



Abril - Mayo
2007

[Número Actual](#)

[Números Anteriores](#)

[Editorial](#)

[Sitios de Interés](#)

[Libros](#)

[Ediciones Especiales](#)



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza,
Estado de México.

Tels. (52/55) 58645613
Fax. (52/55) 58645613

Lecciones de Puesta en Escena: Análisis de las Técnicas de Filmación en el Cine de John McTiernan

Número Actual

Por [José Gabriel Ferreras](#)
Número 56

A Juanma y Sara

Un realizador "comercial"

Uno de los directores más reputados en las últimas décadas dentro del llamado "cine de acción" norteamericano es sin lugar a dudas John McTiernan, autor de películas de gran éxito en las taquillas hace algunos años como *Depredador*, *La Jungla de Cristal*, o *La Caza del Octubre Rojo*, entre sus títulos más conocidos¹. Las películas de este director son ante todo productos de entretenimiento, realizados para estreñarse en multitud de salas alrededor del mundo con la principal pretensión de amasar grandes cantidades de dinero y obtener una alta rentabilidad, lo más alejado, en suma, que podamos imaginar del llamado "cine de autor", algo que inmediatamente parece catalogar a McTiernan como un realizador "impersonal" e invalidarle como objeto de estudio crítico, no digamos ya académico. Analizar desde un punto de vista cultural las películas de este director sin duda puede poner nerviosos a los admiradores de ese otro tipo de cine más purista que hemos mencionado. Pero títulos como los citados más arriba atesoran en realidad una serie de méritos a menudo ignorados y que desde aquí creemos conveniente reivindicar, relacionados ante todo con cuestiones directamente cinematográficas como pueden ser la puesta en escena y la planificación visual, a través de las cuales un realizador como McTiernan logra trascender el convencionalismo de los materiales con que a menudo trabaja.

Tanto en el ámbito científico como en el ámbito divulgativo, efectivamente, parece existir una tendencia a menospreciar, cuando no ignorar directamente, lo que se da en conocer más o menos ampliamente como cine "comercial" o cine de "entretenimiento", por la supuesta falta de "personalidad" de estas películas, películas que se entiende que no podrían ser tomadas "en serio", al mismo nivel que las demás. Sin embargo, esto nos parece un grave caso de miopía por parte de la crítica especializada y de los estudios académicos. Tal y como ha planteado Mark Robbins (1999, p. 43) desde las páginas de *Dirigido Por*, dentro del cine de comercial también podemos encontrar en realidad con muestras de extraordinario cine, obras fílmicas de primer orden, pero que, "al venir firmadas por el director de *Jungla de Cristal*, se encuentran el habitual y previsto rechazo por parte de ciertos sectores de la cinefilia". Como obras en conjunto, las películas de autores como Bergman, Fellini, Renoir, Welles o Kurosawa pasarán probablemente a la historia como los grandes trabajos que ha dado el arte del cine. Pero eso no debe llevarnos a despreciar el extraordinario talento que se despliega igualmente en las películas de otros muchos cineastas dedicados al cine comercial, sólo por el hecho de carecer de la reputación de las películas de algunos de los citados autores.

En la actualidad existe una gran cantidad de directores dentro del género de la acción norteamericano que merecerían mucha mayor atención de la que reciben. No sólo directores como John McTiernan, sino también otros como Martin Campbell, Richard Donner o James Cameron, por citar sólo a algunos². A su modo, tal y como también ha planteado Antonio José Navarro, uno de los escasos críticos españoles que han sabido apreciar el valor de algunas de estas obras, estos cineastas recuperan una de las cualidades que más se valoraban en el mundo del cine en tiempos no muy lejanos: La puesta en escena, o lo que es lo mismo, la capacidad para narrar en imágenes una historia, un concepto que "retrotrae a la memoria la idea del artesanado que antes imperaba en el Hollywood dorado de los estudios" (Navarro, 1995, p. 32), cuando los directores se dedicaban a narrar lo mejor posible visualmente una historia, o lo que es lo mismo, en términos de puesta en escena, prestando atención a aspectos como el ritmo de los diálogos, la colocación y el movimiento de los actores en el encuadre, los movimientos de cámara, la utilización de la iluminación, la integración de la música y el sonido...

De cara al presente artículo sobre John McTiernan, los elementos básicos de referencia atenderán a conceptos diversos que rigen en la planificación y la puesta en escena de una película y que entendemos que definen especialmente la brillantez del trabajo de este cineasta en su obra. Entre ellos aspectos como la composición visual, los movimientos de la cámara, o la descripción de la geografía de una escena. Y nos centraremos para ello en los que quizás son los tres títulos más célebres de su director, exactamente los tres títulos citados al comienzo, *Depredador*, *Jungla de Cristal* y *La Caza del Octubre Rojo*, trabajos que el director realizó consecutivamente y por ese orden

en la primera etapa de su carrera y que siguen estando considerados por la mayor parte de la crítica y los aficionados como tres de las mejores películas de toda su filmografía.

Moviéndose por el encuadre

Viendo las películas de McTiernan, un aspecto que queda muy claro es el cuidadoso afán del cineasta para encajar sus visiones dentro de parámetros compositivos que obedezcan a unas reglas. Como plantean Miquel Porter y Palmira González (1988, p. 55), una de las grandes dificultades con que se encuentra un cineasta a la hora de realizar una película es la de organizar los movimientos que se producen dentro del cuadro y conseguir que entre el primer encuadre de un plano y el final del mismo exista una lógica interior que en ningún momento rompa el ritmo compositivo del conjunto. En la fotografía fija, por ejemplo, la composición es de la máxima importancia, ya que la imagen no se mueve. Al trabajar en cine, sin embargo, el mismo movimiento forma parte de la acción, y, por tanto, al escoger la posición de la cámara, el director debe tener en cuenta que con un sujeto en movimiento, la composición al inicio de la toma puede ser diferente que en su mitad o al final. El trabajo del cineasta, de este modo, una vez seleccionado el lugar desde donde va a filmar, debe consistir en prever cómo van a desarrollarse los acontecimientos en el curso de la toma, y, una vez hecho esto, en saber relacionar los movimientos del sujeto dentro del cuadro con sus propios movimientos y con los de la cámara.

John McTiernan, desde este punto de vista, podría ser considerado como uno de los grandes maestros del cine contemporáneo en lo que a la colocación y el movimiento de los actores dentro del encuadre se refiere, al igual que en el juego de guardar el equilibrio compositivo dentro de las tomas largas. McTiernan, si puede transmitir la información necesaria organizando la puesta en escena de modo que no haya que efectuar cortes en el plano, siempre intentará elegir esta opción. En más de una ocasión, de hecho, el director ha confesado concebir el cine como un arte mucho más cercano a la música que a otras artes como pueden ser el teatro o la pintura, con las que a menudo se le compara, precisamente por el carácter dinámico y en constante transformación de la imagen, en cuya evolución el ritmo y la composición son esenciales. Merece la pena prestar atención a la manera en que McTiernan evoca la experiencia que durante su formación en el American Film Institute tuvo con uno de sus profesores:

Mi maestro en el AFI –el cineasta checo Ján Kádár (1918-1979), quien obtuvo un Oscar a la mejor película extranjera por “La Tienda de la Calle Mayor” (1965)- tenía la convicción de que debías aproximarte a la filmación de una película como si estuvieras componiendo una pieza musical. Para decidir si la siguiente nota de la partitura es la apropiada no debes pensar en la trama o en su significado, sino en cómo suena: ¿el ritmo es el correcto?, ¿la clave es la correcta? (Navarro, 2003, p. 43).

Dentro de la filmografía de McTiernan, *Depredador*, la primera película cronológicamente de las tres en las que centramos nuestro análisis, ofrece abundantes ejemplos de lo que podríamos denominar “técnica no entrometida”, en referencia a este juego con el reequilibrio de la composición en función del movimiento de los personajes dentro del cuadro³. Se podrían describir numerosos planos y momentos del filme, pero a efectos de la extensión del presente artículo, nos limitaremos a resaltar algunos de los que consideramos más llamativos. Una dinámica interesante dentro del plano se puede observar, por ejemplo, durante una secuencia que acontece poco después de que el grupo de soldados que protagoniza el filme, liderados por el personaje que interpreta por Arnold Schwarzenegger, haya aterrizado sobre la jungla latinoamericana para buscar el helicóptero desaparecido. Uno de los soldados da con la nave estrellada entre unos árboles y acude a informar de ello a Dutch (Schwarzenegger). McTiernan comienza un plano encuadrando al soldado que corre a través de la jungla (D1), retrocediendo en *travelling* y girando la cámara hacia la derecha, hasta que llega a la posición de Dutch y éste pasa a ocupar la zona derecha del encuadre (D2). Otro soldado, Dillon (interpretado por el actor americano Carl Weathers) se acerca a ellos y el director corta a un contraplano que incluye un escorzo de este último de espaldas y las figuras de Dutch y el primer soldado todos en la izquierda del encuadre (D3). A la derecha queda un campo que McTiernan deja deliberadamente descubierto para que por allí aparezca otro miembro más del equipo y complete la composición, desenfocando el primer término y pasando a enfocar en ese momento el plano más alejado (D4).

Otro plano que encierra enorme interés se encuentra durante una secuencia de transición en el filme, con el equipo de Dutch, después de haber quedado atrapado en la jungla, intentando ponerse en contacto con la base norteamericana para pedir que envíen algún helicóptero que les permita escapar de allí. El encuadre en un primer momento incluye a Dillon, situado en primer plano a la izquierda, mientras intenta hacer funcionar un teléfono portátil (D5), y, por detrás de él, a otro soldado del grupo en el centro y al propio Dutch en un plano más alejado (D6). McTiernan utiliza el desplazamiento de Dutch precisamente hacia la derecha para girar la cámara (D7) y recomponer finalmente el encuadre moviendo ligeramente la posición de Dillon y el otro soldado, ocupando la izquierda del encuadre, y el resto del grupo descansando sentados sobre el tronco de un árbol caído en el suelo en la zona de la derecha (D8). Algo similar a lo

que se puede observar en otro plano de una secuencia anterior a ésta en el filme, justo a continuación del asalto que los soldados llevan a cabo de un campamento guerrillero en medio de la jungla. Una vez ha finalizado la operación, Dutch se reúne con sus hombres para discutir las maneras de escapar de allí. McTiernan encuadra a Dutch acercándose al grupo (D9) y girando la cámara (D10) hasta que encuentra a su equipo junto a un helicóptero tiroteado (D11), recomponiendo el plano con Dutch escorado a la izquierda, Billy, un soldado de raza india, en el centro, y otro soldado más, situado a la derecha del encuadre (D12).

La Jungla de Cristal ofrece todavía más ejemplos de excelente trabajo con la movilidad de los actores y la composición del cuadro filmico⁴. A diferencia de *Depredador*, que estaba rodada en un formato de 1.85:1, *La Jungla de Cristal* (al igual que la siguiente película de McTiernan, *La Caza del Octubre Rojo*) está rodada en un formato más ancho de 2.35:1, con mayor superficie impresionable, lo que otorga al director más posibilidades a la hora de organizar y mover a los personajes en el espacio⁵. Podemos mencionar, entre otros ejemplos, las diversas composiciones que McTiernan efectúa en el despacho de la mujer del protagonista, Holly (interpretada por la actriz Bonnie Bedelia), dentro del edificio que será secuestrado por los terroristas, cuando ella y John McLane (Bruce Willis) se encuentren después de llegar él a la ciudad de Los Angeles. McLane entra en el despacho acompañado por el jefe de la empresa de Holly, el señor Takagi, y allí se encuentran con otro compañero de trabajo, Ellis, mientras esperan que la mujer de McLane regrese en cualquier momento. Dentro del despacho, McTiernan compone el plano con Takagi y Ellis a la derecha y John a la izquierda, más cerca de la cámara, mientras una planta sirve para rellenar el cuadro en la zona del centro (J1). El contraplano mantiene la misma estructura visual (J2), y una vez que Holly aparece por la puerta, McTiernan gira la cámara hacia la derecha (J3) para reencuadrar, desapareciendo McLane del cuadro momentáneamente (J4). Y cuando la mujer de éste se acerca para abrazarle, McTiernan vuelve a girar la cámara hacia McLane y los encuadra a los dos dejando a Ellis y a Takagi desenfocados al fondo del cuadro (J5)⁶.

Dentro del mismo filme, otro ejemplo de la atención que McTiernan presta a la composición visual de una secuencia puede apreciarse durante las varias conversaciones telefónicas que mantienen McLane y el policía con el que se comunica en el exterior. Se trata de conversaciones que suceden mientras cada uno de los personajes se encuentra separado, dentro y fuera del edificio, pero McTiernan las filmará de forma similar a como lo haría si ambos actores se hallasen dentro del mismo espacio y estuviesen manteniendo una conversación el uno frente al otro. De este modo, en los planos de Al, McTiernan coloca, por ejemplo, al actor a la derecha del encuadre, mirando éste hacia la izquierda (J6), y en los planos de McLane, Bruce Willis se encuentra a la izquierda, mirando hacia la derecha del cuadro (J7). De esta manera se mantienen las posiciones respectivas de los dos personajes y el director consigue dar la impresión de enlazar dentro de un mismo espacio aparente dos tomas que en realidad son filmadas en lugares distintos.

En *La Caza del Octubre Rojo*, finalmente, cabe destacar nuevos ejemplos de movimientos de los actores dentro de la composición sin que se aprecie la técnica empleada por el director⁷. Resulta muy interesante, por ejemplo, un plano que encontramos cuando el co-protagonista del filme, Jack Ryan, interpretado por Alec Baldwin, el experto en submarinos que intentará ayudar a los soviéticos a llegar hasta las costas americanas, se acerca a las oficinas de la CIA para entrevistarse con ellos y ponerles sobre aviso respecto a la información que ha descubierto acerca del submarino ruso que ha zarpado en dirección a sus costas. Ryan llega al despacho del "Almirante" (personaje secundario en el filme que interpreta el actor americano James Earl Jones) y la entrada al mismo, hasta que los dos personajes terminan tomando asiento para conversar, es filmada por McTiernan en una sola toma coreografiando los movimientos de la cámara con los de los actores. El plano comienza con un encuadre del "Almirante" saludando a Ryan desde el otro lado de su mesa de trabajo cuando lo ve entrar (C1). El personaje interpretado por Earl Jones se incorpora en la silla y se acerca para saludarle, lo que aprovecha McTiernan para girar la cámara (C2) y rodear al personaje hasta que se encuentra con Ryan y le estrecha la mano (C3). McTiernan recompone el plano cuando Ryan se aleja para colgar su abrigo a la entrada (C4). Ryan regresa al interior del despacho y de nuevo McTiernan gira la cámara (C5) siguiéndolos para corregir toda la composición cuando finalmente se sientan a ambos lados de una mesita junto a un sofá (C6).

En este filme, muchas de las secuencias que acontecen dentro de los diferentes submarinos que participan en la acción son resueltas del mismo modo, mediante tomas largas en las cuales McTiernan va reencuadrando y reequilibrando las composiciones a medida que los personajes se desplazan por el escenario. Esto se puede observar, por ejemplo, durante la secuencia en la que el submarino soviético comandado por el oficial Ramius (el protagonista interpretado por Sean Connery) se adentra en una zona rocosa de estrechos cañones marinos llamada Thors Twins mientras escapa del acecho de otro submarino soviético enemigo, el Konovalov, y donde tendrán que emplearse a fondo para conducir la nave sin chocarse con las paredes de roca en el exterior. Ramius se encargará de ir dando las órdenes dentro de la sala de mandos a los hombres de su tripulación para dirigir el rumbo de la nave, y, entre otras, McTiernan diseña una elegante toma alrededor del actor Sean Connery en la que la cámara le va

rodeando por delante y el director va recomponiendo con nuevos personajes según mueve la cámara y según va cambiando el fondo desenfocado por detrás del personaje, rellenando el espacio con nuevos figurantes (C7, C8, C9 y C10).

Antes de terminar este apartado, merece la pena mencionar otro momento de este último filme en el que McTiernan va corrigiendo las composiciones a medida que evoluciona la acción. Se trata de un plano incluido durante la secuencia en que la tripulación americana del submarino Dallas y la soviética del submarino de Ramius, después de haber logrado ponerse en contacto y comprender las intenciones de este último personaje, y después de haber sido desalojado el Octubre Rojo del resto de la tripulación, se encuentran dentro de este submarino, y Jack Ryan y Ramius por fin se conocen entre sí. Los dos grupos se colocan el uno frente al otro en la sala de mandos y Ramius se adelanta unos pasos para hacer las presentaciones de los oficiales a su cargo. Se trata de un momento de gran solemnidad y ritualidad militar, y McTiernan corresponde a dicha impresión componiendo el plano de manera muy formal y estática, con Ramius a la izquierda del cuadro y el equipo del Dallas a la derecha, mientras uno de los técnicos de la nave soviética ocupa el centro del cuadro (C11). Cuando el capitán de la nave norteamericana (interpretado por el actor Scott Glenn) se adelanta hacia Ramius, McTiernan hace avanzar la cámara hacia ellos dos y recompone el plano dejando fuera al resto de las tripulaciones (C12). Y, finalmente, cuando Ramius extiende la mano hacia el capitán norteamericano, solicitando oficialmente en ese momento el asilo en los Estados Unidos, McTiernan vuelve a adelantar la cámara hasta encuadrar el apretón de manos entre los dos personajes en plano detalle, bajo la presencia de Jack Ryan al fondo (C13).

Explorando el espacio

John McTiernan es un director, como acabamos de ver en el apartado anterior, al que le gusta mantener la cámara en constante movimiento en sus películas, acompañando a los personajes, acercándose a ellos, rodeándolos, etc. Pero esta voluntad de permanente movilidad está enormemente relacionada también con un empeño por servirse de las ventajas propias del cinematógrafo a la hora de representar visualmente el espacio. Puede decirse que es precisamente durante estos movimientos cuando una cámara de cine adquiere su verdadera razón de ser. A medida que se mueve la cámara, la perspectiva cambia, y los edificios, personas o esculturas retratados emergen con cuerpo y masa. El *travelling*, en este sentido, es la mejor manera de grabar objetos tridimensionales cuya corporeidad sólo podrá apreciarse plenamente si la cámara se desplaza en su derredor. Es más, el *travelling* conlleva un sentido de la exploración y la claridad en la geografía que no puede conseguirse con una serie de tomas estáticas desde ángulos variables. Invita al espectador a "penetrar", a "perforar" la pantalla para desplazarse por el espacio representado, para comprobar la existencia de aquella profundidad sugerida por la perspectiva, permitiendo incluso cierto efecto sinestésico de "tactilidad" del volumen⁸.

John McTiernan, en este sentido, es uno de los directores en activo que más preocupación ha demostrado a lo largo de toda su carrera por la exploración del espacio en sus películas, empleando no una cámara estática que se limita a encuadrar, sino una cámara constantemente móvil e inquisidora⁹. En el caso de las tres películas que estamos analizando, por cierto, cabe destacar que se trata de argumentos desarrollados en ambientes y espacios cerrados, claustrofóbicos para los protagonistas: La selva de *Depredador*, las plantas de oficinas de Jungla de Cristal, o los angostos espacios de los diversos submarinos en *La Caza del Octubre Rojo*. El movimiento constante de la cámara a través de estos espacios tan reducidos, en este sentido, desafía las propias limitaciones que presentan los mismos. A través de panorámicas, *travellings* y *zooms*, McTiernan recorre y describe los espacios de sus películas hasta en sus más mínimos detalles y rincones, sin permitir que nada le impida moverse, e incrementando así la identificación del espectador con lo representado¹⁰.

Depredador ya anticipa los logros a este respecto que van a desarrollarse en sus dos películas siguientes. En el filme son constantes los *travellings* que acompañan a los personajes, siguiéndolos por detrás o retrocediendo delante de ellos mientras se desplazan, corren o simplemente se abren paso entre la espesura de la jungla donde se desarrolla el grueso de la acción, algo particularmente meritorio teniendo en cuenta el enorme grado de dificultad técnica y logística que debieron de encontrar filmando en localizaciones naturales de la jungla mexicana¹¹. Un ejemplo característico es el momento en que Anna, la rehén mexicana que toma el grupo de soldados protagonista tras el asalto al campamento, intenta escapar de la vigilancia de sus captores. La mujer golpea al soldado que la retenía en una distracción de éste y escapa corriendo. Dutch (Schwarzenegger) da la orden a otro miembro del grupo de que la siga, y éste sale detrás ella con velocidad. Durante la carrera, McTiernan los filma a los dos primero en sendos *travellings* laterales a través de la espesura, alternando entre la carrera de él (D13) y la de ella (D14), y después también en *travelling* por detrás cuando el soldado se aproxima más a ella (D15), hasta que la persecución concluye cuando la captura abalanzándose sobre ella y tirándola al suelo. Poco después, McTiernan repite un *travelling* similar siguiendo al resto grupo cuando avanzan corriendo a través de la vegetación hacia los dos personajes (D16), tras escuchar el grito del soldado al ser sorprendido por la criatura extra-terrestre, mientras forcejeaba para reducir a la rehén. McTiernan acompaña la carrera del grupo en *travelling* lateral y les rodea hasta

situarse por delante de ellos, de modo que los actores tienen que saltar por encima de la cámara durante la carrera (D17).

El alienígena acaba con el soldado y cuando el grupo llega hasta el claro donde todo ha sucedido ya sólo encuentran un rastro de sangre y un grupo de vísceras en el suelo, sin que por ningún lado se pueda encontrar el cadáver del soldado Hawkins. El grupo se vuelve a poner en marcha, en busca del cuerpo desaparecido, y en ese momento McTiernan introduce uno de los movimientos de cámara más llamativos del filme. Dutch no se da cuenta de ello, pero mientras camina, detrás de él, unas gotas de sangre caen en una rama (D18). En ese momento, la cámara abandona a Dutch, que continúa caminando (D19), y comienza a elevarse en *travelling* vertical siguiendo el rastro de la sangre que resbala por el tronco de un árbol desde algún lugar en lo alto (D20)¹². La cámara asciende y continúa ascendiendo (D21), hasta que finalmente encuadra en contrapicado el cuerpo de Hawkins colgando boca abajo en la copa del árbol, como ya habíamos visto antes los de otros soldados asesinados también por el alienígena (D22).

Un poco antes de que sucediera todo esto, después del asalto del grupo de soldados protagonista a un campamento rebelde, podemos encontrar otro de los planos con movimiento de cámara más interesantes del filme. El grupo de soldados escapa corriendo del campamento guerrillero en espera de encontrar un helicóptero que les devuelva al sitio de que partieron, y McTiernan diseña una complicada toma en la que la cámara se va desplazando de unos personajes a otros como en una carrera de relevos, mientras el equipo de Dutch se mueve por la jungla. McTiernan desplaza la cámara en *travelling* siguiendo el movimiento de los personajes entre la vegetación, saltando de uno a otro sucesivamente según una perfecta coreografía de los movimientos de los actores y los movimientos de la cámara (D23, D24, D25, D26 y D27).

En la parte final del filme, cuando el grupo ya ha visto bastante mermados sus efectivos e intenta escapar a la desesperada del alienígena, McTiernan utiliza continuamente los *travellings* de acompañamiento también siguiendo al grupo que corre a través de la jungla. Después de un último ataque por sorpresa del extra-terrestre, Anna y Dutch son ya los únicos supervivientes del grupo original. El personaje interpretado por Schwarzenegger pide a la chica que huya e intente llegar a un helicóptero de salvamento que debería estar esperándoles en otro lugar, mientras él intenta atraer la atención del alienígena en otra dirección. La cámara de McTiernan de nuevo le sigue en *travelling*, acompañándole lateralmente (D28) y por detrás (D29), mientras Dutch se arrastra por el suelo malherido, al haber sido impactado por uno de los disparos de la criatura.

En *La Jungla de Cristal* la movilidad de la cámara juega un papel exactamente igual de importante para describir los espacios a menudo angostos en los que sucede la acción, mientras el protagonista, John McLane intenta escapar de los terroristas. En todo el comienzo del filme, McTiernan ya se dedica a recorrer las diferentes estructuras del edificio con la cámara. Como, por ejemplo, el *hall* de entrada por el que McLane se pasea en dirección a los ascensores cuando acaba de llegar al edificio Nakatomi. Mientras camina hacia los ascensores, McTiernan encuadra a McLane en contrapicado y lo acompaña con un *travelling* de retroceso por delante de él, describiendo el espacio inferior del edificio, por el que el personaje se pasea despreocupadamente (J8 y J9). En la planta superior donde se celebra la fiesta, McTiernan recorre igualmente los distintos pasillos de las oficinas desplazando la cámara a través de ellos, siguiendo por detrás al personaje de Holly, la mujer del protagonista, cuando llega a dicha planta y la vemos avanzar hacia su despacho (J10, J11 y J12).

Cuando llegan los terroristas al edificio, McTiernan apura a fondo de nuevo las capacidades de la cámara para crear espacios. Después de irrumpir en el edificio y acabar con la vida del recepcionista y de un guardia de seguridad en la planta baja, los terroristas tienen a su merced todo el escenario para preparar el secuestro de la gente que pretenden llevar a cabo. En todo este tramo cabe destacar un plano que realiza McTiernan siguiendo a uno de los terroristas en *travelling* mientras avanza por distintos pasillos según lo que le habían permitido memorizar los planos con que contaban del edificio. La cámara retrocede delante de él mientras toma diversas esquinas (J13, J14 y J15) hasta que McTiernan corta de plano cuando gira hacia otro pasillo más estrecho y pasa a seguir al personaje en *travelling* por detrás de él (J16). La claustrofobia de los pasillos anticipa el trabajo dentro de los submarinos que McTiernan llevará a cabo en su siguiente película, *La Caza del Octubre Rojo*, hasta el punto de que uno de los gestos que hace el personaje del terrorista al descolgarse resbalando por unas escaleras recuerda directamente al que hacen los tripulantes de los submarinos al descender por las escotillas (J17).

McTiernan describirá más adelante en el filme igualmente el espacio que conduce hasta la cámara acorazada donde se guarda el dinero que desean robar los terroristas mediante tomas en las que la cámara "viaja" literalmente a través del espacio, siguiendo a los personajes que se acercan hasta allí (J18, J19, J20, J21 y J22). Y cuando los terroristas comiencen a preparar el dispositivo de explosivos con el que pretenden hacer explotar la azotea del edificio, McTiernan también escudriña los diferentes espacios por los que se distribuyen con movimientos en *travelling* de la cámara. Los terroristas se pasan entre sí distintas extensiones de cable mientras preparan el mecanismo y escalan entre las

tuberías y entre distintos pasadizos. Cuando uno de ellos lanza un cable a otro compañero en el extremo opuesto de un pasillo (J23), McTiernan efectúa un *travelling* lateral a lo largo de una pared detrás de la cual seguimos la trayectoria imaginaria de dicho cable (J24), hasta que finalmente se encuadra al otro terrorista (J25), quien a su vez pasará el cable a otro compañero más arriba colocado entre unas tuberías (J26).

La Caza del Octubre Rojo, finalmente, supone otro reto del director por crear espacio, limitado en este caso a la estrechez de un submarino, género cinematográfico que siempre ha venido marcado por el tratamiento del espacio y el enfrentamiento con las limitaciones del mismo¹³. A lo largo de todo este filme, las secuencias dentro de los distintos submarinos que participan en la acción se desarrollarán continuamente mediante planos en los que la cámara sigue en *travelling* a los distintos personajes por los pasillos. Por ejemplo, la entrada del comandante Ramius (Sean Connery) por primera vez en la sala de mandos del submarino. En ese momento hay bastante agitación en la nave y la cámara retrocede por unos pasillos mientras diferentes soldados jóvenes se cruzan por delante de la imagen (C14, C15 y C16). Ramius entra en cuadro por la izquierda, mientras desciende por unas escaleras (C17), y a continuación avanza por unos pasillos, retrocediendo en todo momento la cámara en *travelling* ante él (C18). Finalmente, entra en la sala de mandos y se pasea por allí, sin dejar la cámara de acompañarle por el lugar (C19, C20, C21, C22 y C23).

Otro momento notable sucede durante la evacuación que los tripulantes del Octubre Rojo hacen del submarino tras una falsa alarma de radiación. En la sala de máquinas de la nave soviética saltan las alarmas y comienzan a escaparse humo y agua a través de unos conductos ventiladores. En ese momento se apagan las luces del submarino y sólo quedan encendidas las de emergencia, acentuándose la claustrofobia de la situación, durante la cual McTiernan efectúa abundantes *travellings* que recorren los pasillos y subrayan el desconcierto y la sensación de emergencia (C24, C25 y C26). Es un ambiente similar al de otro momento del filme, cuando Jack Ryan (Alec Baldwin) intenta saltar sobre el Octubre Rojo para entrar dentro del submarino. Ryan cae al agua y McTiernan acompaña al capitán del barco avanzando por estrechísimos pasillos casi sin luz pidiendo que le dejen paso, siguiéndole la cámara del director en *travelling* por detrás (C27, C28, C29 y C30).

La cámara "narrativa"

A menudo, McTiernan utiliza también el travelling para filmar objetos o personas estáticos. En estos casos, el travelling normalmente constituye una metáfora visual de algún aspecto dramático de la narración, pueden servir para realzar la tensión dramática de una escena, y resultan una clara manipulación del punto de vista por parte del realizador. En el momento en que la cámara se mueve, se convierte en un partícipe activo en el drama. Muchos directores mueven la cámara en todas direcciones, pero el interés de un cineasta como McTiernan nace precisamente de la identificación del plano visual con el propósito emocional de sus historias. Los movimientos de cámara en sus películas responden siempre a una intencionalidad narrativa, cumplen una función y están insertados por algún motivo, de modo que siempre existe una continua línea de unión con la historia que permite la apreciación de sus recursos.

Comenzando de nuevo por *Depredador*, un ejemplo interesante de lo que estamos diciendo acontece poco después de la muerte de Blain, uno de los soldados del grupo del protagonista encarnado por Schwarzenegger. El equipo de Dutch se hace muchas preguntas respecto a la amenaza que les rodea, sin ser capaces todavía de conocer la naturaleza del enemigo. Una noche, alguien se lleva el cadáver de Blain delante de las narices del equipo, sin que nadie logre ver nada. Y a la mañana siguiente será cuando Dutch comprenda con extrañeza que el enemigo no camina por el suelo como ellos, sino que utiliza los árboles para desplazarse y vigilarlos. El momento en que cobra conciencia de esto sucede durante una mañana, en la que una espesa niebla se ha asentado en la jungla. McTiernan rodea al personaje con la cámara, acercando primero la cámara en *travelling* hacia el rostro de Dutch (D30), y luego girando por detrás de él dentro del mismo plano (D31) hasta colocarse en una posición de contrapicado a espaldas del personaje (D32), mostrando los árboles que se levantan por encima de él, mientras el propio personaje se gira por delante de la cámara (D33). Como comentábamos, el actor no se ha movido lo más mínimo. La cámara se ha movido alrededor suyo y lo ha "contado" todo al relacionarlo visualmente con los árboles enfrente suyo.

Algo similar sucede en otros momentos del mismo filme, como por ejemplo, poco antes de la escena que acabamos de comentar, cuando Dutch asiste con unos prismáticos a la ejecución a sangre fría de un soldado americano por parte de los guerrilleros en el campamento en medio de la selva. En ese instante McTiernan inserta un pequeño *travelling* hacia los ojos de Dutch tras contemplar el asesinato desde la distancia, otro movimiento ligado al estado emocional del personaje en ese momento (D34, D35 y D36). Por no hablar del ligero *travelling* que hace también hacia el rostro de Dutch durante el clímax final de la pelea contra la criatura, cuando McTiernan acerca un poco la cámara al rostro del protagonista en el momento en que comprende que el extraterrestre ocupa la posición exacta en la que si logra accionar el mecanismo que ha creado le puede caer un enorme pedrusco encima (D37 y D38). El final del filme, cuando Dutch ha conseguido acabar definitivamente con la criatura y se acerca a él un helicóptero para rescatarle de la jungla, da pie a un último

travelling de nuevo hacia Dutch, que levanta la mirada hacia el helicóptero cuando lo oye llegar, entre el polvo levantado por la última explosión del filme (D39, D40 y D41). Dutch se encuentra de pie en medio del campo de batalla, mirando al suelo con los brazos en jarra, pensativo, casi reducido a una silueta, como si fuera el único superviviente de un caos nuclear, y el *travelling* lento hacia él sirve para sugerir metafóricamente de nuevo el ánimo devastado del personaje.

En *La Jungla de Cristal* encontramos igualmente ejemplos de esta utilización del *travelling* hacia objetos estáticos con fines narrativos o connotativos. Cuando John McLane logra deshacerse de uno de los terroristas del grupo de Hans, por ejemplo una de sus ocurrencias es la de colocarle al cadáver un gorro de Papa Noel y meterlo en el ascensor con un mensaje escrito en la camiseta para que lo vean los terroristas en la planta donde tienen a los rehenes. Cuando se abren las puertas del ascensor, McTiernan se acerca al interior donde está el terrorista muerto mediante un *travelling* de acercamiento (J27 y J28). Y en respuesta a ese movimiento, McTiernan corta a otro *travelling* a continuación hacia el rostro de la primera rehén que descubre el cadáver y que comienza a gritar asustada, un movimiento que expresa el impacto que la mujer experimenta ante esa visión (J29 y J30). En la misma secuencia, mientras Hans corre hacia el ascensor para ver qué sucede, los rehenes intentan vislumbrar también lo que ha pasado, y McTiernan hace otro *travelling* hacia Holly, la mujer de McLane, hasta aislarla dentro del grupo de rehenes (J31 y J32), “narrando” visualmente el momento en que ella comprende que su marido ha sido el autor de esa broma sorpresa para los terroristas.

En el mismo filme, otro momento interesante se produce cuando John McLane y Hans Gruber entran por primera vez en contacto a través de unos dispositivos sonoros que los terroristas utilizan para comunicarse entre sí, sin que todavía ninguno conozca la identidad del otro. Los terroristas se enfrentan a una situación delicada con el edificio rodeado por la policía, y McLane intenta ponerles aún más nerviosos haciéndoles ver de toda la información que dispone acerca de ellos, sus nombres, etc. En el momento exacto en que Hans escucha por primera vez la voz de McLane al otro lado de la línea, McTiernan rodea con un *travelling* por delante el rostro del villano, otro pequeño movimiento que puede pasar desapercibido (J33, J34 y J35), pero que enfatiza la atención que en el villano ha despertado escuchar la voz de ese rival que tantos obstáculos les está poniendo dentro del mismo edificio que ellos intentan asaltar.

En *La Caza del Octubre Rojo*, finalmente, podemos citar muy diversos ejemplos de utilización del *travelling* con intenciones narrativas. Una utilización particularmente interesante se produce durante la escena mencionada en un apartado anterior en la que Jack Ryan se encuentra con el “Almirante”, en el cuartel general de la CIA. Después de servirse un café, los dos personajes se sientan alrededor de una mesa en el despacho del y conversan banalmente sobre sus familias y sobre el oso de peluche que Ryan le quiere que comprar a su hija. Sin embargo, el lento *travelling* que realiza McTiernan hacia cada uno de los personajes, sugiere que el fondo de la conversación es muy diferente de lo que parece en la superficie, anticipando la importancia de la información que Ryan tiene en su poder y que va a trasladar a la CIA (C31, C32, C33 y C34). Finalmente, James Earl Jones le preguntará qué es lo que le ha llevado hasta allí y Ryan procederá a explicar lo que será la anécdota central alrededor de la cual girará la trama.

Otra utilización interesante del *travelling* con connotaciones narrativas tiene lugar durante una escena de transición que acontece en el edificio de Defensa Naval de Moscú, en Rusia. El principal responsable del ministerio llega una mañana a su trabajo y se sienta en su mesa para leer el correo que ha recibido (C35). Su asistente le informa de que ha recibido carta de Marko Raimius, un antiguo amigo del político, y el personaje selecciona la carta para leerla con prioridad. Mientras abre el sobre y se fuma un cigarrillo, McTiernan comienza a efectuar un lento *travelling* de acercamiento hacia el político sentado en la mesa (C36). El asistente personal del personaje apoya una bandeja con el desayuno en la mesa, y el político coge una taza de café para tomar un sorbo (C37). Y justo cuando va a hacerlo, lo que lee en la carta le obliga a apoyar la taza de nuevo en la mesa. El plano concluye cuando McTiernan reencuadra hacia el detalle de la taza apoyada de nuevo en la mesa, pero, mientras tanto, el *travelling* ha servido para crear la expectación alrededor de lo que aparece en esa carta (C38).

Otro ejemplo que merece mencionarse ocurre durante una secuencia posterior en la que el protagonista, Jack Ryan, se reúne en Washington con altos mandos militares para explicarles la situación de crisis en que se encuentran ante el avance de un submarino ruso hacia sus costas. Los americanos se preguntan por las intenciones de los soviéticos, y están alarmados ante lo que temen que se trate de una acción de ataque sobre ellos, tal y como el gobierno ruso intenta hacerles creer. Pero, en ese momento, Jack Ryan comprende que en realidad Raimius está intentando desertar y huir de su país. Ryan se da cuenta de esto mientras se queda mirando una diapositiva proyectada sobre una pantalla en el salón. Y McTiernan descubre esta revelación que experimenta el personaje mediante la utilización de otro *travelling* hacia el mismo. McTiernan aísla a Ryan del resto de hombres que discuten en la sala mediante el *travelling* y alterna en el montaje con otro *travelling* hacia la diapositiva que Ryan observa en la pantalla y en la que aparece Raimius (C39, C40, C41 y C42).

Sin ánimo de exhaustividad, otro empleo interesante que cabe citar del *travelling* alrededor de un personaje estático se produce en la secuencia en la que Ramius, poco después de zarpar con el Octubre Rojo, acude a su camarote para abrir el sobre con las órdenes para la misión que deben cumplir. La apertura del sobre la tiene que realizar ante la supervisión de un oficial político que viaja con ellos en el submarino, pero, dado que las intenciones de Ramius pasan por desertar y hacer caso omiso a esas órdenes, sabe que va a tener que acabar en esa escena con la vida del oficial ruso. Ramius se acerca a su camarote por un pasillo (C43) y se detiene unos instantes delante de la puerta antes de entrar (C44). McTiernan le rodea con la cámara por detrás de su cabeza (C45). El movimiento de cámara, de este modo, ayuda a subrayar la tensión del momento crucial para Ramius.

Orientando al espectador

Para concluir este artículo, queremos llamar la atención sobre otro principio fundamental en la filmación de películas que destaca en el cine de McTiernan y que, sin embargo, a menudo es olvidado por muchos otros directores. Nos referimos al principio según el cual el espacio y el tiempo en que acaece una secuencia pueden ser incluidos en la misma por medio de planos abiertos, tomados a cierta distancia de la acción o del tema retratado. Normalmente se trata de la utilización de un plano general que muestra al espectador la posición relativa de las personas y cosas que participan en una acción. Este principio tiene una finalidad práctica clara: Sirve para explicar al espectador dónde sucede la acción, cuál es la posición de la cámara en relación a la escena, etc. McTiernan es uno de los pocos realizadores contemporáneos de películas de acción, en este sentido, que reconoce la importancia que tiene la orientación geográfica del espectador dentro de una secuencia y que se preocupa por respetar este principio básico, consiguiendo de esta forma que el espectador de sus obras tenga en todo momento una imagen mental nítida de lo que está sucediendo en una escena y de cuál es la geografía básica de la misma. Por muy complicada que sea una acción y por muchos que sean los elementos que intervienen en la misma, McTiernan siempre triunfa en mostrar con claridad diáfana todo lo que sucede, allí donde muchos realizadores (y entre otros seguramente algunos de los habitualmente considerados como "autores"), sólo conseguirían que el espectador se hiciese un enorme galimatías.

Obsérvese, por ejemplo, una secuencia de *La Jungla de Cristal* como la de la persecución de John McLane por parte de los terroristas en la azotea del edificio Nakatomi, donde el protagonista intenta ser acorralado por Karl, uno de los secuaces germanos de Hans. La acción tiene tres focos de atención: un par de terroristas que disparan contra McLane haciéndole retroceder, el propio McLane intentando escapar, y el rubio Karl, que cruza la plataforma del helipuerto elevada en la azotea, metralleta en mano, para cazar al protagonista cuando llegue al punto hacia el que empujan sus otros compañeros. Para facilitar la comprensión espacial de la secuencia y de la trampa que los terroristas intentan tender a McLane, McTiernan incluye a lo largo de la misma planos alejados, desde un punto de vista elevado sobre la acción, en los que podemos apreciar perfectamente la ubicación en el lugar de cada uno de los participantes, girando alternativamente la cámara desde el grupo de terroristas (J36 y J37) hacia McLane (J38), y desde éste en la dirección contraria para mostrar a Karl, apareciendo por otro lugar (J 39 y J40).

Al comienzo del mismo filme, cobran una enorme importancia igualmente todas las tomas abiertas que McTiernan realiza de los distintos espacios del edificio donde luego transcurrirán las principales acciones, de manera que el espectador tiene después en todo momento clara la geografía de estos espacios. Al poco de comenzar el filme, McTiernan muestra desde un punto de vista elevado, por ejemplo, la plaza de entrada al edificio Nakatomi a la que llega la limusina en la que llevan a McLane (J41)¹⁴. Ya dentro del edificio, cuando el protagonista se ha despedido del chofer del vehículo, McTiernan ofrece en un plano abierto una vista general del *hall* de entrada, con las puertas giratorias por las que aparece John a la izquierda del cuadro y el mostrador de recepción a la derecha (J42). Un poco después, McTiernan ofrece también un punto de vista elevado del pasillo donde se cogen los ascensores (J43). Y, más adelante, ya en la planta donde se celebra la fiesta navideña, el director muestra el conjunto arquitectónico de nuevo desde otro punto de vista elevado sobre la misma, cuando el dueño de la corporación, el señor Takagi, se asoma a una balastrada situada en un nivel superior y desde allí reclama la atención de los asistentes debajo de él, vistos en picado, para felicitarles por el gran año que han tenido (J44).

En *Depredador*, McTiernan se sirve también con frecuencia de planos desde un punto de vista alejado y elevado para mantener la geografía de las diferentes escenas bien definida. En concreto, podemos pensar en los planos picados con que el director filma al grupo de Dutch en la jungla desde el punto de vista del extra-terrestre, que les mantiene permanentemente vigilados mientras se oculta entre los árboles (D42 y D43). Y en la misma película, durante el tramo final, cuando el personaje interpretado por Schwarzenegger se prepara para la batalla definitiva contra el alienígena, urdiendo una emboscada contra éste, McTiernan se sirve constantemente de este tipo de planos abiertos y a cierta distancia para que el espectador obtenga una fotografía nítida de la geografía del lugar del desenlace. La cámara de McTiernan, en esta parte, describe el paisaje natural en planos muy abiertos, en los que el protagonista queda engullido por la grandiosa naturaleza a su alrededor, mientras le vemos explorando el terreno, pensando en las posibilidades de atraer a la criatura hacia allí y derrotarle (D44 y D45). Después, cuando construye la

trampa, McTiernan emplea varios planos para ubicar la posición de un estrecho pasillo rocoso donde Dutch dispone diversos cuchillos (D46). Esto cobrará importancia cuando, al final, el director repita imágenes similares de este lugar de cara a que el espectador reconozca la trampa en la que el protagonista espera que caiga la criatura. En concreto cuando el extra-terrestre avanza lentamente por detrás de Dutch, que se arrastra moribundo por el suelo, sin darse cuenta de que el protagonista le conduce en realidad hacia la trampa camuflada entre las rocas (D47).

En el mismo filme, otro excelente ejemplo de cómo mantener en todo momento bien definida la geografía de una acción acontece durante la escena del asalto del grupo protagonista al campamento rebelde en un claro de la jungla. En particular durante los instantes anteriores al comienzo del asalto, cuando los protagonistas organizan su despliegue en parejas por toda la zona para tomar posiciones, ocultándose entre la vegetación. El director acompaña el desplazamiento de los soldados mientras se colocan a izquierda y a derecha con panorámicas registradas desde el punto de vista del campamento rebelde (D48 y D49). Y McTiernan relaciona visualmente en todo momento las posiciones relativas que ocupan unos respecto de otros. El realizador muestra, por un ejemplo, en un plano lejano, a uno de los soldados del equipo de Dutch reduciendo a uno de los vigilantes (D50), para a continuación encuadrar mediante un barrido a otros dos compañeros del grupo que contemplaban la acción a través de unos prismáticos (D51 y D52). Y, a la inversa, McTiernan pasa también mediante otro desenfoque desde un plano lejano de este último soldado con los prismáticos (D53) al personaje interpretado por Schwarzenegger, en primer plano a un nivel inferior, avanzando hacia el campamento (D54)¹⁵.

El mismo tipo de estrategias, finalmente, cabe encontrarlas en *La Caza del Octubre Rojo*, en especial durante las secuencias bajo el agua en las que McTiernan describe las persecuciones y relaciones entre los diferentes submarinos protagonistas. Continuamente a lo largo del filme, en este sentido, el cineasta americano recurre a planos desde el exterior de las naves para relacionar las posiciones que ocupan unas respecto a otras, como por ejemplo cuando están a punto de encontrarse entre sí¹⁶. O, igualmente, para mostrar la orografía de las profundidades marinas por las que avanzan, como por ejemplo durante toda la secuencia en la que el submarino de Ramius se adentra en las Thors Twins, y le vemos tomando algún giro o escapando de sus perseguidores. Una buena muestra de esto la encontramos durante el ataque que lanzan contra el Octubre Rojo desde un avión "caza-submarinos" soviético, que deja caer un torpedo desde el aire para acabar con la nave bajo el agua cuando están atravesando las costas de Islandia. El protagonista interpretado por Connery dirige la operación para intentar esquivar el torpedo, y McTiernan inserta a lo largo de la secuencia varios planos abiertos desde el exterior de la nave en los que podemos ver al submarino relacionado con el torpedo que le persigue en la lejanía por detrás (C46 y C47). En ocasiones de este tipo, ante la imposibilidad de efectuar una toma demasiado distanciada de la acción, McTiernan muestra incluso los mapas marítimos con los que el comandante Ramius va trazando el rumbo de la nave, de forma que el espectador mantiene en todo momento la imagen geográfica clara de lo que sucede (C48 y C49).

Otra escena de enorme tensión en este filme es aquella en la que el submarino norteamericano Dallas se aproxima silenciosamente al Octubre Rojo antes de que las dos tripulaciones hayan todavía entrado en contacto. McTiernan realiza un montaje alternante entre lo que sucede en la sala de mandos de la nave norteamericana y en el camarote de Ramius en el submarino soviético, e introduce igualmente a lo largo de la secuencia planos abiertos desde el exterior de los dos submarinos en los que podemos apreciar la proximidad cada vez mayor entre los dos vehículos, el Dallas siguiendo la estela del soviético por detrás (C50) y, en otro momento, situado incluso de forma totalmente paralela a éste (C51). Poco después, los dos submarinos se elevan a la superficie para intentar comunicarse mediante el código morse, y McTiernan ofrece de nuevo un plano alejado bajo el agua de ambas naves ascendiendo prácticamente hombro con hombro (C52). Una vez en la superficie, McTiernan recurre de nuevo a un plano alejado de la situación en el que pueden verse los periscopios de ambos submarinos asomando por encima del agua para comunicarse el uno con el otro mediante un juego intermitente de destellos, de modo que el espectador obtiene una imagen nítida de la situación y de la posición que ocupa cada submarino en el mar (C53).

Para terminar, cabe destacar la realización de una última escena que sucede poco antes de la que acabamos de comentar, cuando Jack Ryan pretende unirse a los ocupantes del Dallas llegando en helicóptero hasta la posición que ocupan en pleno océano. El submarino se eleva a la superficie para recibir al personaje y permitirle entrar por una escotilla, mientras el helicóptero queda suspendido en el aire a baja altura para que Ryan se descuelgue hacia la nave. McTiernan de nuevo, para definir con claridad la geografía de la escena, emplea planos alejados, por ejemplo uno en *travelling* circular a cierta distancia alrededor del submarino sobre el nivel del mar en el que se aprecia perfectamente la situación que ocupan cada uno de los participantes en la acción (C54, C55 y C56). Pero también otros desde el aire, por encima de la altura del helicóptero (C57 y C58).

Conclusión

Las películas de McTiernan en definitiva pueden no contener temas demasiado profundos o "personales", pero eso no las

convierte necesariamente en películas menos interesantes o en películas "sin autor". McTiernan es sin duda consciente en todo instante de que el tipo de filmes que hacen son meros entretenimientos, y se aproxima con una actitud enormemente pragmática a la realización, sin ningún tipo de pretensiones autorales: Su trabajo consiste ante todo en narrar con claridad una historia. Pero, en realidad, las tres películas que hemos escogido para comentar en este artículo son buena muestra de lo que podríamos considerar como un cine de acción inteligente, "donde la pobreza del fondo es compensada por una intelectualización estetizante de las formas" (Engle, 2006, mayo). Son películas, en este sentido, inequívocamente de su autor, en las que se puede reconocer el sello personal del director que las ha hecho, aunque este sello haya que buscarlo ante todo en este caso en una manera determinada de entender la puesta en escena antes que en los temas mismos que puedan desarrollarse dentro de la película. A través de sus decisiones de puesta en escena, en fin, el cineasta está manifestando una personalidad y una manera especial de hacer las cosas que igualmente denota una presencia detrás de la cámara, del mismo modo que lo pueden hacer en otros casos unos temas dados o unos contenidos. De modo que la "personalidad" de un filme no debe considerarse relegada únicamente al ámbito de los "temas" del filme, sino también al ámbito del "estilo" con el que un filme está contado.

Detrás de este desdén hacia determinados cineastas como McTiernan o hacia determinados géneros cinematográficos como el de la "acción" que él practica, radica, en el fondo, un viejo problema que afecta a los estudios sobre cine y que ya mencionan Jacques Aumont y Michel Marie (1993, p. 130). Y es que la discusión sobre cine está a menudo demasiado escorada hacia el análisis de temas y motivos, más que hacia los conceptos de la realización y la puesta en escena propiamente dichos. Con frecuencia, se presta demasiada atención a qué cuenta una película, o se pone un énfasis desmedido en intentar buscar los "temas" de una película, y sin embargo se olvida muy fácilmente la discusión de "cómo" está contada una película, de cuáles son los elementos que rigen la planificación y la puesta en escena de las películas, lo que suponen los elementos específicamente cinematográficos al fin y al cabo de las mismas. Como comentan Aumont y Marie, no puede dejar de sorprender la eliminación de cualquier tipo de problemática propiamente filmológica en los estudios precisamente sobre cine. No es nuestra intención sugerir con esto que un filme no tenga contenido, o que en un filme el contenido no tenga importancia¹⁷. Pero sobre todo hay que afirmar rotundamente que, tanto en el cine como en el resto de producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. Y la puesta en escena es, en realidad, todo un arte de cuyo verdadero dominio sólo pueden presumir unos pocos.

Notas:

¹ Nacido en Albany, Nueva York, en 1951, John McTiernan estudia realización cinematográfica en el American Film Institute. Después de trabajar en el mundo de la publicidad realizando anuncios, debuta en Hollywood en 1986 con Nómadas, protagonizada por Pierce Brosnan. La 20th Century Fox le produce sus dos siguientes filmes, Depredador (1987), protagonizada por Arnold Schwarzenegger, y La Jungla de Cristal (1988), protagonizada por Bruce Willis, que le colocan en primera línea de los cineastas dedicados al género de acción. Su siguiente trabajo es La Caza del Octubre Rojo (1990), protagonizada por Sean Connery y basada en un best-seller de Tom Clancy, a la que sigue una película más intimista, Los Últimos Días del Edén (1992), con Sean Connery de nuevo como actor protagonista. En 1993 realiza El Último Gran Héroe, superproducción con Schwarzenegger para Columbia Pictures que naufraga en taquilla. En 1995 dirige Jungla de Cristal: La Venganza, tercera parte de la saga iniciada por él mismo con Bruce Willis. En 1999 estrena dos películas diferentes, El Guerrero Nº 13, con Antonio Banderas, a partir de una novela de Michael Crichton, y El Secreto de Thomas Crown, con Pierce Brosnan, remake del filme de 1968 dirigido por Norman Jewison. Y en 2001 realiza de nuevo una adaptación de otra película de Jewison, en este caso de Rollerball, que se estrena bajo el mismo título. Su último trabajo hasta la fecha ha sido Basic (2003), protagonizada por John Travolta y Samuel L. Jackson. (Información elaborada gracias a los siguientes artículos web: "John McTiernan: Un Extraño en Hollywood" (<http://www.lashorasperdidas.com/reportajes/nov2003.htm>) y "M Le Maudit" (<http://www.ecrannoir.fr/stars/stars.php?n=43>).

² Martin Campbell es el realizador de películas como La Máscara del Zorro (1998), Limite Vertical (2000) o Casino Royale (2006). Richard Donner es director de grandes éxitos comerciales como Superman (1978), Lady Halcón (1984) o la saga de Arma Letal (1986). Y James Cameron es conocido también por grandes éxitos de taquilla como Terminator (1984), Aliens (1986) o Titanic (1997).

³ Realizada en 1987 para la 20th Century Fox, el argumento de Depredador cruza los géneros de la acción y la ciencia ficción a través de la historia de un grupo de operaciones especiales de la CIA que es enviado a un lugar remoto de la selva centroamericana para rescatar un helicóptero que se ha estrellado y cuyos ocupantes se cree que han sido capturados por una guerrilla rebelde. El grupo finalmente descubre la existencia en esa selva de una forma de vida extra-terrestre, que ha acabado con los viajeros del helicóptero y que se dedica a cazar a seres humanos con objeto de coleccionar sus huesos y cráneos. (El presente y los siguientes resúmenes de las películas de McTiernan han sido elaborados gracias a los artículos encontrados en (<http://www.es.movies.yahoo.com>)).

⁴ La historia de La Jungla de Cristal sigue los pasos de John McLane, un policía de Nueva York que acude a la ciudad de Los Angeles para pasar las Navidades con sus hijos y con su esposa Holly, de la que vive separado desde hace unos meses. En el transcurso de la fiesta navideña que celebra la empresa donde trabaja Holly, en un moderno edificio de oficinas de la ciudad, éste es asaltado por un supuesto grupo terrorista liderado por un alemán llamado Hans Gruber. Las intenciones de los asaltantes finalmente se revela que son las de cometer un robo esa noche, y McLane, que se encontraba presente en el edificio en el momento del secuestro, intentará ayudar a que esto no ocurra y a que los rehenes salgan ilesos.

⁵ Es fundamental ver las películas de McTiernan en su formato original (ta) y como se respeta en las ediciones en DVD de los tres títulos analizados en este artículo, por la importancia que cobran las composiciones visuales de sus encuadres en la descripción geográfica de una escena.

⁶ En este tipo de tomas prolongadas, uno de los problemas más importantes es que el enfoque varía constantemente en distintos puntos de la toma. Normalmente el director de fotografía tiene que ensayar la toma muy despacio antes de realizarla, comprobando el enfoque en cada punto y marcando los puntos de enfoque en la montura de la lente. El ayudante de cámara (o "foquista") controlará después el foco durante la realización de la toma.

⁷ La Caza del Octubre Rojo narra la odisea del Octubre Rojo, un sofisticado submarino nuclear que al comienzo de la historia zarpa desde un puerto soviético para realizar lo que a primera vista parece un viaje de rutina. Poco a poco, sin embargo, empezamos a conocer las verdaderas intenciones del comandante de la nave: entregar el submarino a los americanos y pedir asilo político en los Estados Unidos. La situación se complica cuando los americanos, que desconocen sus

intenciones, tienen un ataque a sus costas y comienzan la caza del submarino soviético.

9 En el cine hay dos tipos de movimientos de cámara: Sobre su propio eje o por traslación. Al primer tipo corresponden los movimientos llamados panorámicas, puesto que la cámara recorre la realidad como lo harían los ojos humanos si recorrieran un paisaje panorámico. En el caso del travelling, la cámara se traslada en el espacio hacia un sujeto, se aleja de él o, todavía «si éste es móvil», le sigue en su movimiento. Y a los dos movimientos externos de la cámara -panorámica, travelling- cabe añadir el zoom, nombre que también corresponde al dispositivo que lo produce y que se basa en un objetivo cuya distancia focal es variable de forma continua (Porter y González, 1986, pp. 36-38).

9 McTiernan ha trabajado a menudo con directores de fotografía europeos, en los que ha encontrado más complicidad a la hora de diseñar planos con movimiento de la cámara. Para Depredador, McTiernan contaría con Donald McAlpine, un director de fotografía australiano, y tanto para Jungla de Cristal como para La Caza del Octubre Rojo contaría con Jan de Bont, un director de fotografía holandés famoso por sus trabajos con otro director de la misma nacionalidad, Paul Verhoeven.

10 Porter y González (1986, p. 56) también hablan del parentesco entre la plástica fílmica y la arquitectura, tanto por lo que tiene de construcción cuanto por ocuparse de la creación de espacios. En lo que al primer punto se refiere, para Porter y González la comparación es obvia y recuerdan cómo cuando, en los inicios del cine soviético, Lev Kulechov inventó y escribió uno de los primeros textos teóricos sobre el cine, ya se refirió directamente a la arquitectura y definió su sistema de montaje aditivo como un método de construcción en el que el aporte de materiales debe ordenarse como lo haría el que quisiera levantar un edificio.

11 Muchos de estos planos están tomados con una steady-cam, un sistema de estabilización consistente en un soporte para la cámara que carga el peso de la misma sobre los hombros y cintura del operador mientras un monitor de vídeo transportado en el propio arnés guía al operador en el encuadre. Dado que su peso con cámara es grande, este instrumento ha de ser manejado por atléticos camarógrafos.

12 El movimiento horizontal de la cámara sobre el suelo se conoce como travelling, y el movimiento de arriba abajo en el aire se lame travelling vertical.

13 Cabe sugerir a este respecto la lectura del artículo escrito por Ricardo Aldarondo para la revista Dirigido Por, "Las Aventuras en la Mar: La Guerra como Aventura" (2006, pp. 76-77).

14 Un plano similar, desde cierta altura, de la plaza de entrada al edificio se repetirá cuando el policía Al se acerque por allí con su coche patrulla para atender una llamada urgente en un momento posterior del filme.

15 Otro extraordinario ejemplo de utilización de un plano abierto para mostrar la geografía de la escena sucede durante el mismo desarrollo del asalto, en un momento en el que Dutch se adentra en uno de los recintos de los guerrilleros y es atacado por uno de éstos. McTiernan rueda un plano cenital de la situación, acompañando al personaje de Dutch y mostrando al rebelde que le sigue escondiéndose por detrás de él.

16 Para los planos de los submarinos bajo el agua en el filme se contrataron los servicios de la compañía norteamericana de efectos especiales Industrial Light & Magic, que introdujo la innovación dentro del género del cine de submarinos de rodar las maquetas de las naves entre humo, no debajo del agua como siempre se había hecho hasta entonces.

17 Aumont y Marie (1993, p. 132) nos recuerdan también que la idea de una interacción entre la forma y el contenido no es en absoluto nueva. "Sin salir de los discursos sobre cine, podemos encontrarla tanto en Eisenstein como en Bazin o en Metz, que afirma que el verdadero estudio del contenido de un filme debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido".

Referencias:

Aldarondo, R. (2006, Junio): Las Aventuras en la Mar: La Guerra como Aventura. *Dirigido por*, 357, 76-77.

Aumont, J. & Marie, M. (1993): *Análisis del Filme*. Barcelona, España: Paidós.

Engle, L.: Die Hard: Espace d'Action (2006, mayo). Disponible en :

(<http://www.filmdeculte.com/coupdeprouit/diehard.php>)

Martin, R.: John McTiernan: Un Extraño en Hollywood (2006, mayo). Disponible en:

(<http://www.lashorasperdidas.com/reportajes/nov2003.htm>)

Navarro, A. J. (1995, septiembre): El Alma del Guerrero. *Imágenes de Actualidad*, 140, 32-33.

Navarro, A. J. (2003, noviembre): La Patrulla Perdida. *Dirigido por*, 328, 42-43.

Porter, M. & González, P. (1988): *Las Claves del Cine*, Barcelona, España: Ariel.

Robbins, M. (1999, septiembre): Jugada Maestra. *Dirigido por*, 282, 40-43.

YAHOO España CINE (2006, diciembre). Disponible en:

(<http://www.es.movies.yahoo.com>)

Yannick: M Le Maudit (2006, mayo). Disponible en:

(<http://www.ecrannoir.fr/stars/gars.php?s=43>)

Dr. José Gabriel Ferreras Rodríguez

Profesor colaborador en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia, España.