

DAVID BORDWELL

UNA MIRADA VELOZ

EL ESTILO VISUAL EN EL HOLLYWOOD DE HOY

Autor, entre otros textos ya clásicos, de El arte cinematográfico, El cine clásico de Hollywood y La narración en el cine de ficción (todos publicados por Paidós), David Bordwell sostiene en este ensayo que no hay ruptura entre el cine de hoy y el cine de la gran época de los estudios, sino la simple potenciación de las técnicas establecidas.

PARA MUCHOS DE NOSOTROS, EL CINE COMERCIAL ESTADOUNIDENSE de hoy siempre es rápido, pocas veces barato, y por lo general está fuera de control. Nos vienen a la mente una infinidad de *remakes* y segundas partes, comedias grotescas, efectos especiales apabullantes y explosiones gigantescas en las que el héroe de la película se precipita hacia

la cámara corriendo delante de una llamarada. La película actual, solemos decir, se consume junto con su propio avance promocional. A partir de todas estas intuiciones, algunos estudiosos sugieren que la producción cinematográfica de Estados Unidos entró, desde 1960, en un período “posclásico”, radicalmente distinto al de la época de los estudios. Sostienen que el *high-concept blockbuster* —el éxito de taquilla que viene acompañado de videojuegos, muñecos y camisetas, y que se exhibirá una y otra vez en la televisión— ha creado un cine de incoherencia narrativa y fragmentación estilística.

Sin embargo, estos juicios no suelen estar basados en el escrutinio de las películas. Quienes han analizado una serie de filmes argumentan de manera convincente que, en muchos aspectos importantes, la narrativa de Hollywood no ha cambiado fundamentalmente desde la era de los estudios. Si examinamos el estilo visual a lo largo de los últimos cuarenta años, estaremos obligados a sostener la misma conclusión. Las películas de hoy se adhieren a los principios de la cinematografía clásica en lo que concierne a la representación del espacio, el tiempo y las relaciones narrativas. Sin embargo, *sí* se han dado algunos cambios estilísticos significativos durante los últimos cuarenta años. Los recursos técnicos cruciales no son nuevos —algunos datan de la época del cine mudo—, pero en tiempos recientes se han tornado muy notables, y se han fundido en un estilo claramente distinto. Lejos de rechazar la continuidad tradicional

en nombre de la fragmentación y la incoherencia, el nuevo estilo apunta a una *intensificación* de las técnicas establecidas. La *continuidad intensificada* es una continuidad tradicional amplificada. Hoy por hoy, la continuidad intensificada es el estilo dominante de las películas estadounidenses de gran audiencia.

TÁCTICAS DE UN NUEVO ESTILO

Cuatro tácticas de manejo de cámara y edición parecen centrales para el estilo llamado de continuidad intensificada.

I. Una edición más rápida

Todos piensan que ahora las películas se cortan más rápido, pero ¿qué tan rápido es rápido? Y, ¿rápido comparado con qué? Entre 1930 y 1960, casi todas las producciones de Hollywood, cualquiera que fuese su duración, contenían de trescientas a setecientas tomas, de manera que la duración promedio por toma (DPT) oscilaba alrededor de los ocho y los once segundos. Desde mediados hasta finales de los sesenta, algunos realizadores estadounidenses y británicos experimentaron con velocidades más rápidas de edición. Muchas cintas de los estudios de la época contienen una DPT de entre seis y ocho segundos, y algunas tienen promedios considerablemente más bajos. En los años setenta, cuando casi todas las películas tenían una DPT de entre cinco y ocho segundos, encontramos un número importante de ediciones aún más rápidas. Como es de suponerse, las cintas de

acción tendían a editarse en forma más brusca que las de otro tipo, pero los musicales, los dramas, las películas románticas y las comedias no favorecían necesariamente las tomas largas. A mediados de la década, casi todas las cintas de cualquier género incluían por lo menos un millar de tomas.

En los ochenta el *tempo* siguió incrementándose, pero el espectro de opciones para el realizador se estrechó drásticamente. La DPT de dos dígitos, que aún se encontraba en los setenta, desapareció virtualmente del cine de entretenimiento. Casi todas las películas tenían una DPT de entre cinco y siete segundos, y muchas cintas (por ejemplo, *Raiders of the Lost Ark* (1981); *Lethal Weapon* (1987); *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) tenían un promedio de entre cuatro y cinco segundos. Al terminar la década de los ochenta, muchas películas hacían gala de mil quinientas tomas o más. Pronto hubo cintas que contenían de dos mil a tres mil tomas, como fue el caso de *JFK* (1991), y *The Last Boy Scout* (1991). Al morir el siglo, la película de tres mil a cuatro mil tomas había hecho su aparición *Armageddon* (1998), *Any Given Sunday* (1999). La duración de muchas tomas se volvió increíblemente corta. *The Crow* (1994), *U-turn* (1997) y *Sleepy Hollow* (1999), contaban con un promedio de 2.7 segundos; *El mariachi* (1993), *Armageddon* y *South Park* (1999) promediaban 2.3 segundos, y *Dark City*, la película de corte más rápido que he encontrado, arroja un promedio de 1.8 segundos. Actualmente, la mayoría de las cintas se editan más rápido que en cualquier otra época de la producción cinematográfica de Estados Unidos. De hecho, la velocidad de edición podría alcanzar muy pronto un límite; es difícil imaginar una película narrativa de duración convencional con un promedio menor de 1.5 segundos por toma. En consecuencia, ¿podría decirse que la velocidad de edición ha conducido a un derrumbe “posclásico” de la continuidad espacial? Es cierto que algunas secuencias de acción se cortan tan rápido (y son montadas con tan poca gracia) que se tornan incomprensibles. Sin embargo, muchas secuencias de corte rápido mantienen la coherencia espacial, como sucede en *Die Hard*, *Speed* y *Lethal Weapon*. Aún más importante: ninguna película es una larga secuencia de acción. Gran parte de las escenas presentan conversaciones, y en ellas los cortes rápidos se aplican principalmente al intercambio de plano/contraplano. Los editores tienden a cortar en cada línea e insertar más planos de reacción de los que encontramos en el período de 1930 a 1960. Hay que admitir que, al construir escenas de diálogo a partir de tomas breves, el nuevo estilo se ha vuelto ligeramente más elíptico.

2. Lentes largos, lentes cortos

De 1910 a 1940, el lente estándar utilizado en la producción cinematográfica en Estados Unidos tenía una longitud focal de cincuenta milímetros o dos pulgadas. Durante los años treinta, los cineastas se valieron cada vez más de objetivos gran angular, una tendencia popularizada por *Citizen Kane* (1941), y desde entonces se redefinió el objetivo estándar como uno de longitud focal de 35 mm. A principios de los setenta, muchos procesos para el formato anamórfico permitieron a los realizadores uti-

lizar objetivos gran angular, y los efectos de distorsión característicos fueron ostentados en películas de Panavision tan influyentes como *Carnal Knowledge* (1971) y *Chinatown* (1974). De ahí en adelante, los cineastas utilizaron objetivos gran angular para proporcionar planos de ubicación profusos, planos medios con una fuerte interacción entre fondo y primer plano, y primeros planos grotescos. Roman Polanski, los hermanos Coen, Barry Sonnenfeld y algunos otros directores convirtieron el objetivo gran angular en el soporte principal de su diseño visual.

Cada vez más directores optaron por el lente de gran distancia. Gracias a películas europeas de mucha influencia, al desarrollo del visor *reflex*, el telefoto y el lente *zoom*, además de otros factores, algunos cineastas comenzaron a utilizar muchas más tomas de teleobjetivo.

El lente de gran distancia se convirtió en una herramienta múltiple, y lo sigue siendo hoy día; está siempre disponible para encuadrar primeros planos, planos medios, planos sobre el hombro, e incluso planos de ubicación. Altman, Milos Forman y otros directores llegan a usar el teleobjetivo para casi todos los montajes en una escena.

A partir de los años sesenta, la explotación de los extremos de longitudes focales se convirtió en un distintivo de la continuidad intensificada. Para *Bonnie and Clyde* (1967), Arthur Penn utilizó lentes de 9.8 mm a 400 mm. Algunos de los directores conocidos como *movie-brats* apreciaban las ventajas del lente de gran distancia, pero también querían mantener la tradición de tomas a profundidad de los años cuarenta. Así, Francis Ford Coppola, Brian DePalma y Steven Spielberg mezclaron libremente el lente de gran distancia y el gran angular en una sola película.

3. Encuadres más cercanos en escenas de diálogo

De la década de los treinta hasta bien entrados los sesenta, los directores a menudo rodaban secuencias de escenas en plano americano, el cual cortaba a los actores cerca de las rodillas o los muslos. Este encuadre permitía largos planos de dos que daban preferencia a los cuerpos de los actores. Después de los sesenta, esos planos de dos fueron sustituidos por planos individuales: planos medios o primeros planos que muestran a un solo actor. Los planos individuales permiten al director variar el ritmo de la escena en la edición y escoger los mejores fragmentos de cada actuación.

A medida que el plano americano y los planos de conjunto se volvieron menos comunes, las normas cambiaron; en muchas películas, el encuadre básico para el diálogo se convirtió en un amplio plano medio sobre el hombro.

Cuando los procesos de pantalla panorámica o *widescreen* se introdujeron, los realizadores pensaban con frecuencia que debían atenerse a planos generales y planos medios, pero hacia finales de los sesenta, gracias en parte a los lentes más nítidos y de menor distorsión de Panavision, los directores pudieron presentar encuadres más cercanos en pantalla ancha. En realidad, el formato ancho le da a los primeros planos individuales una

gran ventaja; la tendencia a colocar el rostro del actor descentrado deja visible una buena parte del *set*, lo que reduce la necesidad de planos generales de ubicación o reubicación. Pero sobre todo, el apremio por tomas más cercanas ha disminuido los recursos expresivos disponibles para los actores. En los años de los estudios, un director podía confiar en el cuerpo entero del actor, pero ahora los actores son fundamentalmente rostros. Las bocas, las cejas y los ojos se han convertido en las principales fuentes de información y emoción, y los actores deben consumir sus interpretaciones por medio de diversos grados de encuadres íntimos.

El ritmo más rápido de la edición, los extremos bipolares de longitud focal y la confianza en primeros planos individuales son los rasgos más pronunciados de la continuidad intensificada: casi cualquier película contemporánea de entretenimiento los presenta. Cada uno tiende a cooperar con los otros: los encuadres más cerrados permiten una edición más rápida, los objetivos de gran distancia aíslan las figuras para una edición rápida de uno a uno, y el cambio de foco hace dentro de la toma lo que la edición hace entre las tomas: revela áreas de interés en forma sucesiva. Todas estas opciones pueden, a su vez, apoyar una cuarta técnica.

4. La cámara móvil

Cuando encontramos tomas largas y encuadres amplios, la cámara generalmente está en movimiento. El movimiento de cámara se convirtió en una piedra de toque del cine comercial con la llegada del sonido, lo que fue evidente no sólo en el deslumbrante plano de grúa o plano de seguimiento que a menudo abría la película, sino también en esos sutiles reencuadres a izquierda y derecha que mantenían a los personajes centrados. Los movimientos de cámara actuales son extensiones ostentosas de la movilidad de la cámara generalizada durante la década de los treinta.

Ahí está, por ejemplo, el plano de seguimiento o *travelling* prolongado, en el cual seguimos al personaje en una larga trayectoria. Estas tomas de virtuoso se desarrollaron en los años veinte, se volvieron prominentes en los inicios del cine sonoro y constituyeron la firma estilística de Ophuls y Kubrick. Los planos de seguimiento audaces se convirtieron en un rasgo permanente de la obra de Scorsese, Carpenter, De Palma y otros directores del *new Hollywood*. En parte debido a la celebridad de estos cineastas, y gracias también a cámaras más ligeras y estabilizadores como el *steadycam*, la toma que persigue a uno o dos personajes a lo largo de corredores, a través de una y otra habitación, dentro y fuera, y de regreso, se ha vuelto ubicua. Lo mismo sucede con el plano de grúa, que antes marcaba el clímax dramático de una película y que ahora sirve como una forma casual de embellecimiento. “En estos días —dice Mike Figgies—, si alguien orina, generalmente se trata de un plano de grúa.”

Hoy en día, la cámara merodea incluso si nada se mueve. Lenta o velozmente, la cámara sube hasta el rostro de un actor (hace un acercamiento). Los acercamientos no sólo acentúan un

momento de comprensión del personaje, sino que construyen una tensión continua, como cuando se intercalan en un pasaje de plano/contraplano.

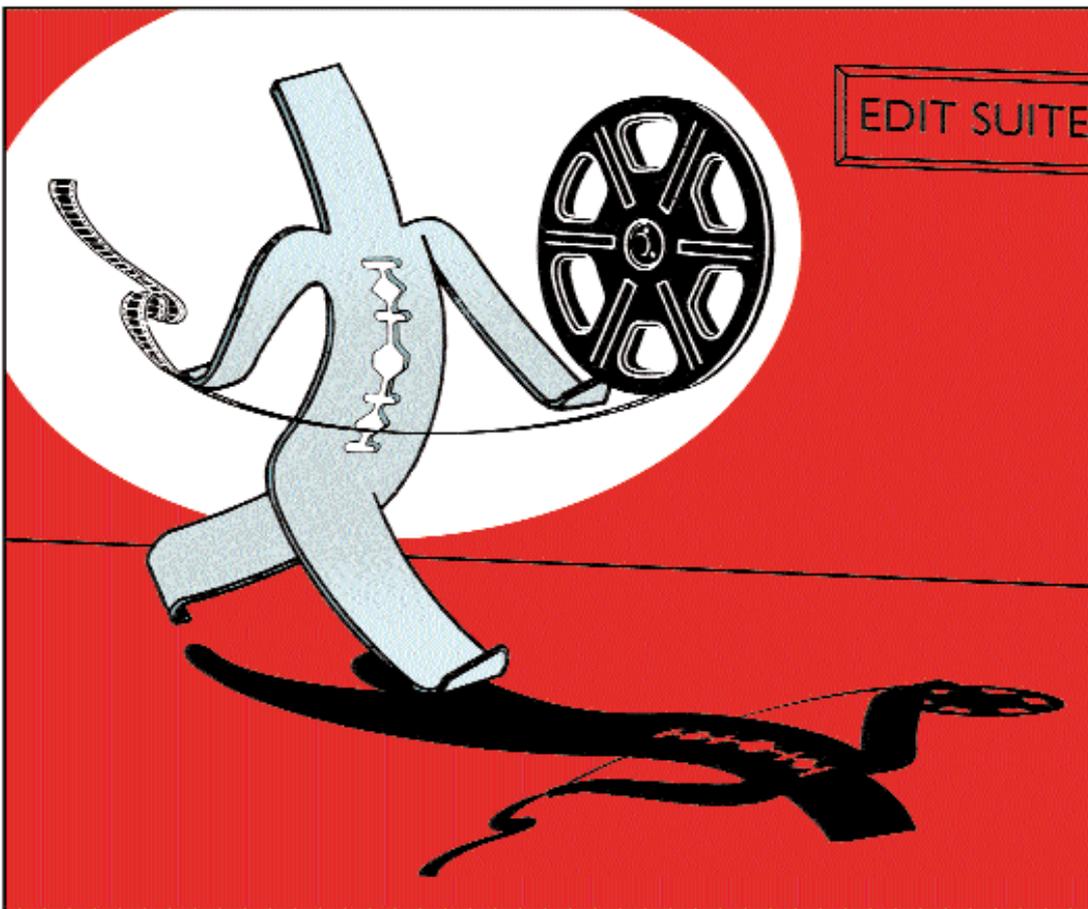
Hacia mediados de los noventa, una forma común de presentar a los personajes reunidos en torno a una mesa —de comedor, de juego, de operaciones— era girar a su alrededor. Las tomas giratorias podían ser largas como el almuerzo de las hermanas en *Hannah and Her Sisters* (1985) o breves, como en el inicio de *Reservoir Dogs* (1992). La cámara que describe un arco también se convirtió en un *cliché* utilizado para mostrar el abrazo de los amantes, tal vez como un préstamo de *Vertigo* (1958).

Como recurso estilístico, la cámara móvil fue popularizada tal vez por las películas de horror de finales de los setenta, en las cuales una cámara errabunda y un poco temblorosa representaría el punto de vista del monstruo. Pero sin duda dicho recurso antecede al ciclo de horror, ya que se pueden encontrar tomas inestables en *Bullit* (1968), *Chinatown*, *The Long Goodbye* (1973) y *All the President's Men* (1976). Paul Schrader ha sugerido incluso que el movimiento de cámara inmotivado, tan notorio en directores europeos como Bertolucci, se convirtió en la marca de su generación de directores estadounidenses. Hoy día todos suponemos que una toma larga, incluso un plano general, tiene pocas probabilidades de ser estática.

UN MODELO ALREDEDOR DEL MUNDO

Las tendencias que he esbozado son muy generales; una investigación más extensa podría refinar nuestra percepción sobre la forma en que se desarrollaron. Es evidente que el estilo no cristalizó de manera instantánea. A principios de los ochenta, las técnicas mencionadas cristalizaron en el estilo que conocemos hoy, y tal vez fueron películas exitosas como *Superman* (1978), *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Body Heat* (1981) y *Tootsie* (1982) las que lo hicieron atractivo. El estilo de la continuidad intensificada se convirtió en algo obvio dentro de los planes de estudio y los manuales de cine. Y, aunque me he concentrado en el cine comercial, las películas independientes no reniegan necesariamente de la continuidad intensificada. En muchos aspectos, Allison Anders, Alan Rudolph, John Sayles, David Cronenberg y otros cineastas estadounidenses independientes suscriben ese estilo. La nota más distintiva de los directores fuera de Hollywood es una duración promedio por toma más elevada. Tarantino, Hal Hartley y Whit Stillman trabajan comúnmente con una DPT de entre ocho y doce segundos, mientras que *Sling Blade* (1996), de Billy Bob Thornton tiene una DPT notable de 23,3 segundos. Las tomas largas no son sorprendentes en cintas de bajo presupuesto; además de cumplir con el compromiso estético de concentrarse en la actuación, los directores que planean tomas largas con cuidado pueden rodar aprisa y sin costos elevados.

Muchas cintas realizadas fuera de Estados Unidos hacen uso de las mismas tácticas de expresión que he señalado. Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), Rainer Werner Fassbinder en *Chinesisches Roulette* (1976) y *Veronika Voss* (1982), y los directores del *cinéma du look* como Jean-Jacques Beineix en *Diva* (1981)



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Sean Mckelton

ALGUNOS ORIGENES POSIBLES

¿Qué fue lo que creó esta transformación estilística? Podríamos vernos tentados a poner los ojos en amplios desarrollos culturales. ¿Acaso el público, familiarizado con la televisión, los videojuegos y la Internet, puede captar una película de edición rápida más fácilmente que las generaciones anteriores? Y sin embargo, es un hecho que en la época del cine silente los espectadores podían asimilar sin problemas una DPT de cuatro segundos o menos. Como sucede con frecuencia, podemos encontrar las causas más cercanas y plausibles de este fenómeno en la nueva tecnología, las prácticas del oficio y las circunstancias institucionales.

Algunos aspectos del nuevo estilo derivan de las exigencias perceptibles en las transmisiones televisivas. La creencia de que la televisión favorece los planos medios y los primeros planos ha sido un lugar común en el discurso de la industria durante décadas. A esto puede agregarse que

y Léos Carax en *Mauvais Sang* (1986) utilizaron los recursos de la continuidad intensificada conforme éstos se desarrollaban en Hollywood. Las mismas técnicas pueden encontrarse en *La Femme Nikita* (1990) de Luc Besson, en *Portrait of a Lady* (1996) de Jane Campion, en *Lola Rennt* (1998) de Tom Tykwer y en varias cintas de Neil Jordan. En un panorama más amplio, la continuidad intensificada se ha convertido en una piedra de toque del cine comercial de otros países. El nuevo estilo fue una bendición para las naciones cuya producción cinematográfica era marginal; los primeros planos, la edición rápida, los movimientos sinuosos de la cámara al hombro, los objetivos de gran distancia dentro de las locaciones y las escenas construidas a partir de planos individuales se llevan bien con los presupuestos reducidos. En Hong Kong, durante los años ochenta, John Woo y Tsui Hark adaptaron las normas del *western* para crear un estilo deslumbrante que significó una intensificación de la intensificación. En 1999, una película comercial de Tailandia (*Nang Nak*), Korea (*Sbiri; Tell Me Something*), Japón (*Monday*) o Inglaterra (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*) podía desplegar todos los rasgos de la continuidad intensificada. Actualmente, ésta constituye el modelo estilístico tanto para el cine comercial internacional como para buena parte del “cine de arte” exportable.

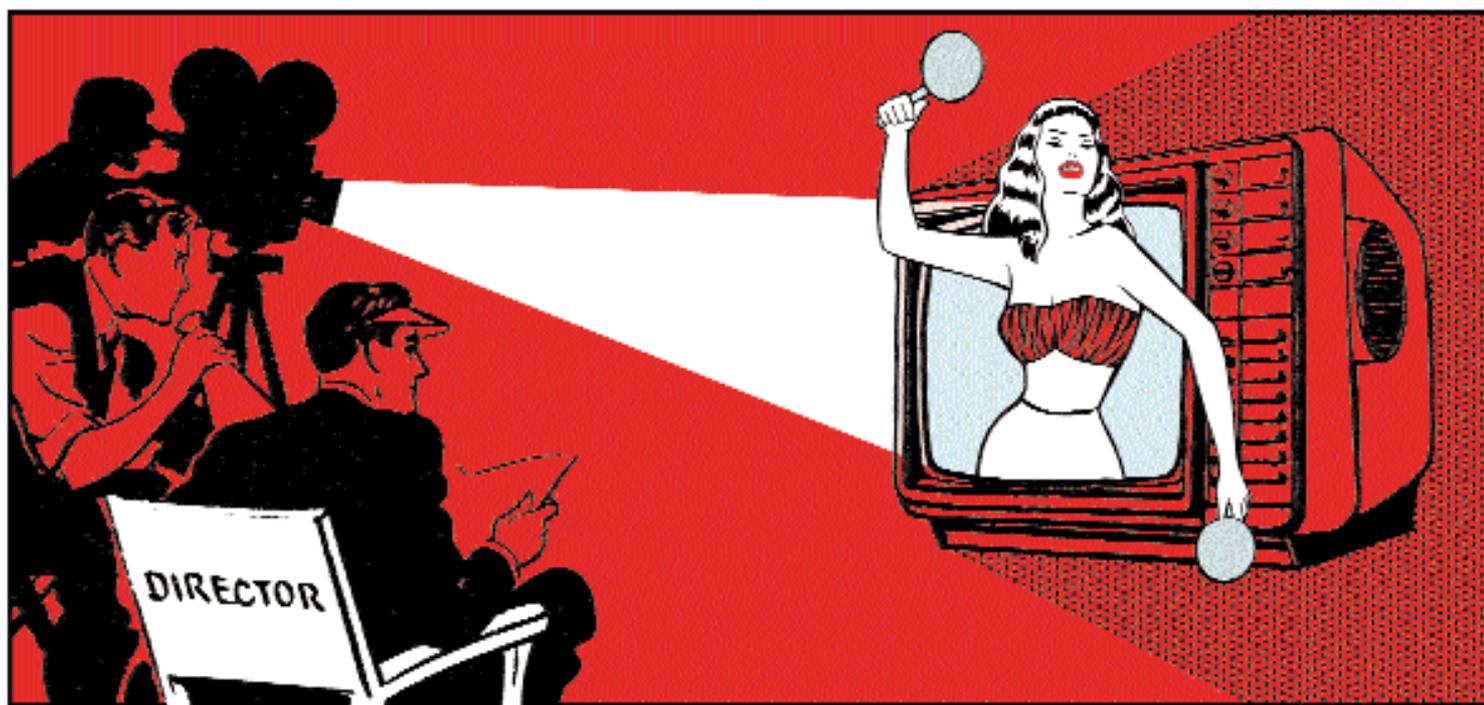
la televisión, situada por lo general en un ambiente de distracciones, necesita mantener la atención del espectador por medio de un dispositivo visual en constante cambio. Importa señalar también que la edición se aceleró al mismo tiempo en la televisión y en las cintas cinematográficas. Antes de los sesenta, muchos programas de televisión tenían una DPT de diez segundos o más, pero en las décadas siguientes no he podido encontrar una DPT que supere los 7,5 segundos. (Claro que los comerciales tienden a cortes aún más rápidos: la DPT de uno a dos segundos es común en anuncios de entre quince y treinta segundos.) Es posible que las velocidades de edición se hayan incrementado de manera independiente en ambos medios, pero también es cierto que, cuando los estudios comenzaron a vender las cintas realizadas después de 1948 a las emisoras, los directores supieron que todas las producciones para cine acabarían en la televisión, y eso pudo haberlos animado a acelerar el ritmo de los cortes. Recíprocamente, la edición rápida en cintas de principios de los sesenta pudo haber proporcionado un modelo para la televisión. La influencia que ésta ejerció sobre el estilo de intensificación también puede verse en otros niveles: desde hace tiempo, el cine ha reclutado a directores formados en la televisión, así es que no deben sorprendernos los vestigios de ese estilo. A partir de la década de los ochenta, los despliegues técnicos han hecho que

directores fogueados en la televisión resulten atractivos para los productores de cine.

Tan importante como lo anterior es que buena parte de la nueva tecnología moldea o *preforma*, para la televisión, una cinta exhibida en salas cinematográficas. Las escenas complejas se visualizan previamente en video o con *software* digital, y las audiciones de los actores se graban en video. El visor de la *steadycam* es un monitor de video. A finales de los setenta, el equipo de filmación comenzó a utilizar el *video assist*, que permite al director y al camarógrafo ensayar las escenas y observar una toma al tiempo que se filma. Este proceso da como resultado una presentación digital inmediata de la escena; sin embargo, las tomas asistidas por video, que no alcanzan el detalle de otros medios y que están encuadradas para el formato de televisión, pueden favorecer las composiciones erráticas por encima del montaje de conjunto preciso. La edición basada en video, primero en cinta y disco láser y ahora en computadora, es otra manera de moldear o *preformar* la imagen para la televisión.

“zooms progresivos”, prefigurando los acercamientos omnipresentes de hoy en día. Es posible que algunas películas canónicas hayan ejercido también cierta influencia. Las escenas arquetípicas de la historia del cine por lo regular consisten en montajes vertiginosos (la secuencia de las escaleras de Odessa, el ataque dentro de la ducha en *Psycho* (1960), la masacre que abre y cierra *The Wild Bunch* (1969) o en planos de seguimiento virtuosos (la escena de la fiesta en *Rules of the Game* (1939), la pelota en *The Magnificent Ambersons* (1942), el inicio de *Touch of Evil* (1958).

La bienvenida que los medios dieron a la edición rápida provocó quizá el temor de los realizadores frente a las tomas estáticas largas, que estarían desvinculadas del público. En 1990, un Scorsese afligido reflexionaba: “Creo que lo principal que ha sucedido en los últimos diez años es que las escenas deben ser más rápidas y más cortas. *Goodfellas* (1990) es algo así como mi versión de MTV... pero incluso eso está pasado de moda.” Los productores también contribuyeron al desarrollo de la edición



Pero la influencia de la televisión sobre la continuidad intensificada, tan fuerte como haya sido, fue una entre muchas. No debemos olvidar el ejemplo de cineastas renombrados como Welles y Hitchcock, en cuyo trabajo abundan las técnicas que consolidarían el estilo de la intensificación. En los años sesenta y setenta, Bergman y Cassavetes demostraron que los primerísimos planos podían lucir bien en formatos de pantalla panorámica. Leone hizo lo mismo, agregando el lujo de distancias focales llevadas al extremo y de movimientos de cámara ascendentes. Durante la década de los setenta, Altman intercaló libremente

rápida al exigir un mayor número de tomas alternativas para los ajustes de posproducción. Aunque los directores de primer nivel aseguran que un plano de seguimiento admirable puede completar varias páginas del guión de manera efectiva, existen muchas presiones para multiplicar las opciones en el cuarto de edición. Pasando por alto el consejo del productor, Steven Soderbergh rodó en un principio la escena de la valija en *Out of Sight* (1998) en una sola toma, pero aprendió su lección *kuleshoviana* cuando vio cómo el interés del público, durante los avances de la película, se desvanecía en ese momento.¹ “Debí entender que

cada vez que cortabas y luego regresabas a la escena, el resto simplemente lo creías, porque el público llenaba los huecos por ti.”

La exigencia de rodar con varias cámaras también pudo haber afectado la escala de los planos, la longitud focal y el ritmo de edición. Desde principios de los años treinta hasta que comenzó la década de los sesenta, los cineastas trabajaban comúnmente con una sola cámara, rodando fragmentos de una escena desde diferentes posiciones. La filmación con varias cámaras se reservaba por lo general para escenas irrepetibles como incendios, derrumbes o automóviles que caían desde un acantilado. Influidos por Kurosawa, los directores de los sesenta como Penn y Peckinpah filmaron escenas de masacres utilizando varias cámaras acondicionadas con objetivos muy potentes. Durante esa década y la siguiente, cuando filmar en una locación con horarios restringidos exigía un trabajo rápido, muchos directores comenzaron a utilizar varias cámaras para cubrir incluso las escenas ordinarias de diálogo. A medida que los productores demandaban mayor cobertura, se utilizaron más cámaras para proporcionarla, lo que, a su vez, permitía al editor contar con más posibilidades para armar una escena a partir de planos individuales tomados desde distintos ángulos. Felizmente, las nuevas cámaras ligeras resultaban más manejables en filmaciones con varias cámaras. Durante los ochenta, la cámara B era a menudo una *steadycam* que recorría el set para respaldar las tomas, y la fluidez de sus movimientos alrededor de los actores, que permanecían estáticos, pudo haber hecho de las tomas giratorias y los acercamientos buenos candidatos para incluirlos en el corte final. Para cuando se hizo *Gladiator* (2000), un diálogo era filmado hasta por siete cámaras, algunas de ellas *steadycams*.

LA ESTÉTICA DEL NUEVO ESTILO DE HOLLYWOOD

Todas estas circunstancias exigen una investigación detallada, y requieren integrarse a un análisis de los cambios en las prácticas de color y sonido. Pero consideremos lo anterior como un bosquejo general. Lo que me preocupa ahora son las consecuencias del nuevo estilo. ¿Qué posibilidades estéticas abre o cancela?

Al contrario de aquellas voces que afirman que el estilo de Hollywood se ha vuelto posclásico, aún nos encontramos frente a una variante de la producción cinematográfica clásica. Un análisis de casi cualquier cinta del periodo que he escogido confirmará una verdad simple: prácticamente todas las escenas en casi todas las películas comerciales contemporáneas (y en la mayoría de las películas “independientes”) se montan, filman y editan de acuerdo con los principios que cristalizaron en las dos primeras décadas del siglo XX.

Cierto: hoy nos topamos con algunos momentos poco tradicionales —escenas de acción incoherentes, secuencias con montajes entrecortados. Cierto también: algunos realizadores se acercan

con más audacia a los márgenes. La producción de Oliver Stone posterior a *JFK* es tal vez la más disruptiva hecha en Hollywood —intercala blanco y negro con color, repite tomas, inserta un plano general ocasional que cruza el eje de la acción. Pero las aberraciones de Stone destacan como tales, como desviaciones momentáneas de un conjunto de normas aún poderoso, al que incluso él mismo se adhiere la mayor parte del tiempo.

Pese a todo, no quiero dejar la impresión de que nada ha cambiado. La continuidad intensificada representa una transformación importante dentro de la historia de la producción cinematográfica. Es evidente que el estilo apunta a generar una anticipación incisiva y constante. Las técnicas que los directores reservaban en los años cuarenta para momentos de sorpresa y suspenso hoy son el material común de las escenas. Los primeros planos y los planos individuales permiten que las tomas sean muy legibles. La edición rápida obliga al espectador a reunir fragmentos aislados de información e introduce un ritmo inexorable: si miramos a otra parte podemos perdernos un momento crucial. En cada toma de primer plano alternada, en cada cambio de foco y en la cámara que se desliza inquieta, el espectador encuentra la promesa de algo importante, o por lo menos nuevo, a cada momento. El estilo, emparentado con la televisión, intenta cautivar al espectador. He aquí otra razón para denominarlo *continuidad intensificada*: incluso las escenas ordinarias se vuelven más incisivas con el fin de atraer la atención y agudizar la resonancia emocional.

Un resultado de lo anterior es una estética de efectos explícitos, pero forzados, que a menudo delata tensión, pero que a veces reúne un poder considerable. Los esquemas de la continuidad intensificada pueden dar lugar a muchas variantes, como lo ilustran las películas de Jonathan Demme, Spike Lee, David Lynch, John McTiernan y Michael Mann. Hoy, tenemos versiones discretas y de buen gusto (Nora Ephron, Ron Howard, Frank Darabont, Anthony Minghella), algunas un poco más presuntuosas (las cintas de Bruckheimer), e incluso algunas parodias delirantes (Sam Raimi, los hermanos Coen). Desde otra perspectiva, las premisas del enfoque intensificado se pueden reformar de manera más ascética. Hal Hartley, por ejemplo, utiliza primerísimos planos y acercamientos para crear patrones de montaje inesperados. Todd Haynes, en *Safe* (1995), acentúa la artificialidad del estilo al inyectar pequeñas dosis de éste dentro de una textura que favorece las tomas estáticas largas y los movimientos de cámara ligeros y más bien geométricos.

Pero todo estilo excluye ciertas opciones, y la continuidad intensificada ha roto con algunos recursos de la producción cinematográfica clásica. Para citar un ejemplo: conforme el abanico de posibilidades en torno a la distancia focal de las tomas se ha estrechado, los directores se sienten cada vez menos alentados a rodar una película de dos horas con menos de cinco mil tomas. No es que no puedan utilizar una toma larga —de hecho, un par de ellas se insertan *de rigueur* en toda película—, sino que una cinta armada fundamentalmente con tomas

¹ El “efecto kuleshoviano” se logra con la yuxtaposición de tomas individuales aparentemente inconexas, en el intento de crear un contexto y un significado. Liev Kuleshov (1899-1970) desarrolló con sus alumnos, en el Moscú de los años veinte, un sistema de montaje basado en ese principio. (N. de la R.)

prolongadas resulta excepcional en el Hollywood de hoy.

Más aún: al concentrarse en el manejo de cámara y la edición, los seguidores de la continuidad intensificada han abandonado el montaje de conjunto o puesta en escena. Dos opciones de montaje dominan la práctica actual. Existe lo que los realizadores llaman *stand-and-deliver*, cuando los actores se instalan en posiciones fijas. La alternativa es el *walk-and-talk*, que funciona con una *steadycam* que nos lleva al lado de los personajes, los cuales pronuncian sus líneas en plena marcha. Ambas opciones se usaron en la época de los estudios, claro está, pero también se utilizó el montaje de conjunto complejo, como el delicado juego de planos de dos hecho por Lang y Preminger, o las figuras como puestas en tablero de ajedrez en profundidad de Billy Wyler. Este tipo de montaje de conjunto, a pesar de todo, no ha desaparecido del cine comercial. Tal vez sólo Woody Allen, al evitar los primeros planos y preferir las tomas muy largas, ofrece un eco de esta tradición. “En los viejos tiempos”, me comentó un agente de Hollywood, “los directores movían a sus actores. Ahora mueven la cámara.”

Con la pérdida del montaje de conjunto se crea una mayor presión sobre las actuaciones. Podemos decir que la insistencia contemporánea sobre los primeros planos no es como la de los realizadores del montaje ruso, quienes saturaban sus películas de manos, pies y piernas que guardaban una relación

dinámica con los actores. En la continuidad intensificada se privilegia el rostro, en especial la boca y los ojos. Si se usan las manos, por lo general se llevan a la cabeza, para que aparezcan en el plano medio o el primer plano crucial. Los ojos siempre han sido centrales en el cine de Hollywood, pero comúnmente se acompañaban de señales emanadas del cuerpo. Los actores podían expresar emociones a través de la postura, la actitud, el porte, la colocación de los brazos e incluso el ángulo de los pies. Los actores sabían cómo levantarse de una silla sin utilizar las manos para impulsarse, servir líquidos durante muchos segundos sin derramarlos, y mostrar nerviosismo dejando que la punta de un dedo se crispara. Hoy, el físico (musculoso, semi-desnudo) se expone más francamente que en cualquier otra época, pero casi nunca adquiere gracia o significado emocional. Dentro del cine comercial son, de nuevo, los directores de Hong Kong quienes han integrado la continuidad intensificada de la mejor manera, respetando la *kinesis* y la expresividad del cuerpo humano.

Finalmente, la continuidad intensificada ha hecho que la narración se vuelva evidente. La producción clásica de estudio nunca fue por entero “transparente”: los personajes en los planos de dos siempre volteaban ligeramente hacia los espectadores, y siempre había pasajes (secuencias de montaje, inicios y finales de escenas, inicios y finales de películas) en los que se reconocía que la escena se dirigía a un espectador. Sin embargo, ciertos gestos que los realizadores de antaño habrían considerado escandalosamente obvios —la cámara que describe un arco, los primerísimos planos, los reales de un Welles o un Hitchcock— se han convertido en valores establecidos de las escenas ordinarias y las películas menores. Es interesante notar que esta técnica, más extrovertida, no nos impide comprender la historia. Acostumbrados a una nueva obviedad de los recursos narrativos, parece que hemos establecido un nivel más alto para el umbral de la intrusión. Y, como las generaciones de espectadores que nos precedieron, podemos apreciar muestras de virtuosismo. Por estas razones, el nuevo estilo sugiere que no podemos describir adecuadamente la actividad del espectador con metáforas espaciales como “absorto” o “separado”. En cualquier momento, las tácticas estilísticas pueden hacerse patentes, pero los espectadores permanecen embebidos en la acción. La peculiaridad del cine de hoy parecería instar a los espectadores a dar por hecho un alto grado de obviedad de la narración, a dejar que unos cuantos recursos familiares amplifiquen cada momento, y a deleitarse en muestras cada vez más espectaculares de técnica —todo mientras se dejan llevar por la corriente subterránea de la historia. No sería la primera vez que se le pide al público disfrutar el juego patente con las formas sin sacrificar la profundidad emocional. El triunfo de la continuidad intensificada nos recuerda que el arte de ver se transforma con cada estilo. —

— Traducción de Marianela Santoveña

© Reproducido de Film Quarterly, con la autorización de The Regents of the University of California

museo nacional del
VIRREINATO
MEXICO-CALIFORNIA - INAH

MONJAS CORONADAS
Vida conventual femenina en Hispanoamérica

Hasta marzo del 2004

Museo Nacional del Virreinato
Plaza Hidalgo 99
Tepotzotlán
Estado de México

Tels. 5876 0245 / 2770 / 2771
www.inah.gob.mx
www.munavi.inah.gob.mx
www.tiendadelmuseo.com.mx