

ACTAS

IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

Universitat Jaume I, Castellón
2011

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Saldando
cuentas
con
la historia
del montaje (1)
Tanteos
e hipótesis
preliminares
en la prácticas
de la ASL

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER Y ADRIÁN TOMÁS SAMIT
UNIVERSITAT JAUME I

1. Motivos de un golpe de timón

El presente trabajo quiere ser un trampolín para saltar sobre el muro de un callejón sin salida conceptual y metodológico peliagudo: la figura del montador y su tarea, pero sobre todo su aportación, están revestidas de un halo deformante que hace pasar por algo meramente técnico, y obvio, lo que en el mejor de los casos jamás es otra cosa que vago. El tópico dicta que el máximo responsable de la edición es un tipo discreto y gris, un mero ejecutor de la visión del director o, peor aún, del designio tiránico del productor; pero también la materia cerebral, de aquella misma tonalidad intermedia, que articula las imágenes: un manipulador. Como ilustra cualquier entrevista de todas las épocas, países y circunstancias industriales, los profesionales mismos, incómodos pero acomodados en el papel ancilar de las esposas tradicionales, se piensan a sí mismos más como *bomberos* o *brujos* —chamanes, o *medicine men*, dotados de una capacidad de sanación que, paradójicamente, los condena a aguardar el desastre para aplicar sus curas y negar la negación; antes, pues, como ayudantes que como creadores, a quienes los directores valoran por su aptitud y sumisión; una mezcla de *cheerleaders*,

El ASL (Average Shot Length) o duración media del plano nos parece un criterio objetivo para analizar la obra de cuatro directores: Clint Eastwood, Brian de Palma, Woody Allen y Mario Camus

entrenadores, terapeutas, ideólogos y quitapenas que, a fuer de ejercer y forzarse a gustar a la fuerza de esa posición reprimida, desarrollan una autoimagen de introversión y cautela, y acaban concibiéndose como tecnócratas con talento, como guardianes de la técnica de la invisibilidad —o del estilo del no estilo—, como defensores del espectador y de la película —en el extremo de la alienación y la esquizofrenia, como una suerte de superego de los realizadores en postproducción, por cuya visión a esas alturas velan mejor que ellos mismos, agotados, henchidos de

orgullo y carentes en todo caso de la debida distancia—; como un poder en la sombra (*behind-the-scenes*) que garantiza que prevalezca el *Genio del Sistema*.

Tres son las preguntas fundamentales que a propósito de los tópicos anteriores cabe formularse: la primera es la menos marcada: ¿qué hay de verdad y qué de mito? La segunda se sigue de replicar a la anterior con madurez, afirmar el convencionalismo de tales ideas y aprestarse a la misión de historizarlas: ¿cómo se han desarrollado a lo largo del algo más de un siglo de historia del cine, hasta implantarse en el imaginario colectivo? La tercera es, a nuestro juicio, complementaria y más complicada, y la que en las páginas que siguen vamos a intentar fundamentar las razones de nuestro viraje hacia la única práctica que vemos capaz de proponer una fórmula positiva: ¿es posible objetivar cuál es su cuota de responsabilidad? Y es que, en efecto, a pesar de que, en contra de lo que suele aseverarse, existe una bibliografía ingente en la materia, esta es tan dispersa como difusos permanecen los perfiles de la misma tras la lectura de, sin ánimo de exhaustividad, los manuales de Dmytrick, Reisz (a solas y ampliado-actualizado por

Thompson), Jurgenson y Brunet; de textos tan célebres que constituyen hitos, a caballo entre el prescriptivismo y la proclama de poéticas individuales como los textos de los soviéticos Eisenstein y Pudovkin; tratados de estética con un fuerte componente crítico-autoral, como el de Amiel; testimonios y recopilaciones de declaraciones como los libros de McGrath, Rosenblum, Oldham, LoBrutto, Vaughan o Murch (con y sin Ondaatje); estudios sobre las mutaciones de lo digital como los de Ohanian (y más Phillips), por un lado, y de Enticknap, por otro; o trabajos teohistoricistas como los centrados en la disciplina, como los de Villain, Pinel o Crittenden, o los más holísticos, de Bordwell (en particular el más reciente) o de Salt.¹

Es precisamente la vía de análisis que estos últimos vienen sosteniendo y cultivando la que nosotros nos disponemos a transitar: si deseamos abjurar de un antiempirismo radical insostenible, sin precipitarnos en el infantilismo neoempirista ni involucrar hacia una teratología caótica —es decir: para tratar de mantener enfocados los árboles y el bosque—, un estudio de corte estadístico, ayudado de las herramientas digitales e informáticas de última generación, y más concretamente de la *Average Shot Length* —a la que en adelante nos referiremos por el acrónimo de ASL—, o duración media del plano, nos parece un criterio objetivo —y, por ende, literalmente *inobjetable*—; seguramente tan reduccionista como sugestivo a la hora de llegar a conclusiones no definitivas, pero sin duda dignas de interés: porque frente a la subjetividad del análisis, y en el nivel general, macroscópico, de la película, se funden lo normativo, o estándar, y lo desviante, o excepcional.

No pretendemos, empero, aparentar una inasequible neutralidad, sino que, muy al contrario, señalaremos de entrada los sesgos: el primero, la tendenciosidad consustancial a la selección de una muestra forzosamente muy restrictiva, y de la cual somos plenamente conscientes; en este primer tanteo vamos a cotejar las obras de cuatro directores (tres americanos, diferentes entre sí: Clint Eastwood, Woody Allen y Brian De Palma; y uno español, notoriamente filoeestadounidense y, en concreto, fordiano: Mario Camus), cuyas filmografías se extienden desde más o menos las mismas fechas hasta la actualidad, y cuyas propuestas han sido catalogadas por múltiples estudiosos, desde perspectivas distintas, como ambiguamente posicionadas entre el clasicismo y la (post)modernidad —entendidos ambos términos, siempre, *sui —cualunque— generis...* Se ha intentado, en esta primera fase de publicación de resultados, que los exponentes de la obra de los cuatro cineastas fuesen suficientemente representativos, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, y estuviera compensada: se ha trabajado, así, con 21 de los 38 largometrajes de Woody Allen—para ello se ha excluido tanto su episodio “Oedipus Wrecks” para *Historias de Nueva York* como sus trabajos televisivos; el estudio alcanza hasta la última película estrenada a fecha actual, *Conocerás al hombre de tus sueños*—; 22 de los 31 de Eastwood —sin contar tampoco sus encargos para el medio catódico ni el capítulo “Vanessa in the Garden” de *Cuentos asombrosos* (1985), y llegando hasta *Más allá de la vida*—; 22 de las 28 de Brian De Palma —tomando como largometrajes dignos de

¹ En España contamos con un par de modestos trabajos de/sobre dos señeras figuras: Del Rey y Del Amo, así como una valiosa contribución divulgativa a la implantación de las tecnologías digitales para la postproducción, y su impacto en las rutinas de trabajo (Lara)...

consideración todas sus producciones desde la no analizada *Murder à la Mod* (1968)—; y 17 de las 29 películas de largometraje de Mario Camus —de nuevo sin incluir su, en este caso, muy abultada nómina de obras filmadas para televisión. Tanto por razones de disponibilidad de los materiales como por restringirse las experiencias de los cineastas en el terreno del medio y del cortometraje, casi siempre, a sus primeros escauceos con el audiovisual, se ha optado por excluir de la muestra esas piezas. Asimismo, y congruentemente con el propósito que nos anima de desentrañar el eventual grado de incidencia de los montadores en la producción de directores habitualmente reconocidos como autores, se harán consideraciones acerca de sus respectivos emparejamientos con técnicos colaboradores habituales.

Nuestras observaciones —con lo que los resultados, y las consiguientes conclusiones, deberán de interpretarse con las pertinentes cautelas— son, además, limitadas en otros varios aspectos:

- como primera providencia hay la incompletitud de las filmografías: por ahora no hemos podido acceder, ni hemos tenido tiempo suficiente, para acometer las carreras de los cineastas en liza en su integridad, aunque tenemos a medio plazo el proyecto de completar la tarea.

- en segundo término está la desconsideración de innumerables variables fundamentales, tales como la tipología de los planos: nuestras observaciones son el resultado de lo que en la naciente disciplina de la *cinemétrica* se conoce como “análisis simples”, por oposición a los “completos”, que facilitan datos relativos a otros muchos parámetros básicos, tales como la escalaridad y las relaciones sintagmáticas; las desviaciones máximas, mínimas y medias entre escalas, duraciones, etcétera; los soportes de cámara; los desplazamientos... Ese terreno, fertilísimo y fundamental, daría pie a un estudio infinitamente más rico y que, a buen seguro, llevaría a matizar buena parte de las conclusiones a que un tanto precipitadamente los que nosotros manejamos puede inducir a pensar —ya que, evidentemente, no es lo mismo, ni es percibido igualmente por el espectador, un ritmo rápido pero basado en planos largos (amplios) y fijos que si estos son más cortos y ágiles —tanto más si el movimiento es inestable—...

- en tercer lugar se da que hemos utilizado metodologías de conteo diversas: apoyándose en el software de *cinematics* y en algún caso en el programa de edición digital Final Cut Pro (FCP), por parte de Tomás Samit, quien se ha encargado de las obras de Eastwood y De Palma; a partir de la reproducción directa, en el caso de Rubio Alcover, que se ha encargado de la obra de Camus y piezas sueltas de Eastwood, De Palma y Allen; y dando por buenos los cálculos de terceros en relación a la filmografía de este último director neoyorquino que obran en la base de datos antes aludida —en contraste con los que ofrece Barry Salt. Subrayamos, a este respecto, una paradoja que encierra una soberana ironía que —siempre, huelga añadir, a nuestro entender— dice bien poco o bien mucho, pero habla bastante mal, de la fiabilidad de los estudios cinematográficos a estas alturas de la historia: una técnica tan elemental, tan matemática, como la del cómputo de planos, está tan en mantillas que no existen unos criterios consensuados al respecto, y a menudo para un mismo título hay, como cualquiera que se tome la molestia de asomarse a la citada página web y consultar los análisis de una película

de la que haya más de uno, diferencias más que sustanciales.² En lo tocante a calibrar el grado de confianza que el lector otorgue a los datos que el presente trabajo refleja, aportaremos un detalle: siguiendo sus respectivas y, como ha quedado asentado, distintas metodologías, trabajando por separado y sin comunicarse entre sí hasta una vez realizada la tarea, Tomás Samit y Rubio Alcover llegaron a exactamente el mismo número de planos en el caso de *Más allá de la vida*: sin dejar de insistir en la conveniencia de tomar las cifras como aproximativas, juzgamos que el hecho de que sendos análisis paralelos de uno de los films más fragmentados de cuantos se han analizado, llevados a cabo en parte a modo de estrategia de control a cargo de un par ciego, arrojaran los mismos resultados, redundan en beneficio de la fiabilidad de los estudios que uno y otro hemos llevado en conjunto. Queda todo ello expreso, pues, a modo de advertencia.

2. Hombres sin nombre en la Malpaso

La sobriedad de Eastwood se extiende incluso a la cantidad, inusualmente corta, de montadores en cuyas manos ha puesto sus películas: apenas cuatro. También es reseñable su política de relevos, cuasigremial y muy acorde con su entendimiento de la actividad de la producción como una aventura llevada a cabo en familia, a cargo de equipos pequeños y ágiles, expeditivos en el trabajo y en los que la transmisión del conocimiento conduce a que los cargos técnicos se hereden de generación en generación. Además, resulta evidente la predilección del cineasta por rodearse de pocos y próximos colaboradores en plantilla de una pequeña empresa que, más aún que controlada, gravita en torno a la personalidad de Eastwood, como se sabe que es la Malpaso; personal formado y que forma parte del entramado industrial y del concepto productivo mismo, como Joel Cox, quien, tras secundar al primer montador regular, Ferris Webster, y con la única excepción de la poco ilustre y más comercial *Firefox*, fue promocionado de ayudante de edición a titular, y desde entonces ha firmado todas las películas del director, primero a solas, esporádicamente con otros —el mismo Ron Spang, en el caso de la aquí no tratada *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993)— y últimamente con Gary D. Roach. La figura de Cox, así pues, ocupa en la filmografía de Eastwood una posición paralela, y cobra una importancia similar, a la del director artístico Henry Bumstead, los directores de fotografía Jack N. Green y Tom Stern, el compositor Lenny Niehaus...

Clint Eastwood					
Año	Título	Título original	Montador	ASL	Duración
1973	Infierno de cobardes	Hight Plains Drifter	Ferris Webster	6,6	100:20.4

² En términos generales, declaramos nuestra adhesión a los criterios de discriminación de planos establecidos por Barry Salt en sus dos obras seminales (2009 y 2006) —con una diferencia relevante a nuestro favor: nosotros no hacemos nuestros cálculos a partir de la mitad de las películas y multiplicamos por dos, cómo él, sino que vemos los largometrajes completos. De las duraciones de los films urge dejar constancia de que corresponden a copias PAL —con un paso de 25 frames/50 campos por segundo—, a las que se ha detraído, siempre que correspondiera por estar discriminados, el tiempo correspondiente a los títulos de crédito iniciales y, sobre todo y prácticamente en todos los casos, los rolls finales. A la hora de llevar a cabo el cálculo de la ASL, se han corregido los resultados, sumando el 4%, para adecuar los datos al paso cinematográfico original de 24 fps. Asimismo, y en tanto en cuanto se ha redondeado las cifras para manejar un único decimal, se ha optado por redondear al alza cuando los números eran superiores a 'x5.

1976	El fuera de la ley	The Outlaw Josey Wales	Ferris Webster	5,1	128:42.7
1977	Ruta suicida	The Gauntlet	Ferris Webster & Joel Cox	5,2	104:19.1
1980	Bronco Billy	Bronco Billy	Ferris Webster & Joel Cox	6,3	111:23.5
1982	Firefox	Firefox	Ferris Webster & Ron Spang	4,4	114:52.0
1985	El jinete pálido	Pale Rider	Joel Cox	4,5	109:23.7
1986	El sargento de hierro	Heartbreak Ridge	Joel Cox	4,2	123:57.5
1988	Bird	Bird	Joel Cox	6,5	153:48.6
1990	Cazador blanco, corazón negro	White Hunter, Black Heart	Joel Cox	5,1	107:16.3
1992	Sin perdón	Unforgiven	Joel Cox	4,4	120:29.1
1995	Los puentes de Madison	The Bridges of Madison County	Joel Cox	8,8	126:58.9
1997	Medianoche en el jardín del bien y del mal	Midnight in the Garden of Good and Evil	Joel Cox	5,1	144:58.6
2000	Space Cowboys	Space Cowboys	Joel Cox	4,2	117:31.2
2002	Deuda de sangre	Blood Work	Joel Cox	4,8	101:25.4
2003	Mystic River	Mystic River	Joel Cox	5,5	127:16.0
2004	Million Dollar Baby	Million Dollar Baby	Joel Cox	5,1	122:14.8
2006	Banderas de nuestros padres	Flags of Our Fathers	Joel Cox	5,4	123:06.0
2006	Cartas desde Iwo Jima	Letters from Iwo Jima	Joel Cox & Gary D. Roach	5,3	129:09.6
2008	El intercambio	Changeling	Joel Cox & Gary D. Roach	4,8	131:42.4
2008	Gran Torino	Gran Torino	Joel Cox & Gary D. Roach	5	111:01.8
2009	Invictus	Invictus	Joel Cox & Gary D. Roach	4,4	120:59.4
2010	Más allá de la vida	Hereafter	Joel Cox & Gary D. Roach	5,8	121:44.1

Figura 1 (Fuente: Elaboración propia)

Por lo que respecta a la ASL en la obra conjunta de la gente de Malpaso, de la contemplación de la gráfica es lícito inferir algunas ideas: en primer término, puede destacarse que el patrón es bastante regular desde un principio, y más bien vivo, con apenas un par de salidas de tono iniciales —en ambos casos en el terreno del western: *Infierno de cobardes* y *Bronco Billy*—; que, en el trance de su consagración autoral, coincidente con *Bird*, tiene lugar la fluctuación más acusada, con un *pico* ostensible; que, ya en su fase madura, con el solo agudo de la lacrimógena *Los puentes de Madison*, la culminación de una voz propia, única, tiene su plasmación en el apartado editorial en un ritmo monocorde, en torno al 5; de manera que, a pesar de que se percibe una cierta correlación entre género y velocidad, ésta apenas tiene incidencia; por último, nos permitimos resaltar como indicios de la unidad de estilo de Eastwood/Cox dos curiosas identidades: la del díptico *Banderas de nuestros padres/Cartas desde Iwo Jima* y la de otro par de películas claramente conectadas, como *Million Dollar Baby* y *Gran Torino*: el hecho

de que las cifras de los componentes de esas dos parejas tengan eco —nótese que son las más próximas entre sí de toda la serie— se antoja como una prueba fehaciente, empírica, de esos vasos comunicantes.

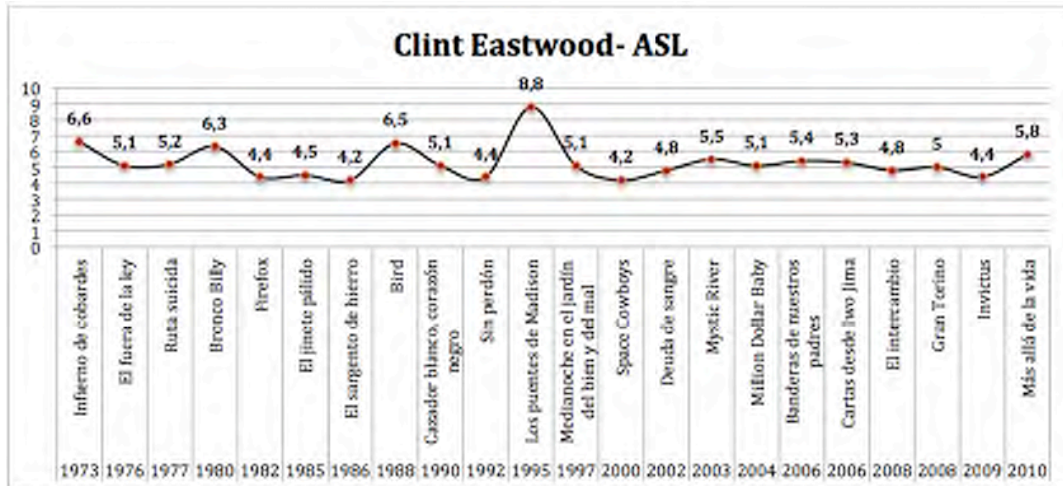


Figura 2 (Fuente: Elaboración propia)

3. Bigamia y fidelidad

La esquizofrenia, que constituye uno de los ejes temáticos de la obra de Brian De Palma, se presta, al menos como metáfora interpretante, como clave de lectura del tipo de relación que este director ha forjado con sus montadores, y con el hecho editorial en sí: la misma Gabriella Oldham, entrevistadora de sus dos grandes amores, Paul Hirsch y Bill Pankow —con permiso de Gerald B. Greenberg—, al contraponer el método y los resultados del autodeclarado “intuitivo” y más centrado en la tensión narrativa Bill Pankow con el más cerebral y atento a la psicología del personaje Paul Hirsch, lanza un reto analítico:

As both men separately have worked on a number of Brian DePalma’s films, an interesting scholarly study could be done of the construction of tension, suspense, rhythm, and illusion by two different editors. Such an analysis would undoubtedly illustrate how editing style is an extremely difficult term to define. Although editors develop their own preferences, which they may repeat from film to film and which seem to constitute unique styles, how much really is ‘individual’ and how much is due to the director’s own style and what the film itself requires (1992: 188)³

³ Hirsch explica a Oldham (1992: 190) cómo aplica con rigor casi implacable la técnica de acortar la duración de los planos de forma lineal, siguiendo un patrón matemático, en las escenas de suspense para crear emoción:

Sometimes I would do it mechanically in the sense of counting the number of frames in each cut, and I’d say, Well, this cut is sixteen frames, I’m going to make the next cut fourteen frames, then twelve, then ten, then eight, and six. You can’t do it totally mechanically, but you can approach it that way, then make adjustments, depending on the images and how quickly they read on the screen.

El sistema de Pankow es distinto: consiste en partir de la base de utilizar en el primer montaje al menos una toma de cada uno de los tiros de cámara:

Reto que, con toda modestia y alcance reconocidamente corto, aquí escuchamos, e intentamos empezar a dar una respuesta a la altura.

Brian De Palma					
Año	Título	Título original	Montador	ASL	Duración
1970	Hola, mamá	Hi, Mom	Paul Hirsch	12,8	81:06.4
1972	Get to know Your Rabbit	Get to Know Your Rabbit	Peter Colbert & F. J. Urioste	9,7	91:48.0
1973	Hermanas	Sisters	Paul Hirsch	7,6	92:04.8
1974	El fantasma del paraíso	Phantom of the Paradise	Paul Hirsch	5	87:33.5
1976	Fascinación	Obsession	Paul Hirsch	7,7	93:50.8
1976	Carrie	Carrie	Paul Hirsch	6	92:26.5
1978	La furia	The Fury	Paul Hirsch	5,8	108:30.8
1980	Vestida para matar	Dressed to Kill	Gerald B. Greenberg	6,4	96:06.1
1981	Impacto	Blow Out	Paul Hirsch	7,5	99:59.5
1983	El precio del poder	Scarface	Gerald B. Greenberg & David Ray	6,2	162:47.9
1984	Doble cuerpo	Body Double	Gerald B. Greenberg & Bill Pankow	6,8	108:09.0
1987	Los intocables de Eliot Ness	The Untouchables	Gerald B. Greenberg & Bill Pankow	5,9	110:54.2
1989	Corazones de hierro	Casualties of War	Bill Pankow	7,2	102:09.1
1990	La hoguera de las vanidades	The Bonfire of the Vanities	Bill Pankow & David Ray	7,5	116:27.0
1992	En nombre de Caín	Raising Cain	Paul Hirsch, R. Dalva B. Koehler	6,9	83:40.5
1993	Atrapado por su pasado	Carlito's Way	Bill Pankow & Kristina Boden	8,1	138:36.4
1996	Misión Imposible	Mission: Impossible	Paul Hirsch	4,2	101:18.9
1998	Ojos de serpiente	Snake Eyes	Bill Pankow	9,4	93:47.8
2000	Misión a marte	Mission to Mars	Paul Hirsch	6,8	102:16.5
2002	Femme Fatale	Femme Fatale	Bill Pankow	8,5	106:11.9
2006	La dalia negra	The Black Dahlia	Bill Pankow	6,6	111:32.7
2007	Redacted	Redacted	Bill Pankow	35,8	80:47.5

Figura 3 (Fuente: Elaboración propia)

Exhiben a primera vista las duraciones medias del plano en la filmografía depalmaniana una notoria solidez, si se prescinde de la ensayístico-experimental-documentalizable *Redacted*, que juega con la idea de la constitución de una

I put in all the film shot for a particular sequence, use at least a representative sample of every single angle in an appropriate place, as well as elongate each moment as much as possible with the film I have (...) the first time I'll cut it full and look at it. I keep an open mind, adding representative samples of each angle to the piece (en Oldham, 1992: 175).

película a base, únicamente, de las nuevas tipologías de imagen de vídeo digital en soportes subestándar (teléfonos móviles, cámaras de seguridad, archivos colgados en la web...), para consumo a través de las nuevas plataformas de transmisión. Tras dos *art films* agenéricos, muy deudores del ideario y las estilísticas del cine *underground* y la contracultura, cuyas cifras son algo más elevadas —ergo comprensiblemente más lentas— que sus piezas más conocidas, la porción reconocidamente hitchcockiana de su obra luce una clara unidad rítmica: de ahí la monotonía —término no empleado peyorativamente, ni para expresar desmayo— de *Hermanas*, *Fascinación e Impacto*, así como de *Vestida para matar* y *Doble cuerpo*; también de *Carrie* y *La furia*, otras dos películas gemelas, que tienen ASLs muy parecidas. La rareza que constituye el musical *El fantasma del Paraíso* motiva su condición, a los efectos que aquí importan, de verso libre. Luego las producciones de mayor volumen, consistentes en adaptaciones de series televisivas y *remakes* de encargo para grandes estudios, poseen ritmos ligeramente más acelerados que sus apuestas más personales —véanse al respecto *El precio del poder* y *Los intocables de Eliot Ness*, pero sobre todo cómo esa tendencia se manifiesta en su film más estruendoso, caro y recaudador, *Misión: imposible*, que marca también su momento más espasmódico, en el 4. Y así, al igual que los largometrajes más serios, como *Corazones de hierro* y *La hoguera de las vanidades*, son más lentos, también las películas que realiza cuando, a mediados de los años noventa, emprende un rumbo más autorreferencial, como *En nombre de Caín*, *Atrapado por su pasado*, *Ojos de serpiente* o *Femme Fatale*, acreditan un repunte hacia tasas más lentas; es decir, que cuando se repliega en sí mismo se aleja de sus primeros tiempos, pero también de los referentes en que se inspira, para, de manera un poco paradójica y muy sutil, identificarse consigo mismo: o sea —dicho, al menos intentémoslo, en palabras más sencillas—, que el De Palma hitchcockiano reciente ni es el maestro del suspense redivivo, ni es el frenético de antaño, sino “el-De-Palma-hitchcockiano”, cuyo estilo es reconocible hasta tal punto que podría considerársele como un (sub)género en sí mismo, o cuanto menos como un modelo autónomo, regido por un código propio. Por último, no deja de ser llamativo, y conviene por ello dejarlo cuanto menos apuntado, que una pieza fantástica, como *Misión a Marte*, sea considerablemente más morosa que la media del cine estadounidense de la época, en particular en su género; y que sus números se parezcan hasta tal punto a un ejercicio de negro retro —un poco más veloz, de hecho—, como *La dalia negra*. Uno y otro dato invitan a reflexionar matizadamente acerca del concepto de revisionismo que una obra como la de De Palma plantea: neoclasicismo, sí, pero no tanto, y *sui -ipse- generis*.⁴

⁴ Sería interesante, en el caso de De Palma, corregir estas cifras, o más bien relativizarlas doblemente, en atención a las dificultades consustanciales al propio cómputo —sus películas plantean dudas a efectos de mera contabilidad, pues recurren constantemente a procedimientos como la *split screen* o *pantalla partida*, que obligan al analista a tomar decisiones y reajustar criterios *ad hoc*; y, como se sabe, gusta de hacer planos-secuencia que, en el colmo del retorcimiento, a menudo están trucados, esto es, rodados en tomas distintas pero enmascarados en montaje, empalmados invisiblemente, como en *Doble cuerpo* u *Ojos de serpiente*; o cortes cuasisubliminales, como en *Corazones de hierro* (Pankow a Oldham, 1992: 176 y 181)...

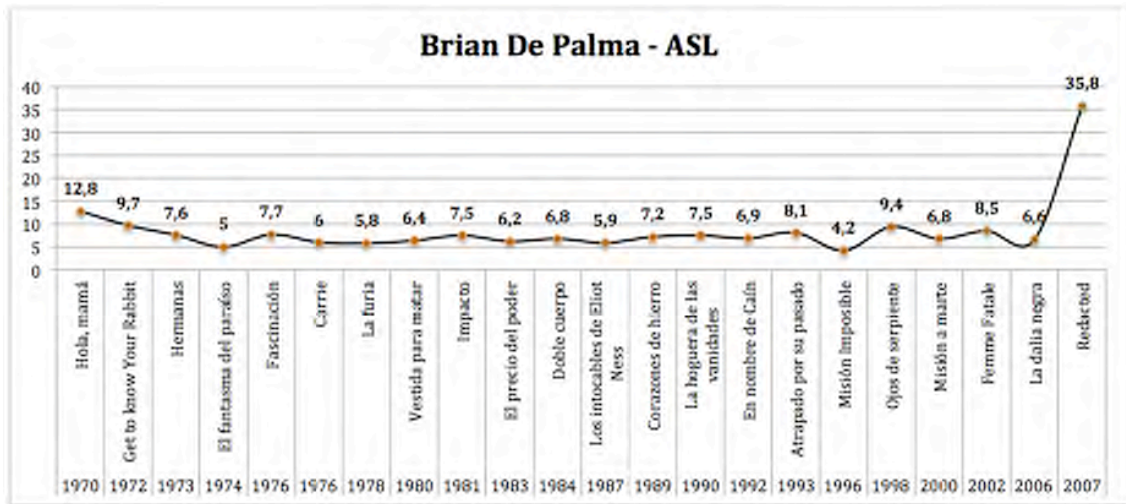
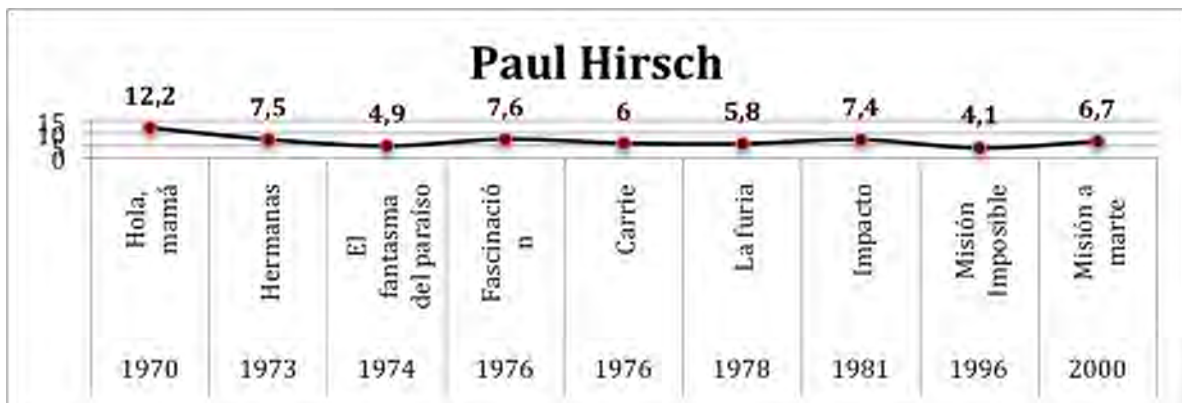
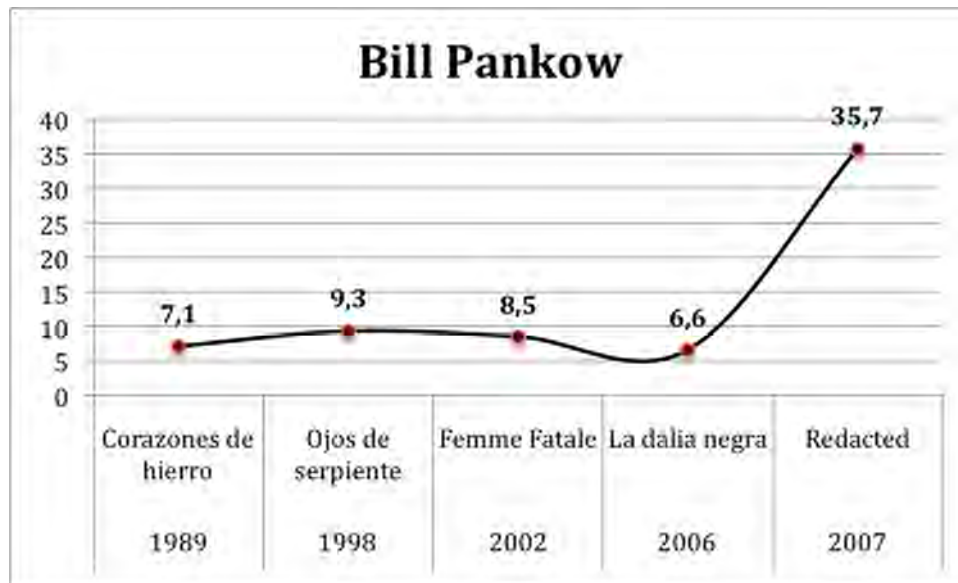


Figura 4 (Fuente: Elaboración propia)

Asimismo, para recoger el guante lanzado por Oldham —quizás algo temerariamente por nuestra parte, pues a lo peor no contamos con suficientes elementos de juicio—, siquiera a vuela pluma nos atrevemos a dejar caer que del cotejo de la ASL de Hirsch y Pankow se sigue que la aproximación del primero se sustancia en una tendencia mayor a cortar que la del segundo:





Figuras 5 y 6 (Fuente: Elaboración propia)

4. Conoce al montador de tus sueños

A lo largo de su carrera, Allen ha confiado el montaje de sus obras a un número medio de técnicos: los films que hemos analizado han sido montados por siete técnicos distintos —y el que de esta parcela empezaran ocupándose solamente varones para luego únicamente hacerlo féminas, cuasimatrimonial o cuasimonogámicamente, tampoco parece un elemento trivial, sino un apunte psicológico interesante para hacerse una idea cabal de la idiosincrasia de la producción del propio Allen y, por extensión, de los usos dominantes en las cabinas de montaje por lo que respecta a la antropología cultural del medio audiovisual en Occidente...⁵ Se observa, en su caso, una clara tendencia, tras unos

⁵ Por más que la puesta en escena de Allen, algo desmañada (recurso habitual al *zoom*...), y la escasa variación en el número de planos, pudieran llevar a pensar lo contrario, lo cierto es que el cineasta concede al montaje un papel literalmente *esencial*, y tanto sus propias declaraciones de todas las épocas, como las de sus editores, como un estudio atento de su filmografía, lo refrendan. Por razones de espacio no podemos apurar esta cuestión, sobre la que desearíamos volver en el futuro, en un trabajo monográfico. Pero valgan al menos un par de datos elocuentes al respecto: en el relato que hace Rosenblum en *When the Shooting Stops the Cutting Begins* de su relación con Allen, ejemplar, inusual y agradeciblemente extenso (1979: 241-290), cuenta que, desde *Bananas*, para afianzarse en la posición de corresponsabilidad que por mérito propio se había ganado remontando *Toma el dinero y corre* —eliminación de algunas escenas, reintegración, acortamiento, ampliación, apoyatura en los testimonios a cámara, modificación del orden como en los casos de la inicial o la célebre del robo en el banco, que se movió a una posición en que la estructura demandaba algo de materia narrativa continua, modificación de la música, inserción de voces *over* con narraciones y comentarios ingeniosos que, a petición de Rosenblum, Allen redactaba *ad hoc*, casi improvisadamente, en servilletas de papel...—, y tener así voz y voto, pidió y se le concedió el crédito de productor asociado; pero en el set se sintió desplazado e inútil, y, aunque en *El dormilón* y *La última noche de Boris Grushenko* lo conservó, como su relación con Allen era en efecto igualitaria, lo consideró superfluo y prescindió de él (1979: 256-257). Y a partir de *Annie Hall*, dados la magnitud y el calado de los cambios realizados en postproducción, y comoquiera que una y otra vez se tenía que rodar material adicional y siempre finales nuevos, los guiones de Allen dejaron, lisa y llanamente, de contenerlos, y en su lugar aparecía la fórmula “Ending to be shot”; el director empezó entonces a incluir en los presupuestos una partida sustanciosa en la fase de terminación, correspondiente al coste de dos semanas de rodaje adicionales, para prevenir dicha eventualidad (1979: 262).

primeros tiempos de promiscuidad achacables más que a su talante a su menor control sobre las producciones, a forjar relaciones prolongadas y de confianza: Ralph Rosenblum al principio, Susan E. Morse durante un largo periodo y en la actualidad Alisa Lepselter se han hecho cargo del grueso de su obra más dirigida.

Woody Allen					
Año	Título	Título original	Montador	ASL	Duración
1969	Toma el dinero y corre	Take the Money and Run	Paul Jordan & Ron Kalish	7,9	84:14.2
1971	Bananas	Bananas	Ron Kalish & R. Rosenblum	6,6	78:41.7
1973	El dormilón	Sleeper	O. N. Brown, Ron Kalish R. Rosenblum	6	81:00.9
1977	Annie Hall	Annie Hall	R. Rosenblum & W. G. Bricmont	15,1	90:22.8
1978	Interiores	Interiors	R. Rosenblum	12,3	89:29.8
1979	Manhattan	Manhattan	Susan E. Morse	18,3	89:41.2
1980	Recuerdos	Stardust Memories	Susan E. Morse	18,6	84:49.7
1985	La rosa púrpura de El Cairo	The Purple Rose of Cairo	Susan E. Morse	11,8	77:31.6
1986	Hannah y sus hermanas	Hannah and Her Sisters	Susan E. Morse	25,5	101:53.6
1987	Días de radio	Radio Days	Susan E. Morse	20,4	83:54.2
1988	Otra mujer	Another Woman	Susan E. Morse	28	77:01.6
1989	Delitos y faltas	Crimes and Misdemeanors	Susan E. Morse	26,8	99:51.2
1990	Alice	Alice	Susan E. Morse	42,1	102:00.9
1991	Sombras y niebla	Shadows and Fog	Susan E. Morse	34	80:44.6
1995	Poderosa Afrodita	Mighty Aphrodite	Susan E. Morse	36	90:31.8
1996	Todos dicen I Love You	Everyone Says I Love You	Susan E. Morse	34,2	93:14.0
1997	Desmontando a Harry	Deconstructing Harry	Susan E. Morse	17,6	90:56.8
2001	La maldición del Escorpión de Jade	The Curse of the Jade Scorpion	Alisa Lepselter	17,7	97:19.7
2005	Match Point	Match Point	Alisa Lepselter	15,4	120:23.8
2009	Si la cosa funciona	Whatever Works	Alisa Lepselter	17	88:53.0
2010	Conocerás al hombre de tus sueños	You Will Meet a Tall Dark Stranger	Alisa Lepselter	18,2	93:60.0

Figura 7 (Fuente: Elaboración propia)

El dibujo estadístico presenta una forma curiosa, en la que se combinan los dientes de sierra y la pirámide: de ASLs un poco por encima de las medias de su época —con ritmos ligeramente más lentos— en las comedias compuestas por sketches, se llega al ápice de *Alice*, para por último emprender una aceleración discreta que no alcanza en el descenso a compensar e igualar las cotas de inicios de su carrera, ni mucho menos a situarse en las raudas tasas del cine estadounidense contemporáneo *mainstream*. Vista de nuevo, la representación gráfica presenta una estructura escalonada en sucesivas mesetas, identificables con otras tantas etapas en la obra del director; no por casualidad, usualmente discriminadas las unas de las otras tanto por la crítica y casi todos los ensayistas que han intentado dar cuenta de los avatares en su trayectoria como por él mismo: la época de las comedias más o menos intrascendentes o sin mayores pretensiones —en el rango del 6’5—; el periodo de consagración, bergmaniano-felliniano —sobre el 15—; la etapa más personal, en la segunda mitad de la década de los ochenta —que sube al 25—; su catarsis en los primeros noventa —que alcanza medias por encima de los 30—; y una bajada desde mitad de ese decenio merced a la cual se sitúa en ASLs muy regulares sobre el 16...

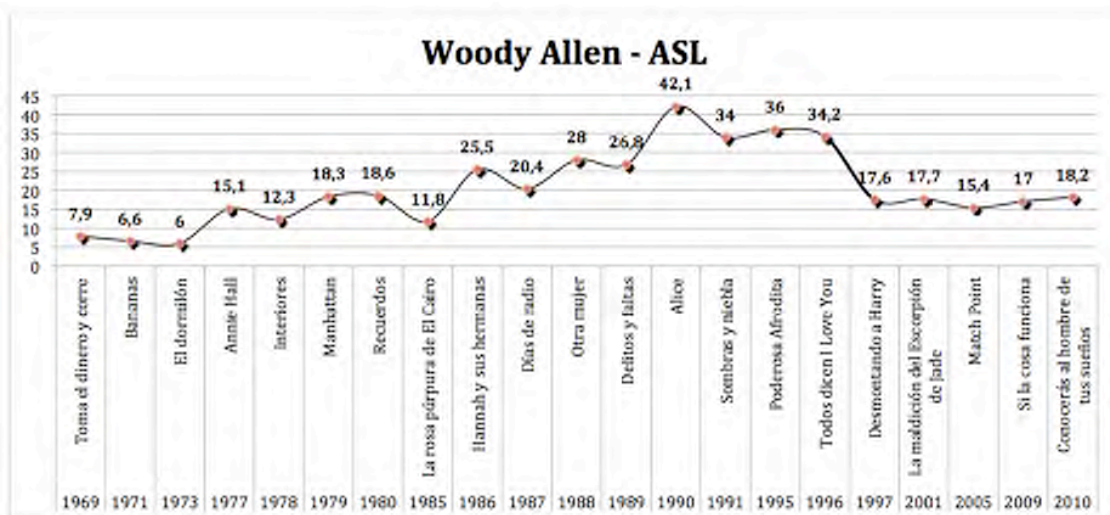


Figura 8 (Fuentes: SALT, 2009: 359; 2006: 322; *Cinematics*; elaboración propia)

5. Llegarás a más o irás (y no volverás) a Región

El caso de Mario Camus arroja, por último, elementos para un estudio muy estimulante acerca del devenir del sello clasicista en nuestro país.

Vaya por delante que la muestra que manejamos en el caso de Camus es la más corta y sesgada, tanto por lo que respecta a la variable cronológica como al número de montadores involucrados y a los géneros abordados: a lo largo de su carrera el director español se ha emparejado con nueve montadores, si bien en nuestro estudio sólo cinco de ellos están presentes; la razón tiene que ver con la descompensación existente entre la infrarrepresentación de una etapa importante en tiempo y productividad —los musicales con Raphael, Rocío Jurado, Julio Iglesias o Sara Montiel, enteramente ausentes salvo por *Cuando tú no estás*—, y su

obra de madurez, examinada casi al completo. En todo caso, y con las debidas cautelas, cabe señalar que se da en su caso, como en el de Allen, tras la etapa industrial primera y a la par de la conquista de un prestigio autoral y de una (relativa) libertad creativa, una marcada inclinación a la búsqueda de tándems estables que cristaliza con la consecución de su emparejamiento, de larguísimo recorrido, con José María Biurrun. Lo ha señalado José Luis Sánchez Noriega (1998: 370):

Aunque en los años sesenta trabaja con varios montadores (Quadreny, Oliver, Pablo G. del Amo, A. Ramírez), posteriormente el montaje de las películas está realizado por Javier Morán, José Luis Matesanz y, sobre todo, José María Biurrun, que ha montado todas las películas de Camus desde *La colmena*.

Mario Camus				
Año	Título	Montador	ASL	Duración
1964	Young Sánchez	Juan Luis Oliver	11,5	88
1966	Con el viento solano	Pablo G. Del Amo	16,2	82:45
1966	Cuando tú no estás	Antonio Martínez de Loaysa	12,7	88:30
1975	Los pájaros de Baden-Baden	Javier Morán	6,9	100:30
1978	Los días del pasado	Javier Morán	8,8	98:45
1982	La colmena	José María Biurrun	7,1	103:30
1984	Los santos inocentes	José María Biurrun	5,9	99
1985	La vieja música	José María Biurrun	6,4	101
1987	La casa de Bernarda Alba	José María Biurrun	8,7	95:30
1987	La rusa	José María Biurrun	9	114
1992	Después del sueño	José María Biurrun	6,9	101:15
1993	Sombras de una batalla	José María Biurrun	5,8	91:30
1994	Amor propio	José María Biurrun	5,7	107
1996	Adosados	José María Biurrun	8	91:15
1997	El color de las nubes	José María Biurrun	5,8	108:15
2002	La playa de los galgos	José María Biurrun	6,3	124
2007	El prado de las estrellas	José María Biurrun	6,2	110

Figura 9 (Fuente: Elaboración propia)

Enlazando la cuestión de los tándems creativos con la de las ASLs, creemos contar con elementos suficientes como para afirmar que, si bien en sus inicios, en el apogeo del prestigio del plano-secuencia y al hilo de su identificación con la generación literaria del medio siglo (los Luis Martín Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet y, sobre todo, ese Ignacio Aldecoa a quien adaptó reiteradamente en sus comienzos, el director santanderino planifica de forma acusadamente morosa, incluso, o por mejor decir especialmente, en el melodrama musical supeditado al cantante Raphael, en el que las canciones están resueltas no según el estilo videoclipero —y montaje salpicado— que por influencia de Richard Lester irradiaría en aquellos años de Gran Bretaña a los Estados Unidos y a Europa, España incluida, sino a la manera del recital; y que, todavía en sus films con Javier Morán, las cifras son todavía altas —la excepción es *Los pájaros de Baden-Baden*, cuya hinchazón en el número de planos, con la consiguiente caída de ASL, responde a un largo montaje-secuencia inicial que falsea la media resultante de la película.

Cuando se casa creativamente con Biurrun, a raíz de *La colmena*, tiene lugar un punto de inflexión: las cifras decaen y se sitúan ya casi invariablemente —con ínfimas variaciones, salvo en el caso de la teatral y teatralizante *La casa de Bernarda Alba* y de un cuerpo en otros aspectos extraño en la filmografía camusiana como la lánguida *La rusa*— en el 6. Tanto si esa aceleración se achaca a razones productivas —un nuevo giro hacia un artesanado diferente del de sus comienzos: un *aggiornamento* para satisfacer el paladar y los requerimientos productivos del cine español naciente de la Ley Miró, literaturizante pero más digerible—, como si se la relaciona con el influjo de Biurrun, lo cierto es que, *los números cantan*, tal cosa se produce. Pero lo más significativo que, a modo de colofón, queremos apuntar —y es más la mención de un enigma que su respuesta; ni siquiera hacemos hipótesis al respecto— es que, constituyendo esta ASL un guarismo totalmente en sintonía con la media nacional de su presente, el cine de Camus no sólo goza, para bien y para mal, del sambenito de clasicista y lento; es que, en efecto, lo enarbola, lo destila, *se lo siente*. Sea por la ambientación, por la caracterización de los personajes, por las interpretaciones y por los diálogos —en suma, por cuestiones *de tono*— o por algunas de carácter estrictamente técnico-formal; se aceptará que resulta, como mínimo, interesante apuntar este detalle: que, sean cualesquiera que sean, serán *otras*; *no la duración media del plano* —al menos, no en términos aritmético-estadísticos.

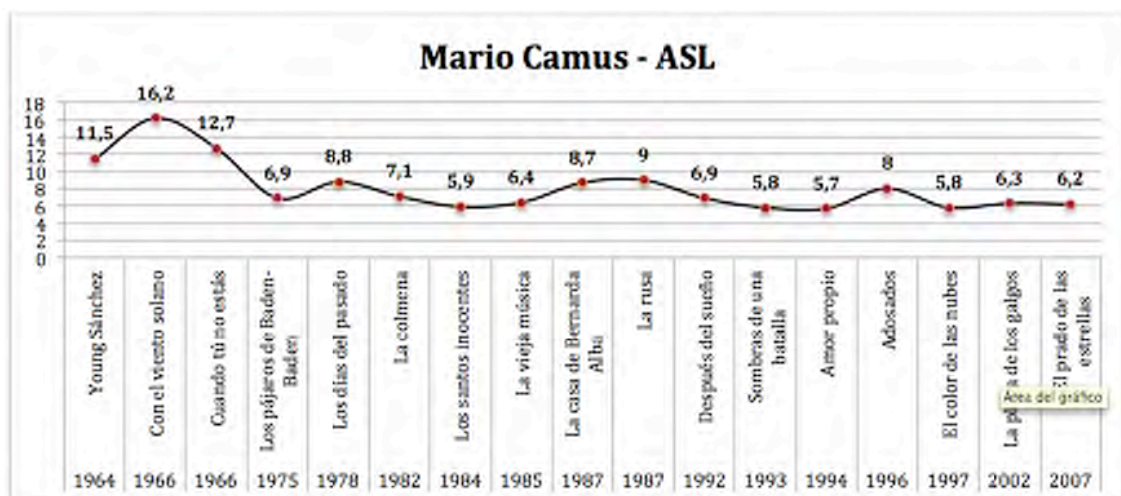


Figura 10 (Fuente: Elaboración propia)

6. El montaje final

Más allá de las interpretaciones parciales a que el examen de la obra de cada cineasta da pie, vale la pena echar un vistazo al trazado de una cronología conjunta:

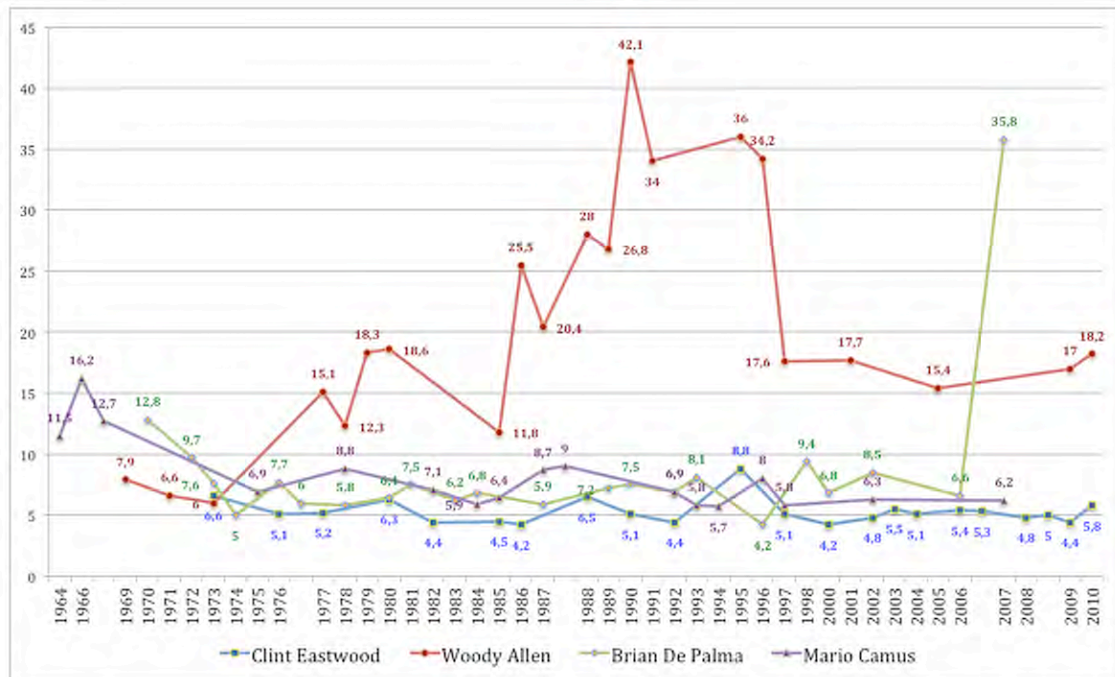


Figura 11 (Fuente: Elaboración propia a partir de los datos anteriores –incluye datos de Salt y Cinemetrics)

Una figura como la anterior invita, seguramente, a muchas lecturas; demasiadas, quizás. Comoquiera que, en esta primera tentativa nuestra, queremos mantener la prudencia, nos limitaremos a constatar tan solo un par de absolutas obviedades, la una concluyente aunque previsible casi hasta el ridículo: aparte de constatar también en estos devenidos viejos maestros esa aceleración —en su caso más tímida— conforme transcurren los años a que tópicamente se suele aludir; la fluctuación de los números y la disparidad de las evoluciones de cada cineasta, permiten aventurar que, como conjeturábamos al inicio, lo que hay en juego no es *un clasicismo, sino varios conceptos de tal*, desde su germen mismo, y que se desarrollan cada cual por vías distintas hasta eclosionar en formas bien divergentes, si es que no directamente antitéticas⁶; la otra no es menos humilde, aunque en su caso se abre hacia el futuro: merece la pena seguir indagando en esta línea. Y así lo haremos.

⁶ Al menos en nota al pie dejaremos constancia de una observación más audaz y más perspicaz: obsérvese que, salvo por lo que toca a Allen, que se desarrolla de forma harto peculiar, se intuye una cierta constancia, así como un paralelismo, en las declinaciones de Eastwood, De Palma y Camus; las tendencias a la baja —con una sintomática alza en los tres en la segunda mitad de la década en vísperas del milenio— que sus líneas acusan no modifican —quítese para advertirlo bien *Redacted*— las posiciones relativas que en el ranking ocupa cada cual en sus comienzos y al final de la serie histórica: De Palma, el menos nervioso (!!); Camus, a continuación; y Eastwood, el más presuroso (de nuevo !!). Cosas veredes... o una prueba más, esta casi definitiva, de que la sensación de movimiento no depende ni siquiera primordialmente del ritmo de montaje.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIEL, Vincent (2005): *Estética del montaje*. Madrid: Abada.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David (2006) *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- CRITTENDEN, Roger (2006): *Fine Cuts. The Art of European Film Editing*. Oxford-Burlington, Massachusetts: Elsevier.
- DMYTRIK, Edward (1984): *On Film Editing*. Newton, Massachusetts: Butterworth-Heinemann.
- EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1959.
- ENTICKNAP, Leo: *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press, 2005.
- JURGENSON, Albert; BRUNET, Sophie: *La práctica del montaje*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- LARA, Antonio (2005): *El cine ha muerto. Larga vida al cine. Pasado, presente y futuro de la postproducción*. Madrid: T&B.
- LOBRUTTO, Vicent (1991): "Susan E. Morse"; en *Selected Takes. Film Editors on Editing*. London-Westport, Connecticut: Praeger.
- MCGRATH, Declan (2001): *Montaje & Postproducción*. Barcelona: Océano.
- MILLAR, Gavin; REISZ, Karel (2003): *Técnica del montaje cinematográfico. Montaje 2*. Madrid: Plot.
- MURCH, Walter (2003): *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- OHANIAN, Thomas A. (1996) *Edición digital no lineal*. Madrid: IORTV.
- OHANIAN, Thomas A.; PHILLIPS, Michael E. (2000): *Digital Filmmaking. The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*. Boston: Focal Press.
- OLDHAM, Gabriella (1992): "Maximizing the Moment. Bill Pankow"; en *First Cut. Conversations with Film Editors*. Berkeley and Los Angeles/London: University of California Press, pp. 171-183.
- OLDHAM, Gabriella (1992): "'Percusive' Editing. Paul Hisch"; en *First Cut. Conversations with Film Editors*. Berkeley and Los Angeles/London: University of California Press, pp. 185-197.
- ONDAATJE, Michael (2007): *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Madrid: Plot.
- PINEL, Vincent (2004): *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- PUDOVKIN, Vsevolod I.: *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. New York: Grove Press, 1958.
- REISZ, Karel (1990): *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- ROSENBLUM, Ralph; KAREN, Robert: *When the Shooting Stops... the Cutting Begins*. Lexington, KY: Da Capo, 1979.
- SALT, Barry (2009): *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starword, 2009 (3ª edición ampliada).
- SALT, Barry (2006): *Moving into pictures. More on Film History, Style and Analysis*. London: Starword.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1998): *Mario Camus*. Madrid: Cátedra.

THOMPSON, Roy (2001): *Manual de montaje. Montaje 1*. Madrid: Plot.

VAUGHAN, Dai (1983): *Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor*. London: British Film Institute.

VILLAIN, Dominique (1994): *El montaje*. Madrid: Cátedra.

VV.AA. (1987): *Cine español: un montador. Pablo G. del Amo*. Valencia: Fundació Municipal de Cinema.

PÁGINAS WEB

CINEMETRICS. Disponible en <http://www.cinematics.lv>. (Los datos han sido comprobados a fecha de 7 de marzo de 2011).