

9-2015

El cine según David Bordwell: Neoformalismo y el concepto de totalidad

Salvador A. Oropesa
Clemson University, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Oropesa, Salvador. "El Cine Según David Bordwell: Neoformalismo y El Concepto De Totalidad." *Hispania*, vol. 98, no. 3, 2015, pp. 583–593. JSTOR, www.jstor.org/stable/24572755.

This Article is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact kokeefe@clemson.edu.



PROJECT MUSE®

El cine según David Bordwell: Neoformalismo y el concepto de totalidad

Salvador Oropesa

Hispania, Volume 98, Number 3, September 2015, pp. 583-593 (Article)



Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/hpn.2015.0107>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/593562>

El cine según David Bordwell: Neoformalismo y el concepto de totalidad



Salvador Oropesa
Clemson University

Resumen: El crítico cinematográfico David Bordwell, etiquetado como neoformalista, aboga por una interpretación total del texto cinematográfico. Bordwell estudia el tema o temas de la película a partir de su representación formal. Según Bordwell la primera labor del crítico de cine es ser una persona con una cultura general amplia y la segunda es poseer un conocimiento profundo de la historia del medio. Su labor crítica se centra en dos aspectos principales, el espacio cinematográfico y la estructura de la trama. Esta premisa implica una especial atención a los aspectos formales del cine: escenografía, iluminación, composición de la imagen, disposición de los actores, la continuidad entre escenas, tipos de planos, el actor como centro y el espectador como reconstructor de la historia, las convenciones de los géneros cinematográficos, las idiosincrasias culturales de cada país y los mecanismos de distribución. El crítico debe analizar el mayor número de estos aspectos para comprender mejor la película. El mensaje, los temas, se presentan explícitamente en la trama pero también integrados en las técnicas (si se ha hecho un buen trabajo), al final, cada espectador reconstruye el texto cinematográfico en su complejidad estética y formal.

Palabras clave: cinematography/cinematografía, David Bordwell, neoformalism/neoformalismo, script/guion, set design/escenografía

*Forget becoming a film critic.
Try to become an intellectual.
Read history, politics, and the sciences.
Study art history, music history, theater,
and literature with a sense of the heritage
of world culture, you might develop ideas
and opinions that would shed light on film.
—Bordwell y Thompson, *Minding Movies**

1. Introducción

Este artículo reta al lector, especialmente al profesor de español que enseña cine, a que considere como parte de su clase la teoría desarrollada por David Bordwell (1947) para entender el texto cinematográfico. La necesidad viene porque la clase de cine en el contexto de los estudios literarios prima la hermenéutica, la interpretación, y obvia los aspectos formales del cine. La labor crítica de Bordwell se centra en dos aspectos principales, el espacio cinematográfico y la estructura de la trama o *siuzhet*. Para Bordwell hay que estudiar la escenografía, la iluminación, la composición de la imagen, la disposición de los actores, la continuidad entre escenas, los tipos de planos, el actor como centro y el espectador como reconstructor de la historia, las convenciones de los géneros cinematográficos, las idiosincrasias culturales de cada país, y los mecanismos de distribución. El crítico debe analizar el mayor número de estos aspectos para comprender mejor la película. El profesor debe de presentarlos en el salón de la clase de cinematografía. El mensaje y los temas, que obviamente existen, se presentan explícitamente

en la trama pero también integrados en las técnicas (si el equipo cinematográfico ha hecho un buen trabajo). La película termina cuando el espectador reconstruye el texto cinematográfico en su complejidad estética y formal.

Este artículo condensa siete de las obras fundamentales de Bordwell que van desde la primera edición de *Film Art* de 1979, que nosotros estudiamos en la edición de 2003, hasta su último libro sobre cine digital de 2012. El lector tiene que entender que resumimos en once páginas más de treinta años de reflexión y de evolución en el pensamiento del autor sobre el cine. Este trabajo simplemente introduce al lector a la complejidad de miles de páginas de trabajo académico sobre el proceso cinematográfico. Para hacer más comprensible a Bordwell incluyo ejemplos mayoritariamente del cine español aunque hago referencias al cine hispano de Estados Unidos y latinoamericano en general. Desafortunadamente, Bordwell no se ha preocupado por el cine en habla hispana y sus referencias a este son prácticamente inexistentes.

La cita que abre este trabajo sobre David Bordwell (1947) es idónea para comenzar una clase de cine español o latinoamericano, o una combinación de ambos. Bordwell pertenece a una generación de críticos que estudian el cine en su inmanencia y lo liberan de su status ancilar de los estudios literarios. Según el *Dictionary of Film Studies*, Bordwell es un neoformalista, heredero del formalismo ruso, que analiza la narrativa fílmica y su estilística centrándose en las formas. Hereda de la filología el estudio del contexto histórico y la evolución de las técnicas fílmicas. Este estudio lo complementa con la manera en que el espectador responde a la película. Bordwell defiende que en vez de imponer una teoría apriorística a la obra fílmica, una hermenéutica, es mejor partir de la base de que cada película pide un estudio peculiar a partir del desarrollo de la trama (*siuzhet*) y de la combinación de técnicas y escenificación utilizados para su elaboración (juego de cámaras, iluminación, escenografía propiamente dicha, ropa, música . . . (*Figures* 36, *Poetics* 80). Los neoformalistas basan su posición teórica en que permite analizar todos los tipos de películas mientras que la hermenéutica tradicional prima las películas literarias (*Dictionary* 280–81). Bordwell parte de la base de que la hermenéutica, entendida como una crítica contentidista basada en la adecuación al género literario, domina la crítica cinematográfica tanto en las reseñas de prensa como en los artículos y monografías académicos. Las películas se explican y analizan en función del género literario que las domina y las circunstancias histórico-sociales que se representan en el film. Se considera que mientras mejor se defina en relación a un género literario y mejor represente su contexto social, valoramos más positivamente una película dada (*Film Art* 108–27). *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Viridiana* (1961), *El espíritu de la colmena* (1973), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1983) a pesar de sus diferencias se consideran representativas de su momento histórico y obras maestras del cine español. Su denominador común es que juegan con los géneros literarios: cada uno de los sueños de *Bienvenido Mr. Marshall* parodia un género diferente (western, musical, cine negro, neorealismo), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es una síntesis de comedia y melodrama, *El espíritu de la colmena* es una película histórica que lleva la posguerra española hasta el tardofranquismo, filmada morosamente según el canon de la modernidad europea de los años sesenta. *Viridiana* es un *tour de force* entre dos películas diferentes, ya que con la muerte de don Jaime comienza otra historia siguiendo el ejemplo de Alfred Hitchcock en *Psycho* (1960). Luis Buñuel pone en conflicto la picaresca barroca asociada al franquismo con un drama religioso posconciliar muy del gusto de la modernidad europea. Buñuel se propone como puente entre Ingmar Bergman y Pier Paolo Pasolini. Bordwell no se opone en absoluto a esta crítica, solo que para él representa la mitad del análisis. Para él habría que estudiar los planos japoneses de *El espíritu de la colmena* (la cámara se mantiene en la habitación una vez que los personajes la abandonan) manteniendo el plano para recalcar la soledad. En la escena del desayuno no hay un plano de situación, un plano general que muestre la familia unida, los padres y las niñas se presentan separados. El juego de colores amarillos y el enrejado tipo celdas de abeja subrayan el motivo principal que da título a la historia. El motivo de Frankenstein satura la historia: el muñeco don José, el monstruo y el soldado republicano que se funden en uno. Estos datos formales forman una unidad con el estudio hermenéutico.

2. La función de la historia del cine en el mismo cine

Partamos de un ejemplo obvio, el cine espectáculo, que con un contenido narrativo menor, se minusvalora por parte de la academia y de la crítica. La epistemología de Bordwell concilia estos aparentes opuestos ya que se parte de un conocimiento exhaustivo de la historia del cine, incluyendo la paleocinematografía, el cine serial, el clásico y el postclásico. Su historia del cine, *Film History: An Introduction* se encuentra en su tercera edición (2009) y es un libro de texto canónico en las clases de historia del cine. Para Bordwell, no se puede entender la película fuera de su posición en la historia del cine. Ese mismo conocimiento se puede aplicar al cine español o latinoamericano. Piénsese en el estudio que hace Jo Labanyi sobre el cine musical agitanado del primer franquismo, desdénado por fascista. Labanyi nos descubre que este cine tiene sus raíces en el cine popular republicano con actores entrenados en el sainete y en el género chico, y que bajo su aparente inocuidad es un vehículo que permite discutir problemas de clase y etnia (169–72). Los críticos que no vieron la continuidad entre el cine popular republicano y el del primer franquismo no pudieron leer bien las primeras comedias tras la Guerra Civil Española por su desconocimiento de la historia del cine español.

Un punto clave es que Bordwell explica las películas de acción y grandes efectos especiales a partir de la tradición cinematográfica del cine espectáculo (Gunning), Bordwell lo contextualiza dentro de la historia del cine (primera legitimación) y en segundo lugar lo explica a partir de su estilística y su escenografía (segunda legitimación). Aquellos que minusvaloran la franquicia *Fast and Furious* de Vin Diesel como un espectáculo vacío y una sucesión inocua de efectos especiales omiten el hecho de que esta serie tiene una agenda postracial radical mucho más progresista que películas de autor que encasillan étnicamente a los protagonistas, aparte de la obviedad de que las escenas de acción están muy bien logradas y son muy entretenidas. Según Wikipedia la serie sobrepasó en 2015 los tres mil millones de dólares en recaudación y se acerca a los cuatro mil lo que implica que el mensaje de armonía racial ha llegado a millones de espectadores por todo el mundo. El espectáculo cinematográfico de *Fast and Furious* responde al ideal circense del más difícil todavía, por ejemplo, una gigantesca caja fuerte arrastrada por las calles de Río de Janeiro en el episodio cinco. Otras persecuciones incluyen tanques (la acción ocurre en una autopista española), un avión o un tren. Estas escenas se ruedan con especialistas y dobles en todo lo que es humanamente posible y solo al final se complementa digitalmente.

3. El cine se explica en su totalidad

Bordwell aboga por una concepción holística del cine, un estudio total que no obvie ninguno de sus componentes. Nos dice que para opinar sobre cine necesitamos saber historia, política, ciencias, historia del arte, historia de la música, teatro y literatura dentro de un concepto de cultura global. Una vez que tengamos un conocimiento aceptable de estas disciplinas podremos decir algo sobre cine. En sus propias palabras: “We should strive to make our interpretations precise by seeing how each film’s thematic meanings are suggested by the film’s total system. In a film, both explicit and implicit meanings depend closely on the relations between narrative and style” (*Film Art* 56). Si leemos las memorias de Néstor Almendros, uno más de los españoles que han triunfado en Hollywood, podemos apreciar la sutilidad de su arte. Comenta que *Kramer vs. Kramer* (1978) de Robert Benton era parte de un cambio en la visión de Nueva York, del feísmo de *Midnight Cowboy* (1969) se había pasado a la estilización de *Annie Hall* (1977) que embellecía la ciudad. Benton le dijo a Almendros que pensara en Piero della Francesca y en sus tonos sepias y buscaron edificios para los exteriores que entraran en la paleta del pintor porque la idea era presentar la ciudad mesocrática (231–34). Esta aproximación complementa trabajos como los de Ignacio Sánchez Prado que ha estudiado impecablemente cómo la representación del proceso de gentrificación en el cine mexicano legitima la ideología neoconservadora de la clase media profesional capitalina. Ese paso lo había dado ya en España José Luis Garci en *Asignatura*

pendiente (1977) con fotografía de Manuel Rojas donde se presenta un Madrid clasiemediero y bello. Una de las mejores escenas de la película es el primer reencuentro de José y Elena en una cafetería de lujo mientras por la radio se oye el último discurso de Franco en la Plaza de Oriente el 1 de octubre de 1975. La modernidad del decorado y de los mismos José y Elena anulan el anacronismo del dictador y su discurso sobre el contubernio judeo-masónico. Rojas se había hecho cinematográficamente haciendo cortos turísticos que representaban las ciudades o los monumentos en su esplendor. Unos años más tarde Hans Burmann filmó *Los santos inocentes* (1984) idealizando la belleza de la dehesa extremeña a pesar del tremendismo de la historia. La fotografía dignifica a los personajes pobres en vez de culparlos de su propia miseria, lo que una fotografía feísta podría haber creado.

La ventaja del sistema Bordwell es que no minusvalora ninguna de las facetas del cine, aunque prima el desarrollo de la trama, la escenografía y la continuidad de la historia, lo que nos lleva a evitar convertir la clase de cine en una clase de literatura con ilustraciones. Si tenemos en cuenta que muchas clases de cine en los departamentos de lengua española las enseñan profesores de literatura, es importante traer a nuestra discusión las ideas de Bordwell, para compensar la excesiva literaturización del análisis cinematográfico. Bordwell no duda en afirmar que el cine está más cerca de la pintura que del teatro (*Figures* 49).

Para Bordwell el cine es un arte sintético con elementos fotográficos, narrativos, actorales, pictóricos y audiovisuales en evolución. Una hipótesis que repite en todos sus libros es que el cine postclásico de Hollywood e internacional lo que hace es intensificar las técnicas clásicas, más que una nueva manera de hacer cine. La única excepción a esta regla es el cine digital; Bordwell dice que George Lucas afirma taxativamente que al digitalizarse el cine se ha independizado de la fotografía y se acerca más a la pintura (*Minding* 87), hipótesis que ya manejaba antes de la evolución del cine analógico al digital. El último libro de Bordwell hasta la fecha es *Pandora's Digital Box* (2012) que cuenta la historia de la digitalización tanto en la filmación como en la proyección y la lucha de los diferentes formatos. En este ensayo no aborda Bordwell la discusión estética del cine digital sino los problemas económicos que ha creado y su efecto en la producción de películas ya que el elemento industrial es importante porque afecta directamente qué se rueda y qué no.

En la película *Machete* (2010) de Robert Rodríguez, el desnudo en la ducha de la policía Sartana, Jessica Alba, es CGI, es una imagen computarizada, la actriz llevaba ropa interior sin costuras cuando se filmó la escena. Esto es una anécdota, pero el mismo Rodríguez filmó *Sin City* (2005) digitalmente con los actores frente a una croma (la pantalla verde) triangulando varias cámaras, no para tener más ángulos como en el cine de Hollywood, sino para obtener imágenes tridimensionales de los actores y poder añadirles sombras para conseguir una estética más cercana al cómic. *Sin City* (2005) es la adaptación cinematográfica de los cómic del mismo nombre de Frank Miller (Fuller np). No son muchas las hechas en su totalidad con esta técnica, *Avatar* (2009) de James Cameron se hizo usando solo dos sets.

4. El actor

En la base del cine moderno está el actor. Desde principios del siglo XX, Hollywood definió el cine como arte actoral al basarse en el sistema de estrellas (*Minding* 31 y 89). Decimos que la cámara ama a determinados actores. Pero el montaje moderno basado en planos cada vez más cercanos o la cámara en mano pueden pulir muchísimos defectos actorales, en este contexto lo que el director necesita es un actor que la cámara quiera (*Way* 137). La actriz Michelle Rodríguez ganó su primer casting para *Girlfight* (2000) sobre trecientas cincuenta actrices (Meadows 71). Obviamente la cámara la busca y para la serie multiétnica *The Fast and the Furious* (2001–15) hubo que resucitarla tras haber muerto en un episodio anterior porque la serie quedaba mermada sin ella (Genzlinger). El denominador común de sus películas es que es una mujer policía (o una

buena criminal) con una camiseta de tirantes y un arma lo más fálca posible. El hecho de que esta imagen se repita película tras película o programa de televisión tras programa de televisión (*Lost*) es porque tiene un atractivo indudable. El fenómeno conocido como chica Almodóvar (Carmen Maura, Penélope Cruz, Leonor Watling, Chus Lampreave, Marisa Paredes, Victoria Abril, Antonia San Juan, Verónica Forqué entre otras) responde a esta fascinación actoral. El director de casting es tan importante como el director de fotografía o el autor de la música de una película. Luis San Narciso es el director de casting de las últimas películas de Almodóvar.

La historia del cine establece que los actores desde el cine mudo al postclásico, pasando por el clásico, remiten a sus películas anteriores. Penélope Cruz es el mismo personaje en *Jamón, jamón* (1992), *Belle Époque* (1992), *Abre los ojos* (1997) y *Volver* (2006), una niña mujer, vulnerable y fuerte, rural y moderna, bellísima y normal, todo simultánea y aparentemente sin esfuerzo. Los directores buscan su naturalidad actoral, Bigas Luna, Fernando Trueba, Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar maximizan su mirada y su presencia. Los directores de fotografía son respectivamente José Luis Alcaine en tres de las películas y Hans Burmann en *Abre los ojos*. La relación artística Alcaine-Cruz es similar a la que tuvieron Néstor Almendros y Meryl Streep.

5. El espacio cinematográfico

El espacio cinematográfico no es como el espacio teatral, en el espacio cinematográfico solo importa el ojo de la cámara, su perspectiva (*Poetics* 26). En el set cinematográfico moderno, la redundancia solo tiene los límites de la imaginación del equipo cinematográfico y el presupuesto de la película (*Way* 78). Volviendo a Robert Rodríguez, él usa el mínimo de decorado porque le permite ahorrar tiempo y dinero. El montaje rápido característico del cine moderno lo que nos pide es enmarcar al actor en un decorado, mientras mejor se haga esto, menos planos generales o de situación son necesarios ya que se puede establecer la escena simplemente recomponiendo las pistas visuales que el escenario te va dando. En *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar, una de las escenas fundamentales es la de Raimunda y Paula en la calle. Está montada sobre tres planos secuencia de 49", 25" y 23" en crescendo, cada uno más difícil y complicado que el anterior dada la cantidad de gente que se va acumulando. La primera parte enmarca a madre e hija en el barrio, un lugar vacío y pobre del que hay que salir. Las transiciones las hace Alcaine usando autobuses y los cristales de las marquesinas. El último plano secuencia es magistral en su descripción de la variedad étnica y humana del Madrid contemporáneo. Hay un hombre latino a la derecha de Raimunda, y cuando ella intenta girar a la derecha él lo hace a la izquierda y en casi el encontronazo entre los dos se hace el nuevo corte. En vez de un fundido tradicional, el corte brusco indica no ya una nueva escena sino un nuevo capítulo en la película, el momento en que Raimunda va a tomar el control de su situación y va a confrontar sus problemas.

Las innovaciones cinematográficas han sido generalmente de tipo gradual y el desarrollo evolutivo tiene que ver más con la innovación tecnológica que permite que un recurso narrativo sea más fácil de realizar o la adopción por parte de los directores de convenciones artificiosas. La profundidad en el escenario de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles o el tipo de corte de *Breathless* (1960) de Jean-Luc Godard (basado en la alineación de los ojos y el movimiento del cuerpo) o la disposición artificial de los cuerpos en Alfred Hitchcock agrupando a los personajes en un plano medio y con todos los personajes mirando a la cámara (*Poetics* 39, *Way* 161) se convirtieron en universales una vez que los demás directores comprendieron su utilidad (el lector puede volver a ver *Viridiana* prestando atención a estos tres aspectos). Orson Welles y William Wyler al crear la profundidad en el cine hicieron que los espectadores tengamos que elegir qué es lo que queremos ver, el primer plano o el fondo, como nos ocurre en la vida real (*Minding* 71–72, *Poetics* 27).

El cine ha ido acentuando con el tiempo la composición barroca de los personajes en la escena. El cine comienza con el cuadro en vivo propio del teatro (el *tableau*) o retablo pictórico.

En los años cuarenta el personaje principal está en primer plano mientras que las figuras restantes forman el fondo. Progresivamente las angulaciones cinematográficas permiten disposiciones piramidales que añaden altura y/o profundidad a la escena. Por ejemplo, la composición de ropa tendida (*Poetics* 298) por la que los actores se distribuyen por la escena como las prendas puestas a secar, en filas y agrupándose según condicionamientos estéticos o ideológicos (personajes afines se pueden colocar juntos aun cuando la trama no nos ha descubierto su afinidad). Un tipo de película que suele tener éxito es el que crea un escenario artificial con un elenco famoso como *La comunidad* (2000) de Álex de la Iglesia. En un edificio decrepito en el centro de Madrid que produce un espacio muy claustrofóbico se acumula a un número importante de personajes excéntricos interpretados por actores de la valía de Carmen Maura, María Asquerino, Jesús Bonilla (un eterno secundario), Sancho Gracia, Emilio Gutiérrez Caba, Terele Pávez, Kiti Mánver, e incluso Luis Tosar, en un personaje menor. El resultado cinematográfico es espectacular.

Las coincidencias se dan en las películas que enfatizan la interconectividad de la vida moderna, es típica de las películas de Pedro Almodóvar (el mambo taxi de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*) o el cine de Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*; *Babel*; *Biutiful*), esta técnica se sofisticó mucho en la novela realista decimonónica. Lo que en el folletín romántico era un recurso fácil para hacer avanzar la trama se convirtió en una técnica que explicaba la causalidad entre acciones aparentemente distantes entre sí.

En el cine de acción un problema es la ininteligibilidad de la escena, así el cine de acción de Hong Kong busca maximizar la legibilidad de la escena, por ejemplo, que podamos ver toda la acción de la escena sin obstrucción. Se alterna el plano largo o el plano medio con el primer plano o el primerísimo plano o el plano detalle y se evita el montaje fragmentado tan aplaudido en la serie *Bourne* (2002–12).

El cine moderno se basa en la continuidad clásica en el que se asegura que el espectador entienda cómo la historia se mueve en el espacio y en el tiempo (*Figures* 23 y 46–47, *Way* 119). Los planos establecen y restablecen continuamente la posición del personaje y la linealidad espacial a partir de un eje de acción de 180°. Todas las tomas se hacen a partir de este eje y la orientación de los ojos del personaje. Los movimientos del actor tienen que pegar de un plano a otro y los primeros y primerísimos planos se reservan para las reacciones faciales más expresivas del personaje. El primer plano y el primerísimo plano se basan en las cejas, los ojos y la boca. El montaje puede hacer que los espectadores podamos seguir más de una acción al mismo tiempo. Este sistema estaba ya establecido hacia 1917. En los años cincuenta ya se estudiaba en las escuelas de cinematografía y lo que se hace hoy en día es intensificar las técnicas ya que el sistema de montaje es más rápido, los extremos de la lente son amplísimos, los primeros planos son muy certeros y la cámara es extremadamente móvil (*Way* 147). En el cine mudo los planos duraban de cuatro a seis segundos, esto se ralentizó al llegar el cine sonoro entre los años treinta y sesenta con una duración media del plano entre ocho y once segundos. Directores clásicos como Otto Preminger, Vincente Minnelli o Billy Wilder usaban planos largos. En los años sesenta aparecen películas rápidas, *Goldfinger* (1964) de Guy Hamilton tiene una duración media de plano de cuatro segundos. En los años sesenta la media de los planos dura de cuatro a cinco segundos y ya hay películas que alcanzan los mil planos. Esta tendencia continúa y aumenta. Por ejemplo, *Raiders of the Lost Ark* (1981) de Steven Spielberg pero también *Stand by Me* (1986) de Rob Reiner, *Amadeus* (1984) de Milos Forman o *The Breakfast Club* (1985) de John Hughes. En los años ochenta ya se llega a los mil quinientos planos, *El Mariachi* (1992) de Robert Rodríguez llega a los dos mil cien planos (*Film Art* 37 y 294, *Way* 121–22). La diferencia es que en el cine clásico no se cortaba en medio de un movimiento de cámara y hoy esto se hace. En el cine clásico no se cortaba en medio de una línea hablada, hoy es un procedimiento convencional y se usan muchos más planos de reacción (*Figures* 29–30).

Los planos panorámicos y americanos se usan menos ahora, en cambio se usan más planos tomados desde una cámara al hombro y más planos individuales. Estos planos cerrados se

seleccionan en el montaje y se eligen los que favorecen un tipo de actuación, de hecho el plano cerrado moderno facilita el montaje mucho y que este sea muy rápido. En el cine clásico los planos estaban muy bien definidos. Las pantallas anchas de los años sesenta crearon problemas hasta que se pudieron disminuir las distorsiones que se creaban en los extremos del plano y entre el primer plano y el fondo. Hoy en día el cine digital y la práctica utilización de todo tipo de lentes proporcionan una gran libertad al director de la película y a su director de cinematografía. En el ámbito del cine hispano, los tres directores mexicanos de moda, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón explotan todas las posibilidades del cine moderno. Su éxito tanto en México como en Hollywood así lo demuestra.

6. La estructura del guión: El desarrollo de la trama o *siuzhet*

Las películas modernas se estructuran normalmente a partir de tres actos y un héroe imperfecto (con características como la impetuosidad, la vergüenza y la desilusión) (*Way* 33, 83). Normalmente al final de la historia el protagonista es mucho mejor que al principio. En muchas películas actuales se lleva al protagonista a los extremos como en el cine de Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar o Álex de la Iglesia. La película comienza con la puesta en escena, le siguen la complicación de la acción, el desarrollo, el clímax y un epílogo que no es obligatorio (*Way* 38). En *Tesis* (1996) Ángela es una chica joven, universitaria, cuya pulcritud esconde un deseo irrefrenable por el riesgo y la violencia. Estos deseos la llevan a destapar accidentalmente un entramado de cine *snuff* que casi acaba con su vida. En *El día de la bestia* (1996) José María corre todo tipo de aventuras yendo tras el jesuita que persigue al diablo por Madrid un día de Navidad. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pepa nos conduce en una carrera frenética por todo Madrid en busca de su amante, el galán Iván, y su nueva amante, la abogada feminista, Paulina Morales. Ángela, José María y Pepa crecen con el transcurso de la historia y les perdonamos sus muchos defectos gracias a la empatía que sentimos por ellos. *Tesis*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *El día de la Bestia* tienen epílogos, Ángela visita a Chema en el hospital; Pepa vuelve al ático y conversa con Marisa; el cura y Cavan en su nueva condición de sin techo conversan en el Retiro junto a la estatua del Ángel caído.

Uno de los elementos más importantes en el cine contemporáneo para incrementar la acción dramática es la “bomba de relojería” (*Poetics* 27, *Way* 42), el mecanismo temporal que indica que la acción principal se tiene que completar en un tiempo determinado. Este mecanismo se une a la poética de contar la historia de una manera coherente, la causalidad para crear continuidad y dos tramas narrativas íntimamente conectadas, una de índole amorosa heterosexual y otra de tipo laboral entre otras posibilidades (*Minding* 115, *Way* 42). Chema tiene que llegar a la casa de Bosco antes de que mate a Ángela. José María sabe que el diablo nacerá a las doce de la noche. Los habitantes de Villar del Río saben que los americanos llegarán en cualquier momento. Pepa tiene que llegar a Barajas antes de que Iván y Paulina partan para Estocolmo y de que Lucía mate a Iván.

El hecho de que estemos muy familiarizados como espectadores con las historias de amor románticas hace que sea fácil seguir el hilo de la narración: desencuentros, incompreensión, separaciones abruptas e impulsos pasionales. El feminismo cinematográfico ha analizado la historia de amor heterosexual que cruza las películas longitudinalmente. Teresa de Lauretis cita a Catharine Mackinnon cuando dice que “to feminism, the personal is epistemologically the political, and its epistemology is its politics” (184). Laura Mulvey revolucionó en su momento los estudios cinematográficos con su poderoso “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en un ya lejano 1975. Para Bordwell la historia de amor heterosexual es simplemente el asidero lógico en la historia, necesario para la identificación del espectador ya que toda persona que ha mirado una película ha estado enamorado alguna vez en su vida o espera estarlo en el futuro. *Tesis* se puede analizar a partir del miedo masculino a la mirada femenina. En realidad no hay nada en Bordwell

que impida la hermenéutica feminista, simplemente que se equilibre con otros elementos. El feminismo o la crítica queer han analizado a Almodóvar con gran éxito, por ejemplo, Isolina Ballesteros (87–92) o Paul Julian Smith (79–92).

Hay dos técnicas del cine clásico y postclásico que apuntalan la estructura de la trama de la película. Una es que se deja una causa pendiente que se resolverá más tarde. Ángela roba la película que Figueroa estaba mirando y otros personajes la están buscando. Raimunda pone el cuerpo de Paco en un frigorífico industrial con el que eventualmente tendrá que hacer algo. Pepa no contesta el teléfono cuando Iván la llama al salir del trabajo y a partir de aquí las llamadas de Iván nunca alcanzan a Pepa y las de Pepa no alcanzan a Iván. En el cine clásico se engarzan las líneas de diálogo que unen la última línea de una escena con la primera línea de la siguiente escena como en *Bienvenido Mr. Marshall*. El señor delegado se despide del alcalde de Villar del Campo, el alcalde le corrige, Villar del Río. La escena cambia por corte al café donde Carmen Vargas canta “Del río, del río vengo”. Más tarde el sacerdote termina su perorata en la mercería contra los americanos, “¿y alguien sabe qué son esos americanos”. Corte al indiano que grita “Indios”. El indiano repite la pregunta y la escena corta a la maestra que está explicando en su aula las estadísticas del coloso país. Esto produce un ritmo delirante (Tena 63–70).

A un nivel temático las citas amorosas o de negocios son buenos ejemplos de prolepsis, crean anticipación y sirven para poner la historia en perspectiva y profundizar en el contexto (*Way* 43). La comida en sí, especialmente el festín, sirve para unir escenas como en *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar o *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau. En otro trabajo, con la ayuda de dos colegas, Javier Domínguez García y Benjamín Torrico reflexionamos sobre la importancia que en el cine español tiene la paella para resolver o presentar conflictos sociales, y nos salió la siguiente lista, seguramente incompleta: *El virgo de Visanteta* (1977) de Vicente Escrivá, *La corte de faraón* (1985) de José Luis García Sánchez, *Belle Époque* (1992) de Fernando Trueba, *Jamón, jamón* (1993) de Bigas Luna, *La ardilla roja* (1993) de Julio Médem, *Así en el cielo como en la tierra* (1994) de José Luis Cuerda, *La flor de mi secreto* (1995) de Pedro Almodóvar, *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo, *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Médem y *En la ciudad* (2003) de Cesc Gay. En *Lucía y el sexo* la intención está clara cuando Elena se presenta como valenciana y experta en paellas. Elena engendrará con Lorenzo (el sol) una hija, Luna. Lorenzo, quien es madrileño, sirve como enlace de las vidas de la mencionada Elena, la andaluza Lucía y la que pensamos que es también madrileña, Belén. La paella como metáfora y símbolo subraya la comunidad imaginada, España, que se une en un director vasco y pone juntos a una andaluza, una valenciana y una madrileña en una isla mágica mediterránea que es la balear Formentera. En *La flor de mi secreto* es la incapacidad de Leo de cocinar una paella y ofrecérsela como prueba de amor a Paco, su esposo, que no se la come como símbolo de un matrimonio que ya ha terminado. Paco es un oficial del ejército español estacionado en Bosnia. La paella comunitaria de *Jamón, jamón* representa la voracidad de la nueva España neoconservadora que encuentra su simbología en la mencionada paella, en el jamón ibérico, y en el toro del Soberano de las carreteras nacionales. En *La corte de faraón* la paella de Riscal divide a los que comen y a los que no, a los franquistas y a la oposición. Unos están invitados al festín del franquismo y otros no. En *Belle Époque* se usa la paella para simbolizar la entrada de la República. En todas estas películas la paella es pertinente no solo en el desarrollo de la trama de la película sino que sirve de crisol de problemas sociales, de género, de clase y de identidad nacional. En una de las últimas, *Manolito Gafotas*, la paella reconcilia todas las diferencias, la España de la derrota del abuelo con la nueva España de la Guardia Civil, femenina y democrática. A un nivel privado reconcilia a un matrimonio que se encuentra siempre al borde de un ataque de nervios, y representa las aspiraciones de la pequeña burguesía (Oropesa, “La comunidad” 7–8, *Way* 43). Bordwell ha dedicado un extenso estudio al problema formal de filmar una comida en *Poetics of Cinema*.

La saturación de motivos (*Film Art* 61, *Way* 44) es también recurrente para crear redundancia en el cine moderno como en la serie de *Torrente* (1988–2014) de Santiago Segura. Mientras

más compleja es una historia más redundante necesita ser como *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar. Los motivos se intercalan en las escenas individuales y están relacionados a las causas pendientes que va creando la trama de la película. Esto se relaciona con la idea del cine moderno de hacerse en capas y con personajes y motivos que pasan de una película a otra como en el cine de Pedro Almodóvar: el travestismo, el pueblo, la televisión, la música camp, la chica Almodóvar, el teatro, los medios de transporte y la paleta de colores primarios de Andy Warhol.

En el cine contemporáneo es importante la secuencia montaje para avanzar la acción como en *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci (*Way 49*). El fotomontaje se corresponde a la canción “Como ayer” del Dúo Dinámico. Esta escena cumple dos propósitos dentro de la narración cinematográfica, por un lado resume el contexto socio-político del momento y lo incorpora al argumento de la historia. La escena es una mini historia de la Transición (hasta el presente histórico de la narración) que se cuenta en cincuenta y siete planos de periódicos y revistas del pasado inmediato. El montaje va desde el destape que se representa como el intento franquista de crear un falso sentido de libertad hasta un paneo de la mítica portada de la revista *Triunfo* en que se presentaba el entierro multitudinario en la catedral de Vitoria tras los sucesos del 3 de marzo de 1976 en los que la policía nacional asesinó a cinco obreros e hirió de bala a otros treinta siendo ministro de la Gobernación Manuel Fraga Iribarne (uno de los planos es un dibujo de Heidi con la fotografía de la cara de Fraga). Hay referencias al búnker, fotos de José Antonio Girón de Velasco, fotos de los grises pegándoles a los manifestantes y referencias al hecho de que el presidente Carlos Arias había parado la reforma. Estos hechos llevaron a la unión de todas las fuerzas democráticas de oposición en la Platajunta el 26 de marzo de 1976. La portada de *Triunfo* que se ve en la película decía “el fracaso de un reformismo” (Oropesa, “La paradoja” 102–103).

Otro elemento importante es el punto de inflexión que implica un cambio en las intenciones del protagonista, un punto de no retorno, o nuevas circunstancias que hagan que se repiensen las metas del protagonista. Es el momento en que Pepa decide que no necesita más a Iván, cuando Ana decide ir a casa de Bosco, Manuela decide ir a Barcelona en *Todo sobre mi madre* a buscar a Lola. Damián y Patricia se casan en *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín.

El cine convencional usa también mecanismos propios del cine de arte y ensayo como huecos en la trama que no se cierran, finales abiertos y ambiguos, indefiniciones en el espacio y en el tiempo para crear incertidumbre como en *Abre los ojos* (1997) y *The Others* (2001) de Alejandro Amenábar, *Carmen* (1983) de Carlos Saura y *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro. Estas películas exigen del espectador que experimente la ambigüedad, que interprete el filme de una manera más abstracta y que se enfoque en los mecanismos narrativos (*Poetics* 101). Este tipo de películas normalmente está relacionado con textos en los que los personajes tienen que descubrir su verdadera identidad, quiénes son. El cine de arte y ensayo reintrodujo en el cine convencional, mayoritario, el realismo y la expresividad propia del “autor”. El neorrealismo y la “new wave” (*nouvelle vague*) trajeron el gusto por el rodaje en locaciones reales. Almodóvar convierte la calle Almagro de Madrid en un personaje más en *Mujeres al borde del ataque de nervios*. La “new wave” trajo personajes complejos, alienados, con problemas de comunicación y con problemas sexuales. Se ha argüido que los personajes de Hollywood tienen objetivos definidos y que los personajes de la vanguardia no los tienen (*Poetics* 153). Se escribe en los manuales de cine que mientras el personaje clásico ataca el problema de una forma directa, el de arte y ensayo va por meandros y no sigue una linealidad o se siente inseguro acerca de las metas en su vida. También se afirma que en el cine de arte y ensayo lo psicológico tiene más influencia y se busca el significado de la vida. En la realidad el cine convencional también usa estas características. En este apartado se podrían incluir una gran parte de los personajes de Almodóvar, Amenábar, de la Iglesia o Bollaín. Desde muy temprano, todavía en el cine mudo, el cine comercial adoptó elementos del cine de vanguardia, por ejemplo la eliminación sucesiva de los fundidos o la imagen congelada para terminar una película. El cine de arte y ensayo le trae

al cine convencional el ser atrevido y aventurero a la hora de contar una historia. Por ejemplo *La comunidad* (2000) o *El crimen perfecto* (2004) de Álex de la Iglesia o *Pagafantas* (2009) de Borja Cobeaga que contiene insertos de falsos documentales.

En el *film noir* el punto de vista es parte de la trama y la analepsis y la prolepsis sirven para cambiar el punto de vista (*Way* 74). En el cine contemporáneo el género de terror es lo que el cine de western en el cine clásico. Se han convertido en películas de alto presupuesto que dan mucho espacio para la expresión individual (*Way* 53). *Tesis* (1996) y *The Others* (2001) de Alejandro Amenábar; *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona son ejemplos de películas españolas del género con proyección internacional.

Cuando la cámara corta hacia adentro de la acción nos involucramos más en la acción, al final de las historias muchas veces la cámara corta hacia atrás, se va alejando de la acción principal y se cierran puertas, el volumen de la música sube y se nos expulsa a los espectadores de la acción como en el final de *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci (*Poetics* 95). Otro mecanismo común en el cine contemporáneo es la elipsis no marcada, en la que hay un salto en la acción que los espectadores podemos rellenar sin mayor esfuerzo y la trama principal no se detiene en explicárnosla (*Poetics* 98). Almodóvar lo utiliza muy bien en *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002).

7. El espectador

El espectador construye al personaje a partir de sus características físicas y su rol social como su profesión, rol familiar: la mujer joven bella, la madre, el policía, el profesor, el hombre o mujer con una cicatriz (*Poetics* 141). Pero hay más sobre la función del espectador, el psicólogo Richard Gerrig se refiere al “suspense anómalo” que es el interés que tenemos en ver una película de la que conocemos el final o que ya hemos visto antes (*Minding* 96). En toda película sobre la Guerra Civil Española el 18 de julio de 1936 empieza la Guerra y el 1 de abril de 1939 acaba y siempre gana el ejército franquista. En *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino, *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda y *Las 13 rosas* (2007) de Emilio Martínez Lázaro nos sigue sorprendiendo el triunfo nacionalista aunque lo sepamos de antemano. Robert Yanal explica que hacemos esto no en función del suspense sino porque prestamos atención a los aspectos narrativos de la película, queremos saber con detalle por qué ocurre lo que ocurre en la pantalla y cómo ocurre (*Minding* 97). Noël Carroll afirma que los espectadores nos fijamos en la plausibilidad del final, en la probabilidad de que ese final ocurra y en su moralidad (*Minding* 101). En este contexto una de las características clásicas del suspense es darle al espectador más información que la que tiene el personaje.

8. Continuará . . .

Para acabar tres ideas breves en las que se detiene Bordwell. El cine moderno es normalmente ambiguo en lo político. Esta ambigüedad es deliberada. En el cine clásico el humor se usaba para reforzar la estructura sentimental, hoy en día se usa más para diluir la violencia (*Minding* 31). Para Bordwell, Pauline Kael y Andrew Sarris representaban dos escuelas diferentes en Estados Unidos sobre la manera de interpretar las películas. Sarris encontraba la belleza en el estilo visual de la película y Kael buscaba los defectos (*Poetics* 254–62).

Un crítico lleva a otro y el profesor de cine español debe de buscar una visión autóctona, como la ya mencionada de Sánchez Prado con el cine mexicano o como la de Román Gubern en España cuya *Historia del cine español* (2009) es lectura obligatoria. Sus *Patologías de la imagen* (2004) y *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005) enmarcan las imágenes cinematográficas en la historia de la cultura occidental. Bordwell y Gubern no desdennan en absoluto la literatura pero nos recuerdan a los profesores de literatura que enseñamos cine que el cine es un arte propio en su inmanencia.

Este trabajo es solo una breve introducción a más de treinta años de fecundísima reflexión sobre qué es el cine por parte de Bordwell. Es el lector, el profesor de cine en la clase de español, quien tiene que decidir si es pertinente la aproximación holística al cine y enriquecer el estudio hermenéutico con el fascinante proceso de construcción del texto cinematográfico y su resultado final.

OBRAS CITADAS

- Almendros, Néstor. "Kramer vs. Kramer". *A Man with a Camera*. Trad. Rachel Philips Belash. New York: Farrar, 1984. 231–38. Impreso.
- Ballesteros, Isolina. "Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar". Ed. Brad Epps y Despina Kakoudaki. Minnesota: U of Minnesota P, 2009. 71–100. Impreso.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: U of California P, 2005. Impreso.
- . *Pandora's Digital Box: Films, Files and the Future of Movies*. Madison: The Irvington Way, 2012. E-book.
- . *Poetics of Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008. Impreso.
- . *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: U of California P, 2006. Impreso.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw Hill, 2003. Impreso.
- . *Film History: An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill, 2009. Impreso.
- . *Minding Movies: Observations on the Art, Craft and Business of Filmmaking*. Chicago: U of Chicago P, 2011. Impreso.
- "The Fast and the Furious". *Wikipedia*. Web. 20 may. 2015.
- Fuller, Graham. "Colour Me Noir". *Sight and Sound* 15.6 (2005): 12. Web. 18 may. 2015.
- Genzlinger, Neil. "Do They Want to Go Faster? Yes, Indeed". *New York Times* 24 may. 2013: C13(L). *Academic OneFile*. Web. 22 sept. 2013.
- Kuhn, Annette, y Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford UP, 2012. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Cinema". *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945–1951*. Ed. Ulrike Sieglöhr. Londres: Continuum, 2000. 163–83. Impreso.
- Lauretis, Teresa de. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.
- Meadows, Susannah. "She Comes out Fighting: Michelle Rodríguez Punches Her Way to Fame". *Newsweek* 2 oct. 2000: 71. *Academic OneFile*. Web. 22 sept. 2013.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16.3 (1975). 6–18. Web. 8 abr. 2014.
- Oropesa, Salvador. "La comunidad imaginada: El nacionalismo democrático español en *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo". *Espéculo* 26 (2004). Web. 12 jul. 2014.
- . "La paradoja comunista en la transición a la democracia española: *Asignatura Pendiente* (1977) de José Luis García". *The Colorado Review of Hispanic Studies* 8 (2010): 99–111. Web. 12 jul. 2014.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "El sublime neoliberal: Amor y temporalidad en el cine mexicano del capitalismo tardío". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16 (2012): 293–310. Impreso.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Londres: Verso, 2000. Impreso.
- Tena, Agustín. *50 aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: TF, 2002. Impreso.