

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El modelo narrativo clásico de Hollywood. Sucinto esbozo de un estado de la cuestión

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1998). El modelo narrativo clásico de Hollywood. Sucinto esbozo de un estado de la cuestión. Vértigo. Revista de cine. (13):74-83.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43060>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El modelo narrativo clásico de

Sucinto esbozo de un estado de la cuestión

José Luis Castro de Paz

No puede ser otra nuestra intención, en un trabajo de estas características, que aproximarnos rigurosa pero sucintamente a un concepto tan generalizado como polémico y a partir del cual se ha articulado tradicionalmente el discurso histórico sobre cine, incluso para referirse a sus precedentes (el cine de los primeros tiempos o primitivo) o a prácticas fílmicas contestatarias al mismo (las escrituras modernas o postclásicas)

No estará de más comenzar por su misma denominación: *modelo narrativo clásico de Hollywood*¹. Aunque el término clásico había sido utilizado ya desde los 30 por críticos norteamericanos, fue André Bazin quien –para referirse al cine americano de los años 30 y 40, pero también a determinados films franceses– lo populariza en la década de los 50². Si el dominio del cine de Hollywood era tal que historiadores y teóricos de las primeras generaciones –y, por supuesto, la gran mayoría de los espectadores– habían llegado a considerarlo como la perfección del lenguaje cinematográfico, la *esencia* misma del medio –el Lenguaje, por así decirlo– y frente a la cual otros (posibles) modos de representación no eran vistos sino como *aberraciones*, no es este –y ahí radica su mérito– el sentido que Bazin –sin duda convencido también de la existencia de una *esencia* del cine pero, como es sabido, bien diferente– da al vocablo *clásico*, sino el de una forma artística madura, de gran perdurabilidad histórica y uniformemente caracterizada por su sujeción a ciertas normas (figurativas, espacio-temporales, narrativas, etc.).

Pero sea cual sea la denominación que quie-

ra dársele –incluido el concepto burchiano, de tan fuerte repercusión en la historiografía reciente, de *Modo de Representación Institucional*³– y pese a las radicales divergencias teóricas entre los más relevantes historiadores y analistas, una serie de principios interrelacionados entre sí parecen aproximarlos a la hora de caracterizar el funcionamiento del modelo: la ocultación del trabajo de enunciación –la imperceptibilidad de la mediación lingüística– bajo el (aparente) fluir de los acontecimientos narrativos, el dominio de la narración sobre el discurso, la permanente disposición del montaje –entendido aquí, veremos, como *lugar de enunciación*– a plegarse a las necesidades del relato, la transitividad, relacionabilidad e invisibilidad de los significantes (visuales y sonoros) al servicio de una lógica narrativa causalmente motivada. David Bordwell, por ejemplo, señala que el “*classical style*” ha de definirse como un limitado número de recursos técnicos que la narración utiliza como vehículo para la transmisión por parte de la trama de la información de la historia⁴ y Robert B. Ray, por su parte, lo define como un “*invisible style*” cuyo procedimiento básico sería la sistemática subordinación de cada elemento cinemático a los intereses de la narrativa de la película (iluminación no demasiado visible, cámara a la altura del ojo, encuadre centrado en los elementos fundamentales de la escena, etc.)⁵.

Tal concepción del lenguaje implica un signo relacional y transitivo que rechaza la *atención* sobre sí mismo y cuya verdadera consistencia se halla en el lugar que ocupa en la cadena sintagmática que lo cobija. Roland Barthes, en *EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA* y refiriéndose a determinada literatura francesa del XIX, señala ésta como la característica fundamental de la economía de un lenguaje clásico:

“...las palabras son lo más abstractas posibles en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es ape-

(1) Aunque no pueda ocuparnos ahora, no olvidemos, sin embargo, que cualquier análisis de dicho modelo debe tener presente el funcionamiento industrial del *Studio System* hollywoodiense. Incuestionablemente, en algún sentido, se trata de analizar los productos *fabricados* por un sistema de sociedades empresariales monopolísticas que van a dominar, en busca de la obtención de los mayores beneficios posibles, los tres sectores fundamentales del negocio cinematográfico: la *producción, distribución y exhibición de películas*. Cfr., por ejemplo, GOMERY, DOUGLAS: *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid, Verdoux, 1991.

(2) BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1990, págs. 87-88.

(3) Cf. BURCH, Noël: *Itinerarios. La educación de un soñador de cine* (edición de Santos Zunzunegui). Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína/Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1985 y, sobre todo, *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1987.

(4) Bordwell, D.: *Narration in the fiction film*. London, Methuen and Co. Ltd., 1985, págs. 161 y ss.

(5) RAY, ROBERT B.: *A Certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. New Jersey, Princeton University Press, 1985, pág. 32.

nas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo... sus palabras neutralizadas... huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad”⁶.

En ese trabajo de aparente desaparición del proceso de escritura —que, en palabras de Bettetini, se *retira de la superficie*— para poner en pie un universo verosímil, representativo y ficcional que tiene al espectador —a partir de un discurso humanístico constante desde el Renacimiento— como vértice en el que convergen todos sus esfuerzos y al personaje individual como agente causal cuya actividad genera la acción, la narración —un particular tipo de narración que hereda buena parte de sus principios discursivos y retóricos de la literatura realista y naturalista decimonónica—

se refiere, como veremos, a la sutura de los fragmentos espaciales y temporales de los diferentes planos como a aquello que escapa al orden del signo en la fotografía— altamente heterogéneo, pero, al mismo tiempo y sobre todo, “*incorpora...el elemento básico sobre el que se sustenta ella misma: una estructura deseante en movilización que construye tanto al relato como a su lector o espectador*”⁸ y que, en una tensión negociada, es mantenida a lo largo del trayecto clásico como espera de una resolución final, “*una cierta promesa de verdad*”⁹ diferida por medio de procesos hermenéuticos.

En primer lugar la narración, movilizandolas estructuras deseantes por medio de un cada vez más complejo dominio del montaje, permite al cine superar un primer estadio *mostrativo* —enraizado en la propia condición *fotográfica* del cinematógrafo— y en el que únicamente funcionarán registros narrativos a partir de apo-

(6) BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1980, págs.49-50.

(7) BORDWELL, D.: Op. cit., págs. 160-161. Sobre los principios de la narración, págs. 48 y ssgs. También, BORDWELL, D. y THOMPSON, KRISTIN: *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995, págs. 64-101. Con relación al cine clásico de Hollywood, BORDWELL, D.: “Normas históricas y narración hollywoodiense”. *Archivos de la Filmoteca* n°10 (octubre-diciembre, 1991), págs. 66-75 y, sobre todo, BORDWELL, D., THOMPSON, K. y STAIGER, JANET: *The Classical Hollywood Cinema. Film style and mode of production to 1960*. London, Routledge, 1985, especialmente págs. 24-42.

(8) BENET FERRANDO, VICENTE J.: *El tiempo de la narración clásica: los films de gansters de Warner Bros (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pág. 69.

(9) BARTHER, R.: *S/Z*. Madrid, Siglo XXI, 1980, pág. 62.

(10) Cf., al respecto, BURCH, NOEL: *El tragaluz del infinito*, especialmente el capítulo VI, “Pasiones, persecuciones. De una cierta linealización”, págs. 151-170. Sobre el paso de un cine “de atracciones”, mostrativo, a otro de integración narrativa en el cine norteamericano de los primeros tiempos es fundamental GUNNING, TOM: *D.W. Griffith and the origins of American Narrative film*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991. En castellano puede verse GUNNING, T.: “El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia”. *Archivos de la Filmoteca* n° 10 (octubre-diciembre, 1991), págs. 54-65.



HAMPA DORADA
(LITTLE CAESAR, 1931)
de Mervyn LeRoy

cupa lugar preponderante. David Bordwell —desde una concepción teórica de la narración que concibe ésta como una actividad formal sujeta a normas históricas en la que el espectador, utilizando *schemata* cognitivos pertinentes, puede *descifrar*, a través de inferencias e hipótesis, las *indicaciones* que el film le ofrece— llega a postular esa misma narración como auténtica organizadora del texto clásico, una “*‘editorial’ intelligence*” que, en general, “*tends to be omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious*”⁷. Es, sin duda, el lugar teórico que Bordwell —intentando soslayar la problemática de la enunciación y del texto como proceso de escritura— deja sin resolver en su, por otra parte, fundamental aproximación al cine clásico.

Sea como fuere, el universo representativo del film clásico es necesariamente narrativo, ya que es la narración la que convierte en ordenado y coherente un material significativo —tanto en lo que

yaturas externas, como ocurre con las Pasiones del cine primitivo¹⁰, a otro en el que se pueda ir más allá de la base fotográfica de partida y que permita la *absorción diegética* del espectador, a partir —eso sí— de la incorporación de LA PERSPECTIVA ARTIFICIALIS al *espacio fotográfico*. Aquello que de exceso, de opaco, de huella de lo real —esa amenazante presencia de la muerte que nos acecha, por ejemplo, en los films de Lumière— hay en la fotografía y que podría dar al traste con la operatividad representativa, debe ser evacuado, excluido, y para lograrlo, el montaje habrá de plegar su trabajo a la absoluta funcionalidad narrativa de todos sus componentes, supeditándose al régimen del relato tanto en lo que se refiere a las relaciones entre unidades plásticas como al trabajo contenido en cada uno de los encuadres.

Sin embargo, antes de profundizar en estos procesos deberemos justificar qué entendemos por montaje y cuál sería su papel en el interior



SCARFACE, EL TERROR DEL HAMPA (SACARFACE, 1932) DE HOWARD HAWKS

(11) SANCHEZ-BIOSCA, VICENTE: *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pág. 24.

(12) BETTETINI, GIANFRANCO: *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 123. Véase, asimismo, la definición amplia de montaje ofrecida por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en su *Estética del cine* (Barcelona, Paidós, 1985, pág. 62): "El montaje es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración".

(13) BENET FERRANDO, V.J.: Op. cit., pág. 73. Un concepto de montaje, entonces, no alejado tampoco -en lo que a su utilización en la práctica analítica se refiere- del de *forma filmica* propuesto, aun desde parámetros teóricos bien distantes, ligados a la actividad perceptiva del espectador, por Kristin Thompson y David Bordwell en su obra *El arte cinematográfico: "La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme"* (pág. 42).

(14) GONZALEZ REQUENA, JESUS: "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásica". En PÉREZ PERUCHA, JULIO (ed.): *Los años que conmovieron al cine -las rupturas del 68-*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pág. 24.

(15) Cf. MORIN, EDGAR: *Las stars*. Barcelona, Dopesa, 1972. Muy recientemente véase el monográfico coordinado por Vicente Sánchez Biosca y Vicente J. Benet *Las estrellas: Vejez de un Mito en la Era Técnica*. Archivos de la Filmoteca nº 18 (octubre, 1994).

(16) BENET FERRANDO, V.J.: Op. cit., pág. 75. La gestión en el interior del texto clásico de una mirada *masculina* ha servido a las pioneras aplicaciones de la teoría psicoanalítica al análisis feminista del film para poner al descubierto los mecanismos por medio de los cuales el cine narrativo institucional ha puesto en escena la imagen femenina como objeto escópico para esa deseante mirada masculina, señalando así co-

del sistema. Más allá de la vinculación original del término con el campo de la técnica, el montaje, que controla la narración por medio de la gestión de los mecanismos deseantes -incluyendo componentes espectaculares (no por sometidos menos importantes) que *enganchen* la mirada del espectador más allá de las necesidades narrativas y le permitan su identificación imaginaria- se convierte en el principio ordenador, siempre inestable pues depende del deseo, que permite un (angustioso y provisional) efecto de sentido. Montaje, entonces, como *locus enunciativo* donde se despliega en todas sus formas el trabajo sobre el material significativo, como único espacio -en palabras de Sánchez-Biosca- capaz de asumir "el lugar antes otorgado y ocupado por un sujeto garante de la unidad textual, un responsable del discurso. Pero [que], por esta misma razón, construye en realidad un sujeto más que representarlo: su lugar es el de un sujeto, pero su textura es testimonio del déficit de una subjetividad antes plena y racional"¹¹. Una "concepción amplia" del montaje, entonces, cercana a aquella que de puesta en escena ofreciera Gianfranco Bettetini en su *Producción significativa y puesta en escena*¹² y por la que habría que situar en su interior el trabajo de selección, coordinación, organización significativa y composición "poética" de todos los elementos, tanto presentes como ausentes: narración, estilo, ritmo, articulaciones sonoras y elaboraciones figurativas.

En definitiva, el espacio semiótico donde se juega la "relación entre los elementos significantes en todas sus escalas"¹³.

Una escritura que se quiere plena, transparente, necesitará entonces un trabajo de montaje que, para la construcción de universos "bien estructurados, coherentes, legales y plenamente legibles"¹⁴, se *ocultará* bajo los dictados del relato, gestionando tanto el saber del espectador -y, por consiguiente, su deseo- como otorgando un ordenación, una *lógica* causal, espacial y temporal a los materiales significantes. Pero, simultáneamente, habrá también de hacerse cargo de la seducción de la mirada espectral, fascinada por un dispositivo filmico esencialmente *espectacular*, una espectacularidad que, lejos de ser evitada, habrá de ser también movilizadora por la enunciación. La identificación imaginaria dependiente de dispositivos visuales ligados al componente espectacular del texto hollywoodiense -que se materializa, por ejemplo, en esos primeros planos de las estrellas en los que el flujo narrativo parece detenerse y cuya composición e iluminación rompen por completo con la supuesta transparencia y verosimilitud narrativa, espacial y temporal que se exige al modelo¹⁵- "se relaciona con el proceso narrativo a partir de la plena legibilidad de las imágenes y la construcción (voyeurista, fetichista, o simplemente es-

pectacular) de una mirada guiada por su interior"¹⁶ y, pese a que en ocasiones parece confundirse, poco tiene que ver con la huella de lo matérico en la fotografía -eso que González Requena ha llamado *lo radical fotográfico*, "huella real de lo real" más allá del orden del signo¹⁷-, cuya evacuación es necesaria para que sea posible la construcción del *relato*.

En resumen, hemos definido el sistema clásico como un modelo esencialmente narrativo, donde prima la creación de férreos universos ficcionales guiados por la lógica causal de los sucesos, donde la historia parece dominar a quien la enuncia, ocultándose el trabajo de escritura -de ahí la denominación de *transparente*- y con el espectador como centro privilegiado al que no debe escapársele, en cada instante, aquello que es relevante para la comprensión del relato (del que llegará a creerse *autor*). ¿Cuál es, entonces, la batería retórica puesta en funcionamiento por el montaje/puesta en escena desde los registros enunciativos para la consecución de tan complejo propósito (ya que esta aparente *transparencia* visual y sonora del universo diegético iba a lograrse a partir de una feroz fragmentación analítica)?

Insistamos, en principio, en algo ya dicho y cuya comprensión es básica: el montaje constituye el principio ordenador del sistema filmico clásico *bajo el dictado de la lógica narrativa* o, como señala Bordwell desde otra perspectiva teórica, *la modelización de las técnicas*

*del film estará en función de la estructura causal de la escena clásica*¹⁸. El rechazo de la continuidad perceptiva espacial y de tiempo del rodaje característicos del cine de los primeros tiempos y la adopción de la fragmentación analítica -cuyo desarrollo comienza a fraguarse ya en la primera década de siglo¹⁹- va a permitir, incorporando tácticas narrativas de la novela decimonónica, la construcción de un universo diegético *habitabile* para la mirada del espectador, la posibilidad de articular diferentes miradas y puntos de vista que superan las posibilidades de la percepción de la vista humana y, en definitiva, la conquista de "una forma -hay otras, sin duda- de componer espacio, tiempo y acción en cuanto a elementos significantes, es decir, con una considerable dosis de arbitrariedad que los diferencia de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso"²⁰. Deberemos, entonces, preguntarnos de que forma el montaje compone esos espacio, tiempo y acción totalmente distintos de los del referente, *reconstruyendo* lo fragmentado de tal manera que el proceso pase desapercibido a los ojos de un espectador que no debe ser consciente del trabajo de escritura.

El deseo -ese "cierto proceso mental natural" del que hablara André Bazin²¹- se halla, como ya se ha indicado, en la base del funcionamiento de dicho sistema. El montaje analítico res-

mo el cine refleja la firmemente establecida interpretación de la diferencia sexual instituida por la sociedad patriarcal en sus formas de espectáculo (cf. MULVEY, LAURA: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988 (versión castellana de Santos Zunzunegui).

(17) GONZALEZ REQUENA, J.: "La fotografía, el cine. Lo siniestro". Archivos de la Filmoteca nº 8 (diciembre, 1990-febrero, 1991), págs. 6-13. Véase también, del mismo autor, el ya citado "Del lado de la fotografía..." y, en relación a la noticia televisiva, *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid, Akal, 1989.

(18) BORDWELL, D.: *Narration in the fiction film*, pág. 162.

(19) Cf. los trabajos citados en la nota 11. También GAUDREULT, ANDRE Y JOST, FRANÇOIS: *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995, págs. 25-45.

(20) SANCHEZ BIOSCA, V.: *Teoría del montaje cinematográfico*, pág. 116. El capítulo séptimo de este libro, con el significativo título de "Un montaje que se resiste a serlo" constituye un didáctico, riguroso y esclarecedor acercamiento al montaje en continuidad desde el punto de vista teórico. El octavo pone en práctica analítica tales planteamientos, a partir de la secuencia del asesinato de Lincoln en *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, David W. Griffith, 1915).

(21) BAZIN, A.: "William Wyler o el jansénita de la puesta en escena". En *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1966, pág. 147.

ponde al deseo del espectador de ver cada acontecimiento narrativo en su esencia, "allí donde mejor se descubre su necesidad, su ser efecto de una causa y causa de un ulterior efecto"²², pero dicho deseo estará sometido a un régimen de orden superior que lo dirige y encauza, gestionando temporalmente su satisfacción: el avance del relato. Como señala Sánchez-Biosca, "el deseo de ver se formula dentro de los cauces de la diégesis y esta domina y encubre o, mejor, regula la fragmentación"²³. Se trata, en definitiva, de elaborar un espacio (aparentemente continuo y homogéneo) y una temporalidad diégeticas totalmente independientes de los del referente, presentándose sin embargo como si los propios hechos narrados guiasen naturalmente su propia contemplación.

mado eje de acción o "línea central"), determinado por el inicial emplazamiento de la cámara ante un espacio dado, limita las posteriores posiciones de la misma al arco comprendido en los 180°, toda vez que traspasar dicho arco —incurriendo en un salto de eje— supondría una total desorientación para el espectador, cuya mirada vería así alteradas las posiciones de los personajes y la del decorado²⁴. Al mismo principio —no permitir errores en la orientación y evitar molestias injustificadas²⁵— responde la regla de los 30°, que prohíbe los saltos de cámara menores de 30° en el arco antes indicado, dada su (en principio) escasa modificación de la acción mostrada en el plano anterior.

Se trata —digámoslo de nuevo— de lograr una homogeneidad espacio-temporal sujeta exclusi-



LA FIERA DE MI NIÑA
(BRINGING UP BABY, 1938)
de Howard Hawks

Aunque cada film requiere su propio análisis textual —y de hecho es en los films más oscuros y estandarizados donde las normas se aprecian con mayor nitidez—, una serie de leyes plasmadas en un limitado número de recursos técnicos organizados²⁴ constituyen el complejo aparato retórico, el paradigma formal, que ha de garantizar en la práctica aquellos principios. La posición del espectador, su lugar en la sala de proyección frontal a la pantalla y la necesidad de mantener constante su dominio sobre el espacio hacen necesario el respeto estricto por las direcciones —que comienza a imponerse cuando se rompe la escena de origen teatral, vodevilesca o circense del cine primitivo— convirtiendo la **regla del eje** o **the 180° system** en auténtica matriz del sistema, tal y como atestigua no sólo la práctica filmica hollywoodiense, sino también la relevancia que le es concedida por los más destacados teóricos tradicionales del montaje²⁵: un eje imaginario (lla-

vamente a la economía narrativa puesta en pie por el film. Una sujeción al tiempo de la diégesis —una experiencia del tiempo continuo, *configurante*, similar al de la novela— que se manifestará no sólo en el trabajo de los elementos internos al plano y en las relaciones entre éstos —a través de la sistemática de los *raccords*— sino también en la elaboración de la secuencia como célula constitutiva del trayecto narrativo hasta su extinción final. David Bordwell ha sintetizado la forma-tipo en la que el montaje organiza, de acuerdo con las estructuras causales de la narración clásica, las distintas estrategias espacio-temporales en una secuencia dada:

"the introduction phase typically includes a shot which establishes the characters in space and time. As the characters interact, the scene is broken up into closer views of action, and reaction, while setting, lighting, mu-

(22) GONZALEZ REQUENA, J.: "Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico", pág. 24.

(23) SANCHEZ BIOSCA, V.: *Teoría del montaje cinematográfico*, pág. 117.

(24) BORDWELL, D.: *Narration in the fiction film*, pág. 163.

(25) Pueden verse, entre otros, Crittenden, Roger: *The Thames and Hudson Manual on Film Editing*. London, Thames & Hudson, 1981; DMYTRYK, EDDWARD: *On Film Editing*, Boston, Focal Press, 1984; REISZ, KAREL: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus, 1966; DEL AMO, ANTONIO: *Estética del montaje*. Madrid, 1972.

(26) Para una rigurosa aproximación a la regla de los 180° pueden consultarse Bordwell, D., Thompson, K. & STAIGER, J.: *The Classical Hollywood Cinema...*, págs. 55 y ss; RAY, Robert B.: Op. cit., págs. 38 y ss; y el ya citado capítulo séptimo de *Teoría del montaje cinematográfico* de Vicente Sánchez Biosca.

(27) La justificación de tales molestias estará en función de necesidades dramáticas —o, incluso, de determinadas elaboraciones metafóricas o simbólicas— que conviertan en eficaces, desde el punto de vista de la economía significativa del texto, tales excepciones. La vulneración de estas normas será, por otra parte, una de las primeras búsquedas de determinadas escrituras postclásicas (Godard, por ejemplo).

sic, composition and camera movement enhance the process of goal formulation struggle and decision. The scene usually close on a portion of the space—a facial reaction, a significant objet— that provides a transition to the next scene"²⁸.

Un plano, el llamado de situación (*establishing shot*) será, entonces —modélicamente—, el encargado de ofrecer a la mirada espectral la totalidad del espacio, así como las posiciones de cada uno de los personajes en su interior. Las fragmentaciones posteriores —aunque el plano de situación no siempre habrá de aparecer al principio de la secuencia— tendrán así aquella composición plástica como punto de referencia y eje vertebrador, al que se volverá en diferentes momentos

angle, framing, character blocking, set desing, costuming, and camera distance, all worked to keep what the engoing narrative defined as the main objet of interest in the foreground and center of the frame"²⁹. Todos los elementos se dispondrán, en primer lugar, en función de la coherencia y claridad narrativas. Así, por ejemplo, la iluminación de tres puntos y tono alto característica de Hollywood trabajará —aunque no sólo, ya que no debe olvidarse una simultanea labor de seducción espectacular de la mirada que dará lugar a supuestas *incoherencias* lumínicas, por ejemplo, en la iluminación del rostro de la *star*— en beneficio de la narración, buscando que la interpretación del actor —con la que colaboran guardarropía y maquillaje— obtenga la mayor eficacia narrativa posible. De igual modo, la dis-



LO QUE EL VIENTO SE LLEVO
(GO WITH THE WIND, 1939)
de Victor Fleming

(*reestablishing shot*) para asegurar el mantenimiento imaginario de un espacio homogéneo, fluido y continuo por parte del espectador. Pero "*as characters interact*", ese espacio se fragmentará en múltiples planos (*Breakdown shots*) que privilegiarán en su composición aquello —objetos o, sobre todo, personajes— más relevante de cara a la progresión narrativa.

La técnica del centramiento —*principal of 'centering'*— favorece la jerarquización en el encuadre de lo elementos más importantes desde el punto de vista narrativo, para lo que el montaje interno al plano —lo que algunos, en una concepción más restrictiva que la nuestra, definen como puesta en escena— movilizará el conjunto de los recursos a su alcance: "*Lighting, focus, camera*

posición de las figuras (personajes, objetos) en el encuadre *centrará* a aquellas que, en un plano dado, deban transmitir la información narrativa, rodeadas de otras en su entorno —susceptibles de centrar un plano posterior— también trascendentes en ese sentido, lo que no impide que la disposición de los significantes permita densas elaboraciones metafóricas y simbólicas, (casi) siempre armonizadas —al menos en el plano visual— con los intereses de la narración. Se tenderá, al mismo tiempo —aunque las expectativas de cada uno de los géneros modificará todos estos parámetros en más de un sentido—, a elecciones formales y expresivas *medias* y *equilibradas* que no entorpezcan la relacionabilidad de los significantes que conforman la cadena narrativa. Así,

(28) BORDWELL, D.: *Narration in the fiction film*, pág. 162. Si bien Bordwell no utiliza, lógicamente, el término montaje, sino el de "*la técnicas del film*".

(29) RAY, ROBERT B.: Op. cit, págs. 38-39.

predominarán las transiciones suaves en la escala de los planos (por ejemplo, de conjunto-americano-medio-primer plano) y la distancia, nivel, altura y angulación de la cámara en relación al material profílmico estarán determinados para favorecer la lectura clara de las imágenes y la conformación de un espacio *habitable* para el espectador.

Como es lógico, tampoco los movimientos de cámara escapan, tendencialmente, a dichos criterios. Si se trata de narrativizar los significantes

mo espectacular.

Pero si hemos definido el modelo como relacional y narrativo –basado en el encadenamiento de secuencias y unidades sintagmáticas– será fundamental detenerse en como teje la enunciación la pluralidad de miradas y puntos de vista resultado de la fragmentación/recomposición analíticas, elaborando un discurso que, sin renunciar a *hablar*, desea ofrecerse en apariencia como universo diegético total. A tal fin, la fragmentación debe pasar desapercibida –obviamente su ocul-



RODAJE DE "BEAU GESTE"
(1939), de William A.
Wellman

fílmicos, la movilidad del aparato habrá de estar también en función de la rentabilidad narrativa del movimiento mismo y de su consiguiente diegetización. Así, un travelling de seguimiento de un personaje que se desplaza por el decorado –o una simple panorámica de reencuadre– quedará naturalizado por la acción de éste. Por el contrario, un movimiento de cámara autónomo de los entes narrativos –y que sólo podría, entonces, adscribirse a una mirada externa a la diégesis– dejaría al descubierto el proceso de escritura, a la vez que entraría en contradicción con el estatis-

tación no constituye un fin en sí mismo sino un medio de "encubrir y enmascarar el dirigismo de la mirada"³⁰, en definitiva, de borrar las huellas de la enunciación- y es aquí donde el sistema de raccords (uniones o engarces *invisibles* entre los planos, en relación también con el respecto de las direcciones y la regla de los 180°) adquiere tal importancia –porque es del problema físico, matérico, de la fragmentación de lo que se trata- que ha llegado a convertirse en emblemático y capaz de caracterizar, por síntesis, todo el modelo –el *buen raccord* clásico–.

(30) SANCHEZ BIOSCA, V.: *Teoría del montaje cinematográfico*, pág. 120.

El *raccord* en el movimiento (*match on action*), por ejemplo, que se generaliza más o menos desde 1925, sutura dos planos *aprovechando* una acción única (el abrir y cerrar una puerta sería aquí el ejemplo canónico) que, dividida en dos superficies plásticas, permite que la fragmentación —es decir, las diversas miradas sobre la acción movilizadas por la enunciación y motivadas por necesidades narrativas y/o discursivas— y las consiguientes variaciones de la imagen (escala, encuadre, movilidad) no sólo pasen desapercibidas a los ojos del espectador, sino que se *unifiquen* en un espacio único, homogéneo y, en suma, habitable para la mirada. Por otro lado y al mismo tiempo, el *raccord* en el movimiento conlleva una elipsis temporal, toda vez que para que la invisibilidad del corte sea perfecta —y en función de una especie de ley perceptiva bien conocida por los montadores clásicos— deben suprimirse un cierto número de fotogramas³¹ de los dos planos, elaborando así, a la vez, un tiempo diegético completamente ajeno al referencial sobre el que, en última instancia, descansa el efecto de homogeneidad logrado, ya que, como indica González Requena, “*es la continuidad (narrativa) del tiempo diegético (del tiempo de la ficción) la que sutura los fragmentos de espacio que ofrece cada plano*”³². Pero es el deseo, como elemento estructurante de la narración, el que soporta la *unificación* de los fragmentos —la *naturalización diegética de las diferentes miradas*— en la mente del espectador. Bordwell y Thompson lo han explicado con claridad: “*Es necesario tener una mirada muy experta para reparar en un suave corte en movimiento: es tan fuerte nuestro deseo de seguir la acción que fluye a lo largo del corte que ignoramos el propio corte. La similitud del movimiento de un plano a otro mantiene más nuestra atención que las diferencias que resultan del corte*”³³.

En general —no nos detendremos más en ello— toda la sistemática de los *raccords* (en el eje, de mirada, de dirección, sonoro —utilizado como apoyo a la imperceptibilidad del corte por medio del denominado *diálogo cutting point*³⁴—, etc.) responde a los principios expuestos: *coser* los diferentes planos, homogeneizar y diegetizar tiempo y espacio y, en consecuencia, ocultar las huellas enunciativas que dirigen la mirada en el interior del texto clásico.

Muy en relación con lo ya expuesto, y de enorme trascendencia en la configuración del modelo de Hollywood, es la —incluso estadísticamente— omnipresente figura del plano-contraplano/campo-contracampo (*shot-reverse shot*)³⁵, manifestación ejemplar de uno de los principios sobre los que se funda el sistema: *la reversibilidad absoluta del espacio*. Si continuamos refiriéndonos al ejemplo-tipo de Bordwell —o vemos o recordamos casi cualquier secuencia de un film clásico— comprobaremos que cualquier elemento fuera de campo en un determinado momento (en un encuadre concreto) es susceptible, en función de las necesidades del relato, de verse cla-

ramente en el siguiente, ya que no existe en el modelo un fuera de campo homogéneo y estable, *ontológicamente invisible*, sino “*que abundan los coyunturales y momentáneos*”³⁶; elementos en *off* que, sin embargo, forman parte del espacio diegético total que el espectador ha configurado en su mente y cuya representación icónica puede ser *narrativamente necesaria* en el plano siguiente. Como afirman muy gráficamente André Gaudreault y François Jost, “*no hay duda de que el destino irrefutable del fuera de campo, en cuanto se muestra a un espectador, no es otro que el de convertirse en campo...*”³⁷.

Este principio de la reversibilidad del espacio es el que justifica, entre otras y como ya indicamos, la figura canónica del plano-contrapla-



EL ÚLTIMO REFUGIO
(HIGH SIERRA, 1941)
de Raoul Walsh

no/campo-contracampo que —limitándonos, para simplificar, a su forma básica— consiste en la alternancia por montaje del personaje que habla y del que escucha, manteniéndose generalmente en campo una parte del *otro* personaje y conservando siempre (en función de la regla de los 180°) las posiciones iniciales de ambos en el encuadre³⁸. Dicha estructura, que generalmente incorpora un mantenimiento de la línea de miradas (*raccord* de mirada), ha sido definida frecuentemente como el procedimiento formal crucial, la piedra angular, del cine clásico de Hollywood, dado que no sólo está organizada en torno a la simultaneidad temporal y a la lógica espacial y causal (el plano del que habla o mira *necesita* al del que escucha o es mirado), sino que permite a la mirada del espectador la penetración imagina-

(31) Cf. los manuales de montaje citados en la nota 26. También MITRY, JEAN: *Estética y psicología del cine (1. Las estructuras)*. Madrid, Siglo XXI, 1989.

(32) GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico”, pág. 23.

(33) BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico*, pág. 268.

(34) Cf. SALT, BARRY: “Film style and technology in the thirties”. *Film Quarterly* n° 1 (fall, 1976), pág. 20.

(35) Incluso estadísticamente se confirma la supremacía de dicha figura en las transiciones entre planos en los films clásicos, en porcentajes de entre el 40 y el 50% (Ray, Robert B.: *Op. cit.*, pág. 40).

(36) SANCHEZ BIOSCA, V.: *Teoría del montaje cinematográfico*, pág. 124.

(37) GAUDREULT, A. y JOST, F.: *Op. cit.*, pág. 95.

(38) Obviamente la estructura del plano/contraplano se modificó con la llegada del sonoro y las enormes posibilidades que suponía el contar con la voz para incrementar la impresión de “diégesis total”. Con todo, esencialmente, su destacado lugar en el funcionamiento del modelo no variará.

ria en el interior de la diégesis. Si en un plano la mirada espectral parece coincidir con la de un personaje, en el siguiente lo hará con la del otro, suturando así la *laguna* producida por la diversidad de los puntos de vista y convirtiéndose, de ese modo, en el *doble*, en el *sujeto-dentro-del texto*³⁹, reflejo especular en el que la identificación es posible como verse-verse, muy cerca del registro lacaniano de lo imaginario⁴⁰. Aunque el cine clásico privilegia la enunciación impersonal y la narración omnisciente —o, si se quiere, el nivel de la historia sobre el del discurso— de tal forma que buena parte de los planos —los llamados *nobody's shots*— parecen representar el punto de vista de 'nadie', limitándose a mostrar una visión lo más clara posible de la acción, ofrece también un complejo juego de relaciones y fluc-

elaboración a las necesidades narrativas a la vez que mostraba correspondencias estilísticas con otras unidades plásticas, la secuencia se correspondería con una célula mayor que reproduce, a escala reducida, las estrategias narrativas de la totalidad del film, vinculándose incluso con otros segmentos, en ocasiones, por medio de *raccords plásticos* —especialmente en los años 30— o encabalgamientos sonoros.

Así, la estructura narrativa de la secuencia clásica —dejando ahora al margen la llamada *montage-secuencia* o *collage*⁴³— está organizada en función de gestionar determinada información en relación con la globalidad del relato. Bordwell destaca la linealidad de su construcción que, tras una fase de exposición (que nos informa acerca del tiempo, lugar y personajes principa-

(39) OUDART, JEAN-PIERRE: "Cinema and suture". *Screen*, vol. 18, nº 4 (1977-78), págs. 35-47. Véase también KUHN, ANNETTE: *Cine de mujeres*. Madrid, Cátedra, 1991, págs. 67-70.

(40) MARTIN ARIAS, LUIS: *Escritos* nº 25. Caja de Ahorros, Valladolid, sin pag.

(41) Los estudios de narratología filmica han centrado buena parte de su atención en aspectos ligados a cuestiones como la voz narrativa, el punto de vista o la focalización, a partir de los trabajos de Gérard Genette. Señalemos, como ejemplos destacados, los ya clásicos JOST, F.: *L'Oeil-Caméra. Entre Film et Roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987; GAUDREULT, A.: *Du littéraire au filmique*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988; GAUDREULT, A. y JOST, F.: *El relato cinematográfico*, ya citado. También BROWNE, NICK: "El espectador en el texto. La retórica de 'La Diligencia'". *Revista de Ciencias de la Información* nº 2 (1985), págs. 105-122; COMPANY, JUAN MIGUEL: "La enunciación filmica: mirada/punto de vista/representación". *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, págs. 83-92.

(42) BENET FERRANDO, V.J.: Op. cit., pág. 80. Cf., al respecto del análisis de la secuencia, GONZALEZ REQUENA, J. (compilador): *El análisis cinematográfico. Métodos teóricos. Metodologías. Ejercicios de Análisis*. Madrid, Complutense, 1995.

(43) La función y el estatuto de dichas secuencias en el interior de los textos clásicos, a donde llegan a partir de la influencia de las experiencias de vanguardia del cine alemán y soviético, es de gran interés por cuanto parecen apartarse drásticamente de la que hemos definido como estrategia fundamental del modelo hollywoodiense: la ocultación de la instancia enunciativa. Más allá de su valor ideológico (cf. LLINAS, FRANCESC y MAQUA, JAVIER: *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Valencia, Fernando Torres, 1976), su introducción en el cuerpo del relato ha dado lugar a bien diversas afirmaciones, desde las que señalan que, en la violencia disruptiva de su ritmo, evidencia una voz que habla brutalmente y sin ambages (SANCHEZ BIOSCA, V.: *Teoría del montaje cinematográfico*, págs. 159-160) hasta



FORT APACHE (1949)
de John Ford

tuaciones entre diferentes puntos de vista (de los personajes y de la instancia enunciativa), miradas delegadas y voces narrativas, cuyo análisis es esencial para la comprensión del modelo⁴¹.

La construcción de la secuencia —donde todos los elementos descritos toman ya cuerpo narrativo mostrando la eficacia relacional del plano clásico— como unidad de acción, lugar y tiempo, bien de forma estricta, bien homogeneizando diégeticamente dos espacios diferentes pero implicados temporal y dramáticamente (montaje alternado o *cross-cutting*) nos sitúa de nuevo en el ejemplo prototípico de secuencia propuesto por Bordwell, pero considerado ahora como *lugar* "donde se centralizan las operaciones discursivas básicas de orden narrativo"⁴², dotando a los fragmentos de una primera articulación unitaria. Si la composición del plano respondía ya en su

les), continúa o cierra procesos de causa-efecto —en relación con los objetivos de los personajes— a la vez que abre otros desarrollados en secuencias posteriores (o abandona o recupera líneas de acción que podrán asimismo ser suspendidas o retomadas más tarde). Esta linealidad narrativa así concebida, exclusivamente cronológica y causal, necesitará entonces un cierre que concluya la (incesante) posibilidad de apertura de nuevas líneas, aporte una conclusión lógica a la historia y, en definitiva, posibilite un final, un efecto de clausura o mejor, en palabras del propio Bordwell, de 'pseudo-clausura'⁴⁴. Vicente J. Benet, ha señalado, sin embargo, que la progresión causal y cronológica que caracteriza a la narración clásica no puede ser concebida como un modelo de "fichas de dominó" cuyo fin esté en función de un pacto convencional con el es-

las que, por el contrario, ven en los collages la reducción gradual de la presencia evidente del narrador en el cine clásico (BORDWELL, D., Thompson, K. & STAIGER, J.: *The Classical Hollywood Cinema*, págs. 73-74). Una interesante reflexión sobre estas cuestiones, a partir del análisis de las *montage-sequences* de *The Roaring Twenties* (1939, Raoul Walsh) e introduciendo el problema en el de la elaboración de un tiempo configurante del relato en BENET, V.J.: "Los ecos del montaje: Función narrativa del collage en *The Roaring Twenties*". *Archivos de la Filmoteca* n° 20 (junio, 1995), págs. 115-130.

(44) BORDWELL, D.: *Narration in the fiction film*, pág. 159.

(45) Benet Ferrando, V. J.: pág. 93.

(46) Benet, V.J.: "Los ecos del Montaje: Función narrativa del collage en *The Roaring Twenties*", pág. 125.

(47) Cf. DELEUZE, GUILLES: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984. Consúltense también los textos citados de Vicente J. Benet —donde se aproxima al tiempo del relato a partir de los trabajos de, entre otros, el propio Deleuze y Paul Ricoeur— y COMPANY, J.M.: *El aprendizaje del tiempo*. Valencia, Episteme, 1995. Las sugerencias del profesor Company con motivo del curso que impartió en La Coruña sobre "El melodrama y su representación filmica" en julio de 1995 me han sido de gran utilidad.



THE SEA HAWK (1940)
de Michael Curtis

pectador, sino que depende de "una red de conexiones" narrativas entre núcleos principales y líneas secundarias catalíticas. La estructura narrativa no responde así a una estricta progresión, "más bien se producen reagrupamientos con respecto a instantes nucleares que servirán de reorientación del material narrativo, tendente a la digresión, hacia el problema de partida"⁴⁵. Pero las posibilidades combinatorias no pueden extenderse indefinidamente ya que la elaboración temporal del relato —concebida como

problema de enunciación— conlleva un desgaste de las mismas que, más allá de los aspectos retóricos, dependería también "de la experiencia del espectador, de una degradación del material que lo conduce inevitablemente a su cierre, de un peso del devenir de los acontecimientos que limita su posterior desarrollo, de una utilización de la identificación a través de la memoria y la evocación de las propias experiencias vividas"⁴⁶. Tiempo *configurante*, inscrito en el relato como duración, desgaste y entropía⁴⁷. 