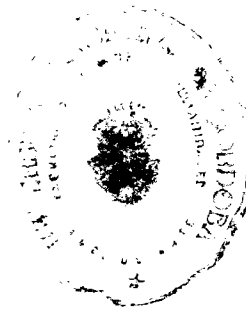


David Bordwell

La narración en el cine de ficción



PAIDÓS

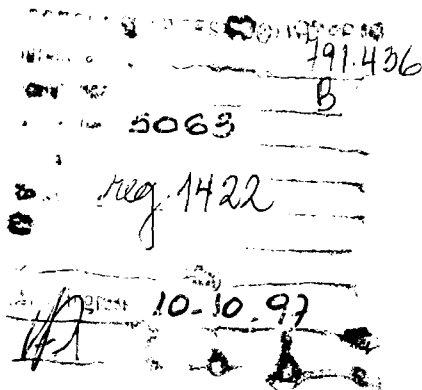
Barcelona • Buenos Aires • México

Reserva de
biblioteca

Título original: *Narration in the fiction film*
Publicado en inglés por The University of Wisconsin Press, en Estados Unidos,
y por Methuen & Co. Ltd., en Gran Bretaña

Traducción de Pilar Vázquez Mota

Cubierta de Mario Eskenazi



1.ª edición, 1996

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 1985 by The Board of Regents of the University of Wisconsin System
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 2 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-493-0177-7
Depósito legal: B-1.023/1996

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besòs (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prefacio	XI	Indicios, características y funciones	113
Introducción	XIII	El espacio en <i>Fenyés Szelek</i>	129
PRIMERA PARTE:		TERCERA PARTE:	
TEORÍAS SOBRE LA NARRACIÓN		MODOS HISTÓRICOS DE NARRACIÓN	
1. Teorías miméticas de la narración	3	8. Modos y normas	149
La perspectiva como narración	4	9. La narración clásica: el ejemplo de Hollywood	156
La perspectiva y el punto de vista literario	7	La narración canónica	157
El observador invisible	9	El estilo clásico	163
Eisenstein: la narración como escenografía	12	El espectador clásico	165
2. Teorías diegéticas de la narración	16	Siete películas, ocho segmentos	167
La narración fílmica como metalenguaje	18	10. La narración de arte y ensayo	205
La narración fílmica como enunciación	20	Objetividad, subjetividad, autoridad	206
SEGUNDA PARTE:		El juego de la forma	214
LA NARRACIÓN Y LA FORMA FÍLMICA		El cine de arte y ensayo en la historia	228
3. La actividad del observador	29	11. La narración histórico-materialista: el ejemplo soviético	234
Esbozo para una psicología de la percepción y la cognición fílmicas	30	La narración como retórica	235
Comprensión narrativa	33	Historia previsible, narración imprevisible	241
Ver y creer	40	<i>La nueva Babilonia</i>	250
4. Principios de la narración	48	Hacia un cine interrogativo	268
Historia, argumento y estilo	49	12. La narración paramétrica	274
Tácticas de construcción del argumento	54	Un nuevo papel para el estilo	275
Conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad	57	Formas y estrategias	280
Narrador, autor	61	Los parámetros de <i>Pickpocket</i>	290
5. Culpa, crimen y narración	63	El problema de la modernidad en el cine	310
Las películas de detectives	64	13. Godard y la narración	311
El melodrama	70	Esquemas en conflicto	313
6. Narración y Tiempo	74	Narración espacializada	317
Características de la construcción temporal	76	Narrador y palimpsesto	322
Manipulaciones y alteraciones temporales	88	1968 y después	333
7. Narración y Espacio	99	Conclusión	335
La construcción del espacio	100	Notas	337
La perspectiva y el espectador	104	Créditos de las fotografías	352
Posición ideal: plano/contraplano	110	Bibliografía básica	353
		Índice analítico	357

9. La narración clásica

El ejemplo de Hollywood

En el cine de ficción ha conseguido predominar un modo de narración. Tanto si le llamamos cine corriente, como dominante o clásico, intuitivamente reconocemos en ello una película ordinaria, de visionado fácilmente comprensible. Una revisión de los modos narrativos puede comenzar, de forma adecuada, con las normas extrínsecas predominantes. Nuestro ejemplo será el clasicismo más históricamente influyente: el cine de los estudios de Hollywood de los años 1917 a 1960. Los conceptos hasta ahora desarrollados en este libro nos permiten analizar la narrativa clásica de Hollywood con considerable precisión. No necesitamos retroceder a tópicos como «transparencia», «continuidad», «invisibilidad», «ocultación de la producción», o *discours* postulado como *histoire*. Podemos definir la narración clásica como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo. Este estudio nos permitirá también sugerir una consideración más dinámica del papel del espectador.¹

La narración canónica

La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes. Aunque el cine hereda muchas convenciones de representación del teatro y la literatura, los tipos de personajes del melodrama y la ficción popular quedan marcados por la adición de motivos, hábitos y rasgos de conducta únicos. De forma paralela, el *star system* tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel. El personaje más «especificado» es generalmente el protagonista, que se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa, y el objetivo principal de identificación del público. Estas características del argumento no resultan sorprendentes, aunque hay también importantes diferencias con otros modos narrativos (por ejemplo, la comparativa ausencia de personajes coherentes, orientados a un objetivo, en la narración de arte y ensayo).

De todos los modos, el clásico es el que se configura más claramente según la «historia canónica», que los investigadores sobre la comprensión de la historia postulan como normal en nuestra cultura. En términos de esa misma historia, la dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato canónico.² En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. Más aún, los manuales sobre el guión de Hollywood han insistido largo tiempo en una fórmula que se ha revisado en los análisis estructurales recientes: el argumento consiste en una si-

tuación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación.³ Tal modelo argumental no es herencia de ninguna construcción monolítica que responda al nombre de «novelística», sino de formas históricas específicas: el teatro, el romance popular y, especialmente, la novela corta de finales del siglo XIX.⁴ Las interacciones causales de los personajes son, pues, en gran medida, funciones de tales modelos de configuración de argumento/historia.

En la construcción clásica de la historia, la causalidad es el primer principio unificador. Las analogías entre personajes, escenarios y situaciones están ciertamente presentes pero, en el nivel denotativo, cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto.⁵ Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (la mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes). La causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes. Este proceso es especialmente evidente en un recurso muy característico de la narrativa clásica: el plazo temporal. El plazo temporal puede medirse por calendarios (*La vuelta al mundo en ochenta días* [Around the World in Eighty Days, 1956]), por relojes (*Solo ante el peligro*), por estipulación («Dispones de una semana, pero ni un minuto más»), o simplemente por indicios de que el tiempo corre (el rescate en el último minuto). Que el clímax de un filme clásico sea frecuentemente un plazo temporal demuestra el poder estructural de definir la duración dramática como el tiempo que se necesita para conseguir, o fracasar en la consecución de un objetivo.

Habitualmente, el argumento clásico presenta una estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual (chico/chica, marido/mujer), y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales). Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y un clímax. En *Wild and Woolly* (1917), el héroe, Jeff, tiene dos objeti-

vos: vivir en el salvaje Oeste y cortejar a Nell, la mujer de sus sueños. El argumento puede complicarse por diferentes líneas, tales como objetivos contrapuestos (la gente de Bitter Creek quiere que Jeff les consiga una vía de ferrocarril, un malvado agente indio quiere perpetrar un robo) o múltiples romances (como en *Desfile de candilejas* [Footlight Parade, 1933] o *Cita en St. Louis* [Meet Me in St. Louis, 1944]). En la mayoría de los casos, la esfera del romance y la otra esfera de acción son distintas pero interdependientes. El argumento puede terminar una línea antes que la otra, pero frecuentemente las dos líneas coinciden en el clímax: resolver una provoca la resolución de la otra. En *Luna nueva* (His Girl Friday, 1940), el indulto de Earl Williams precede a la reconciliación de Walter y Hildy, pero es también la condición de la reunión de la pareja.

El argumento siempre está dividido en segmentos. En la época muda, una película típica de Hollywood contenía entre nueve y dieciocho secuencias; en la época sonora, entre catorce y treinta y cinco (los filmes de la posguerra tienden a tener más secuencias). Hablando *grosso modo*, hay únicamente dos tipos de segmentos en Hollywood: «las secuencias de montaje» (que se acomodan a los tipos sintagmáticos de Metz tercero, cuarto y octavo) y las «escenas» (tipos quinto, sexto, séptimo y octavo de Metz).⁶ La narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherentemente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa-efecto). Los límites de la secuencia estarán señalados por alguna división estandarizada (encadenado, fundido, cortinillas, puente sonoro).⁷ Raymond Bellour señala que el segmento clásico suele también definirse microcósmicamente (a través de repeticiones internas de estilo o material de la historia) y macrocósmicamente (por paralelismos con otros segmentos de la misma magnitud).⁸ Hemos de recordar también que cada película establece su propia escala de segmentación. Un argumento que se concentre en una única localización, en una duración dramática limitada (por ejemplo, una película sobre una noche en una casa embrujada) puede crear segmentos según las entradas o salidas de personajes, una *liaison des scènes* teatral. En una película que se extiende sobre décadas y muchas locali-

zaciones, una serie de encadenados desde una acción pequeña a otra no constituirán necesariamente secuencias distintas.

El segmento clásico no es una entidad cerrada. Es cerrada espacial y temporalmente, pero abierta causalmente. Funciona para adelantar la progresión causal y abrir nuevos desarrollos.⁹ El modelo de este ímpetu hacia adelante está bastante codificado. La secuencia de montaje suele funcionar como un resumen tradicional, que condensa un solo desarrollo causal, pero la escena —la piedra de toque de la dramaturgia clásica de Hollywood— se construye más intrincadamente. Cada escena despliega distintas fases. Primero viene la exposición, que especifica el tiempo, lugar y personajes relevantes, sus posiciones espaciales y sus correspondientes estados mentales (usualmente como resultado de escenas previas). En medio de la escena, los personajes tienden hacia sus objetivos: luchan, eligen, tienen citas, se dan plazos y planean acontecimientos futuros. En el transcurso de todo esto, la escena clásica continúa o clausura los desarrollos causa-efecto que han quedado pendientes en escenas anteriores, a la vez que abre también nuevas líneas causales para futuros desarrollos. Al menos una línea de acción debe quedar en suspenso, para motivar los cambios de la próxima escena, que la retomará, con frecuencia mediante un «gancho de diálogo». De ahí la famosa «linealidad» de la construcción clásica, un rasgo no característico del montaje soviético (que con frecuencia se niega a demarcar las escenas claramente) o de la narración de arte y ensayo (con su ambiguo juego entre subjetividad y objetividad).

Aquí tenemos un ejemplo simple. En *Forajidos* (The Killers, 1946), el investigador de seguros Riordan ha estado escuchando el relato del teniente Lubinsky sobre la vida previa de Ole Anderson. Al final de la escena, Lubinsky cuenta a Riordan que ese día entierran a Ole. Esta causa pendiente nos conduce a la siguiente escena, situada en el cementerio. Un plano de referencia nos proporciona la exposición espacial. Mientras el sacerdote entona la oración fúnebre, Riordan pregunta a Lubinsky por la identidad de varios asistentes. El último, un hombre solitario, es identificado como «un antiguo matón llamado Charleston». Encadenado a un bar en el que Charleston y Riordan están en una mesa bebiendo y hablando

sobre Ole. Durante la escena del entierro, la línea de investigación de Lubinsky se ha cerrado y se ha iniciado la de Charleston. Cuando la escena se detiene, Charleston queda en suspenso, pero se le retoma inmediatamente en la exposición de la siguiente escena. En vez de realizar un complejo trenzado de líneas causales (como en las películas de Rivette) o instaurar una ruptura repentina entre ellas (como en Antonioni, Godard, o Bresson), el cine clásico de Hollywood las recorre todas con una cuidadosa y suave linealidad.

Hay algo más que contribuye a esta linealidad. La película de misterio, con su enigma resuelto al final, es sólo el ejemplo más aparente de esta tendencia del argumento clásico a desarrollarse hacia un conocimiento completo y adecuado. Tanto si el protagonista aprende una lección moral como si tan sólo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta.

La unión de líneas causales debe, finalmente, terminar. ¿Cómo concluir el argumento? Hay dos formas de contemplar el final clásico. Podemos verlo como la coronación de la estructura, la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad. Esta visión tiene una cierta validez, no sólo a la luz de la construcción ajustada que encontramos frecuentemente en los filmes de Hollywood, sino también dados los preceptos del guión hollywoodiense. Los manuales lamentan incansablemente las presiones tendentes a llegar a un final feliz y enfatizan la necesidad de una envoltura lógica. Sin embargo, hay suficientes ejemplos de soluciones argumentales sin motivación o inadecuadas como para sugerir una segunda hipótesis: que el final clásico no es en absoluto estructuralmente decisivo, sino un reajuste más o menos arbitrario de ese mundo distorsionado de los ochenta minutos previos. Parker Tyler sugiere que Hollywood considera todos los finales como «puramente convencionales, formales y, a menudo, como una charada, de una lógica infantil». ¹⁰ Vemos aquí de nuevo la importancia de la línea argumental que envuelve el romance heterosexual. Es significativo que, de cien ejemplos al azar de películas de Hollywood, aproximadamente sesenta acaben con la pareja romántica unida —el tópico del final feliz, coronado frecuentemente con un beso— y muchos más aca-

ben felizmente. En consecuencia, una norma extrínseca, la necesidad de resolver el argumento de forma que se produzca una «justicia poética», proporciona una constante estructural, insertada, con mayor o menor motivación, dentro de su propio encaje, el epílogo. En cualquier narración, como señala Meir Sternberg, cuando el final del argumento está fuertemente preproyectado por convención, la atención composicional recae sobre la dilación conseguida por las partes medias; el texto, entonces, «tendrá en cuenta la dilación necesaria en términos casi miméticos, colocando las causas del retraso dentro del propio mundo de la ficción y convirtiendo la parte media en el grueso de la acción representada». ¹¹ A veces, sin embargo, la motivación falla, y una discordancia entre la causalidad precedente y el desenlace feliz puede llegar a ser perceptible como dificultad ideológica; tal es el caso de películas como *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once, 1937), *Sospecha* (Suspicion, 1941), *La mujer del cuadro* (The Woman in the Window, 1944), y *Falso culpable* (The Wrong Man, 1957). ¹² Debemos, pues, estar preparados tanto para un arreglo de todos los finales ilógicos, como para una aparición más o menos milagrosa de lo que Brecht llamó el «mensajero» de la literatura burguesa. «El mensajero garantiza una apreciación verdaderamente impertérrita incluso de las más intolerables condiciones, por lo que es la condición *sine qua non* para una literatura cuya condición *sine qua non* es que no lleve a ningún sitio.» ¹³

El final clásico puede ser un punto conflictivo en otro aspecto. Incluso si el final resuelve las dos líneas causales principales, algunas cuestiones comparativamente menores pueden quedar aún pendientes. Por ejemplo, el destino de los personajes secundarios puede quedar sin establecer. En *Luna nueva*, Earl Williams es indultado, la administración corrupta será destituida, y Walter y Hildy se reunirán, pero nunca sabremos lo que pasa con Molly Malloy, que saltó por la ventana para distraer a los periodistas. (Sabemos sólo que tras el salto está aún viva.) Se podría argüir que en la resolución del problema principal olvidamos los asuntos menores, pero esto es sólo una explicación parcial. Nuestro olvido está provocado por el objetivo de acabar la película con un epílogo, una breve celebración de la estabilidad conseguida por los personajes principales. El epílogo no sólo refuerza la

tendencia hacia un final feliz, sino que repite los temas connotativos que han aparecido a lo largo del filme. *Luna nueva* termina con un breve epílogo en el que Walter y Hildy llaman a la redacción del periódico para anunciar su nuevo matrimonio. Se enteran de que ha empezado una huelga en Albany, y Walter propone interrumpir el viaje para cubrir la noticia durante su luna de miel. Este giro argumental anuncia una repetición de lo que sucedió en su primera luna de miel, y recuerda que Hildy iba a casarse con Bruce y vivir en Albany. Mientras la pareja sale, con Hildy llevando su maletín, Walter sugiere que Bruce podría hospedarlos. La neta recurrencia de estos temas da a la narración una fuerte unidad; cuando tales detalles están tan estrechamente unidos, el destino de Molly Malloy es más probable que se olvide. Quizás en vez de «conclusión», sería mejor hablar de «efecto de conclusión», o incluso, si la tensión entre asuntos resueltos e irresueltos parece fuerte, de «pseudoconclusión». En el nivel de las normas extrínsecas, sin embargo, el estándar más buscado sigue siendo el epílogo más coherente posible.

Lugares comunes como «transparencia» e «invisibilidad» son totalmente inútiles para especificar las propiedades narrativas del cine clásico. Muy generalmente, podemos decir que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente «lo que sucederá a continuación»), y raramente reconoce que se dirige al público. Pero debemos calificar esta caracterización en dos aspectos. Primero, los factores genéricos, con frecuencia, crean variaciones respecto a estos preceptos. Una película de detectives será bastante restringida en su ámbito de conocimiento y altamente supresiva en ocultar información causal. Un melodrama como *Como ella sola* puede ser ligeramente más autoconsciente que *El sueño eterno*, especialmente en su utilización de la actuación y la música. Un musical contendrá momentos codificados de autoconciencia (por ejemplo, cuando los personajes cantan directamente para el público). Segundo, la progresión temporal del argumento hace fluctuar las propiedades narrativas a través del filme, y estas fluctuaciones también están codificadas. Habitualmente, la apertura y cie-

re de la película son las partes más autoconscientes, omniscientes y comunicativas. La secuencia de los créditos y los primeros planos, generalmente, llevan marcas de una narración abierta. Una vez empezada la acción, sin embargo, la narración deviene más cerrada, dejando a los personajes y sus interacciones hacerse cargo de la transmisión de información. La actividad narrativa abierta vuelve en ciertos momentos convencionales: los principios y finales de escenas (por ejemplo, planos de referencia, planos de signos, movimientos de cámara desde o hacia objetos significativos, encadenados simbólicos) y pasajes-resumen conocidos como «secuencias de montaje». Al final del argumento, la narración puede de nuevo reconocer su conciencia de un público (reaparece la música no diegética, los personajes miran hacia la cámara o cierran una puerta en nuestras narices), su omnisciencia (por ejemplo, la cámara se retira en un plano largo), y su comunicabilidad (ahora lo sabemos todo). La narración clásica no es, pues, igualmente «invisible» en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme.

La comunicabilidad de la narración clásica es evidente por la forma en que el argumento maneja los vacíos. Si se ha realizado un salto en el tiempo, una secuencia de montaje o un fragmento de diálogo entre personajes nos informa de ello; si falta una causa, habitualmente se nos informará de que falta algo. Y las lagunas raramente son permanentes. «Al principio de la película», escribe un guionista, «no sabemos nada. Durante el transcurso de la historia, la información se acumula, hasta que al final lo sabemos todo.»¹⁴ De nuevo estos principios pueden resultar mitigados a causa del género. Un misterio puede suprimir un vacío (por ejemplo, el principio de *Alma en suplicio* [Mildred Pierce, 1946]), una fantasía puede dejar una causa cuestionable aun hasta el final (por ejemplo, *Su milagro de amor* [The Enchanted Cottage, 1945]). En este aspecto, *Ciudadano Kane* sigue siendo de alguna forma «no clásica»: la narración proporciona la respuesta al misterio «Rosebud», pero los rasgos principales del personaje de Kane siguen parcialmente indeterminados, y esto no hay motivación de género que lo justifique.

La construcción del tiempo del argumento configura fuertemente la abertura fluctuante de la narración. Cuan-

do el argumento sigue un orden cronológico y omite períodos de tiempo causalmente sin importancia, la narración deviene altamente comunicativa y no autoconsciente. Por otra parte, cuando una secuencia de montaje comprime en unos segundos una campaña política, un juicio por asesinato, o los efectos de la prohibición, la narración deviene abiertamente omnisciente. Un *flash-back* puede disimular y rellenar rápidamente un vacío causal. Puede conseguirse la redundancia sin alterar el mundo argumental haciendo que la narración represente cada acontecimiento de la historia varias veces en el argumento, por medio de una representación y varios comentarios en diálogos de los personajes. Los plazos temporales permiten hábilmente que el argumento respete los límites durativos que el mundo de la historia asigna para su acción. Cuando es necesario sugerir acciones repetidas o habituales, la secuencia de montaje lo hará de nuevo con finura, como observó Sartre cuando alabó los montajes de *Ciudadano Kane* para conseguir el equivalente de una oración «frecuentativa»: «Hizo que su mujer cantara en cada teatro de América».¹⁵ Cuando el argumento utiliza un titular de periódico para cubrir vacíos temporales, nos damos cuenta tanto de la omnisciencia de la narración como de su perfil relativamente bajo. (La constancia pública es menos autoconsciente que un titular «llegado directamente» de la narración.) De forma más general, la narración clásica revela su discreción haciéndose pasar por una inteligencia *montadora* que selecciona ciertos espacios de tiempo para un tratamiento total (las escenas), reduce otros un poco, presenta otros de una forma muy comprimida (las secuencias de montaje) y simplemente corta acontecimientos que son inconsecuentes. Cuando la duración de la historia se expande, lo hace por medio de montajes paralelos, como hemos visto al considerar *El nacimiento de una nación* (pág. 84).

Las cualidades narrativas globales también se manifiestan en la manipulación filmica del espacio. Las figuras se ajustan para una moderada autoconciencia, colocando los cuerpos en ángulo más o menos frontal pero evitando miradas a la cámara (excepto, naturalmente, en los pasajes con punto de vista óptico). El hecho de dar a conocer todos los indicios causalmente significantes testimonia la comunicabilidad de la narración. Aún más

importante es la tendencia del cine clásico a representar la omnisciencia narrativa como *omnipresencia* espacial.¹⁶ Si la narración minimiza su conocimiento sobre los acontecimientos futuros, no duda en revelar su capacidad para cambiar de imágenes a voluntad efectuando cortes dentro de una escena y con montaje paralelo entre varias localizaciones. En un texto de 1935, un crítico indicaba que la cámara es omnisciente porque «estimula, por medio de una correcta elección del asunto y el escenario, el sentido del perceptor de “estar en la parte más vital de la experiencia, en el punto más ventajoso de percepción” a todo lo largo de la película».¹⁷ Mientras las tomas largas de Miklós Jancsó crean modelos espaciales que rechazan la omnipresencia y, en consecuencia, restringen drásticamente el conocimiento de la información de la historia al espectador, la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos «la cámara» en un observador invisible *ideal*, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia.

En virtud de su forma de manejar el espacio y el tiempo, la narrativa clásica convierte el mundo de la historia en una construcción internamente coherente en la que la narración parece avanzar desde el exterior. La manipulación de la puesta en escena (comportamiento de los personajes, iluminación, decorados, vestuario) crea un acontecimiento profilmico aparentemente independiente, que se convierte en el mundo tangible de la historia encuadrado y registrado desde fuera. Este encuadre y este registro suelen tomarse como la propia narración, que puede a su vez ser más o menos abierta, más o menos «intrusiva» respecto a la postulada homogeneidad del mundo de la historia. La narración clásica, pues, depende de la noción del observador invisible.¹⁸ Bazin, por ejemplo, describe la escena clásica con existencia independiente de la narración, como si estuviera en un escenario.¹⁹ La misma cualidad se denomina «ocultación de la producción»: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa. (En cuanto a la producción, en algún sentido con frecuencia fue así, pues para las grandes películas de los años treinta y posteriores, Hollywood puso a punto escenarios en miniatura, creados por escenógrafos, dentro de

los cuales se incluían maquetas de cámaras, actores y unidades de iluminación para predeterminar los procesos de filmación.)²⁰

Esta narración basada en el «observador invisible» pasa a su vez con frecuencia bastante inadvertida, por causas estilísticas que examinaremos brevemente. Pero ya podemos ver que la narración clásica nos indica rápidamente que construyamos una lógica histórica (causalidad, paralelismo), un tiempo y un espacio en formas que hagan de los acontecimientos «que están antes de la cámara» nuestra fuente de información principal. Por ejemplo, es obvio que las narraciones hollywoodienses son altamente redundantes, pero este efecto se consigue principalmente por modelos atribuibles al mundo de la historia. Siguiendo la taxonomía de Susan Suleiman,²¹ podemos ver que la narración asigna los mismos tratos y funciones a cada personaje en su aparición; diferentes personajes presentan el mismo comentario interpretativo sobre el mismo personaje o situación; acontecimientos similares implican diferentes personajes; etc. La información es en su mayor parte repetida por los diálogos o la conducta de los personajes. Hay también cierta redundancia entre el comentario narrativo y la acción de la historia representada, como cuando los rótulos expositivos de las películas mudas transmiten información importante, o cuando la música no diegética es pleonásmica respecto a la acción (por ejemplo, «Here Comes the Bride» en *Como ella sola*). Pero, en general, la narración está construida de tal forma que los personajes y sus conductas producen y reiteran los datos necesarios de la historia. (El cine de montaje soviético hace un mayor uso de redundancias entre el comentario narrativo y la acción de la historia). La dilación funciona de forma análoga: la construcción de la historia total se retrasa, principalmente por líneas de acción insertadas, tales como subtramas causalmente relevantes, fragmentos cómicos interpolados y números musicales (más que digresiones narrativas del tipo de las que aparecen en la secuencia «Patria y Dios» de *Octubre*). De forma similar, las lagunas causales de la historia se señalan habitualmente por acciones de los personajes (por ejemplo, descubrimiento de claves en las películas de detectives). El observador se concentra en construir la historia, no en preguntar por qué la narración representa la historia

de esta forma específica, cuestión más típica de la narración de arte y ensayo.

La prioridad de la causalidad dentro del mundo total de la historia somete la narración clásica a presentaciones no ambiguas. Mientras la narración de arte y ensayo puede desdibujar las fronteras que separan la realidad diegética objetiva, los estados mentales de los personajes y los comentarios narrativos insertados, el cine clásico nos pide que asumamos distinciones claras entre estos estados. Cuando la película clásica restringe el conocimiento a un personaje, como en la mayor parte de *El sueño eterno* e *Historia de un detective*, hay, a pesar de todo, una firme línea divisoria entre representación subjetiva y objetiva. Naturalmente, la narración puede colocarnos trampas, como en *Amor que mata* (*Possessed*, 1947), cuando un asesinato que parece ser objetivo resulta haber sido subjetivo (un cambio repentino motivado por el género); pero el engaño se revela inmediata e inequívocamente. El *flashback* clásico es revelador de esta conexión. Su *presencia* es casi invariablemente motivada de una manera subjetiva, dado que los recuerdos de un personaje provocan la representación escenificada de un acontecimiento previo. Pero el *ámbito de conocimiento del flashback* muchas veces no es idéntico al del personaje que recuerda. Es frecuente que el *flashback* nos muestre más de lo que el personaje puede saber (por ejemplo, escenas en que no está presente). Un divertido ejemplo aparece en *Ten North Frederick* (1958). El grueso de la película se presenta como un *flashback* de la hija, pero al final del argumento, de vuelta al presente, ¡ella tiene por primera vez información que hemos visto en «su» *flashback*! Los *flashbacks* clásicos son habitualmente «objetivos»: la memoria del personaje es un pretexto para un arreglo no cronológico del argumento. De forma similar, los planos ópticamente subjetivos se anclan en un contexto objetivo. Cierta teórico observa que un plano de punto de vista «debe estar motivado por, y definitivamente unido a, escenas objetivas (planos) que lo precedan y sigan».²² Ésta es una fuente del poder del efecto del observador invisible: la cámara parece siempre contener la subjetividad de un personaje dentro de una objetividad más amplia y definida.

El estilo clásico

Incluso aunque el espectador ingenuo tome el estilo del cine clásico de Hollywood como invisible o transparente, esto no será de gran ayuda crítica. ¿Qué hace que el estilo pase tan inadvertido? La pregunta no podrá contestarse hasta que estudiemos la actividad del espectador, pero podríamos empezar con la sugerencia de Yuri Tytjanov: «Señalar la “moderación” o “naturalidad” del estilo en el caso de algunas películas o algún director, no es lo mismo que suprimir el papel del estilo. De forma bastante simple, hay una variedad de estilos que cumplen diversos papeles, según su relación con el desarrollo del argumento». ²³ Así pues, tenemos tres proposiciones generales.

1. *En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.* De todos los modos de narración, el clásico es el más interesado en motivar el estilo composicionalmente, como una función del modelado argumental. Durante décadas, la práctica hollywoodiense llamaba al plano «escena», combinando en consecuencia una unidad estilística material con una unidad dramática. En el cine clásico, el principio predominante es hacer que cada uso técnico obedezca a la transmisión de información de la historia por parte del personaje, con el resultado de que cuerpos y caras se convierten en puntos focales de atención. Las técnicas fílmicas se modelan para encajar la estructura causal de la escena clásica (exposición, cierre de un antiguo factor causal, presentación de nuevos factores causales, suspensión de un factor nuevo). La fase de introducción, habitualmente incluye un plano que establece a los personajes en un espacio y un tiempo. Cuando el personaje interactúa, la escena se divide en imágenes más próximas de acción y reacción, mientras que el escenario, iluminación, música, composición y movimientos de cámara, intensifican el proceso de formulación del objetivo, la lucha y la decisión. La escena, habitualmente, termina en una parte del espacio —una reacción facial, un objeto significativo— que proporciona una transición hacia la próxima escena.

Si bien es cierto que, a veces, el estilo de los filmes clásicos deviene «excesivo», suplementando decorativa-

mente las demandas denotativas del argumento, el uso de la técnica puede estar mínimamente motivado por las interacciones de los personajes. El «exceso», tal como lo encontramos en Minnelli o Sirk, es con frecuencia inicialmente justificado por convención genérica. Esto es igualmente cierto incluso para los más excéntricos estilistas de Hollywood, Busby Berkeley y Josef von Sternberg, cada uno de los cuales requería un núcleo de motivaciones genéricas (fantasía musical y romance exótico, respectivamente) para sus experimentos.

2. *En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.* Muchas otras normas narrativas valoran la desorientación del espectador, si bien por diferentes propósitos. Sólo la narrativa clásica favorece un estilo que lucha por conseguir paso a paso la mayor claridad denotativa. Cada relación temporal de una escena con su predecesora se señalará pronta e inequívocamente (por titulares, indicios convencionales, una línea de diálogo). La iluminación debe destacar la figura con respecto al suelo; el color debe definir planos; en cada plano, el centro de interés de la historia estará cerca del centro del encuadre. La grabación del sonido se perfecciona para permitir un máximo de claridad en los diálogos. Los movimientos de cámara intentan crear un espacio no ambiguo y con volumen. «Con los *travellings*», explica Allan Dwan, «observamos como norma que es una buena idea *hacer pasar* las cosas... Hemos observado siempre que, si filmamos un árbol en *travelling*, se convierte en sólido y redondo en vez de plano.» ²⁴ Hollywood utiliza mucho la composición *anticipatoria*, el movimiento de cámara que deja espacio en el encuadre para la acción o movimiento, de tal manera que se prepara la entrada de otro personaje. Compárese la tendencia de Godard a hacer del encuadre algo totalmente dependiente del movimiento inmediato del actor, con este comentario de Raoul Walsh: «Sólo hay una forma de planificar una escena, y ésta es la forma que muestra al público lo que va a suceder después.» ²⁵ El montaje clásico intenta hacer de cada plano el resultado lógico de sus predecesores y reorientar al espectador por medio de entornos repetidos. La desorientación momentánea es permisible sólo si está motivada de forma realista. El alucinado

asesinato de *Amor que mata*, que al principio aparece como objetivo, queda justificado retrospectivamente por la reciente locura de la protagonista. El montaje discontinuo, como en la secuencia de montaje de Slavko Vorkapich que representa el terremoto en *San Francisco* (San Francisco, 1936), está motivado por el caos de la acción descrita. La desorientación estilística es permisible cuando transmite situaciones de una historia desorientadora.

③ *El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.* Las convenciones estilísticas de la narración de Hollywood, que van desde la composición del plano hasta la mezcla de sonido, son reconocidas intuitivamente por la mayoría de los espectadores. Esto sucede porque el estilo desarrolla un número limitado de recursos, y estos recursos están regulados como opciones descriptivas alternativas. La iluminación ofrece un ejemplo simple. Una escena puede iluminarse con luz fuerte o suave. Hay una iluminación de tres puntos (principal, de relieve y posterior, más la iluminación de fondo), frente a una iluminación con una sola fuente. El fotógrafo tiene también a su disposición varios grados de difusión. Ahora bien, en abstracto, todas las elecciones son igualmente probables, pero, en un contexto dado, una alternativa es más probable que las otras. En una comedia, la iluminación fuerte es más probable; una calle oscura motivará, realísticamente, una iluminación de una sola fuente; el primer plano de una mujer se hará más difuso que el de un hombre. La «invisibilidad» del estilo clásico de Hollywood se basa en recursos estilísticos altamente codificados, pero también en la codificación de sus funciones en cada contexto.

Un paradigma similarmente restringido controla el encuadre de la figura humana. Con mucha frecuencia, un personaje será encuadrado en *plano americano* (encuadre de las rodillas hacia arriba) o plano medio (encuadre desde el pecho); el ángulo se centrará en el nivel de los hombros o la barbilla. El encuadre será con menos probabilidad un plano general o un primerísimo plano. Una imagen a vista de pájaro o directamente desde abajo es muy improbable y requeriría motivación composicional o genérica (por ejemplo, un punto de

vista óptico, o la visión de un conjunto de baile en un musical).

El sistema del montaje continuo clásico está más explícitamente codificado en reglas. La dependencia de un eje de acción orienta al espectador en el espacio, y los cortes posteriores presentan elecciones paradigmáticas claras entre diferentes tipos de «emparejamientos». Que están sopesados según su probabilidad se demuestra por el hecho de que la mayoría de las escenas de Hollywood comienzan con un plano de referencia, rompen el espacio en imágenes más próximas unidas por emparejamiento de líneas de visión o campo/contracampo, y vuelven a imágenes más distantes sólo cuando el movimiento del personaje o la entrada de un nuevo personaje requiere reorientar al espectador. Una escena completa sin un plano de referencia es improbable, pero permisible (especialmente si se emplean imágenes conocidas, rodaje en exteriores o efectos especiales); una dirección mal encaminada o líneas de visión con angulación incoherente son menos probables; los cortes con salto perceptible y los cortes inmotivados están terminantemente prohibidos. Este aspecto paradigmático hace del estilo clásico, por todas sus «reglas», no una fórmula intemporal o una receta, sino un conjunto de opciones más o menos probables históricamente forzado.²⁶

Estos tres factores explican, de alguna forma, por qué el estilo clásico hollywoodiense pasa relativamente desapercibido. Cada película recombinará recursos familiares con pautas bastante previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento. El espectador casi nunca tendrá dificultades para comprender una característica estilística porque está orientado en el tiempo y el espacio, y porque las figuras estilísticas serán interpretables a la luz de un paradigma.

Al considerar la relación entre argumento y estilo, podemos decir que el cine clásico se caracteriza por su obediencia a un conjunto de normas extrínsecas que gobiernan la construcción del argumento y las pautas estilísticas. El cine clásico no anima al filme a cultivar normas intrínsecas idiosincrásicas; el estilo y el argumento raras veces disfrutan de prominencia. Las principales innovaciones de una película se dan en el nivel de la historia, lo que se conoce como «historias nuevas». Naturalmente, los recur-

sos del argumento y las características estilísticas han cambiado con el tiempo, pero los principios fundamentales de construcción argumental (preeminencia de la causalidad, protagonista orientado a un objetivo, plazos temporales, etc.) han permanecido en vigor desde 1917. La estabilidad y uniformidad de la narración de Hollywood depara una razón para llamarla clásica, al menos en cuanto al clasicismo, en cualquier arte, se caracteriza tradicionalmente por la obediencia a normas extrínsecas.²⁷

El espectador clásico

La estabilidad de los procesos argumentales y las configuraciones estilísticas en el cine clásico no nos obligan a tratar al espectador clásico como material pasivo de una máquina totalitaria. El espectador realiza operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares. La historia hollywoodiense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas.

El espectador llega ante un filme clásico muy bien preparado. La configuración general del argumento y la historia, probablemente se configurarán según la historia canónica de un individuo orientado hacia un fin y una actividad determinada causalmente. El espectador conoce las figuras y funciones estilísticas más probables. Ha interiorizado la norma de exposición escénica, el desarrollo de antiguas líneas causales, etc. El espectador también conoce las formas pertinentes de motivar lo que se presenta. La motivación «realista», de este modo, consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común. (Un hombre de este tipo haría, naturalmente...) La motivación composicional consiste en extraer las relaciones más importantes de causa-efecto. Las formas más importantes de motivación transtextual son el reconocimiento de la recurrencia de la persona de una estrella de una película a otra, y el reconocimiento de las convenciones genéricas. La motivación genérica, como hemos visto, tiene un efecto especialmente fuerte en los procesos narrativos. Finalmente, la motivación artística —tomar un elemento como presente por sí mismo— tampoco resulta desconocida en el cine clásico. Un momento espectacular o de

virtuosismo técnico, la inserción de un número musical o un interludio cómico: el cine de Hollywood aprueba intermitentemente la posibilidad de la pura autoabsorción. Tales momentos pueden ser altamente reflexivos, «descubriendo el recurso» de la propia función de la narración, como cuando en *Angels over Broadway* (1940) un dramaturgo indigente reflexiona: «El problema de nuestro argumento actual es el dinero».

Basándose en tales esquemas, el espectador proyecta hipótesis. Las hipótesis suelen ser probables (validadas en diversos puntos), exclusivas (presentadas como una u otra alternativa) o dirigidas al suspense (proponiendo un desenlace futuro). En *Roaring Timber* (1937), un terrateniente entra en un *saloon* en el que nuestro héroe está sentado. Está buscando un capataz duro. Hipótesis: pedirá a nuestro héroe que acepte el trabajo. Esta hipótesis es probable, orientada al futuro y exclusiva (el hombre puede pedírselo o no). Se ayuda al espectador a encuadrar tales hipótesis por medio de diversos procesos. La repetición reafirma los datos en que las hipótesis se apoyan. «Preséntese cada hecho importante tres veces», sugiere el guionista Frances Marion, «pues la obra se pierde si el público no consigue comprender las premisas en que se basa.»²⁸ La exposición de la acción de la historia pasada se colocará característicamente entre las primeras escenas del argumento, proporcionando, pues, una base firme para nuestra formación de hipótesis. Excepto en una película de misterio, la exposición no produce señales de advertencia ni nos confunde activamente; se da al efecto de primacía un dominio total. Los personajes se presentarán con una conducta típica, mientras que el *star system* reafirmará las primeras impresiones. («En el momento en que ves a Walter Pidgeon en una película, sabes que no hará nada inútil o insignificante».)²⁹ El recurso del plazo temporal pide al espectador que construya, en dirección progresiva, hipótesis causales tipo «todo o nada»: o el protagonista logrará su objetivo a tiempo, o no lo logrará. Y si la información se «plantea» oportunamente pronto, las hipótesis finales se convertirán en más probables dando por sentado material «insignificante» anticipador.

Este proceso resulta también útil en el nivel estilístico. El espectador construye el tiempo y el espacio de la historia según esquemas, indicios y estructuraciones

de hipótesis. Las normas extrínsecas de Hollywood, con sus recursos fijos y su organización paradigmática, suministran al observador firmes expectativas que pueden medirse respecto a los indicios concretos emitidos por el filme. Al captar un espacio escénico, el espectador no necesita reproducir mentalmente cada detalle del espacio, sino sólo construir un mapa general de relaciones de los principales factores dramáticos. En consecuencia, un corte engañoso es fácilmente ignorado porque el proceso cognitivo del espectador clasifica los indicios por su pertinencia para la construcción de la cadena causal continua de la historia y, en esta escala, los cambios de hablante, la posición de la cámara y las expresiones faciales son más notables que, digamos, un ligero cambio en las posiciones de las manos.³⁰ Lo mismo puede decirse de las transiciones temporales erróneas.

Lo que es extraño en el cine clásico, entonces, es ese «tortuoso pasillo» de Henry James, el uso de la narración para hacernos saltar a conclusiones no válidas.³¹ La evitación de la desorientación que vimos funcionar en el estilo clásico sirve también para la construcción del argumento. Las hipótesis de «suspense» sobre el futuro son más importantes que las de «curiosidad» sobre el pasado, y la sorpresa es menos importante que ninguna otra cosa. En *Roaring Timber*, imaginemos que el terrateniente ha entrado en el bar buscando un capataz fuerte, ofrece el trabajo a nuestro héroe, y él responde demostrando que es más bien débil. Más aún, nuestro propósito para la anticipación y la repetición es exactamente evitar sorpresas posteriores. Naturalmente, si todas las hipótesis fueran firmes e inmediatamente confirmadas, el observador perdería rápidamente el interés. Diversos factores intervienen para complicar el proceso. Muy generalmente, los esquemas son por definición prototipos, estructuras y procesos abstractos, y nunca especifican todas las propiedades del texto. Muchas hipótesis de largo alcance deben esperar confirmación. Los recursos para la dilación, dado que son imprevisibles en alto grado, pueden introducir objetos de atención inmediata tanto como retardar la satisfacción del conjunto de expectativas. El efecto de primacía puede ser contrarrestado por un «efecto de novedad» que puede calificar y quizás incluso negar nuestra primera impresión sobre un personaje o

una situación. Además, la estructura de la escena hollywoodiense, que casi invariablemente termina con un asunto sin resolver, asegura que una hipótesis centrada en el acontecimiento conduzca el interés hasta la siguiente secuencia. Finalmente, no debemos minusvalorar el papel del ritmo rápido en el cine clásico; más de un cineasta ha acentuado la necesidad de llevar adelante la construcción de la acción de la historia tan rápidamente que el público no tenga tiempo de reflexionar o aburrirse. Es tarea de la narración clásica solicitar intensamente hipótesis probables y exclusivas, y luego confirmarlas mientras mantienen aún la variedad en el desarrollo concreto de la acción.

El sistema clásico no es ingenuo. Recuérdese que en circunstancias normales de exhibición, la velocidad de comprensión de un espectador está absolutamente controlada. La indicación de hipótesis probables, exclusivas y orientadas al suspense es una forma de ajustar la dramaturgia a las demandas de la situación de visionado. El espectador no necesita rebuscar muy hacia atrás en el filme, pues sus expectativas están dirigidas hacia el futuro. La exposición preliminar emplaza los esquemas rápidamente en su lugar, y la naturaleza radical de la mayoría de las hipótesis permite una rápida asimilación de la información. La redundancia mantiene la atención en las cuestiones inmediatas, mientras las prudentes ausencias de redundancia permiten posteriormente sorpresas menores. En su conjunto, la narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra.

En virtud de su importancia dentro del comercio internacional cinematográfico, el cine de Hollywood ha influido de forma importante en la mayoría de las otras cinematografías nacionales. Después de 1917, las formas dominantes de cinematografía en el exterior estaban profundamente influidas por los modelos presentados por los estudios americanos. Sin embargo, el cine americano no se puede identificar con el clasicismo *tout court*. El «clasicismo» italiano de los años treinta o polaco de los años cincuenta puede utilizar recursos narrativos diferentes. (Por ejemplo, el final feliz parece más característico de Hollywood que de otros clasicismos.) Pero la mayoría de

los *principios* y *funciones* de la narrativa clásica pueden considerarse congruentes con los especificados aquí. Un grupo de investigadores parisinos ha llegado a conclusiones comparables, si bien provisionales, sobre las películas francesas de los años treinta.³² Noël Burch ha mostrado que, en el cine alemán, se despliega un dominio del estilo clásico ya en 1922, en *El doctor Mabuse, 1ª parte* (Doktor Mabuse der Spieler), de Lang.³³ Como modo narrativo, el clasicismo corresponde claramente a la idea de «filme ordinario» de la mayoría de los países consumidores de cine del mundo.

Siete películas, ocho segmentos

Las muchas variantes del clasicismo hacen muy difícil cualquier periodización global del modo. Incluso la historia de las normas hollywoodienses es notoriamente difícil de delinear. Esto se debe parcialmente a que los períodos significativos de la historia de los estudios o la tecnología, no coinciden necesariamente con cambios en los procesos estilísticos o argumentales. De forma amplia, podríamos clasificar la narración hollywoodiense en dos niveles. Con respecto a los *procesos*, podemos seguir los cambios dentro de los paradigmas narrativos clásicos, según las opciones con más aceptación en determinados períodos. Debemos buscar no sólo las innovaciones, sino también la normalización, la práctica mayoritaria o acostumbrada. La conexión de escenas por medio de fundidos es posible pero extraña en el cine mudo; sin embargo, es la transición preferida entre 1929 y los años sesenta. Con respecto a los *principios* narrativos, podríamos estudiar cómo las películas clásicas asumen la causalidad narrativa, el tiempo y el espacio que han de construir. La continuidad espacial dentro de una escena puede conseguirse seleccionando entre diversas técnicas funcionalmente equivalentes, pero tal continuidad se apoya también en principios más amplios, tales como la proposición del ángulo de 180 grados o los ejes de acción; e igualmente pueden encontrarse cambios en estos postulados a lo largo del cine de Hollywood. También en el campo de los principios existen fluctuaciones de las propiedades narrativas más amplias. Por ejemplo, la narración en el cine mudo

suele ser de algún modo más autoconsciente que en el cine sonoro, aunque sólo sea por los intertítulos. De forma similar, una insistente supresión emerge en muchas películas asociadas con el conjunto conocido como *film noir*.

Ninguna película, ni siquiera una docena de películas, podría caracterizar un modo narrativo. Debido a que los recursos específicos varían según los períodos, y debido a que las normas suelen organizarse paradigmáticamente, cualquier película debe elegir únicamente unas pocas posibilidades que llevar a cabo. La primera parte ha abordado ya cuatro filmes clásicos de Hollywood en detalle: *La ventana indiscreta*, *El sueño eterno*, *Historia de un detective* y *Como ella sola*. Estas películas han ejemplificado el papel del espectador, las fluctuaciones modeladas de los procesos narrativos, y el efecto del género en la narración. Más que analizar otra película clásica en profundidad, podemos, para una mayor utilidad, ampliar nuestro campo al estudio de la extensión del paradigma hollywoodiense y trazar, aunque sea someramente, los cambios históricos en la construcción argumental y la composición estilística. Consideremos, pues, ocho segmentos de siete películas, colocados cronológicamente desde 1917 a 1957. Las siete películas representan diferentes estudios, diversos géneros, un abanico de directores reconocidos (desde Lubitsch y Hawks a John Emerson y Lloyd Bacon) y un espectro de tendencias estilísticas (primeras películas sonoras, *film noir*, pantalla panorámica). Los segmentos están también dispuestos en secuencias, como si todo ello fuera un único macrofilme que avanzase desde el prólogo y la escena de obertura hasta el clímax y el epílogo.

Wild and Woolly (Artcraft, 1917)

Un prólogo sugiere el romanticismo del lejano Oeste y lo contrasta con el actual Este. La historia propiamente dicha comienza en la mansión de Collis J. Hillington, un magnate del ferrocarril. Su hijo Jeff está obsesionado con el viejo Oeste; tiene un tipí en su habitación, se viste al estilo de los *cowboys*, y es un experto con el lazo y el revólver. En el desayuno, Hillington le dice a su mayor-