

La escritura (in)visible

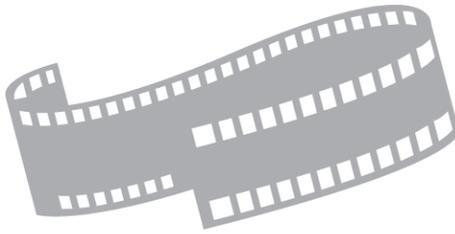
50 películas esenciales para estudiar el cine clásico

RUBÉN HIGUERAS FLORES
AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO



La escritura (in)visible

50 películas esenciales para estudiar el cine clásico



Rubén Higuera Flores
Aarón Rodríguez Serrano

La escritura (in)visible

50 películas esenciales para estudiar el cine clásico

Director de la colección: Jordi Sánchez-Navarro

Diseño de la colección: Oberta UOC Publishing
Diseño de la cubierta: Natàlia Serrano

Primera edición en lengua castellana: febrero 2018
Primera edición digital (epub): septiembre 2018

© Rubén Higueras Flores y Aarón Rodríguez Serrano, del texto

© Imagen de la cubierta: Album Archivo Fotográfico

© Editorial UOC (Oberta UOC Publishing, SL), de esta edición 2018 Rambla del Poble Nou, 156 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com

Realización editorial: Sònia Poch Masfarré

ISBN: 978-84-9180-097-2

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares del *copyright*.

A todos aquellos docentes, escritores e historiadores que nos han enseñado a saber ver y a pensar el cine, sin cuyas lecciones el presente libro no hubiera sido posible.

A Sara Esteve y a los dos cinéfilos que comenzarán en breve a descubrir estas cincuenta películas: Max y Mateo Rodríguez.

Índice

La escritura clásica

LAS PELÍCULAS

- [Sin novedad en el frente \(1930\)](#)
- [El doctor Frankenstein \(1931\)](#)
- [Luces de la ciudad \(1931\)](#)
- [Adiós a las armas \(1932\)](#)
- [Un ladrón en la alcoba \(1932\)](#)
- [Scarface, el terror del Hampa \(1932\)](#)
- [Soy un fugitivo \(1932\)](#)
- [King Kong \(1933\)](#)
- [La reina Cristina de Suecia \(1933\)](#)
- [La calle 42 \(1933\)](#)
- [Capricho imperial \(1934\)](#)
- [Furia \(1936\)](#)
- [Damas del teatro \(1937\)](#)
- [Stella Dallas \(1937\)](#)
- [La fiera de mi niña \(1938\)](#)
- [Robin de los bosques \(1938\)](#)
- [Caballero sin espada \(1939\)](#)
- [La diligencia \(1939\)](#)
- [Lo que el viento se llevó \(1939\)](#)
- [Los violentos años veinte \(1939\)](#)
- [Rebeca \(1940\)](#)
- [Ciudadano Kane \(1941\)](#)
- [El halcón maltés \(1941\)](#)
- [La loba \(1941\)](#)
- [Murieron con las botas puestas \(1941\)](#)
- [¡Qué verde era mi valle! \(1941\)](#)
- [Los viajes de Sullivan \(1941\)](#)
- [Casablanca \(1941\)](#)
- [La mujer pantera \(1942\)](#)

[Esta tierra es mía \(1943\)](#)
[Luz que agoniza \(1944\)](#)
[Detour \(1945\)](#)
[Los mejores años de nuestra vida \(1946\)](#)
[¡Qué bello es vivir! \(1946\)](#)
[Retorno al pasado \(1947\)](#)
[Carta de una desconocida \(1948\)](#)
[La ciudad desnuda \(1948\)](#)
[El crepúsculo de los dioses \(1950\)](#)
[Eva al desnudo \(1950\)](#)
[Flecha rota \(1950\)](#)
[Cantando bajo la lluvia \(1952\)](#)
[Raíces profundas \(1953\)](#)
[La ley del silencio \(1954\)](#)
[La ventana indiscreta \(1954\)](#)
[El hombre del brazo de oro \(1955\)](#)
[El hombre de Laramie \(1955\)](#)
[Rebelde sin causa \(1955\)](#)
[Centauros del desierto \(1956\)](#)
[Los diez mandamientos \(1956\)](#)
[Escrito sobre el viento \(1956\)](#)

[Anexo](#)

[Bibliografía](#)

[Índice de películas](#)

La escritura clásica

Con toda probabilidad, el cine clásico de Hollywood es el período de la (aún breve) historia del cine que mayor cantidad de estudios atesora de entre los dedicados al séptimo arte. Al margen de enfoques mitómanos que aportan bien poco al análisis y a la historiografía fílmica (sustanciados en cuantiosas publicaciones biográficas sobre populares intérpretes y directores), el interés que ha despertado el estudio del cine clásico encuentra su explicación en el poderoso mecanismo representacional, narrativo, industrial e ideológico que constituyó, cuya influencia se irradió hacia el resto de las cinematografías y mercados de exhibición occidentales, colonizando el gusto de los espectadores.

El presente libro propone un trayecto de lectura (de los muchos posibles) del clasicismo cinematográfico, abordándolo como un «sistema de práctica cinematográfica diferenciada» (Bordwell; Staiger; Thompson, 1997, pág. XIII) en el que convergen un canon estético-narrativo férreamente codificado y un preciso sistema de producción. Aunque el modelo de representación institucional (en adelante, MRI) termina de configurarse alrededor de 1916 —año en que David Wark Griffith aplica en *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*), largometraje de notoria complejidad narrativa, los progresos en la configuración del relato cinematográfico que había ido logrando en sus cortometrajes para Biograph (a este respecto, consultar Brunetta, 1993)—, sustituyendo al modelo de representación primitivo (MRP), será durante el período que va de 1917 a 1927 cuando se consolide y sistematice. Para una mayor operatividad de nuestro estudio, lo iniciaremos una vez el empleo del sonido se asienta con éxito en Hollywood y termina de conformar el modelo narrativo clásico. Por todo ello, nuestro corpus de estudio se centrará en la producción cinematográfica estadounidense realizada entre

1930 y 1956, atravesando el período de mayor esplendor del sistema de estudios y el surgimiento de las escrituras manieristas durante la década de los cincuenta. El final de nuestro trayecto se corresponde con la eclosión del cine de la modernidad en las postrimerías de dicha década: si *Shadows* (John Cassavetes, 1959) representa una nueva sensibilidad estética al tiempo que propone un modelo de producción alternativo al de los grandes estudios (la producción independiente), en Europa emergen numerosos textos fílmicos que vulneran premeditadamente los postulados del clasicismo y diluyen el equilibrio del modelo clásico mediante una operación deconstructora de sus significantes, constituyendo una respuesta argumental, narrativa y estética a su anquilosada gramática —caso de *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) o *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), entre otras.

Nuestra aproximación al cine clásico se sustentará en los fundamentales estudios previos llevados a cabo por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson en *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, así como por Noël Burch en *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Las conclusiones de sendos trabajos nos servirán de brújula a lo largo de todo el libro, pero será en el capítulo introductorio que seguirá a este breve exordio de presentación donde haremos reiterado uso de ellas.

Sintetizar un sistema de representación cinematográfica de tan profusa riqueza como el cine clásico en una selección de cincuenta de sus títulos más representativos conlleva, insoslayablemente, la exclusión de una parte relevante de su producción. Pese a todo, nuestra pretensión ha sido la de incluir prácticas y escrituras fílmicas que sintetizaran la esencia del clasicismo cinematográfico en su configuración formal, narrativa, ideológica e industrial arquetípica, si bien intentando que el mayor número posible de directores, géneros y enfoques ideológicos estuvieran presentes para

contrarrestar la extendida idea de homogeneidad del universo del cine clásico.

Cuestiones formales

Denominamos *cine clásico* al modelo de representación cinematográfica que se impone hegemónicamente en el cine narrativo norteamericano entre 1916 y 1959, aproximadamente. Construcción teórica a la par que periodización histórica, el modelo del cine clásico se construye a partir de la organización y supeditación de los materiales significantes a la plena legibilidad narrativa, instaurándose como ideal la armonía de las formas mediante el equilibrio compositivo y la centralidad de la composición. Este canon de representación es heredero de la pintura renacentista, así como, en sus aspectos narrativos, del teatro burgués y de la literatura realista y naturalista decimonónica. Veámoslo con mayor detenimiento.

La escritura clásica construye un preciso mecanismo narrativo y formal que persigue la invisibilización o el borrado de las huellas enunciativas del proceso de producción, aspirando a conquistar la impresión de ser, en expresión de André Bazin, una «ventana abierta al mundo». En consecuencia, se pretende naturalizar la puesta en escena según una singular concepción del realismo escénico. La clásica es una escritura silente destinada a la creación de universos de ficción pregnantes, verosímiles, homogéneos y habitables que posibilitan el viaje inmóvil del espectador, a quien ubica en una suerte de epicentro omnisciente a través de su identificación con un punto de vista centrado, dinámico y ubicuo, construido por la mirada de la cámara (Burch, 1991). En su capital estudio, Burch lleva a cabo una sistematización de los procedimientos mediante los que el MRI alcanza la creación de ese efecto diegético pleno, tales como la progresiva incorporación de sistemas de centrado perspectivo, herencia de la tradición pictórica occidental, o la elaboración de una sintaxis cinematográfica destinada a

suturar la fragmentación connatural al montaje. Como concluye Zunzunegui (1996, pág. 121),

«Hollywood, al poner en pie, de forma progresiva, un sistema que, destinado a permitir “el viaje del espectador al interior de la diégesis” (en palabras de Noël Burch) y situarle en la privilegiada condición de poder asistir a los acontecimientos desde una posición que se identifica, en cada momento, con la “mejor de las ubicaciones posibles” para la captación unívoca del sentido de la escena en curso, estaba edificando una máquina extremadamente sofisticada de producción del sentido».

Se imponen como preceptos la plena legibilidad de las imágenes (el principio de visibilidad óptima guía los parámetros compositivos) y la construcción de una mirada guiada por su interior. La límpida transparencia de la escritura clásica aspira a generar en el espectador la impresión de ser referencial, trasladando la densidad inherente a sus significantes de lo paradigmático a lo sintagmático mediante la economía relacional. Así lo expuso González Requena (1985, pág. 87):

«El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. Es por eso que el signo brilla en él con su máximo esplendor o, lo que es lo mismo, en su plenitud, en su limpieza. No hay, por ello, lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma), ni exceso del sentido (ambigüedad)».

Al tiempo que la enunciación construye el discurso fílmico, pretende borrar sus marcas, invisibilizarlas. En este sentido, entre las bandas de sonido y de imagen se establece una relación de complementariedad que contribuye a la efectiva creación del artificio. Nuevamente en palabras de Zunzunegui (1995, págs. 183-184):

«El cine clásico es un discurso que tiende a presentarse como “historia”. Hay que entender aquí, por tanto, “discurso” como aquel relato que muestra ostensiblemente las marcas de la enunciación, mientras que la “historia” sería un relato que tiende a suprimir todas las huellas del trabajo del sujeto empírico de la enunciación, representándose como una *historia de ningún sitio y que nadie cuenta*».

El espacio ficcional del cine clásico se caracteriza por estar supeditado a la narración, cuyo efecto diegético pleno se logra mediante el conjunto de las estrategias de un montaje continuo que aspira a resultar imperceptible y lograr una narración clara y fluida. Paradójicamente, este montaje (de función esencialmente narrativa) es analítico; es decir, se sustenta en la fragmentación de la acción o el espacio dramático en varios planos, como si fueran objeto de un proceso de troceado, asegurando al espectador el mejor sitio desde el que contemplar la acción, aunque esto acarree en contrapartida el tiránico dirigismo de su mirada. La gran facultad de este montaje reside en su capacidad para generar un espacio habitable a partir de fragmentos, «*un espacio vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que el de la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje*» (Martin, 1990, pág. 222). Las herramientas fundamentales para lograr parcelar temporalmente las acciones y el espacio de la representación (estrategia que posibilita la modulación de la emoción del público) sin atentar contra la transparencia expositiva son los sintagmas de sucesión, de simultaneidad y de contigüidad y los *raccords* de mirada, de posición y de dirección, mediante los que el montaje elabora una continuidad espaciotemporal de la que carecen tanto la discontinuidad inherente a la filmación como la fragmentación de la planificación. A este respecto, el respeto al eje de acción mediante la infranqueable norma de los ciento ochenta grados deviene primordial.

La planificación estándar de una secuencia parte de un plano de situación o máster (*master shot*) que ubica a los personajes en el espacio y permite al espectador familiarizarse con el lugar —por ello, también es conocido como plano de situación (*establishing shot*)—, pasando después a su fraccionamiento, con esporádicas actualizaciones (regresos) del plano máster. La escala de los planos se encuentra

en relación directa con su duración y relevancia dramática: cuanto más cercano al rostro del actor u objeto mostrado sea un plano, menor será su duración y mayor la relevancia dramática de su expresión facial o importancia de la información que transmite su mostración (el uso de primeros planos sirve para incrementar la intensidad dramática y modular la emoción en el espectador). El final de la secuencia es puntuado por un fundido encadenado o un fundido a negro, señalizando un cambio de coordenadas espaciotemporales.

Por su parte, la cámara rechaza toda angulación anómala (no justificada dramáticamente) a unas convenciones representativas heredadas del arte pictórico, situándose a la altura de los ojos de los personajes (el plano del cine clásico es fundamentalmente antropocéntrico). Asimismo, los movimientos de cámara responden a una finalidad descriptiva, de optimización de la legibilidad del espacio. Al pretender el MRI narrativizar los significantes fílmicos, la movilidad de la cámara en los filmes clásicos se limita a aquellos casos en los que este posea una rentabilidad narrativa o se justifique por el desplazamiento de los intérpretes, pues cualquier desplazamiento del dispositivo emancipado de los entes narrativos (atribuible, por tanto, a una mirada externa a la diégesis) es susceptible de delatar el proceso de escritura y truncar el ilusionismo de la puesta en escena. Su función es, en consecuencia, meramente descriptiva y narrativa. Como es habitual, podemos encontrar excepciones que confirman la regla: es el caso de la escritura fílmica de Max Ophüls, que se condimenta con virtuosos movimientos de cámara de finalidad expresiva.

De igual modo, la iluminación debe estar justificada por elementos pertenecientes a la diégesis: componentes del decorado (ventanas, lámparas, velas), la exterioridad o interioridad del espacio o la franja horaria y el período estacional en que acontece la acción. No obstante, en algunos géneros, como el cine negro o el de terror, se recurre a una iluminación no justificada diegéticamente con una finalidad dramática y expresiva. En ambos, los fuertes contrastes lu-