pink Floyd en *Zabriskie point* (1969) de Michelangelo Antonioni, *Pas-à-deux* se situaría en este segundo grupo. El avance de la acción es armónicamente lento, primero la bailarina, después el bailarín, iluminados lateralmente sobre fondo negro (filmados en 16 mm en película de alto contraste). Las figuras que van formando, según un estilo de danza clásica, sirven al director para ir explorando todas las posibilidades del trucaje, avanzando siempre de menos a más, acercándose lentamente a los cuerpos de los bailarines. En el bloque del clímax final, el trucaje se manifiesta sobre planos muy cercanos de los personajes.

La mínima historia narrada es la de un hombre y una mujer que se acercan, danzan y acaban juntos, sonrientes, probablemente enamorados. Desde el punto de vista clásico, se cumplen las tendencias de ir siempre de menos a más, desarrollando el trucaje en un crecimiento climático de densidad visual; y de transformación: dos desconocidos solitarios se vuelven personajes felices. McLaren, uno de los más relevantes y conocidos cineastas del experimental, no pierde nunca de vista la esencia de la estructura clásica.

Desenlace de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), con guion, dirección y montaje de David Lynch.

El primer largometraje de David Lynch, que se convierte en film de culto, es calificado de simbólico, metafórico, surrealista, poético, onírico, experimental, grotesco, body horror film (o film de terror derivado de la destrucción del cuerpo), etc. En buena parte *Eraserhead* significa el inicio de los largometrajes de su autor con guion de lógica inconsciente, como las posteriores *Carretera perdida* (*Lost highway*, 1997) o *Mulholland Drive* (2001), es decir, del Lynch más alucinatorio y visionario. *Eraserhead* responde plenamente al estilo Lynch: «los films de este cineasta son oscuros, excesivos, desconcertantes, extraños, poblados de personajes extravagantes y deformes caracterizados por una atmósfera inquietante y de misterio que bordea en ocasiones el género de terror... Sus personajes están con frecuencia escindidos y en una constante y paranoica tensión contra sí mismos» (*Diccionario incompleto del guion audiovisual*).

El protagonista, Henry Spencer (interpretado por Jack Nance), responde al arquetipo del desvalido que, como se desvela en el desenlace, acaba por convertirse en triunfante. Un joven deprimido y en tensión permanente, Henry, se ve abocado a una relación de pareja con un hijo monstruoso que le arruina la vida. Henry es abandonado por su mujer, que no soporta al hijo, y más tarde asesina al niño, lo que le permite acceder a la irreal mujer-cantante de sus sueños. El film es todo un manifiesto desde el inconsciente contra la pareja, contra la familia y, específicamente, contra la paternidad. El espíritu es, pues, radicalmente opuesto al del film clásico y a la moral establecida. A pesar de que el arquetipo de Lynch es uno de los más utilizados por los films de género, el desvalido triunfante, y de que la estructura no se aparta de las convenciones, la sorpresa del espectador respecto a cada nuevo plano, cada nuevo episodio, cada nuevo paso dramático, es constante. Algunas secuencias, como el prólogo, el epílogo o los sueños son de una factura extremadamente alternativa. El humor surrealista es suficientemente personal como para definir parte del estilo Lynch: los continuos silencios conducen a un film casi sin palabras, la fuerza del decorado industrial es abrumadora, y el hijo-monstruo se convierte con el tiempo en un icono del horror freak.

La estructura es la de un film con prólogo, dos actos y un breve epílogo:

- Prólogo (6 minutos). En un espacio abstracto, Henry desprende de su boca una semilla del futuro niño-monstruoso.
- Acto I (23 minutos). Henry camina hasta su piso y va a cenar luego a casa de su novia, donde le anuncian la existencia de un hijo.

- Acto II (50 minutos). Henry convive con el hijo-monstruo, es abandonado por su mujer, sueña con una cantante que parece vivir detrás del radiador de su habitación. Inicia una escena de sexo con la vecina de enfrente que más adelante le rechaza por su vinculación con el hijo monstruoso. Henry mata al niño.
- Epílogo (3 minutos). Henry se reúne en una especie de paraíso luminoso con la cantante ideal.

El clímax del asesinato del niño viene precedido por un encuentro de Henry con la vecina sexy de la puerta de enfrente, que le rechaza por ver en él un hombre con cabeza de feto, un padre monstruoso vinculado al hijo monstruoso. Henry entiende la reacción de la vecina sexy y se decide a llevar a término el deseo de acabar con la vida de su hijo. La escena es violenta por lo que tiene de tortura: Henry corta las vendas del cuerpo del monstruo yacente e indefenso y hunde después las tijeras en las vísceras de la criatura, que no deja de quejarse y gritar mientras el audio acompaña con una densidad creciente de ruido. La agonía es especialmente larga, apoyada por el parpadeo de la luz de la habitación, que, en flashes de luz y de oscuridad, muestra el rostro de la criatura convertido en amenaza, bajo la mirada angustiada de Henry. La luz fundiéndose puede indicar la muerte del niño. Acto seguido, el epílogo, el triunfo de Henry, con la imagen icónica del film, el plano de su rostro aureolado de gotas de líquido luminoso en suspensión y el reencuentro feliz con la cantante, bañados ambos de luz blanca y audio heroificador.

El ritmo de *Eraserhead* es de una extrema lentitud. Lynch no duda al principio en hacer entrar unas cuantas veces al personaje en plano general para que recorra todo el trayecto hasta salir de campo y cortar más tarde; las conversaciones minimalistas, muchas en plano secuencia, avanzan a velocidad congelada. El tempo lento es un signo de estilo que Lynch reitera en numerosos films posteriores. La secuencia final climática a partir de la agonía de la criatura contiene una significativa aceleración respecto a secuencias precedentes, con relevante fragmentación y gran densidad audiovisual.

David Lynch monta el mismo *Eraserhead*. Es también el montador de muchos de sus cortometrajes —*The alphabet* (1968), *The 3 Rs*, (2011)—, y de su largo *Inland Empire* (2006). Mary Sweeney, que comienza como ayudante de Dede Allen, es la montadora de toda la obra de Lynch desde *Twin Peaks* (1990) hasta *Mulholland Drive* (2001), además de guionista de *Una historia verdadera* (*The straight story*, 1999), que Lynch dirige.



*I'm not the girl who misses much* (1986) de Pipilotti Rist.

La videoartista y videoinstaladora suiza Pipilotti Rist entra varias veces en la disciplina del videoclip para ironizar sobre ella dentro de su propio estilo y dar cabida a sus obsesiones musicales. En la pieza de cinco minutos y medio *I'm not the girl who misses much* parte del primer verso del tema de The Beatles «Happiness is a warm bomb», de *The white album* (1968), compuesto y cantado por John Lennon, cuyo primer verso es «She's not the girl who misses much». Pipilotti Rist, que suele convertirse ella misma en personaje de sus videocreaciones, es la protagonista más bien irreconocible de la pieza, puesto que se mantiene en un perpetuo fuera de foco al formar parte de una imagen alterada a causa de continuas interferencias, como si fuera bobinada a una velocidad que duplicara la de la correcta reproducción. Rist canta una y otra vez el primer verso del tema de The Beatles en una versión acelerada, distorsionada y acompañada de un baile enloquecido. La pieza progresa hacia la hiperlentitud en tonos rojizos y luego hacia un repertorio de «bellas interferencias», capaces de transformar en abstracta la imagen figurativa, propias de las alteraciones del vídeo analógico de los ochenta. Cerca del final, surge en el audio el tema *Happiness is a warm bomb* en su versión original de The Beatles, al que se practican leves distorsiones en el audio sin que las imágenes se aparten del registro anterior, obteniéndose así un resultado de videoclip contrapuntístico que se acerca al de piezas como *Beatles electroniques* (1969) del pionero del videoarte Nam June Paik, que utiliza también música de The Beatles con las imágenes y el audio distorsionado. El bloque final reexpone parte del inicio y culmina con imágenes en negro y en silencio. A grandes rasgos, la progresión puede tener que ver con la de una secuencia clásica, al ir a más hasta un posible climax —el tema musical original con las imágenes que Rist ha ido generando— y una reexposición del inicio en el desenlace anticlimático.

El «estilo Pipilotti Rist» de experimental alegre, colorido, alterado, peculiarmente poético, cuyo motivo principal es el cuerpo de la mujer —la mayoría de las veces la misma Pipilotti Rist—, está presente en esta pieza realizada en la etapa estelar del videoclip. Por tratarse de una muestra notablemente representativa del espíritu del estilo de la autora *I'm not the girl who misses much* suele formar parte de las retrospectivas que se dedican a la artista.

Rist vuelve varias veces al universo de los vídeos musicales, ironizando siempre sobre ellos. En *You called me Jacky* (1990) dobla la masculina voz de estilo country del compositor de la canción Kevin Coyne —creando un contraste sin duda humorístico— en una pieza en la que ella misma aparece en sobrepresión sobre paisajes en movi-

miento. Y en *I'm a victim of this song* (1995) canta ella como en un karaoke, esta vez sin aparecer en el clip, el tema *Wicked game* (1990) de Chris Isaak, en una versión que es a la vez homenaje y parodia, y que reproduce parte de los elementos del clip musical que realiza Herb Ritts. También en estos dos ejemplos existe una ligera voluntad de culminación climática, en *You called me Jacky* por una evolución en el tratamiento de imagen justo en el bloque final y en *I'm a victim of this song* por un añadido de enloquecida alteración en el audio y algunos motivos sexualizantes en las superposiciones sobre el motivo recurrente de las nubes, procedente del original del clip de Chris Isaak.

La aportación de Pipilotti Rist con estas piezas de «videoclip videoartístico» consiste en mantener un tono abiertamente experimental alejado de los postulados convencionales sin perder su propia personalidad estilística: humor, colorido, sobreimpresiones, alteración cercana a la locura y voluntad poética

*Passage à l'acte* (1993), con guion, dirección y montaje de Martin Arnold.

El cineasta austriaco Martin Arnold crea un estilo diferenciado con sus cortometrajes basados en una peculiar manipulación de breves escenas de films de archivo consistente en la repetición obsesiva de fotogramas —y del audio que llevan incorporado— que consigue transfigurar completamente el sentido del film original del que parten.

La propuesta de Arnold no es estrictamente nueva: Charles A. Ridley, en el cortometraje paródico de dos minutos, montado con film de archivo de los documentales alemanes nazis de Leni Riefensthal, *Schichlegruber doing the Lambeth Walk* (1941), ya trabaja dentro del plano con marchas hacia atrás y hacia adelante, en su caso al ritmo de la música. Podría decirse que Arnold desarrolla esta idea hasta el límite o más allá de él, de forma que se pierde cualquier vestigio narrativo en beneficio de una focalización sobre los mecanismos del lenguaje audiovisual y una creación de atmósfera que se ha calificado de inquietante, posapocalíptica, terrorífica, surrealista, delirante y también paródica, con influencias del hip-hop y de la música minimalista.

Si en su cortometraje anterior, *Pièce touchée* (1989), Arnold estira hasta dieciséis minutos un breve plano único de un matrimonio saludándose con un beso perteneciente al film *The human jungle* (1954), dirigido por Joseph M. Newman, en *Passage à l'acte*, de ocho minutos, el autor parte de una escena de 35 segundos de *Matar un ruiseñor* (*To kill a mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan, en la que un niño sale corriendo de la cocina de la casa para ir a la escuela, pero obedeciendo una indicación de su padre, vuelve a donde estaba para esperar a su hermana. El niño, nervioso, apremia a la niña diciéndole que llegarán tarde al primer día de clase y finalmente los dos salen juntos.

Arnold introduce sus microrepeticiones transmutando esta escena de algún modo inofensiva, doméstica, expositiva y voluntariamente anticlimática en un violento retrato de familia. La descomposición del sonido de las palabras en impactos brevísimos ininteligibles contribuye a la sensación de constante agresividad, la repetición del ruido de la puerta abriéndose y cerrándose se vuelve una amenaza, cada sonido salido de los labios —como la orden del padre— es como una bofetada, el diálogo de los hermanos en plano-contraplano, repetido en microplanos con sonidos guturales y extendido hasta lo impensable, ridiculiza la convención más conocida y practicada del lenguaje audiovisual —el plano-contraplano en el eje en el montaje de diálogos— transformando el ping-pong propio de la convención en un juego tan agresivo como absurdo y convirtiendo además a los niños en personajes alterados como de otro mundo.

No cabe especular sobre el origen de este estilo de montaje, pero sí es cierto que el montador, en su búsqueda rutinaria del punto ideal de corte en la moviola o la mesa de montaje, moviendo en ocasiones a mano imagen y sonido adelante y atrás, reproduce en parte situaciones como las que Arnold lleva al límite. De hecho, este cortometraje está todavía montado en mesa de montaje, ya que parece ser que el autor no se pasa al digital hasta la década del dos mil.

Martin Arnold continúa experimentando en esta línea en sus siguientes cortometrajes, como *Alone. Life wastes Andy Hardy* (1998), y en la década del dos mil explora en otras direcciones, pero su trabajo en los ochenta y los noventa marca un estilo con seguidores que le homenajean en todos los registros, incluido el paródico, y también con algunos falsificadores que intentan que su trabajo pase por ser original de Arnold.

*The passions* (2000-2001), serie de videoocreaciones de Bill Viola que comprende las piezas *Anima*, *Catherine's room*, *Dolorosa*, *Four hands*, *The lock garden*, *Man of sorrows*, *The quintet of the astonished*, *Silent mountain*, *Six heads* y *Surrender*.

Bill Viola es uno de los precursores de la videoocreación, en activo desde mediados de los años setenta, y también uno de sus representantes más conocidos. Místico y orientalista, casi budista en una primera época, utiliza las posibilidades que ofrece el video de realizar planos largos y trucajes para crear un estilo propio, hipnótico, onírico, a menudo pictórico, de búsqueda experimental, donde el tiempo acostumbra a circular con lentitud, en el que no falta la emoción pero en un sentido más analítico y contemplativo que en Val del Omar.

*The passions* es un grupo de variaciones sobre el motivo de las emociones en el límite que atraviesa el ser humano. Está inspirado en pinturas y grabados medievales,

renacentistas y barrocos, especialmente en estudios de rostros. Viola considera primordiales en este trabajo cuatro emociones —alegría, tristeza, ira y miedo— y las pone en movimiento, representándolas a través de diversos actores y actrices a los que filma en 35 mm a velocidades de trecientos fotogramas por segundo, para tratar después la imagen en la posproducción digital buscando ralentizaciones todavía más acusadas. En *Anima*, por ejemplo, que es el caso extremo de lentificación de este grupo de piezas, tres actores actúan durante 60 segundos que se ralentizan hasta 81 minutos, de forma que el espectador en un primer visionado puede llegar a creer que la imagen está congelada. En las diferentes piezas, los actores representan estallidos emocionales casi siempre en plano medio o primer plano, a cámara lenta y en silencio. Una de las obras más conocidas del conjunto, *The quintet of the astonished*, muestra un plano de conjunto de cinco personajes, el uno al lado del otro, que según el autor «atravesan una ola de emoción intensa que amenaza con desbordarles». Cada figura vive su propia emoción, en este caso cercana al dolor, la angustia o el éxtasis, al margen de la del vecino, y después de llegar a un límite máximo vuelven todos a la calma inicial. Este proceso es similar al de otras piezas como *The locked garden*, donde dos actores en plano medio, en dos pantallas separadas, representan los cuatro estados emocionales principales de esta experiencia; *Six heads*, donde en una imagen de proporción vertical seis cabezas del mismo personaje representan la alegría, el miedo, la ira, el llanto, la sorpresa y la somnolencia; o *Silent mountain*, donde un hombre y una mujer, en plano medio largo y en pantallas separadas, experimentan un poderosísimo estallido de dolor de intensidad insoportable que les lleva a gritar y retorcer sus cuerpos.

El experimento de Viola recoge por una lado la voluntad clásica de llevar al personaje a la máxima intensidad emotiva. Pero, para ser exactos, en el universo clásico es el espectador, más que el personaje, quien ha de viajar a la mayor de las emociones, y en este caso Viola impide que eso sea así al renunciar al sonido, al ralentizar las imágenes y al mezclar emociones que colisionan unas con otras introduciendo diferentes personajes con diferentes emociones en un mismo plano, o bien situando actores en pantallas separadas que invitan al espectador a un visionado más analítico que empático. El plano secuencia inmóvil, la ralentización y el silencio conducen al espectador a un visionado más cercano a la hipnosis o a la fascinación que a la transmisión de la emoción representada. Una de las piezas se acerca con más pureza a la búsqueda de empatía emocional, *Man of sorrows*, donde un actor representa en plano medio cerrado, casi primer plano, una única emoción, el dolor angustiado.

La esencia del experimento de Viola es el de poner en escena emociones extremas sin el soporte de la narración. El espectador puede tender de manera instintiva a construir historias que justifiquen las olas emocionales, pero el autor precinde del relato.

Incluso los decorados de fondo de los personajes son en negro, para evitar la menor pista, para no ofrecer la menor sugerencia de soporte narrativo. Este experimento introduce al espectador, de manera sutil (porque sabe que no habrá respuesta), en el enigma. ¿Qué es lo que causa una emoción tan profunda? En el mecanismo de causa y efecto, Viola se queda con el efecto y juega a representar todas las variantes. El espectador se puede sentir atraído por la belleza de las imágenes, por la atracción inevitable de los estallidos emotivos y también por el poder del enigma.

*El agua del castillo rojo* (2006), con guion y dirección de Jesús Ramos, y montaje de Armand Rovira.

El autor realiza en este cortometraje de poco más de cinco minutos un viaje al recuerdo de la madre y a la belleza del lugar de su procedencia, Granada, representada en la Alhambra, el castillo rojo del título. Se inicia con un viaje, casi como una vuelta al pasado o al territorio de la evocación, mientras se oye una copla andaluza de tres versos cantada por la madre en una grabación antigua. Surge la fotografía de ella y se inicia una primera parte «alquímica» de líquidos rojizos en suspensión. Sigue una segunda parte con imágenes exteriores y diurnas del más conocido edificio árabe de las fuentes, retratado a partir de reflejos en el agua, deformaciones, imágenes invertidas o juegos formales, buscando la abstracción y huyendo en todo momento del plano objetivo y la figura humana. La tercera parte es nocturna e interior, e introduce el motivo del agua en movimiento enérgico. En el desenlace, en simetría con el inicio, el viaje de vuelta y nuevamente la canción de la madre en sincronía con una columna de agua invertida, que funciona como gran acontecimiento final.

El ritmo plácido está sostenido por una sucesión de planos preferentemente breves que responden a una misma tonalidad musical. El acompañamiento sonoro, muy suave, con un tema minimalista del islandés Jóhann Jóhannsson, evoca el silencio y el murmullo del agua.

Un esquema clásico —con módulos como el viaje de ida y de vuelta, del día a la noche, del exterior al interior, la canción repetida en el inicio y en el final, tres partes y clímax final— para un film experimental de tipo emotivo y de afirmación de vida, como la mayoría de films del videoartista Jesús Ramos, en este cortometraje concreto conceptualmente heredero de la obra de José Val del Omar, uno de los más importantes cineastas del experimental emocionante.

**Les baigneurs** (2010) de Albert Merino.

La relación entre el cine experimental y el género fantástico se manifiesta en la mayoría de ejemplos de este apartado, también en la videocreación de tres minutos y medio *Les baigneurs*, que parte de un supuesto propio de este género de transgresión de la realidad: la existencia de una especie de civilización de tranquilos bañistas en las aguas residuales de una ciudad. El cortometraje podría reducirse a esta idea eminentemente visual en la que los minúsculos bañistas, con sus embarcaciones de recreo, se comportan en las aguas de charcos y alcantarillas exactamente igual que si estuvieran en la playa, conviviendo sin problema con los gigantescos seres humanos. Pero la propuesta va más allá y contiene al menos dos bloques más, relacionables tanto con estados de ánimo como con una trama argumental. En una segunda parte, las aguas menguan hasta desaparecer, como si la marea se hubiera retirado, lo que provoca la desaparición de los bañistas y la inmovilización de barcos en el pavimento. Si la parte inicial es plácida y feliz, culminando en una danza en equilibrio encima de lo que se revela un pitillo, en la segunda se introduce un elemento de soledad y de angustia, de incertidumbre, con un audio de agua en progresiva ausencia, planos de tuberías que se transforman en árboles o señales de edilicia que prohíben el uso del agua doméstica. Un tercer estado de ánimo, de nuevo feliz, con la irrupción de una bailarina sobre una tapa de hierro se interrumpe de golpe con un desenlace sorpresivo, inesperado, violento, de nuevo inquietante, breve y de lectura abierta.

Las imágenes de Merino, bellas, equilibradas, originales, poéticas, poderosamente descriptivas, repletas de trucajes y cercanas al surrealismo consiguen introducir los distintos estados de ánimo con placidez y, a la vez, con un ritmo más rápido de lo que podría parecer, con planos de duraciones en torno a 4-5 segundos. Según los postulados de Eisenstein podría calificarse como montaje tonal, con grupos de planos que parecen responder a un mismo tono musical, en una videocreación que apenas esboza un fondo musical en los dos instantes de danza.

**8 switches (Part 6)** (2011) de Tim Wright.

*8 switches*, de cuatro minutos de duración, sexto clip de una serie de ocho, es una manifestación minimalista de música visual que consiste en una progresión, siempre de menos a más, de pequeños y fugaces círculos blancos sobre fondo negro, en estricta

sincronía con los impulsos sonoros, que poco a poco se van multiplicando y transmutando en grandes círculos negros sobre fondo blanco.

El crecimiento de la lentitud a la rapidez es constante, alcanzándose una gran densidad audiovisual final que genera un espectacular clímax que cierra el film. La transformación se produce de «pequeño» a «grande» y de «blanco sobre negro» a «negro sobre blanco».

Dos de los elementos principales de la esencia de la estructura clásica —ritmo creciente y transformación— se manifiestan en esta abstracción musical de la que se pueden buscar antecedentes en Oskar Fischinger, Len Lye y Norman McLaren. El poder y la eficacia de esta obra del músico y cineasta Tim Wright reside en buena parte en la extrema economía de medios con los que resuelve su idea.

### Otras secuencias de montaje

La muerte de Charles Foster Kane en el prólogo de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, con guion de Herman Mankiewicz y Orson Welles, y montaje de Robert Wise.

*Ciudadano Kane* es una de las películas más importantes de la historia del cine a causa de su atrevida estructura de flash-backs, de la aportación de una secuencia de falso reportaje (idea que el mismo Welles ya había ensayado poco antes en la radio con la retransmisión de la adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, y reutiliza en *Fraude*, de 1973), de la filmación con objetivos de gran profundidad de campo que tienden a reducir la fragmentación en beneficio del plano secuencia, y de otros recursos originales narrativos y formales, como la secuencia inicial de la muerte, vanguardista en la resolución, la de la conversación de los periodistas a quienes no se ve el rostro que culmina con la decisión de encontrar el significado de la palabra *rosebud* o la de los desayunos del matrimonio Kane, resuelta a base de elipsis temporales respetando un mismo espacio y un mismo instante, el del desayuno.

La película mantiene su modernidad a pesar del paso del tiempo y es ejemplo de la voluntad de escapar del cine académico precisamente cuando este domina el panorama con mayor energía. La estructura general del largometraje no responde a los tres actos clásicos, aunque se busca presentar la historia de Charles Foster Kane en un ciclo de «crecimiento, poder y caída» a través de las entrevistas que dan paso a los flash-backs, astutamente ordenados para que el ciclo se haga comprensible y no se tenga





que pasar de la infancia a la caída y volver después al momento de gloria. El puzle es solo aparente

Numerosas secuencias de esta película no son académicas en cuanto a realización y montaje pero sí por lo que respecta a la estructura. La secuencia inicial, por ejemplo, que presenta la muerte del protagonista e introduce la enigmática palabra, *rosebud*, que generará la búsqueda posterior y que solo será satisfecha en el último plano del film, contiene una microestructura de planteamiento, nudo, clímax y anticlímax. En el planteamiento —de ritmo lento— se presenta en la noche el inaccesible y abandonado castillo de Xanadú gracias a una serie de encadenados que respetan un punto de luz siempre en el mismo lugar del encuadre. Este punto de luz, la ventana, va creciendo a medida que nos acercamos al castillo. El nudo —de ritmo rápido y transiciones por corte— se inicia una vez se muestra el interior de la estancia, de la que nunca se ofrece claramente la unidad espacial. Así como el exterior se ha presentado con gran lujo de detalles, el interior de la casa es un enigma, incidiendo en el retrato que se lleva a término de Kane: un hombre de quien se conocerán sus actos pero apenas los motivos de esos actos. En este interior se juega con la descontextualización espacial al engañar al espectador presentando primero una casa nevada que en realidad está, como se descubre gracias a un rápido travelling de retroceso, dentro de una bola de vidrio, y después al escamotear el rostro del moribundo que descansa en el catafalco. Acto seguido, el planting fundamental de la historia: unos labios dicen la palabra *rosebud* (Kane continúa solo en su habitación, solo puede haberle oído la enfermera, que entra más tarde al romperse la bola de vidrio). El encuadre solo recoge los labios del personaje: no se puede por tanto enfatizar más la importancia de esta palabra. Después se produce el clímax —de ritmo muy rápido—, es decir, la muerte del personaje, que se da a entender con la mano que pierde fuerza y la ruptura de la bola de vidrio (no se oye el efecto de sonido de la ruptura, pero sí un equivalente efecto musical). La anónima enfermera, vista a través de un fragmento de vidrio roto —detalle que está a tono con la voluntad de enrarecer la atmósfera de la secuencia—, entra en la estancia. Esta entrada (el efecto de sonido de la puerta abriéndose tampoco existe), está fragmentada en dos planos, el segundo repitiendo parte de la acción del primero. En el anticlímax —de ritmo lento—, la enfermera cubre el cuerpo del cadáver. Todos los recursos formales —falta de unidad espacial, carencia de efectos de sonido, dobles acciones— alejan la propuesta de lo que se considera académico. No obstante, la experimentación está reservada a lo más formal, porque la idea de muerte, base de la secuencia, no se escapa de un solo plano y en eso Orson Welles sí es clásico. La muerte preside los dos minutos y medio de la secuencia y se repite en cada una de las partes: la noche, el abandono de Xanadú, la luz de la ventana que se apaga (hecho que,

por cierto, no contiene una justificación narrativa), la soledad absoluta del enfermo, la mano que pierde la fuerza, la bola que se rompe y la enfermera que cubre el cuerpo en el catafalco

Al observar los storyboards originales de esta secuencia que Robert L. Carringer presenta en su libro *Cómo se hizo «Ciudadano Kane»*, publicado en 1987, no puede verse precisamente el plano más importante de la secuencia, el de los labios pronunciando la palabra *rosebud*, lo que conduce a considerar una opción que parece tan poco probable como que este elemento se podría haber añadido más tarde, en una fase muy cercana al rodaje. Así, pues, existe la posibilidad de que este plano fundamental en la estructura del film pueda haber sido una incorporación de última hora.

En cuanto a la mezcla de músicas de la secuencia de los desayunos entre Kane y su esposa, que es la primera secuencia del flash-back del personaje de Leland, amigo íntimo de Kane hasta que se pelean, puede destacarse el siguiente enigma

En la versión original, la música de acompañamiento de Bernard Hermann subraya con creciente dramatismo el deterioro progresivo del matrimonio. Pero en la versión española, por alguna razón, la música de fondo es otra y no subraya melodramáticamente sino que, mucho más suave y frívola, más contrapuntística, crea una distancia entre los personajes y el drama que viven. La pregunta es obvia: ¿por qué —y con qué derecho— se ha cambiado la música original? La segunda pregunta: ¿de dónde ha salido esta nueva música y quién es el autor? La reflexión que se deduce del cambio conduce a la siguiente reflexión: acostumbrados a la versión doblada parecía un acierto la composición de una música que no subrayara la atmósfera dramática, porque intelectualizaba la escena, convirtiendo al espectador en analista distante de los hechos. La versión original resulta en definitiva más convencional.

### *El «clasicismo» de Ciudadano Kane*

Puede sorprender hablar de clasicismo en un film tan alejado de él como este. Sin embargo, desde el guion vale la pena recordar que estamos ante una propuesta de ascensión y caída de un personaje, argumento universal de diversos films de género, desde películas de gangsters hasta sagas familiares. No hay que olvidar tampoco que el timón de la acción viene dado por la voluntad de resolución de un enigma, el significado de *rosebud*, y la resolución de enigmas es el motivo principal de cualquier film clásico y de género, y ese enigma no se resuelve hasta el mismo final, lo que es otra característica del clasicismo. Finalmente, cabe recordar también que *Ciudadano Kane* puede encuadrarse en los films que se constituyen en herencia de la tragedia griega: la muerte del personaje está anunciada desde la primera secuencia, y esa muerte casi inhumana, en soledad, como castigo de los dioses, se produce porque el protagonista ha

desafiado los códigos morales establecidos, desde propiciar la destrucción de su propia familia hasta el desafío prometeico de intentar construir un paraíso.

La secuencia de la ampliación de las fotografías en *Blow up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blow up*, 1966) de Michelangelo Antonioni, con guion de Antonioni y Tonino Guerra inspirado en el relato «Las babas del diablo» de Julio Cortázar. Montaje de Frank Clarke.

*Blow up* es un film trascendente en la historia del cine por dos motivos, uno de ellos visual y el otro argumental. El mecanismo visual que se anuncia en el mismo título del film, la ampliación de una fotografía, parte exactamente de eso: ampliar una y otra vez una fotografía hasta descubrir un detalle relevante que había permanecido oculto en el plano general. Lo que descubre el fotógrafo protagonista (interpretado por David Hemmings) al revelar las sucesivas ampliaciones de las fotografías de la pareja en el parque cambia completamente el significado de lo que el espectador y el personaje han visto, cambia incluso el género de la misma película, que en la mitad se orienta hacia el thriller, puesto que lo que se muestra en las sucesivas ampliaciones es un hombre al acecho con una pistola en la mano y, más tarde, un cadáver.

El motivo argumental es igualmente relevante, aunque ha tenido menos repercusión en el audiovisual por ser directo antagonista del relato clásico, la ruptura del mecanismo de causa-efecto. La presión que ejerce sobre la trama el giro dramático del hallazgo del cadáver es propia de un argumento de investigación. Surge en la ampliación fotográfica un cuerpo echado en la hierba, lo que lleva al fotógrafo de vuelta al parque donde efectivamente encuentra el cadáver. Las convenciones del thriller se ponen en marcha en todo el bloque final del tercer acto: al fotógrafo le roban las ampliaciones y los negativos, su estudio ha sido registrado. El protagonista busca descargar su ansiedad comunicando el hecho a su pareja (interpretada por Sarah Miles), que le recomienda denunciarlo a la policía, y a su amigo editor, que apenas le presta atención. Vuelve a ver en una calle a la mujer de la foto (interpretada por Vanessa Redgrave), a quien ya no se puede contemplar como la pareja romántica del hombre en el parque, sino como la cómplice de un asesinato, la sigue y la pierde. A la mañana siguiente, sin haber descansado vuelve por tercera vez al parque, pero el cuerpo del hombre ha desaparecido. Hasta ese instante, muy poco antes del final, la trama de investigación está en marcha y es el momento en el que en otros films el protagonista decide buscar por su cuenta la solución al enigma, solo contra el mundo, pero en *Blow up* los últimos cinco minutos van en otra dirección, mostrando el interés del fotógrafo por unos artis-

tas del mimo con los que había empezado la película y con quienes va a concluir. El fotógrafo deja de ser investigador, se involucra en su juego mudo de tenis y acaba la película. La presión sobre el enigma, pues, no culmina en una respuesta. Los guionistas no ceden a las convenciones del género y terminan el film sin que el caso se resuelva: no se sabrá nada de lo sucedido en el parque, ni la identidad de la víctima, ni la de los asesinos, ni tampoco su móvil. El espectador clásico tolera mal la no resolución de un enigma, hay que ofrecerle mucho a cambio para equilibrar esa falta de orden. Los autores prefieren el realismo al cuento moral propio del relato clásico. En el cine de género con enigma hay una respuesta satisfactoria para el espectador, mientras que en la realidad, mucho menos ordenada —mucho menos satisfactoria—, a menudo no hay respuestas. Antonioni y su guionista habitual, el también poeta Tonino Guerra, repiten en este sentido la experiencia ya practicada en *La aventura* (*L'avventura*, 1960), con montaje de Eraldo da Roma, donde tampoco hay explicación sobre qué le ha ocurrido a la chica que desaparece al principio y donde la trama aparentemente policial de búsqueda de la desaparecida se transforma poco a poco en un drama romántico. En la realidad, la gente se pierde y nunca más se sabe de ella, es asesinada y no se sabe por quién ni por qué. En la ficción no suele ser así.

La estructura de cualquier trama policial convencional suele plantear el enigma mucho antes del modelo que se sigue en *Blow up*. A menudo el crimen se produce en el mismo arranque, o como muy tarde en el clímax del primer acto, para dar tiempo a desarrollar una buena trama de investigación durante el segundo acto y el tercero. Pero en el film de Antonioni los enigmas empiezan a mitad de la película y el crimen no se constata hasta el final del segundo acto.

Por ejemplo, en *La conversación* (*The conversation*, 1973), con guion y dirección de Francis Ford Coppola, montaje de Richard Chew y supervisión de montaje de Walter Murch, film que sigue en parte el modelo del de Antonioni, la toma de muestras, una grabación de sonido realizada por el espía protagonista sobre una pareja en un parque de la ciudad de San Francisco, se produce en el mismo inicio del film, durante los créditos, y la revelación con consecuencias sobre la trama por la progresiva limpieza de una frase que permanecía oculta y que impulsa al protagonista a implicarse e investigar conforma el clímax del primer acto.

La estructura de *Blow up* podría ser la siguiente:

- Primer acto (hasta el minuto 31): el film arranca con el trabajo del protagonista como fotógrafo, conviviendo con unos vagabundos primero y retratando a diversas modelos más tarde. El fotógrafo visita una tienda de antigüedades y más tar-

de en el parque fotografía sin permiso a una pareja de enamorados. La mujer fotografiada se molesta por lo que considera una intromisión en su intimidad y pide con vehemencia las fotografías pero el protagonista se niega.

- Segundo acto (del minuto 31 al 78). La mujer acude a la casa del fotógrafo y llega a ofrecerse a cambio de las fotos. El fotógrafo le da un carrete falso para que se marche. Revela después el auténtico y percibe, tras sucesivas ampliaciones, que la mirada de la mujer se dirige a un hombre escondido entre la maleza que sostiene una pistola. Nuevas ampliaciones parecen sugerir la existencia de un cadáver sobre la hierba. El fotógrafo vuelve al parque y encuentra el cadáver del hombre que se había besado con la mujer.
- Tercer acto (minuto 78 a 106). El estudio del fotógrafo ha sido desvalijado, las fotos y los negativos robados. Este busca a su pareja pero ella tiene sexo con otro hombre. El protagonista ve a la mujer de la foto por la calle, la persigue pero la pierde. El cadáver ha desaparecido del parque. El protagonista se interesa por unos jóvenes mimos que realizan una imitación de un partido de tenis y se funde en la hierba desapareciendo de imagen en el último plano.

### *La transformación del personaje y el clasicismo de Blow up*

Antonioni dedica más de veinte minutos del primer acto a caracterizar a su personaje principal, el fotógrafo, un joven artista valioso pero narcisista, soberbio, despótico y caprichoso. Su misma entrada en el parque, después de curiosear en la tienda de antigüedades, obedece a un impulso momentáneo. Podría decirse que apenas hay trama en todo el inicio, tan solo retrato de personaje y de ambiente. Ese punto débil es en realidad uno de los activos más importantes, ya que el film es en buena parte un retrato del personaje principal. Y ese personaje principal experimenta una trascendente transformación tras vivir la aventura. Una odisea que le trastorna. El hombre seguro, impertinente y ganador se vuelve en el tercer acto un personaje angustiado, miedoso (teme la entrada de una persona en el estudio, que al final es su propia pareja), solitario, vencido, a la deriva y finalmente parece que recupera el equilibrio al integrarse con unos artistas jóvenes y vagabundos, artistas tal vez verdaderos según la óptica de los autores. Es decir, se cumple la condición principal del guion clásico, la transformación del personaje. Antonioni se salta las convenciones del género thriller al orientarse a él para abandonarlo después, pero el resultado sobre el personaje protagonista es el mismo que el de una aventura más extendida. El arco de transformación, finalmente a mejor (el personaje evoluciona a mayor humanidad, solidaridad y comprensión de las cosas), es notablemente pronunciado.

Más allá del requisito de la transformación, fundamental en el esquema clásico, el film se sostiene por sus numerosos antecedentes con el correspondiente consecuente (plantung y pay-off), obedeciendo reglas de principio-final o bien de principio-medio-final características de los géneros clásicos. Los jóvenes mimos aparecen al principio y reaparecen al final. El parque como espacio está en el clímax del acto I, preside desde su imagen en las ampliaciones todo el acto II y vuelve en el acto III. La modelo Veroushka, a quien el protagonista fotografía al principio en una conocida secuencia que prefigura intencionadamente un coito, reaparece en una de las secuencias finales. Lo mismo su amigo editor. La conversación del protagonista con el amigo pintor, Bill, a mitad del primer acto, es una especie de resumen anticipado del sentido global de la película, con algo parecido a un guiño sobre lo que va a suceder: el pintor, de estilo más abstracto que figurativo, habla de su obra como de un caos en el que con el tiempo encuentra detalles que le ayudan a entenderlo «como una pista en una historia de detectives». En el tercer acto, la compañera del protagonista observa la fotografía del cadáver, borrosa como consecuencia de las ampliaciones, y la compara con los cuadros de Bill, ese pintor amigo del protagonista con quien ella acaba de tener sexo. La película está repleta de anticipaciones, nada es gratuito, todo ha sido anunciado como en una tragedia griega, incluso el partido de tenis mímico final tiene su antecedente en uno real que se está jugando cuando el protagonista entra en el parque en la secuencia de la toma de fotografías del primer acto.

El film soporta perfectamente un segundo visionado: la secuencia fundamental del parque, que parece en el primer visionado una idílica historia de amor, puede ser correctamente interpretada en lecturas posteriores como el prólogo de un crimen: la mujer arrastra a la futura víctima engañándole con caricias al lugar en el que otro hombre escondido espera cometer el asesinato.

### *La secuencia de la ampliación y su repercusión en el audiovisual*

Antonioni toma del relato de Julio Cortázar «Las babas del diablo» la idea principal: la relectura de una situación según la aportación de nuevos elementos y según un nuevo punto de vista. El relato, en parte metalingüístico, contiene ya al fotógrafo, a la pareja, al hombre acechante, no se dirige hacia el asesinato, pero eso no deja de ser una anécdota. Contiene también lo que ha hecho trascender este film, la ampliación de la fotografía. Todo ello está ya en Cortázar, pero Antonioni enfatiza la parte que más le interesa, la ampliación, que en el relato es un detalle y en el film es fundamental.

La secuencia de la ampliación, sin diálogos, sin apenas música, solo con efectos de sonido que por la naturaleza de la acción del fotógrafo son muy suaves, por lo que el

bloque se sucede casi en silencio, dura once minutos hasta la evidencia de la pistola, se interrumpe después con la llegada de unas aspirantes a modelo que han aparecido ya en el primer acto, y se prolonga después tres minutos más, con la ampliación definitiva y el surgimiento del cadáver. Es conveniente hablar de «bloque secuencial», por lo que el asunto empezaría antes, con la llegada del personaje de la mujer del parque (Vanessa Redgrave) pidiéndole los negativos al fotógrafo. Esta secuencia anterior abiertamente erótica, preludio de la de la ampliación, dura quince minutos. Puede considerarse que el bloque secuencial de la ampliación de la fotografía, que es el que hace trascender este film integrándolo en la lista de películas de antología del audiovisual, se prolonga con antecedentes y consecuentes durante todo el segundo acto.

La secuencia empieza como un documental didáctico de fotografía analógica: el fotógrafo obtiene los negativos y selecciona aquellas fotos que desea revelar en la ampliadora sobre papel fotográfico en reproducciones grandes, de al menos 40 x 50 cm, que cuelga una al lado de la otra en las vigas de madera de su estudio y contempla relajadamente, echado en el sofá mientras fuma o bebe. Su mirada se pasea por las reproducciones en exactos movimientos de cámara que manifiestan los centros de interés de su mirada. Se ayuda de una lupa, dibuja con lápiz graso blanco la nueva zona a ampliar. La progresión del global de la secuencia es de planos generales a primeros planos, algo tan simple y tan clásico como eso, pero el avance de la acción es tan pausado como emocionante. Las ampliaciones cada vez nos acercan más a los personajes del parque y el rostro del protagonista, sudando, concentrado, molesto, crispado, finalmente angustiado, cada vez se acerca más a la cámara. La secuencia culmina en su primera parte en un episodio de un minuto con quince planos fijos de fotografías que relatan lo que —de verdad— ha sucedido en el parque. Se trata de una secuencia de *kinestasis* —de fotografías, es decir, de movimiento detenido—, en silencio, que prosigue tras el paréntesis de las chicas con una coda más breve, de tres minutos, dedicada a la última ampliación, que orienta al protagonista y con él a los espectadores hacia la existencia del cadáver. Un matiz es relevante: el protagonista cree en primera instancia que su intervención ha salvado al hombre del parque y así lo comunica cerca de la euforia a su agente Ron por teléfono, y es con ese espíritu con el que mantiene el juego sexual con las aspirantes a modelo que le visitan, pero más tarde la ampliación que esboza el cadáver en la hierba representa para él todo un shock emocional. El bloque secuencial termina con el protagonista en plano general atormentado ante su propio descubrimiento, como un objeto más entre las fotos colgadas. Vuelve al parque y corrobora lo que las ampliaciones ya le habían dicho.

Esta secuencia es relevante hasta el punto de ser fundacional. En los años setenta, ochenta y noventa hay diversas réplicas en films que recogen el motivo de la verdad

escondida en la toma de muestras posteriormente analizadas y amplificadas. A partir de la revolución digital de los años noventa y dos mil, este motivo se vuelve una constante en todo tipo de tramas policiales. A cualquier fotografía o grabación de soporte digital es susceptible de serle aplicada la correspondiente ampliación para descubrir lo que permanecía oculto. Se ha convertido hoy en un elemento regular más del repertorio de tramas de investigación.

Algunos films que recogen el modelo de la «ampliación» a partir de *Blow up*:

La secuencia del clímax del primer acto del citado thriller *La conversación* (*The conversation*, 1973), con guion y dirección de Francis Ford Coppola, montaje de Richard Chew, y supervisión de montaje y montaje de sonido de Walter Murch, revela al espía Harry Caul (Gene Hackman) una información hasta ese momento oculta que parece poner en peligro a la pareja espía que pasea en el parque al principio de la narración. La labor de limpieza técnica de sonido, con los flash-backs de imagen repitiéndose una y otra vez, prefiguran el trabajo de un montador de cine. La secuencia es clásica en la planificación, que se acerca más y más al rostro del espía a medida que se acerca el clímax con la frase reveladora, apoyada con un subrayado musical.

En la secuencia de tres minutos ubicada en el centro exacto del thriller de componente romántico *Impacto* (*Blow out*, 1980), con guion y dirección de Brian De Palma y montaje de Paul Hirsch (su montador habitual), el técnico de sonido Jack Terry (John Travolta) sincroniza en una sala de montaje, equipada con moviola vertical y sincronizadora, dos impactos de sonido grabados en cinta magnética con una filmación en 16 mm de un automóvil precipitándose por un puente y cayendo al agua. Esa sincronización de imagen y sonido conduce a una revelación fundamental: el primer impacto se corresponde con un disparo que provoca el accidente (un subrayado musical apoya la anagnórisis). La secuencia, resuelta en primeros planos del montador e insertos de su trabajo manipulando el film, funciona hoy también como un documental del trabajo en una sala de montaje clásico.

En *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, con guion de Hampton Fancher y David Webb Peoples basado en la novela de Philip K. Dick, y montaje de Marsha Nakashima supervisado por Terry Rawlings, poco antes de la mitad del film el protagonista, Deckard (Harrison Ford), coloca una fotografía en un monitor que obedece sus órdenes verbales y amplía progresivamente cada ángulo y cada rincón, y entra en espacios ocultos como si el interior de la foto fuera infinito. La progresión de la planificación es la de un acercamiento progresivo al rostro de Deckard, hasta un plano de sus ojos, con una aceleración en la fragmentación y un subrayado musical.

*Tren de sombras* (1997), con guion y dirección de José Luis Guerín y montaje de Manel Almiñana, homenajea explícitamente *El hombre y la cámara* (*Člověk s kinoparátom*, 1930), de Dziga Vertov, y *Blow up* (1966), de Antonioni. En un tercer bloque de veinte minutos, más allá de la mitad del film, se investigan las imágenes domésticas tomadas por el camarógrafo amateur Gérard Fleury primero en una sala de montaje —solo vemos las imágenes, no las



utensilios del montador— y después, en una recreación objetiva de la filmación que aclara los enigmas planteados en la investigación anterior.

La muerte de Pat Garrett en el arranque de *Pat Garrett y Billy el Niño* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973) de Sam Peckinpah, con guion de Rudolf Wurlitzer y montaje de Robert L. Wolfe, Roger Spottiswoode, Richard Halsey, Tony de Zarraga, Garth Craven y David Berlatsky.

La primera secuencia de este western crepuscular puede manifestar lo que sucede a menudo al intentar narrar lo audiovisual: no es posible hacerlo. La idea de montaje que sirve de base a este prólogo alcanza su mejor versión en la forma cinematográfica en la que es mostrada sin admitir fácilmente su novelización. Puede ser el caso también del principio de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles: ¿no resulta confuso contar que el punto de luz de la habitación del moribundo se mantiene en el mismo lugar del encuadre a pesar de los diversos planos encadenados que muestran Xanadú desde diversos puntos de vista?

El prólogo de *Pat Garrett y Billy el Niño*, de siete minutos, condensa el film, anuncia su condición de relato trágico y pone de relieve, además, uno de los motivos centrales de la filmografía del guionista, director y amante del montaje Sam Peckinpah: la amistad traicionada.

El story line de la secuencia podría ser este:

El viejo Pat Garrett es asesinado a tiros en el presente (1909), mientras que en el pasado (1881) el mismo Garrett, recién nombrado sheriff, advierte a su amigo, el bandidero Billy, de que es conveniente que se marche a México para que no tenga que capturarlo.

Conviene desarrollar el story line para entender el sentido de la secuencia:

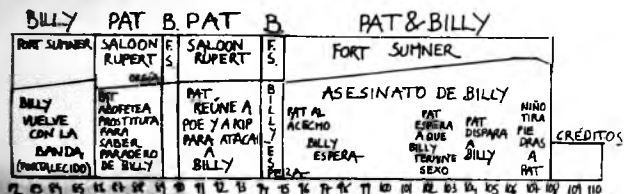
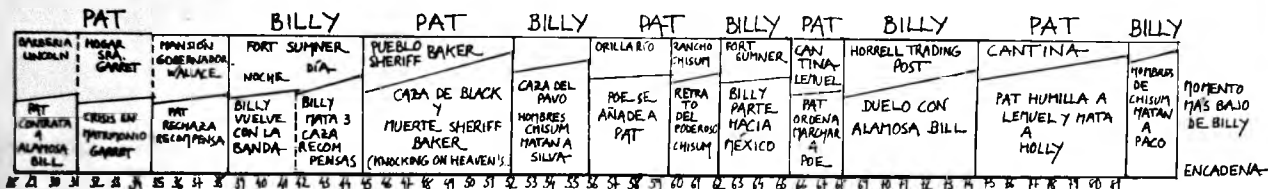
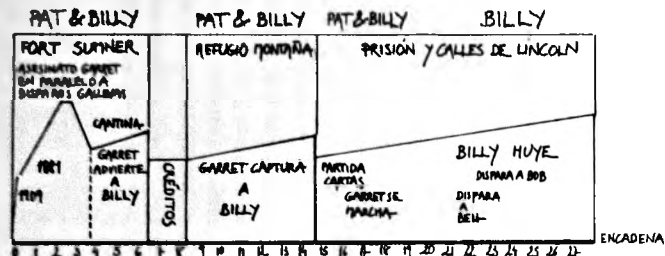
Billy el Niño (interpretado por Kris Kristofferson) y los miembros de su banda afinan la puntería en su refugio de Fort Sumner (Nuevo México) volándoles la cabeza a unas gallinas. Llega Pat Garrett (interpretado por James Coburn), que había formado parte de la banda hasta poco antes, y dispara también con su rifle a las gallinas. Esta secuencia, que sucede en el pasado, está montada en paralelo al asesinato de Garrett en el presente. Por virtud del montaje, Billy dispara en el pasado y quien recibe ese disparo en el plano siguiente (y respetando el eje de acción) es Garrett. El último disparo, el tiro de gracia que termina con la vida del viejo Garrett, lo efectúa el mismo Garrett desde el pasado. Pat Garrett dispara una vez contra las gallinas, una segunda, una tercera y, a la cuarta, entra el flash-forward y él mismo recibe el impacto y muere.

# Pat Garrett y Billy el Niño (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973)

Gulon de Rudolf Wurlitzer

Dirección de Sam Peckinpah

Montaje de Robert L. Wolfe, Roger Spottiswoode, Richard Halsey, Tony de Zarraga, Garth Craven y David Berlatsky



## Sinopsis

El sheriff Pat Garrett persigue y mata a su amigo, el bandolero Billy el Niño.

**Acto I.** Pat Garrett advierte en Fort Sumner a su amigo Billy el Niño de que tendrá que capturarlo si no se marcha a México. Billy no piensa huir. Pat lo atrapa pero, antes de ser ahorcado, Billy se escapa.

**Acto II.** Pat persigue a Billy matando a miembros de su banda. Billy huye a México pero, ante la muerte cruel de un amigo, cambia de opinión.

**Acto III.** Billy vuelve a Fort Sumner. Pat mata a Billy

Narrarlo en palabras es complicado y sin excesivo interés. En imágenes la secuencia sucede de forma fluida y el espectador puede entender el error trágico de Garrett: su conversión en sheriff significa su traición a la amistad con Billy, significa también su transformación en personaje amargado —ese es el retrato que se hace de él en el presente— y va a ser el motivo por el que acaben con su vida.

La secuencia del asesinato más el tiroteo a las gallinas, que resulta hoy de una especial violencia, continúa con una conversación en la cantina de Fort Sumner donde Pat Garrett cuenta a Billy el motivo de su viaje en un diálogo cargado de frases que se saben de memoria los seguidores de este film de culto:

PAT

It feels like times have changed.

(Parece como si los tiempos hubieran cambiado.)

BILLY

Times maybe. Not me.

(Los tiempos puede. Yo no.)

Parece ser que esta introducción, la muerte de Garrett situada al principio y la secuencia en la cantina, es una de las aportaciones del mismo Sam Peckinpah al guion original de Rudolf Wurlitzer.

Garrett es el personaje que se adapta a los nuevos tiempos en los que el progreso barre a las viejas bandas. Su actitud es la de un superviviente: decide cambiar, le nombran sheriff y su primer encargo es el de capturar a Billy el Niño, a quien conoce bien. Pero aunque Garrett tiene la nobleza de advertir a su amigo, el error ya ha sido cometido, en este caso la transformación del personaje —en el mismo inicio del relato, no a lo largo de él— está vista como traición. Billy, un rebelde, un personaje heroico admirado por la gente del pueblo, se niega a cambiar y por eso morirá también, ese suele ser el destino del héroe rebelde. El western de Peckinpah se parece mucho a una tragedia griega.

El protagonismo de los dos personajes del título es perfectamente compartido. Una mirada al esquema del film certifica que la película empieza y termina con Pat y Billy, y el resto se reparte equitativamente entre ambos, una secuencia para uno y otra para el otro. Los dos llevan el timón de la acción, uno persiguiendo y el otro huyendo y dejando de hacerlo. La historia es de hecho la de una caza que se repite: Pat captura a Billy en el primer acto pero este escapa antes de ser ejecutado. Pat vuelve a por él en el segundo acto y le persigue durante el resto de la historia, eliminando a diversos

membros de la banda, amigos de Pat que le echan en cara su traición («los viejos amigos no deberíamos hacernos esto», le dice Black a Garrett en pleno tiroteo, antes de morir). Billy recupera a sus amigos de la banda y huye a México, pero vuelve a Fort Sumner tras un episodio en el que hombres de Chisum, el cacique del lugar que ha nombrado sheriff a Garrett, matan a un amigo suyo. En el tercer acto, Pat localiza y mata a Billy. Pero pocas veces unos rivales se han respetado tanto: «¿No le matas?», le pregunta uno de la banda a Billy en el prólogo cuando Garrett se presenta como sheriff en Fort Sumner. «¿Por qué? Es mi amigo», le responde Billy. En la secuencia climática del tercer acto, la del asesinato de Billy, Pat pospone el ataque definitivo hasta que su amigo concluya un encuentro sexual con una chica, desoyendo la intención de uno de sus colaboradores que quiere caer por sorpresa sobre el joven pistolero durante ese instante vulnerable (huelga decir que solo un buen amigo reaccionaría del modo en que lo hace Garrett). Después de matarle, un colérico Pat impide que mutilen el índice de la mano derecha del cadáver de Billy, el dedo con el que apretaba el gatillo. Este film sobre la amistad traicionada está muy cerca de ser un homenaje a la amistad.

Billy es advertido una y otra vez de que Pat le cazarán, tal como suponen los primeros desertores de su banda, asustados por la eficacia de un perseguidor a quien conocen. Se lo profetiza el señor Horrell antes de que se bata en duelo con Alamosa Bill, uno de los ayudantes de Pat. «Garrett tiene más temple que tú», le dice Horrell. Es advertido también desde la misma banda sonora en la que Bob Dylan, como narrador, se dirige al protagonista avisándole de que Garrett le sigue de cerca (Dylan interpreta también a Alias, un personaje que se integra en la banda de Billy). El tono lúgubre y pesimista, fatalista y poético, es una característica de este western crepuscular, de la mayoría de westerns de Peckinpah y de este género convertido en residual a partir de finales de los años sesenta.

El film puede interpretarse también como una serie de episodios de violencia fúnebre, entre la muerte inicial de Garrett y la final de Billy, por ejemplo, la del sheriff Baker (interpretado por Slim Pickens), en el punto medio de la narración. Garrett localiza a Black, uno de los miembros de la banda, y cae sobre él con ayuda del sheriff Baker y de su esposa (interpretada por Katy Jurado). Baker, cuyo sueño es vivir en el mar, se acerca herido de muerte a un riachuelo y se arrodilla ante él mientras su esposa le contempla en silencio y se oye el tema *Knockin' on Heaven's door*, que Dylan compone para esta película.

*Pat Garrett y Billy el Niño* tiene numerosas secuencias de tiroteos y acción. Menos que *Grupo salvaje* (*The wild bunch*, 1969), uno de los westerns anteriores del mismo director. Aun así, las posibilidades de saltos de eje y de errores gramaticales de cualquier tipo son altas. Ni en este film ni en otros de Peckinpah hay faltas de raccord.

Este director comparte con Spielberg el mérito de respeto a las normas en toda una filmografía.

La historia de las versiones de este film es compleja: los montadores terminan en 1973 el montaje con las historias paralelas en el prólogo y una duración de 123 minutos. Uno de los productores de la MGM, James Aubrey, hace reducir la copia hasta 106 minutos: considera entre otras cosas que la lectura de la secuencia de arranque es demasiado complicada para el espectador y ordena desmontar la parte de la muerte de Garrett en 1909. Así, sin el montaje en paralelo en el prólogo, se estrena el largometraje en 1973. Peckinpah lucha por mantener su versión y, al no conseguirlo, quiere quitar su nombre de los créditos, cosa que tampoco logra. Se enemista incluso con algunos montadores. Sam Peckinpah fallece en 1984. De la mano del magnate Ted Turner, los montadores terminan una versión en 1988 que recupera la idea inicial del director, y a la que añaden más de diez minutos. La versión se edita en VHS. Años más tarde, el dvd editado en el 2006 recoge la versión de 1988 y una nueva versión del 2005, unos minutos más breve, que los montadores consideran más acorde con el «estilo Peckinpah». En el prólogo, por ejemplo, en la versión de 1988 los créditos se reparten en imágenes congeladas durante el montaje en paralelo. En la de 2005 los créditos empiezan después de la secuencia de la cantina. No es el único cambio. En la versión de 2005 el primer disparo que recibe Garrett ya procede del pasado, del mismo Billy, mientras que en la versión de 1988 Billy y su grupo en Fort Sumner tardan algo más en aparecer. La versión de 1988 termina con una repetición de la muerte de Garrett anciano antes de los créditos, mientras que la del 2005 se cierra con un niño lanzando piedras a Garrett, que se aleja de Fort Sumner.

Así, de este film existen tres versiones: la estrenada en 1973, solo visionable hoy día en filmotecas, la de 1988 y la de 2005 (estas dos últimas en el dvd editado en el 2006). Contienen diferencias relevantes en los diálogos, en la mezcla de músicas (la canción *Knockin' on Heaven's door* está cantada con letra en la secuencia de la muerte del sheriff Baker en la versión de 2005 mientras que en la de 1988 solo se oye la intro sin letra) y en muy diversos detalles de montaje.

Muchas de las muertes del audiovisual pueden ser narradas gracias a su soporte literario, como la del androide Roy Batty en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, que parece evocar un poema de Arthur Rimbaud, o la del aspirante al trono Percy en *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, 1965) de Orson Welles, que está adaptada de versos de William Shakespeare, pero en la muerte de Garrett no hay literatura, solo una idea de montaje aplicada a la narración (un montaje paralelo de dos acciones asincrónicas). No puede explicarse, o, para ser exactos, es mejor no hacerlo, ya que es estrictamente cinematográfica.



# ANEXOS





La intención de este cuadro es la de formular una especie de retrato robot con los elementos mínimos: el guion, la dirección y el montaje, a los cuales se añade el género, si es que el film es de género, y el estilo, si es que pertenece a algún estilo autoral o artístico reconocido.

Las descripciones que se aplican a las categorías básicas de guion, dirección y montaje son «clásico», «clásico alterado» y «experimental», en la voluntad de establecer tres únicos estadios desde el clasicismo del momento hasta la voluntad de huir de ese clasicismo por la vía del experimento. Las combinaciones «clásico alterado» o «clásico/experimental» responden a la intención de acercarse a la naturaleza de cualquier film que contenga más de un registro.

Película	Guion	Dirección	Montaje	Género/Estilo
<i>2001. Una odisea...</i>	Experimental	Clásico/Exp.	Clásico alterado	SciFi/Filosófico
<i>Acorazado «Potemkin», El</i>	Clásico/Exp.	Clásico alterado	Experimental	Estilo Eisenstein
<i>Al final de la escapada</i>	Clásico	Clásico/Exp.	Experimental	Thriller romántico/ Estilo Godard
<i>Aguaespejo granadino</i>	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Estilo Val del Omar
<i>Alien</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Terror gótico/SciFi/ Fantástico
<i>All is full of love</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Videoclip lento/ Romántico
<i>Amarcord</i>	Experimental	Clásico	Clásico	Estilo Fellini
<i>Andrei Rublev</i>	Clásico alterado	Clásico alterado	Clásico	Estilo Tarkovsky
<i>Apartamento, El</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Comedia/Estilo Wilder

Continúa en la página siguiente

Película	Guión	Dirección	Montaje	Género/Estilo
<i>Ardiña roja. La</i>	Clásico	Clásico alterado	Clásico	Estilo Medem
<i>Arrebato</i>	Clásico/Exp	Clásico alterado	Clásico alterado	Drama/Vang /Culto
<i>Avatar</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Acción/SciFi/Fant.
<i>Blade Runner</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Thriller/SciFi/Fant / Culto
<i>Casablanca</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Romántico/Clásico
<i>Centauras del desierto</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Western clásico/ Estilo Ford
<i>Ciudadano Kane</i>	Clásico/Exp.	Clásico/Exp	Clásico/Exp	Clásico de la modernidad
<i>Club de la lucha. El</i>	Clásico	Clásico alterado	Clásico/Exp	Drama/Film de culto
<i>Corazón salvaje</i>	Clásico alterado	Clásico alterado	Clásico alterado	Thriller/Estilo Lynch
<i>Corre, Lola, corre</i>	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Clásico/Exp	Acción/Experimental
<i>Cowboy de medianoche</i>	Clásico	Clásico/Exp	Clásico/Exp	Drama/Clásico moderno
<i>Cuando fumos reyes</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Documental boxeo
<i>Drácula de Bram Stoker</i>	Clásico	Clásico/Exp	Clásico/Exp	Terror/Experimental/ Romántico
<i>Evangelio según san Mateo. El</i>	Clásico	Clásico alterado	Clásico alterado	Estilo Pasolini
<i>Foutaises</i>	Clásico alterado	Experimental	Clásico/Exp.	Estilo Jeunet-Caro
<i>Frankenstein (1931)</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Terror expresionista
<i>Frankenstein (1994)</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Adaptación literaria/ Expresionista
<i>Freude</i>	Experimental	Experimental	Experimental	Documental ensayo/ Film montaje
<i>Grazzy man</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Documental/ Estilo Herzog
<i>Guerra de las galaxias. La</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Aventuras/SciFi/ Fantástico
<i>Hable con ella</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Melodrama/ Estilo Almodóvar
<i>Hierro 3</i>	Clásico	Clásico alterado	Clásico	Estilo Kim Ki-duc

Continúa en la página siguiente

Película	Guion	Dirección	Montaje	Género/Estilo
<i>Hombre de la cámara, El</i>	Experimental	Experimental	Experimental	Documental artístico/ Estilo Vertov
<i>JFK</i>	Clásico	Experimental	Experimental	Thriller juicio/ Film montaje
<i>Like a rolling stone</i>	Clásico alterado	Experimental	Experimental	Videoclip argumental
<i>Matanza de Texas, La</i>	Clásico alterado	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Terror gore
<i>Matrix</i>	Clásico	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Acción/Fant./Filosófico
<i>Medianoche en París</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Comedia romántica/ Fant./Estilo Allen
<i>Million dollar baby</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Drama/Boxeo
<i>Mi noche con Maud</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico alterado	Estilo Rohmer
<i>Noche, La</i>	Clásico alterado	Clásico alterado	Clásico	Romántico/Poético/ Estilo Antonioni
<i>Noche del cazador, La</i>	Clásico	Clásico alterado	Clásico	Cuento terror/Poético/ Culto
<i>Pájaros, Los</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico/Exp.	Terror/Estilo Hitchcock
<i>Perros de paja</i>	Clásico alterado	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Thriller/ Estilo Peckinpah
<i>Pi. Fe en el caos</i>	Clásico	Experimental	Experimental	Drama/Fantástico/ Estilo Aronovsky
<i>Pulp fiction</i>	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Clásico alterado	Thriller/ Estilo Tarantino
<i>Raíces profundas</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Western clásico
<i>Rashomon</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Thriller judicial/ Estilo Kurosawa
<i>Reservoir dogs</i>	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Thriller/ Estilo Tarantino
<i>Rey león, El</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Cuento clásico/ Dibujos animados
<i>Rosa púrpura de El Cairo, La</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Comedia/Estilo Allen
<i>Secretos y mentiras</i>	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Clásico/Exp.	Drama Verdad experimental
<i>Simpson, Los</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Dib. anim./Comedia

Continúa en la página siguiente

Película	Guión	Dirección	Montaje	Género/Estilo
<i>Sol del membrillo. El</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Documental poético/ Estilo Erice
<i>Stalker</i>	Clásico alterado	Experimental	Clásico	Estilo Tarkovsky
<i>Tarantos. Los</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Musical clásico flamenco
<i>Tercer hombre. El</i>	Clásico alterado	Clásico/Exp.	Clásico alterado	Thriller expresionista
<i>Testigo de cargo</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Thriller juicios
<i>Tiburón</i>	Clásico alterado	Clásico	Clásico	Estilo Spielberg
<i>Tronac</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Aventuras/Acción/ Romántico
<i>Toro salvaje</i>	Clásico alterado	Clásico/Exp	Clásico/Exp	Boxeo/Estilo Scorsese
<i>Toy story</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Cuento animado 3D
<i>Un perro andaluz</i>	Experimental	Experimental	Clásico alterado	Experimental/ Surrealista
<i>West Side story</i>	Clásico	Clásico	Clásico	Musical clásico/ moderno
<i>Zelig</i>	Clásico	Experimental	Clásico alterado	Falso documental/ Estilo Allen

## / Emociones, géneros y estilos

### Emociones y géneros

- Alegría: comedia y musical.
- Agresión, violencia, miedo, espanto, angustia, ansiedad: thriller y terror.
- Dolor psicológico, tristeza, llanto: drama, melodrama, tragedia, noticiario y documental realista.
- Sorpresa, fascinación: aventuras, fantástico, acción y comedia
- Rabia, ira, pulsión de justicia: acción violenta, crítica social, documental.
- Excitación e impulso sexual: erótico y pornográfico.
- Alteración psicológica, pasión, goce estético: poético-místico, experimental.

### >> Supergéneros, géneros y subgéneros

- **THRILLER.** Cine policíaco, cine negro, thriller de acción, cine de gangsters, películas de detectives, thriller psicológico, erótico, de investigación, cine de suspense, de misterio, películas de robos, de juicios, de prisiones, de evasiones, cine de terror no fantástico, comedia negra, thriller fantástico, killer films. Nacionalidades: cine polar, *giallo*, blaxploitation movies, mondo movies, whodunit.
- **TERROR, FANTÁSTICO OSCURO Y CIENCIA FICCIÓN.** Terror expresionista, terror gore, ciencia ficción serie B, slasher, splatter films (gorno o gore-porno), body horror.
- **FANTÁSTICO BLANCO.** Comedia fantástica, musical fantástico, cuento.
- **DRAMA.** Realista, romántico, melodrama, tragedia, cine de protesta, neorrealismo italiano, Free Cinema, cine político, cine de propaganda, película periodística, psicodrama, biopic, telenovelas, folletín, sagas y series familiares, series de hospitales, adaptaciones literarias, *kammerspiel*.

- **COMEDIA**. Agn dulce, americana, batalla de sexos, coral, dramática, de enredo, erótica o sexual, española, película de estudiantes, comedia fantástica, inglesa, italiana, musical, negra, política, publicitaria, realista, romántica, screwball, comedia de situación o sitcom, slapstick.
- **MUSICAL**. Stage movies, ballet, flamenco, bollywood, videoclip, videodanza.
- **ACCIÓN**. Thriller de acción, aventuras, cine de catástrofes, cine de guerra, cine de artes marciales, género deportivo, película de montaña.
- **SEXO**. Erótico, pornográfico, cine gay, cine lésbico, wip films, hygiene films.
- **DOCUMENTAL**. Noticiario, reportaje informativo, documental didáctico, tutorial, documental o vídeo institucional, documental creativo, militante, musical, docudrama, docusoap, docutainment, falso documental, film de recopilación, making of, diario, documental animado, retrato, documental-web, documental interactivo, documental transmedia, híbrido.

## Otros géneros

- **Western** (clásico, psicológico, spaguetti, crepuscular), histórico, bélico, péplum, road movies, buddy movies, jidai-geki, kaiju-eiga, metacine, minimalista, religioso, bizarro, mumblecore.
- **Cine independiente**: desde el poético y vanguardista hasta el de extrema violencia.
- **Cine de vanguardia y cine experimental** (abstracto, puro, no narrativo, underground, Fluxus, videocreación, videoarte, instalación).
- **Histórico**: Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinema Novo, Dogma 95.
- **Artísticos**: expresionismo, surrealismo, dadaísmo.
- **Telefilm o tv-movie**: ficciones basadas en casos reales, enfermedades, mujeres en peligro, instant movies.
- **Animación**: técnica que engloba diversos géneros cercanos al fantástico, al cuento, también a la comedia, y multitud de estéticas desde el cartoon hasta el manga japonés, el 3D y la experimentación.
- **Promoción y publicidad**: spots publicitarios, promos, teasers, trailers.

## Estilos

Allen, Almodóvar, Angelopoulos, Antonioni, Arnold, Aronovsky, Bergman, Berkeley, Berlanga-Azcona, Brakhage, Brass, Bresson, Buñuel, Burton, Berliner, Capra, Carné-

Prévert, Cassavetes, Chaplin, Coen, Cronenberg, Cunningham, Deren, Disney, Dreyer, Egoyan, Eisenstein, Fassbinder, Fellini, Fosse, Ford, Gilliam, Godard, Gondry, Greenaway, Griffith, Haneke, Hartley, Herzog, Hitchcock, Jarmusch, Jeunet-Caro, Jonze, Kiarostami, Kieslovski, Kim Ki-duc, Kitano, Kubrick, Kurosawa, Kusturica, Lang, Lasseter-Pixar, Lean, Leigh, Leone, Loach, Keaton, Lubistch, Lynch, Mayer, McLaren, Marker, Medem, Mekas, Méliès, Meyer, Miike, Miyazaki, Mizoguchi, Murnau, Oliveira, Ozu, Paradjanov, Pasolini, Peckinpah, Peleshian, Potter, Renoir, Reygadas, Riefenstahl, Ripstein, Rist, Rohmer, Rossellini, Rybczyński, Scorsese, Spielberg, Tarantino, Tarkovsky, Tarr, von Trier, Truffaut, Val del Omar, Vertov, Villaronga, Viola, Visconti, Warhol, Welles, Wenders, Wilder, Wong Kar Wai, Zavattini-De Sica.





# BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós Ibérica: Barcelona, 1986.
- ATIENZA, Pau. *Historia y evolución del montaje audiovisual. De la moviola al youtube*. UOC: Barcelona, 2013.
- BALLO, Jordi; PEREZ, Xavier. *La semilla inmortal*. Anagrama: Barcelona, 1997.
- BASSA, Joan; FREIXAS, Ramon. *Expediente «S»*. Futura: Barcelona, 1996.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Rialp: Madrid, 1996.
- CARRINGER, Robert L. *Cómo se hizo «Ciudadano Kane»*. Ultramar: Barcelona, 1987.
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Paidós Ibérica: Barcelona, 1993.
- CRITTENDEN, Roger. *The Thames and Hudson manual of film editing*. Thames and Hudson: Londres, 1981.
- DMYTRYK, Edward. *On film editing*. Focal: Londres, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. *Cinematismo*. Domingo Cortizo: Buenos Aires, 1982.
- *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp: Madrid, 1989.
- *Reflexiones de un cineasta*. Lumen: Barcelona, 1990.
- FIELD, Syd. *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot: Madrid, 2001.
- GALIANA GALLACH, Josep Lluís. *Quartet de la deriva*. Obrapropia: Valencia, 2012.
- HOLLYNN, Norman. *The film editing room handbook*. Library of Congress: Los Ángeles, 1990.
- HUEZO, Tatiana (ed.). *El viaje... Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. Textos Documenta: Madrid, 2012.
- IMDB (Internet Movie Data Base, [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).
- JURGENSON, Albert. *Pratique du montage*. FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son): Paris, 1990.
- KULESHOV, Lev. *Tratado de la realización cinematográfica*. Futuro: Buenos Aires, 1955.
- LEVI MONTALCINI, Rita. *Elogio de la imperfección*. Tusquets: Barcelona, 2011.
- MARIMÓN, Joan. *Pactar con el gato*. Octaedro: Barcelona, 2009.
- MCGRATH, Declan. *Montaje y postproducción*. Océano: Barcelona, 2001.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI: Madrid, 1978.
- MUELLER, John. *Astaire dancing*. Wind Books: Nueva York, 1991.
- MURCH, Walter. *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y Medio: Madrid, 2003.

- OLDHAM, Gabriella. *First cut. Conversations with film editors*. University of California: Los Ángeles, 1992.
- PANERA CUEVAS, F. Javier. *This is not a love song. Cruïlla de camins entre videocreació i música pop*. Institut de Cultura Barcelona, 2013.
- PÉREZ, Xavier. *El suspens cinematogràfic*. Pòrtic: Barcelona, 1999.
- PINENT, Antoni et al. *XCèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Diputació de Barcelona y CCCB Barcelona, 2006.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento y montaje: bases de un film*. Futuro: Buenos Aires, 1956.
- RAMOS, Jesús; MARIMÓN, Joan. *Diccionario incompleto del guion audiovisual*. Océano: Barcelona, 2003.
- REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Taurus: Madrid, 1986.
- REY, Pedro del. *Montaje. Una profesión de cine*. Ariel: Barcelona, 2002.
- SANCHA BOSCÀ, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia, 1991.
- SANGRO COLÓN, Pedro. *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 2000.
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Rialp: Madrid, 1991.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza: Madrid, 1974.
- VILLAIN, Dominique. *El montaje*. Cátedra: Madrid, 1994.

# ÍNDICE DE ESQUEMAS

- Acorazado «Potemkin», El (Bronenosets Potiomkin, 1925)* 149  
*Al final de la escapada (À bout de souffle, 1960)* 157  
*Amante, El (The lover, 1992)* 498  
*Amarcord (1973)* 43  
*Apartamento, El (The apartment, 1960)* 60  
*Arrebato (1979)* 478  
*Blade Runner (1982)* 403  
*Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941)* 566  
*Club de la lucha, El (Fight Club, 1999)* 52  
*Cuando fuimos reyes (When we were kings, 1996)* 373  
*Enjaulada (Caged, 2001)* 64  
*Estructura clásica en tres actos* 24-25  
*Estructura TV-movie* 62  
*Evangelio según san Mateo, El (Il vangelo secondo Matteo, 1964)* 28  
*Fórmula secreta, La (1965)* 554  
*Fraude (F for Fake, 1973)* 531  
*Hombre de la cámara, El (Čelovek s kinoapparatom, 1929)* 524  
*Mamá (Mama, 2013)* 467  
*Matrix (The Matrix, 1999)* 243  
*Pat Garrett y Billy el Niño (Pat Garrett and Billy de Kid, 1973)* 576  
*Semilla del diablo, La (Rosemary's baby, 1968)* 472  
*Sol del membrillo, El (1992)* 539  
*Tercer hombre, El (The third man, 1949)* 66  
*Triunfo de la voluntad, El (Triumph des Willens, 1935)* 528  
*Un perro andaluz (1929)* 547



# AGRADECIMIENTOS

Este texto procede de los cursos de teoría del montaje impartidos en los años noventa, durante la mutación del montaje mecánico al digital, junto a la profesora de prácticas Abril Gilabert, en el Centre Calassanç d'Imatge i So y en su sucesor, la ESCAC (Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), y, años más tarde, en el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica de México) y nuevamente en la ESCAC. El libro no habría sido posible si quien suscribe no hubiera ejercido en estos centros. Josep Maixenchs y Sergi Casamitjana, directores de la ESCAC, y Henner Hoffman, director del CCC, cuentan con mi deuda y gratitud.

Ha sido permanente la influencia del *Diccionario incompleto del guion audiovisual* (2003), coescrito con Jesús Ramos y publicado por la editorial Océano. Me gustaría pensar que este *Curso de montaje* es una especie de continuación del *Diccionario*, por lo que agradezco a Jesús Ramos el hecho de actuar como referente.

Dos textos más han constituido una guía por encima de los otros reseñados en la bibliografía. *Estética y psicología del cine* (1963) de Jean Mitry, por lo que toca a la psicología del montaje, y *Técnica del montaje cinematográfico* (1953), de Karel Reisz, por lo que se refiere a la técnica.

Gracias a Francesc Pérez-Dolz, director y pedagogo, empecé a impartir clases de montaje en el Centre Calassanç d'Imatge i So. Espero haber aprendido de su rigor y de sus impecables cuadros de procesos de trabajo. No olvido a Miquel Porter Moix y su amor por el cine soviético, que traspasó a sus alumnos. Y me complace citar a dos maestros más: mi propio padre, Fermín, cineasta y cinéfilo, y el cine Capri del Prat de Llobregat, donde crecí como proyeccionista, un oficio feliz.

Abril Gilabert ha releído estas páginas hasta el punto de convertirse en supervisora del texto. Cuenta con mi agradecimiento por haber sido, además, uno de los motores que han impulsado la elaboración de este libro.

Estoy en deuda también con Adrià Cillero, montador y lector lúcido, por sus sugerencias sobre estructura y detalle que han sido seguidas al pie de la letra. Y con el también montador Pau Atienza, por haberme informado de palabra y sobre todo de obra —con su libro *Historia y evolución del montaje audiovisual. De la moviola al youtube* (2013) del fenómeno del mash-up.

Gracias siempre a Atanasio Carpena por abrirme los ojos a lo nuevo. A Enric Gomà por enseñarme cómo se orientan los ciegos con el sistema del reloj (tan útil para la ley del ojo).

Y a Aritz Lekuona por guiarme en el laberinto que conduce hasta la edición y sin la cual no sería plausible leer ahora estas líneas. Y al equipo de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, cuyo esfuerzo y sentido común han sido esenciales para que el libro pase del deseo a la realidad.

Agradezco su generosidad a los montadores Iván Aledo, Pau Atienza, Manel Barriere, Irene Blecua, Marc Capdevila, Teresa Font, Fernando Franco, Frank Gutiérrez, Julia Juániz, Lluís de la Madrid, Jaume Martí, Joaquim Martí Marquès, Cristina Otero, Fernando Pardo, Domi Parra, Anastasi Rinos, Elena Ruiz, Nacho Ruiz Capillas, José Salcedo, Francesc Sitges, Tim Squyres, Alberto de Toro, Marta Velasco, Bernat Vilaplana y Joan Manel Vilaseca al haber contado sus métodos para conservar la mirada fresca e inocente delante de un material en el que han trabajado semanas y meses.

A Ezzio Avedaño por su buena memoria. A Mónica Sáinz y Claudia Prado por abrirme nuevos horizontes. A Maria Dalmases y a Irene Casulà por su apoyo a través del tiempo. Y a diversos amigos cinéfilos que me han hecho llegar los films más inencontrables, como Juanjo Caballero, de la ESCAC, y Lisa Johnson y Robert Asher del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica).

Las aportaciones de los alumnos en las clases han sido continuas, opinando, objetando, dudando y poniendo al día al autor con los visionados más interesantes del momento. Jordi Calafi, Jordi Marcos, Joel Soriano, José Luis Silván, Francisco Javier Gascón, Julián Elizalde, Daniel Jarrod, Jaume Ripoll, Àlex Rademakers, Dani Agudo, Adriana Villamizar, Vladimir Vera, Mercedes Dominiononi, Luz Sánchez-Mejías, Juanjo Onofre, Fermín Miret, Gerard Vila, Felipe Bravo, Anais Urraca, etc. —mis disculpas por dejarme a tantos— me gustaría pensar que este libro es un homenaje a todos ellos