

opción

Revista de Antropología, Ciencias de la Comunicación y de la Información, Filosofía,
Lingüística y Semiótica, Problemas del Desarrollo, la Ciencia y la Tecnología

Año 32, diciembre 2016 N°

81

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

ISSN 1012-1537 / ISSN-e: 2477-9385

Depósito Legal pp 198402ZU45



Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Ciencias
Departamento de Ciencias Humanas
Maracaibo - Venezuela

El cine de acción de John McTiernan: Autoría en la planificación y los movimientos de cámara

*José Rodríguez Terceño¹, Juan Enrique González Vallés² y David
Caldevilla Domínguez¹*

¹*Universidad Complutense de Madrid, España*

²*Universidad San Pablo CEU, Madrid, España*

josechavalet@gmail.com, juanenrique.gonzalvezvalles@ceu.es,
davidcaldevilla@ccinf.ucm.es

Resumen

Aprovechamos la reciente defensa y publicación de la Tesis Doctoral “El sello autorial en el cine de John McTiernan: Estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal” (Universidad Complutense de Madrid, España) de José Rodríguez Terceño, para, a partir de ésta, profundizar un poco más dentro de la narrativa audiovisual cinematográfica estudiando y analizando al detalle un recurso formal o estilema como es, o son, los movimientos de cámara, concretando cómo su uso personal y particular, fácilmente identificable y rastreable, y por tanto imitable, constituye uno de los pilares centrales sobre el que se vertebra el sello de autor del director estadounidense John McTiernan.

Palabras clave: John McTiernan, Sello Autorial, Estilema, Historia, Discurso

John McTiernan's action film: authoring in movements and camera planning

Abstract

We take the recent defense and publication of José Rodríguez Terceño's doctoral thesis *The authorial signature in John McTiernan's cinema: stylemes, treatment of the action genre and ideal spectator* (Universidad Complutense de Madrid, España) for, from this, dig a little deeper into the audiovisual narrative film studying and analyzing in detail a formal appeal or styleme as is, or are, the camera movements to realize how personal and unique, easily identifiable and traceable use, and so imitable, is one of the central pillars on which author's signature of American director John McTiernan is structured.

Keywords: John McTiernan, Author's Signature, Styleme, Story, Speech.

1. INTRODUCCIÓN

En el amplio campo de la narratología, del discurso y contenidos cinematográficos, un terreno sobradamente analizado y estudiado por voces más que autorizadas, encontramos pequeños recovecos a través de los cuales nos es posible sacar a la luz rasgos autoriales que, en algunos casos, no todos, constituyen auténticos pilares sobre los que se asienta, no ya un sello de autor, sino toda una cinematografía o todo un género cinematográfico. En otras palabras, algunos recursos discursivos y formales, fácilmente identificables y rastreables dentro de la obra de cualquier gran director cinematográfico, son un rasgo definidor -no el único hemos de considerar, pues, como es obvio, la constitución de un sello autorial se debe a más de un recurso o rasgo, lo que denominamos estilemas, y, muy especialmente, a los nuevos sentidos y significados obtenidos de su combinación-, o uno de los rasgos, por mejor decir, estilemas, que mejor define un sello de autor en particular; un sello que, asociado a una filmografía y, dependiendo del éxito o fracaso que ésta tenga, puede al mismo tiempo acabar

definiendo, no de forma completa, pero sí quizás en su esencia o en una gran parte, todo un género cinematográfico. En otras palabras, la utilización de una forma concreta (personal y particular) de un determinado recurso o estilema, así como su combinación con otros dentro de una obra cinematográfica -entendida ésta como un conjunto de obras (películas)- puede permitir la identificación de un sello de autor y de un género cinematográfico, en tanto en cuanto dicho sello autorial, o alguno de los estilemas que lo conforman, influye de forma poderosa y remarcable en el nacimiento, desarrollo y consolidación de dicho género cinematográfico. Este estilema puede considerarse como un aspecto nuclear de un sello autorial y un elemento pilar de un género pero no es único, no actúa de forma aislada, pues, como decimos, la importancia radica en la combinación y en la obtención de nuevos significados y sentidos, aquellos que son perdurables, identificables y rastreables dentro de una filmografía y dentro de un género cinematográfico.

Partiendo de la defensa reciente de la tesis doctoral “El sello autorial en el cine de John McTiernan: Estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal” (Rodríguez Terceño, 2015) y de las nuevas sendas que abre para completar un campo tan amplio como es el análisis textual narratológico de la autoría cinematográfica, nuestro trabajo se centra en estudiar los movimientos de cámara del director estadounidense haciendo especial hincapié en cómo éstos, combinados con la planificación del director, constituyen un pilar fundamental de su sello de autor, determinando, al menos en una gran parte, su personalidad, discursivamente hablando, es decir, en lo tocante al cómo (discurso) construye sus narraciones, indisociable, evidentemente, del qué (historia).

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Muchos han sido, y más autorizados, los autores que nos han allanado el camino dentro del análisis textual del discurso cinematográfico que nos van a permitir, en el presente trabajo, extraer los mecanismos seleccionados por un autor concreto, el director estadounidense John McTiernan, para construir su

planificación y movimientos de cámara en sus películas, obras generalmente enmarcadas en el denominado cine de acción, entendiendo como tal el género cinematográfico de naturaleza hollywoodiense. Es esta una línea de investigación que iniciaran, y que continua en desarrollo, nombres tan respetados como Jesús García Jiménez, Francisco García García, Estanislao Ramón Trives, Jesús González Requena, David Caldevilla Domínguez, Juan Enrique González Vallés o José Rodríguez Terceño entre otros. Nos encontramos pues dentro de un terreno creador, autorial por tanto, en el plano cinematográfico analizado y estudiado por numerosos autores y desde muy diversas perspectivas.

Los fundamentos pilares del marco teórico inicial que tomamos como punto de partido hacen referencia por tanto a dos conceptos que nos son cardinales y que vertebran nuestro análisis, a saber: estilema y sello de autor. Un estilema autorial es, siguiendo las palabras de los autores anteriormente citados, una "unidad mínima reconocible del estilo de un autor, que hace referencia a una identidad personal, individual y diferenciada" (Rodríguez Terceño, 2015:461). David Caldevilla, cuyos estudios han concretado mejor que ningún otro el sello de autor cinematográfico, señala la importancia de la selección, agrupación, dosificación y emisión de los contenidos, así como su manera o modo, determinante para el texto, ya que puede marcar todo el sentido de la narración o historia. En otras palabras, "el suyo específico del cine hay que buscarlo no en la historia, sino en el discurso tal y como hemos visto ya, por lo que no es aventurado afirmar que «en el cómo, vemos qué se cuenta»" (Caldevilla, 2005:11). Por lo tanto, el sello de autor supondría pues "el estilo particular y personal con el que un autor deja su impronta y se significa en todos los elementos que constituyen su obra, en los dos planos de la narración (historia y discurso). Esa significación revela una particular visión del mundo y del cine fácilmente reconocible y que establece una identidad personal, rastreable formal y temáticamente en el conjunto de las películas que forman su obra cinematográfica" (Rodríguez Terceño, 2015:467).

Lingüística y semiótica se interrelacionan en el cine para construir el relato cinematográfico, en el sentido de que existen dos

niveles en los que se desenvuelve todo relato, uno lingüístico – temático o de argumento-, y otro retórico –semiótico o metalingüístico-. Esa relación, o por mejor decir, la forma en que será tratada por cada autor posibilitará la creación de obras con su particular sello de autor personal que dependerán de diversos aspectos que van desde la forma de entender el cine y el relato hasta el denominado «diccionario cultural personal» de cada uno de nosotros (Rodríguez Terceño, 2014: 35).

Por lo tanto todo autor creará su estilema personal siguiendo las reglas que él considera acertadas, entendiendo de una forma singular el lenguaje cinematográfico y sus conformantes (en los ámbitos de forma y de temática), aplicando de la forma que él considera correcta todos los elementos que conforman el discurso narrativo. En este momento hablaremos de códigos narrativos propios basándonos en los ya preexistentes (efecto género) o creando ex novo nuevas fórmulas (Caldevilla, Terceño y González, 2012, p. 317).

3. METODOLOGÍA

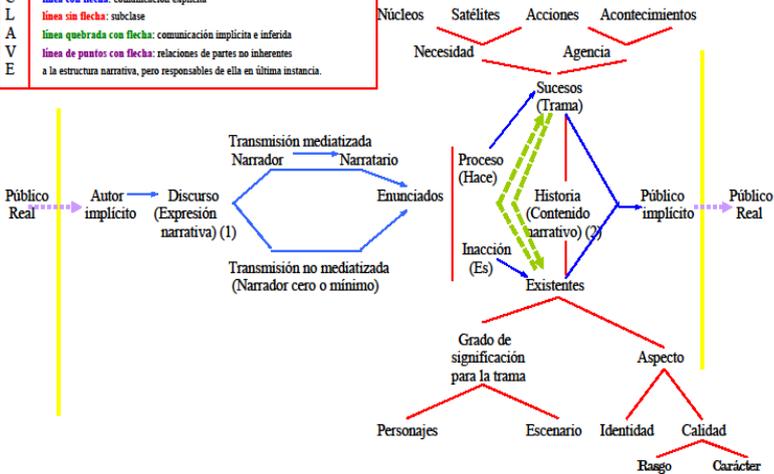
Nuestra metodología seguida, de esencia analítico-textual, toma como punto inicial el esquema creado por Seymour Chatman (1990), y que citamos a continuación, donde distinguimos dos planos esenciales en la creación discursivo-narrativa de la obra cinematográfica: la Historia y el Discurso. Es decir, abarca todos los elementos integrantes de lo «narrativo cinematográfico». Estos dos planos diferenciados por el autor y profesor estadounidense definen el camino a seguir por toda creación artística, siendo, por tanto, susceptibles del análisis más pormenorizados y pertinente.

La aproximación al diseño de nuestra metodología queda instituida desde la fuente generadora de sucesos, a saber, la filmografía de John McTiernan, por lo tanto, nuestros presupuestos iniciales terminarán por concretarse en sus líneas conforme a su naturaleza. Por lo tanto, a la hora de aplicarla sobre el esquema

mostrado a continuación, penetraremos en las estructuras de cada texto fílmico definiendo los aspectos que subrayan el carácter invariante en cada uno de los apartados seleccionados del modelo analítico. La metodología consiste en la aplicación de conocimientos definitorios analíticamente en relación con la obra audiovisual cinematográfica, sin olvidar que algunos de los elementos más importantes está otorgado por su intensidad y cualidad, empleándose criterios de cuantificación y de cualificación, pues tienen mucho que ver con la creatividad.

DIAGRAMA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

- C línea con flecha: comunicación explícita
- L línea sin flecha: subclase
- A línea quebrada con flecha: comunicación implícita e inferida
- V línea de puntos con flecha: relaciones de partes no inherentes
- E a la estructura narrativa, pero responsables de ella en última instancia.



(1) Ésta es la forma de la expresión narrativa, su sustancia o manifestación aparece en varios medios (*Verbalis*: novela, historia; *Visualis*: cuadros, tebeos; *Audivisualis*: cine, televisión...).

(2) Ésta es la forma del contenido, no la sustancia.

El esquema reproducido, ofrece la posibilidad de enumerar todos los constituyentes del sello de autor, por lo tanto, completar éste más allá del estilema o estilemas que analicemos en el presente trabajo. Nuestro esfuerzo está canalizado para estudiar la planificación y los movimientos de cámara que John McTiernan pone en funcionamiento a la hora de crear su obra cinematográfica.

4. LA PLANIFICACIÓN Y LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA EN EL CINE DE JOHN MCTIERNAN

La planificación de McTiernan se caracteriza por no trabajar con ‘storyboard’ o guión gráfico, a excepción de las escenas en las que se han de insertar o integrar efectos especiales complicados, e incluso en estos casos, McT siempre aboga por la sencillez y la claridad –rasgo esencial de su cine. Este rechazo a trabajar con guiones gráficos siempre que no sea necesario también le lleva a recelar de las empresas especializadas en efectos especiales, haciendo que su cine se caracterice, en lo referente a la construcción de escenas por la invención y la artesanía, que conlleva un meritorio ahorro de costes, algo esencial dentro de la industria hollywoodiense.

La planificación, no podía ser de otro modo, está influenciada por el ritmo perseguido y el marcado montaje empleado, así como por los ámbitos claustrofóbicos que desprenden sus imágenes, sus encuadres. Al no existir enrevesados movimientos corales de los actores, ni siquiera cuando en la escena intervienen pequeños colectivos, más allá de la caracterización de la escena en cuestión, la planificación está fundamentada en la acción y los personajes principales, por lo que no existen complicados movimientos de cámara, siendo ésta como es una cámara activa, en constante movimiento y que posibilita organización interna del plano atendiendo a la profundidad de campo y los términos enfocados y desenfocados dentro del cuadro, dentro de la imagen. En pocas palabras, cámara activa y en movimiento, pero no enredadas coreografías actorales –personajes demasiado móviles dentro de la escena al más puro estilo García Berlanga- ni complejos desplazamientos de cámara.

La planificación, como la creación de escenarios, el ritmo y el montaje, persiguen empujar al espectador, sumergirlo en la acción, en el lugar donde tiene lugar ésta, por lo que la planificación de McTiernan ayuda a que el espectador psicológicamente mire a través de los ojos del héroe o héroes protagonistas, en algunas ocasiones acompañando a éste mientras se desplaza por el espacio mediante los planos de seguimiento o ‘tracking shots’, para

presentar el escenario o durante la acción o los momentos previos a ésta.

El trabajo de todo director se muestra desde su mismo inicio, y no se debe obviar este hecho a la hora de la importante decisión de selección (lo que conlleva focalización) del tema de la película y su preproducción, que es donde comienza la planificación. Propio de directores-autores (en contraposición a los ‘artesanos’) es lo que Beatriz Peña Acuña afirma de Spielberg y que es, punto a punto, trasladable a McTiernan: “En la fase de preproducción tiene cuidado del guion (y es tenido en cuenta como referencia al montaje final). Estructura bien la historia con secuencias que dan clímax en algún punto necesario de la historia a través de la acción, el suspense o la resolución emotiva. Hace un seguimiento emotivo de los personajes. Realiza una inteligente selección de los mejores profesionales: aquí es donde asegura el éxito comercial, en el trabajo bien en hecho” (Peña Acuña, 2009:6). La retroalimentación de esta afirmación viene del éxito en taquilla y de la definición de su sello personal.

La planificación-elección, por tanto, en el cine de John McTiernan lo llevará a utilizar la cámara para mostrar lo que le interesa, utilizando movimientos para significar lo importante para la acción o para el personaje, y que es destacado para el espectador, colocándose en ocasiones cerca de la posición de éste (personaje), y otras alejándose (omnisciente) para subrayar elementos de la acción de especial importancia para la intriga. En pocas palabras, se centra en la historia, y el discurso empleado enfoca los elementos –sucesos y existentes- que hacen avanzar la narración.

La planificación da lugar pues a la utilización de la cámara, su posición, su encuadre, sus movimientos, su óptica, etcétera. La precisión de puesta en escena, de selección de encuadres o ángulos, refuerzan el trabajo de dirección y el sello de autor de McTiernan (algo a lo que no es ajeno el trabajo con los actores, ellos son, junto con la acción, lo que ocurre delante de la cámara). En ocasiones, McTiernan recurre al llamado «arreglo en montaje». McTiernan recurre a interrumpir un plano –que en su conjunto, sin corte, tiene mayor duración- para insertar breves fragmentos –uno o dos

segundos- que ayudan a leer la acción y situar, orientar al espectador; en algunas ocasiones subraya o llama la atención sobre algún elemento importante, en otras actúan como contrapuntos, ofreciéndose al juego plano-contraplano. Las más de las veces, McTiernan opta por mover la cámara o activar términos hasta el momento desenfocados. Una opción arriesgada porque no permite su arreglo en la sala de edición y por ello rechazada por la mayoría de los directores dentro de Hollywood; pero es ahí, precisamente, donde encontramos las elecciones fuera de lo común que hacen a McT poseedor de sello autorial.

La acción, sobre todo en un cine caracterizado por su espectacularidad (dentro de lo considerado ‘clásico’), incluso cuando ésta es más relajada, aparentemente, como pudiera parecer en “Los últimos días del Edén” o en “El secreto de Thomas Crown”, es la que marca la necesidad de la ubicación de la cámara, su punto de vista, el cuadro o encuadre necesitado y los movimientos de ésta. McTiernan destaca por la mixtura en cuanto a la escala de los planos, desde primeros planos, generalmente abiertos, esto es, no enmarca solamente el rostro del personaje sino que ofrece algo más de aire, hasta grandes planos generales o panorámicos donde queda recalcada la espectacularidad de la imagen. Tráiganse a la mente algunos planos de la selva amazónica en “Los últimos días del Edén” como por ejemplo el movimiento de cámara panorámico casi circular que nos muestra desde el punto de vista de la doctora Crane y desde lo alto de la copa de un árbol la majestuosidad y el esplendor verde de la jungla (contrarrestado por el humo negro situado al fondo y señal de la inminente destrucción del poblado indígena y de parte de la selva).

La continuidad del plano narrativo está asegurada a partir de la continuidad espacio/temporal y dialoguista, al más puro estilo clásico, como se puede apreciar, en cuadro díplico analítico, con la película “Rashomon” (Kurosawa, 1950) en la que “a película juega, por tanto, en un doble plano narrativo: el sacerdote y leñador cuentan al peregrino las declaraciones que a su vez ha sido narradas en el juicio y que ellos mismos han escuchado” (Grandío Pérez, 2010:10). Por tanto, el recurso de continuidad se incardina en el más pleno concepto de lo que llamamos ‘canónico’.

Los planos en las películas de John McTiernan, tanto narrativos como descriptivos, están caracterizados por el incansable movimiento y actividad de la cámara; es decir, ya deriven de la acción u ofrezcan información o descripción alguna, siempre, las más de las veces por mejor decir, ponen en funcionamiento la movilidad de la cámara. La cámara activa que no ocupa toda la película, también utiliza planos desde una posición fija de la cámara, pero éstos son más normativos y convencionales, por eso nuestro interés y empeño en resaltar los que se salen de dicha norma, en cuyo empleo encontramos las huellas del sello autorial.

Los movimientos de cámara están completados por la puesta en escena, así como por los movimientos de los personajes, pero nada cercano a las coreografías ya citadas, y de la acción, y, del mismo modo, por el empleo de herramientas técnicas como la profundidad de campo, que permite activar varios términos (primero, segundo y tercero) dentro de un mismo plano, suprimiendo movimientos de cámara breves y poco funcionales y cortes innecesarios (que fracturarían más de la cuenta el discurso).

La cámara activa de McTiernan también se emplea para caracterizar a los personajes con una forma de movimiento y activación de cámara: por un lado, acercando la cámara al personaje, es decir, la llamada «cámara de penetración psicológica» por David Caldevilla, y por otro, activando la cámara mediante el empleo de un ligero zum para acercarnos al rostro del personaje. En otras palabras, o la cámara se acerca al personaje, o el zum nos acerca al mismo. La recurrencia en estos movimientos de cámara subraya a quiénes van a llevar el peso de la acción o a quiénes sufren dichos acontecimientos en la trama.

McTiernan pues planifica sus películas desde el punto de vista de la trama proponiendo al público espectador varios puntos que han de ser reforzados para que su importancia no pase desapercibida para éste. Lo hará insertando breves planos por medio del montaje, moviendo la cámara hasta focalizar un elemento concreto o reencuadrar una parte de la imagen, utilizando el zum, etcétera, etcétera. Es, en cierto sentido, una lectura inducida por su creador, McTiernan. Sabe que una situación concreta o un

personaje, en un momento determinado de la intriga, deben ser presentados de forma notorio, como venimos diciendo, empleando el montaje o, opción principal en nuestro autor, moviendo la cámara, se trate de un movimiento físico, la cámara de penetración psicológica aludida, u óptico, el zum. Este uso de la cámara posee un significado prístino y por ello retiene la atención del espectador. Es decir, sabe que funciona y lo emplea, acompañando siempre la imagen de una música y una iluminación no menos caracterizadoras.

5. CONCLUSIONES

Podemos concretar, a modo de estilema perteneciente al sello autorial de John McTiernan, su labor de dirección en lo referido a planificación y movimientos de cámara de la siguiente forma:

“John McTiernan planifica sus filmes haciendo que la cámara muestre lo que le interesa, es decir, aquellos elementos de especial importancia para la intriga, la acción y los personajes” (Rodríguez Terceño, 2015:954). Su planificación de la escena, por tanto, se fundamenta en la activación de la cámara, haciendo que aquello que es importante para la narración, para la acción o para el personaje, – interesante para el autor en definitiva- sea destacado para el espectador. Los movimientos de cámara, como veremos a continuación, colocan, en ocasiones, al espectador cerca de la posición del personaje, destacando los elementos importantes para la intriga o la acción desde su perspectiva (focalización); en otras ocasiones, la cámara se aleja (omnisciente) para subrayar elementos de la acción importantes y no omitir datos. Además de los movimientos constantes de la cámara, y también de movimientos puramente ópticos como es el zum, combinados con el corte como transición entre planos y característico del montaje externo, la planificación está sustentada también sobre el uso de la profundidad de campo, es decir, en la activación de elementos colocados en diferentes términos, entendiéndose primer plano, segundo plano, tercer plano, etcétera, poniéndolos a foco, si hasta entonces no lo estaban, o desenfocándolos para activar otros términos en función siempre

de su papel dentro de la acción, es decir, una lectura subrayada (Rodríguez Terceño, 2015).

Los movimientos constantes de la cámara de McTiernan se acercan a la denominada ‘técnica no entrometida’, es decir, equilibra los movimientos de la cámara con los de los personajes dentro del cuadro, sin alcanzar, como ya hemos mencionado antes, las grandes coreografías corales actorales de algunos directores como Welles o Berlanga. Aunque los movimientos de los actores sean leves, la cámara de McTiernan acompaña a éstos desde la mera descripción o presentación del espacio, hasta la resolución de las acciones, recomponiendo el plano moviendo la cámara con suavidad entre los personajes o jugando con el foco, enfocando y desenfocando diferentes términos dentro del cuadro, que no deja de ser otra opción de movimiento de cámara, aunque no sea físico.

McTiernan mueve la cámara, enfoca o desenfoca, corrigiendo la composición mientras la acción se va desarrollando. Esta cámara móvil e ‘inquisidora’, y de clara influencia europea, no podría ser posible si McTiernan no contara con un equipo apropiado, generalmente europeo, más acostumbrado a trabajar con la cámara en movimiento; y no sólo nos referimos a la difícil labor de edición y montaje, también en lo que respecta a directores de fotografía o camarógrafos, entre los que destacan Donald McAlpine, director australiano de quien no se separó durante todo el rodaje de su primera película para un estudio hollywoodiense –“Depredador”- o Jan de Bont, director de fotografía de “Jungla de cristal” y “La caza del Octubre Rojo”, cómplices perfectos para diseñar planos con movimientos de cámara constantes.

Es decir, el movimiento de la cámara constante ayuda a ofrecer claridad en la composición geográfica del espacio de la acción, del mismo modo que activar la profundidad de campo enfocando y desenfocando elementos en el cuadro aumenta la profundidad sugerida, empujando al espectador al espacio y a la acción, acercando la percepción de sus imágenes, de sus filmes en definitiva, a la realidad. La cámara se mueve, se abre paso por el espacio de la acción, acompaña a los personajes, descubre y

describe detalles, siempre en beneficio de la intriga, combinación perfecta del ‘cómo’ al ‘qué’.

La cámara de penetración psicológica en McTiernan, ya se trate de un movimiento físico de la cámara acercándose al personaje o de un ligero y suave acercamiento óptico por medio del *zoom*, caracteriza el estado emocional del personaje o de la circunstancia, es decir, de la escena, por medio de la expresión recogida en el rostro del personaje, del actor, al acercarnos a él. En algunas ocasiones, el movimiento de cámara de penetración psicológica es prolongado por McTiernan. Ocurre, por ejemplo, cuando Dutch, el protagonista de “Depredador”, se percata de que su enemigo invisible se mueve entre los árboles, en lo alto, por lo que ni él ni sus hombres son capaces de anticipar la amenaza. Este giro argumental, ya apuntado gracias a los planos subjetivos del alienígena siguiendo y observando al grupo, introduce en el relato la tridimensionalidad, profundidad y perspectiva. Es decir, en muchas ocasiones los filmes ofrecen acciones dominadas por la bidimensionalidad, esa que tan cara le costó a Khan Noonien Singh en la magnífica “Star Trek II: La ira de Khan”, de Nicholas Meyes (1982). Pues bien, cuando el personaje es consciente de esta circunstancia, la cámara se acerca hasta el personaje para posteriormente girar y colocarse a su espalda, mostrando en contrapicado a Dutch observando las copas de los árboles. El acercamiento caracteriza al personaje y el movimiento continuado de la cámara caracteriza la situación, la atmósfera o el ambiente.

Por lo tanto, “la cámara en el cine de McTiernan se caracteriza por ser activa y dinámica, es decir, está en constante movimiento, ya se trate de movimientos físicos –cámara en mano, travelling, steady-cam, planos de seguimiento- o recursos ópticos –como el *zoom*-; el movimiento constante de la cámara en su cine es equiparable al movimiento de la mirada (o movimiento corporal) que dirige la curiosidad humana (del espectador) siguiendo una acción” (Rodríguez Terceño, 2015:960). McTiernan mueve la cámara para presentar el espacio (mediante un plano subjetivo en ocasiones), para seguir a un personaje (e introducirnos en el escenario, plano de seguimiento) o una acción, para guiarnos en un diálogo, para presentar elementos destacables de la trama

umentando su legibilidad e importancia (focalización); o emplea recursos ópticos como el uso del *zoom* para introducirnos en algunos escenarios (así como para resaltar elementos concretos de la acción, focalizando de nuevo) o una profundidad de campo reducida que le permite jugar con el cambio de foco y destacar varios elementos dentro de un mismo plano (para añadir más información sustancial a la intriga, acción o acontecimiento y, siempre y cuando suponga un cambio significativo del plano, constituiría montaje interno). Los movimientos de esta cámara incansablemente activa es utilizado por McT para recomponer el plano coordinando sus movimientos con los de los actores (refuerzo emocional o dramático acercando la cámara al personaje o utilizando el *zoom*), al tiempo que ayuda a ofrecer claridad en la composición geográfica del espacio de la acción, del mismo modo que activan la profundidad de campo, enfocando y desenfocando elementos en el cuadro, lo que aumenta la profundidad sugerida, introduciendo al espectador en el espacio y en la acción, acercando la percepción de sus imágenes a la realidad, es decir, equiparando la cámara con la mirada del espectador, lo que lo hace, para el espectador, más identificable con respecto a lo que serían sus propios movimientos en la realidad, en otras palabras, el espectador se involucra más en la verosimilitud (Rodríguez Terceño, 2015).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc. 1995. **Estética del cine**. Paidós Comunicación. Barcelona.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David, RODRÍGUEZ TERCEÑO, José y GONZÁLVEZ VALLÉS, Juan Enrique. 2012. “El sello autorial en el cine clásico estadounidense contemporáneo” en PIÑEIRO OTERO, Teresa y DEL VALLE DE VILLALBA, María Elena. 2012. **Nuevas tendencias en investigación sobre comunicación en el EEES**. Visión Libros. Madrid.

- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David. 2005. **El sello de Spielberg**. Visión Net. Madrid.
- CHATMAN, Seymour. 1990. **Historia y discurso**. Taurus. Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco. 1991. “El guión en los medios audiovisuales” en **Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación**. Editorial Paulina. Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. 1993. **Narrativa audiovisual**. Cátedra. Madrid.
- GRANDÍO PÉREZ, María del Mar. 2010. “Tiempo y perspectiva en la película Rashomon de Akira Kurosawa” en **Revista de Comunicación Vivat Academia**. Año XIII, número 111.
- PEÑA ACUÑA, Beatriz. 2009. “La emoción en el cine” en **Revista de Comunicación Vivat Academia**. Año XII, número 102.
- RODRÍGUEZ TERCEÑO, José. 2014. "Construcción del espacio narrativo en el cine de John McTiernan: Hacia el sello de autor" en **Revista de Comunicación de la SEECI**. Año XVII (35).
- RODRÍGUEZ TERCEÑO, José. 2015. **El sello autorial en el cine de John McTiernan: Estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal**. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid (España).



**UNIVERSIDAD
DEL ZULIA**

opción

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

Año 32, N° 81, 2016

Esta revista fue editada en formato digital por el personal de la Oficina de Publicaciones Científicas de la Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia.
Maracaibo - Venezuela

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

produccioncientifica.luz.edu.ve