Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

La narrativa del cine de superhéroes: Análisis narrativo de Batman inicia, de Christopher Nolan.

Fecha: Marzo 2023

Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Estética y Arte

Presenta: Guadalupe María Guillén Díaz

Director de tesis: Dr. Alberto José Luis Carrillo Canán

Asesores de tesis: Dr. Víctor Gerardo Rivas López; Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Índice

Introducción 3
Capítulo 1: Marco teórico 4
1.1 Nociones básicas de la teoría de la narratología del cine de David Bordwell 4
1.2. El papel del espectador dentro de la teoría narratológica del cine de Bordwell 6
1.3 Los componentes centrales de la teoría narrativa de David Bordwell 14
1.3.1 La relación entre fábula y argumento. 16
1.3.2 Retardo y redundancia como recursos del argumento 21
1.4 Conocimiento, autoconsciencia, y comunicabilidad 23
1.5 El tiempo en la película 26
1.5 El género de detectives 34
1.6 El melodrama 36
1.7. Género cinematográfico 38
1.8. Cine de superhéroes 39
Capítulo 2: *Batman inicia* 41
2.1 Planteamiento (introducción del entorno y de los personajes) 41
2.2. Desarrollo (explicación del estado de los intereses) 58
2.2.1 Desarrollo (acción complicada) 88
2.3 Desenlace (Salida final) 103
2.4 Comentarios generales de Batman inicia 106
Conclusiones 119
Bibliografía 121

Introducción

La presente tesis tiene como objetivo examinar si la teoría narrativa cinematográfica desarrollada por David Bordwell para el género de detectives y el melodrama puede aplicarse al cine de superhéroes, lo cual se realizará considerando las características narrativas de la película *Barman inicia*, de Christopher Nolan, para así investigar el posible vínculo existente entre el cine de superhéroes con el cine de detectives.

El problema que se busca investigar es hasta qué punto la teoría narrativa del cine desarrollada por Bordwell, específicamente respecto de los procesos cognitivos que debe realizar el espectador cuando ve una película, se puede aplicar al examen de *Batman inicia*. Para esto, llevaremos a cabo un análisis minucioso de *Batman inicia* donde no sólo se apliquen los conceptos que menciona Bordwell en su teoría, sino que se pongan en evidencia los procesos cognitivos sobre los que el autor llama la atención en su libro ya clásico *Narration in the fiction film*.

Para desarrollar la investigación, se construirá, en primer lugar, un marco teórico compuesto por dos elementos. Primero se retomarán los conceptos principales de la teoría narratológica de David Bordwell, abordados en *Narration in the fiction film*. A través de estos conceptos, Bordwell centra su teoría en el cine de detectives y el melodrama, lo cual será la base del análisis de la película que se trabajará en esta tesis. En segundo lugar, se verá la definición de género cinematográfico de Rick Altman seguida de las características esenciales del cine de superhéroes con el propósito de reconocer la composición básica de la película a analizar. Dichas características básicas de los relatos de superhéroes, tanto en la literatura como en el cine se darán a partir de un texto de Peter Coogan.

Posteriormente, se llevará a cabo el análisis de la película, el cual será desarrollado a partir de la fragmentación analítica de la película en las secuencias que la componen, y de esta manera comprobar la aplicabilidad de la teoría narrativa de Bordwell desarrollada con base en el género de detectives y el melodrama, poniendo atención a los procesos cognitivos que debe llevar a cabo el espectador, ya que Bordwell enfatiza que el espectador es una entidad activa que procesa la información dada durante la película cuya labor central es "pensar". Una vez realizado dicho análisis, se dará una serie de observaciones generales sobre la película y su relación con la teoría de Bordwell, para así llegar a conclusiones.

Capítulo 1: Marco teórico

1.1 Nociones básicas de la teoría de la narratología del cine de David Bordwell

Bordwell comienza su libro *Narration in the fiction film* mencionando tres maneras en que se puede entender la acción de narrar historias.[1] En primer lugar, la **narración** puede ser entendida "(…) como una *representación*, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad, o sus significados más amplios." (NFF, XIa.vo)[2] En segundo lugar, la narración puede ser tratada como "(…) una *estructura*, una manera particular de combinar las partes de un todo." (NFF, XIa.vm)[3] Por último, la narración se puede estudiar como un "(…) *proceso*, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia para conseguir un efecto específico en el espectador relacionado con el tiempo." (NFF, XIb.iu)[4] Esta última definición es la que el autor considera importante para el desarrollo de su teoría narrativa y enfatiza que él busca abordar "(…) una *actividad* narrativa en el cine de ficción." (NFF, XIb.iiu)[5] Además, es importante tener en cuenta que la narración entendida como proceso se relaciona con el espectador y los efectos que la historia tiene en él, por lo que pone en primer plano al espectador. El papel del espectador será abordado de manera detallada más adelante.

Ahora bien, para Bordwell es importante considerar la mímesis dentro de la narración, partiendo de lo que Aristóteles consideraba como imitación, la cual podía presentarse de tres maneras diferentes: como "(…) los medios de imitación (el medio, como la pintura o el lenguaje), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana), y como la manera de imitar (cómo se imita algo)." (NFF, 3.io)[6] Tomando en cuenta estas tres maneras en que se puede presentar la mímesis, Bordwell define la teoría mimética como aquella que concibe la narración "(…) como la presentación de un espectáculo: una demostración." (NFF, 3.iu)[7] A su vez, la mímesis está relacionada con el teatro griego, donde "(…) un objeto perceptivo es

---

[1] En inglés, Bordwell utiliza el término *storytelling*.
[2] "We can treat narrative as a *representation*, considering the story's world, its portrayal of some reality, or its broader meanings."
[3] "(…) we can treat narrative as a *structure*, a particular way of combining parts to make a hole."
[4] "We can, in short, study narrative as a *process*, the activity of selecting, arranging, and rendering story material in order to achieve specific time-bound effects on a perceiver."
[5] "I seek an account of the narrative *activity* in fictional cinema."
[6] "(…) Aristotle distinguishes among the means of imitation (the medium, such as painting or language), the object of imitation (some aspect of human action), and the mode of imitation (how something is imitated)."
[7] "Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing."

presentado ante un espectador (…)" (NFF, 4a.iio),[8] de tal manera que "(…) un espacio específico es marcado como ficcional y la audiencia ocupa limitados puntos de vista alrededor de ese espacio." (NFF, 4a.iiiu)[9]

Regresando al concepto de narración, Bordwell menciona que dentro de la tradición mimética "(…) la narración equivale a la demostración y la recepción equivale a la percepción (…)" (NFF, 7a.iiio),[10] de aquí que el autor recupere la siguiente afirmación del escritor Charles Dickens: "'[c]ada escritor de ficción… escribe, en efecto, para el escenario.'" (NFF, 7b.iiu)[11] Tomando esto en cuenta, Bordwell señala cómo la mímesis es observable en el cine, para lo cual recupera la idea de André Bazin sobre la película narrativa, la cual Bazin considera como "(…) una obra fotografiada, con los cambios de posición de la cámara seleccionando y destacando ciertos detalles (…)" (NFF, 9a.iiu),[12] de tal manera que "(…) una película narrativa representa eventos de una historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario." (NFF, 9a.iiio)[13]

La idea del testigo invisible o imaginario es abordada por Bordwell a partir de la teoría de V. I. Pudovkin quien consideraba que "(…) el lente de la cámara debe representar el ojo del observador implícito en acción." (NFF, 9a.iiim)[14] Pudovkin también consideraba que "(…) al utilizar la percepción del espectador invisible, el estilo de la película podía imitar una experiencia ordinaria." (NFF, 9b.iiim)[15] En relación con el estilo, Bordwell añade que "[t]odas las técnicas fílmicas, incluso las que involucran el 'evento profílmico', funcionan narrativamente, construyendo una historia para efectos específicos." (NFF, 12a.iu)[16]

El término de "**evento profílmico**", así como el de "**realidad profílmica**" es mencionado por Alberto J. L. Carrillo Canán en su artículo *Bordwell, Bazin y la ilusión cinematográfica*: *El sueño de Zavattini como la pesadilla de Bordwell* (*BBIC*, de ahora en

---

[8] "(…) an object of perception is presented to the eye of the beholder."
[9] "(…) a specific space is marked off as fictional and the audience occupies a limited arc of vantage point onto that space."
[10] "In the mimetic tradition, narration equals showing and reception equals perceiving."
[11] "'Every writer of fiction … writes, in effect, for the stage.'"
[12] "(…) a normal narrative film, he asserts, is like a photographed play, with the changes in camera position selecting and stressing certain details."
[13] "(…) a narrative film represents story events through the vision of an invisible or imaginary witness."
[14] "(…) the camera lens should represent the eyes of an implicit observer taking in the action."
[15] "Pudovkin claimed that by utilizing the invisible observer's persceptions, film style could mimic ordinary experience."
[16] "All film techniques, even those involving the 'profilmic event,' function narrationally, constructing the story world for specific effects."

adelante). La realidad profílmica es aquella que sólo existe en relación con la cámara, es decir, "(…) es el evento que tiene sentido para la historia de la película." (BBIC, 44.iiu) En otras palabras, la realidad profílmica "(…) es una 'realidad ficticia', existente solamente para ser filmada." (BBIC, 45.iio) Esta realidad profilmica está vinculada a la teoría mimética de Bordwell, que ya se había abordado con anterioridad, pues "(…) la mímesis en sentido básico, estricto, es la actuación registrada (…)" (BBIC, 47.iu), la cual, en tanto actuación, es algo que sólo existe, se realiza, para la cámara.

En relación con la realidad profílmica, se encuentra el evento profílmico, es decir, aquel "(…) dependiente de la cámara, *ficticio* no porque no se realice sino *fingido* porque no se realiza con independencia de la cámara; es un fingimiento, una actuación, o ficción y no 'una realidad que exista en sí misma' (…)" (BBIC, 46.iio). Lo que queda grabado, entendido a partir de ahora como "plano", tiene, por un lado, un carácter mimético al mostrar la acción; por otro lado, "(…) tiene una *teleología narrativa*, tiene sentido adicional al de aquello que muestra y que le surge únicamente en su relación con otros planos, ya sean estos anteriores o posteriores en la secuencia." (BBIC, 47.iio)

1.2. El papel del espectador dentro de la teoría narratológica del cine de Bordwell

Para Bordwell, las teorías miméticas de la narración "(…) le asignan pocas propiedades *mentales* al espectador." (NFF, 29.io)[17] Dentro de su propia teoría, el autor considera importante que "[u]na película invite al espectador a ejecutar una variedad de *operaciones* (…)" (NFF, 29.iu),[18] de tal manera que "(…) la comprensión de la historia por parte del espectador es el principal objetivo de la narración (…)" (NFF, 30a.im),[19] donde el espectador u observador es una "(…) entidad hipotética que ejecuta las operaciones relevantes para construir la historia fuera de la representación fílmica." (NFF, 30a.iim)[20] Considerando esto, es importante mencionar que a Bordwell le interesa la construcción de la historia por parte del espectador, por lo que el autor utiliza ampliamente el concepto de **inferencia**.

[17] "(…) mimetic tehories asign few *mental* properties to the spectator."
[18] "A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*."
[19] "(…) the spectator's comprehension of the story is the principal aim of narration (…)"
[20] "I adopt the term 'viewer' or 'spectator' to name a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation."

La inferencia, entendida por Bordwell dentro del contexto de la psicología constructivista, puede ser "de abajo a arriba"[21] o "de arriba a abajo".[22] La primera opción es aquella donde "(…) las conclusiones son elaboradas sobre un estímulo perceptivo." (NFF, 31a.iio)[23] En la segunda, "(…) la organización de la información sensorial es determinada por expectaciones, conocimientos previos, procesos de resolución de problemas, y otras operaciones cognitivas." (NFF, 31a.im)[24] Ahora bien, para Bordwell, la teoría constructivista no separa la percepción de la cognición, pues "[l]a percepción se convierte en un proceso activo de comprobación de hipótesis. El organismo recoge información del entorno. La percepción tiende a ser anticipatoria remarcando expectaciones similares acerca de lo que está en el exterior." (NFF, 31a.iiio)[25] Debido a esto, es importante considerar que la forma más evidente de la anticipación es la inferencia automática, inconsciente.

Otro elemento relacionado con la formación de inferencias es la **transtextualidad**, el cual Bordwell explica de la siguiente manera: "[e]l ejemplo más claro es el género: en un Western, esperamos ver tiroteos, peleas de bar, y el sonido de cascos de caballo incluso si estos no son introducidos realísticamente o si no son necesarios." (NFF, 36a.iiim)[26] Además, Bordwell agrega que "[l]as formas más importantes de motivación transtextual son reconocer la recurrencia de un actor de película a película y reconocer convenciones de género." (NFF, 164b.im)[27] Para ejemplificar los del actor, Bordwell retoma el caso de Marlene Dietrich y sus canciones de Cabaret, Bordwell menciona que "(…) Marlene canta estas canciones en muchas de sus películas, es parte de su personalidad estrella." (NFF, 36b.io)[28] En el caso de *Batman inicia*, estas convenciones de género serán aquellas que pertenecen al cine de superhéroes, las cuales será abordadas más adelante. Sin embargo, es importante notar también que Batman en un personaje que apareció por primera vez en los cómics, que ha sido

[21] "From the bottom up"
[22] "From the top down"
[23] "(…) conclusions are drawn on the basis of the perceptual input."
[24] "Here the organization of sensory data is primarily determined by expectation, background knowledge, problem-solving processes, and other cognitive operations."
[25] "Perception becomes a process of active hypothesis-testing. The organism is tuned to pick up data from the environment. Perception tends to be anticipatory, framing more or less likely expectations about what is out there."
[26] The clearest case is that of genre: in a Western, we expect t osee gunfights, barriin beawls, and thundering hoves even if they are neither realistically introduced nor causally necessary."
[27] "The most important forms of transtextual motivation are recognizing the recurrence of a star's persona from film to film and recognizing generic conventions."
[28] "(…) Marlene sings such songs in manyo f her films; it's one aspect of her star persona."

presentado en otras películas (tanto animadas como no animadas), y que también ha sido el protagonista de diferentes series de superhéroes y caricaturas. Esto quiere decir que algunas de las inferencias que puedan realizarse al analizar *Batman inicia* puedan estar relacionadas con el conocimiento de estos cómics, películas, series o caricaturas, además del conocimiento de las características de otras películas de superhéroes. Estos conocimientos incluyen también a los villanos, pues estos son abordados en los cómics, series, películas y caricaturas.

Sobre el concepto "**hipótesis**", Bordwell lo vincula con los procesos perceptivos e inferenciales, abarcando los dos tipos de inferencias mencionados más arriba:

> El organismo interroga al entorno en busca de información que es comparada con hipótesis perceptivas. Las hipótesis puede ser confirmadas o rechazadas; en este último caso, aparece una hipótesis nueva. Los procesos perceptivos de abajo a arriba, tales como ver un objeto en movimiento, operan de manera rápida e involuntaria, pero siguen siendo similares a otros procesos inferenciales. Los procesos de arriba a abajo están basados en asunciones, expectativas e hipótesis. (NFF, 31a.iiim)[29]

Por el lado cognitivo, Bordwell menciona que "[l]os procesos cognitivos ayudan a enmarcar y arreglar las hipótesis perceptivas al ajustar las probabilidades consideradas en la situación y conocimiento previo. Las actividades cognitivas típicas, como organizar o recordar cosas, dependen de procesos inferenciales." (NFF, 31a.iiiu)[30] De esta manera se tiene que las hipótesis son generadas a partir de las inferencias que el espectador efectúa, es decir, de los procesos de reconocimiento, almacenamiento y procesamiento de la información que se dan al ver la película. Para dejar clara la diferencia entre "asunciones", "inferencias" e "hipótesis", es importante considerar que Bordwell menciona que "[n]ormalmente, las sunciones y las inferencias se ocupan de procesar la información momento a momento, pero en coyunturas críticas estamos a la expectativa de eventos particulares. Entre escenas, las hipótesis puede surgir con claridad: ¿el personaje hará *x* o *y*?" (NFF, 37b.iio)[31] Además, retomando a Sternberg, Bordwell menciona que "[e]l enfoque principal de la formación de

[29] "The organism interrogates the environment for infomation wich is then checked against the perceptual hypothesis. The hypothesis is thus either confirmed or disconfirmed; in the latter case, a fresh hipothesis tends to appear. Bottom-up perceptual processes, such as seeing a moving object, operate in a fast, involuntary way, but they remain similar to other inferential processes. Top-down processes are more overtly based on assumptions, expectations, and hipotheses."

[30] "Cognitive processes help frame and fix perceptual hypotheses by reckoning in probabilities weighted to the situation and to prior knowledge. Typical cognitive activities, like sorting or remembering things, depend on inferential processes."

[31] "Tipically, assumptions and inferences take care of the 'microscopic,' moment by moment processing of the action, but at critical junctures we are tuned to expect particular events. Across scenes, hypotheses emerge with some clarity: will the character do *x* or *y*?"

hipótesis sigue siendo lo que Sternberg llama suspenso -anticipando y sopesando las probabilidades de eventos narrativos futuros-." (NFF, 37b.iiio)[32] Esto quiere decir que el espectador realiza hipótesis en relación con eventos futuros, de tal manera que

> [c]uando la acción presentada no confirma la hipótesis, el espectador no buscará regresar a la página previa o interrumpir al narrador o detener la película para resolver todo. En su lugar, el espectador presiona para ver si la acción que se está desarrollando explicará o modificará el desafío de la hipótesis. Podemos llamar a esto la estrategia de 'esperar y ver'. (NFF, 37b.iiiu)[33]

Más adelante, Bordwell introduce el término "**esquema**", el cual funciona como una guía para la realización de hipótesis y puede ser "(…) de prototipos (la imagen de un ave, por ejemplo), de plantilla (como los sistemas de clasificación), o de patrones de procedimiento (un comportamiento hábil, como saber montar una bicicleta)." (NFF, 31b.iim)[34] El esquema se relaciona con la creación de hipótesis y las inferencias considerando lo siguiente:

> El receptor, en efecto, apuesta por lo que considera que es la hipótesis perceptiva más probable. Como todas las inferencias, la experiencia perceptiva tiende a ser riesgosa, pues puede ser desafiada por nuevas situaciones del entorno y nuevos esquemas. Luego de algunos intervalos, una hipótesis perceptiva es confirmada o rechazada; si es necesario el organismo modifica la hipótesis o el esquema. (NFF, 31b.iiio)[35]

La realización de hipótesis, las inferencias y los esquemas, tienen un gran peso para considerar al espectador como un ente pensante y no como un ente pasivo. Siguiendo a Bordwell, en el cine "(…) realizamos esquemas derivados de la transición del entorno cotidiano (…) con otras películas. En la base de estos esquemas, realizamos asunciones, construimos expectativas, y confirmamos o negamos hipótesis." (NFF, 32b.vo)[36] Además:

> En el cine narrativo (…), la película ofrece estructuras de información -un sistema narrativo y un sistema estilístico-. La película narrativa está realizada para animar al espectador a ejecutar actividades de construcción de historias. La película presenta pistas, patrones, y

[32] "The primary focus of hypothesis fomring remains what Sternberg calls suspense -anticipating and weighing the probabilities of future narrative events."

[33] "But when the action presented does not confirm a hypothesis, the perceiver is unlikely to turn back to a previous page or halt the teller's tale or stop the film to sort it all out. Instead, the perceiver presses on t osee if the unfolding action will explain or modify the challenge to the hypothesis. We can call this the ´wait-and-see´strategy."

[34] "Schemata may be of various kinds- prototypes (the bird image, for instance), or templates (like filing systems), or procedural patterns (a skilled behavior, such as knowing how to ride a bicycle)."

[35] "The perceiver in effect bets on what he or she takes to be most likely perceptual hypothesis. Like all inferences, perceptual experience tends to be a little risky, capable of being challenged by fresh environmental situations and new schemata. After some interval, a perceptual hypothesis is confirmed or disconfirmed; if necessary, the organism shifts hypotheses or schemata."

[36] "In watching a representational film, we draw on schemata derived from our transactions with the everyday world, with other artworks, and with other films. On the basis of these schemata, we make assumptions, erect expectations, and confirm or disconfirm hipotheses."

> brechas que perfilan la aplicación de esquemas y la comprobación de hipótesis por parte del espectador. (NFF, 33a.iio)[37]

El espectador, entonces, tiene la tarea de organizar la información que se le ofrece para así construir una historia. Al respecto, Bordwell menciona que la gente entiende por historia aquella que "(…) está compuesta por eventos distinguibles llevados a cabo por determinados agentes y vinculados a principios particulares." (NFF, 33b.iiiu – 34a.io)[38] Así mismo, el autor menciona que el espectador lleva a cabo acciones con la historia, por ejemplo,

> [c]uando falta información, el espectador infiere o realiza conjeturas acerca de esta. Cuando los eventos no tienen un orden temporal, los espectadores tratan de ordenar los eventos en secuencia. Y la gente busca conexiones causales entre los eventos tanto en anticipaciones como retrospectivamente. (NFF, 34a.im)[39]

Bordwell agrega que " (…) el espectador se acerca a la película ya preparado para enfocar sus energías en la construcción de la historia y para aplicar esquemas derivados del contexto y de experiencias previas." (NNF, 34a.iiio)[40] Así mismo, la comprensión narrativa de la historia requiere coherencia, de tal manera que "[e]ntender la historia de una película es comprender qué pasa y dónde, cuándo y por qué pasa." (NFF, 34b.iim)[41]

Retomando el tema de los **esquemas**, Bordwell propone la clasificación de Reid Hastie, donde cada tipo de esquema se puede aplicar de manera particular en la comprensión de la narración. Así pues, Bordwell rescata tres tipos de esquema:

1. **Esquemas de tendencia central o prototipos**: Son útiles "(…) para identificar agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones." (NFF, 34b.iiim)[42] Bordwell agrega que cada película requiere una configuración específica de estos prototipos. Para ejemplificar esto, Carrillo, en el artículo anteriormente mencionado, dice que "(…) el 'esquema' 'robo de banco' corresponde a la proposición clasificatoria o descripción atómica '(eso) *es* un robo de banco (…)" (BBIC, 35, iu). Bordwell, ejemplifica este tipo

[37] "In narrative cinema, as we shall see in the next chapter, the film offers structures of information -a narrative system and a stylistic system. The narrative film is so made as to encourage the spectator to execute story-constructing activities. The film presents cues, patterns, and gaps that shape the viewer's application of schemata and the testing of hipotheses."
[38] "People tacitly assume that a story is composed of discriminable events performed by certain agents and linked by particular principles."
[39] "When information is missing, perceivers infer it or make guesses about it. When events are arranged out of temporal order, perceivers try to put those events in sequence. And people seek casual connections among events, both in anticipation and in retrospect."
[40] "Generally, the spectator comes to the film already tuned, prepared to focus energies toward story construction and to apply sets of schemata derived from context and prior experience."
[41] "To understand a film's story is to grasp what happens and where, when, and why it happens."
[42] "(…) prototype schemata seem most relevant for identifiying individual agents, actions, goals, and locals."

de esquema de la siguiente manera: "[e]ntender *Bonnie and Clyde* implica los prototipos de 'amantes', 'robo de banco', 'pequeño pueblo sureño', y 'época de la Depresión'." (NFF, 34b.iiim)[43] En el caso de *Batman inicia*, como se verá durante el análisis, algunos de los prototipos que se necesitan aplicar son "policía", "contrabandista", "fiscal", "prisión", entre otros.

2. **Esquemas modelo o sistemas de rellenado**: Este tipo de esquemas "puede añadir información cuando esta no se presenta y prueban la adecuada clasificación de la información." (NFF, 34b.ivo)[44] Bordwell agrega que

> (…) los espectadores tienden a suponer un esquema superior particular, una abstracción de la estructura narrativa que incluye expectaciones acerca de cómo clasificar eventos y relacionar las partes del todo. Los espectadores tienden a utilizar este esquema superior como una estructura para entender, recordar y resumir una narrativa particular. El espectador espera que cada evento sea reconocible y que ocurra en un entorno identificable. El hilo de eventos debería revelar el orden cronológico y la causalidad lineal." (NFF, 34b.ivm)[45]

Considerando la cita anterior, Bordwell menciona que los esquemas modelo son utilizados por quienes ven la película, ya que ellos "(…) tienden a recordar una historia desviada haciéndola más normal de lo que fue. Si el texto presentado omite conexiones causales, los perceptores tienden a suplirlos cuando recuerdan la historia." (NFF, 35a.iio)[46] En otras palabras, "(…) los espectadores rellenan el material, extrapolando y ajustando los que recuerdan." (NFF, 35a.iio)[47]

Uno de los esquemas modelo más conocidos es la "**historia canónica"** la cual tiene "(…) introducción del entorno y de los personajes-explicación del estado de los intereses-una acción complicada-eventos consiguientes-salida-final." (NFF, 35a.iiio)[48] El formato de

---

[43] "Understanding *Bonnie and Clyde* involves applying prototypes of 'lovers', 'bank robbery', 'small Southern town', and 'Depression era'."

[44] "Templete schematta can add information when it is absent and test for proper classification of data."

[45] "(…) perceivers do tend to presuppose a particular master schema, an abstraction of narrative structure which embodies typical expectations about how to clasiffy events and relate parts to the whole. Perceivers tend to use this master schema as a framework for understanding, recalling, and summarizing a particular narrative. The perceiver expects each event to be discriminable and to occur in an identificable locale. The string of events should reveal chronological order and lineal causality."

[46] "The perceiver tends to recall a deviant story as being more normal than it was. If the text as presented omits casual connections, perceivers tend to suply them when retelling the tale."

[47] "(…) spectators are filling in material, extrapolating and adjusting what they remember."

[48] "(…) the most common template strcuture can be articulated as a 'canonical' story format, something like this: introduction of setting and characters-explanation of a state of affairs-complicating action-ensuing events-outcome.ending."

historia canónica funciona "[c]omo un modelo para organizar causalidad y tiempo (…)" (NFF, 35b.iiio).[49]

3. **Esquemas procesales**: Son "(…) aquellos protocolos operativos que adquieren y organizan dinámicamente la información (…)" (NFF, 36a.iio),[50] y utilizan los esquemas de tendencia central y los esquemas modelo. Los esquemas operativos son útiles cuando la historia de una película no sigue el orden canónico, pues en estos casos "(…) el espectador debe ajustar sus expectativas y proponer, tentativamente, nuevas explicaciones a lo que se está presentando." (NFF, 36a.iim)[51]

Teniendo en cuenta estos tres tipos de que esquema, Bordwell se pregunta si se puede hablar de un esquema estilístico, pues "[l]a mayoría de las narrativas utilizan sus medios (lenguaje, película, arte gráfico, lo que sea) como un vehículo para la información narrativa." (NFF, 36b.iio)[52] Para explicar un poco más esto, Bordwell recupera una cita de Teun van Dijk, quien dice que "'[n]uestra memoria y los recursos de procesamiento están disponibles únicamente de manera restringida para almacenar y recuperar este tipo de información estructural superficial, incluso si las convenciones comunicativas requieren poner atención específica a estas estructuras.'" (NFF, 36b.iim)[53] Bordwell menciona que "[e]sto sugiere que cuando los espectadores se confrontan con una película que enfatiza sus características estilísticas, los espectadores buscarán pistas para construir la historia." (NFF, 36b.iiio)[54]

Siguiendo con el tema de los esquemas, Bordwell menciona que estos ayudan al espectador a realizar otras actividades importantes para la construcción de la historia. En primer lugar, el espectador realiza **suposiciones** o **asunciones**, donde "[e]l espectador asume, por ejemplo, que los objetos o los seres humanos siguen en el espacio incluso cuando no están en pantalla; que los personajes mantienen la misma identidad individual en apariciones

[49] "As a template for organizing causality and time (…)"
[50] "(…) those operational protocols which dynamically acquire and organize information."
[51] "If the film does not correspond to the canonic story, the spectator must adjust his or her expectations and posit, however tentatively, new explanations for what is presented."
[52] "Most narratives use their medium (language, film, graphic art, wathever) as a vehicle for narrative information."
[53] "'Our memory and processing resources are able only in a very restricted way to store and retrieve these kinds of surface structural information, even if the communicative conventions require specific attention to such structures.´"
[54] "This suggests that when spectators are confronted with a film that emphasizes its stylistic features, they will still seek cues for constructing a story."

sucesivas (…)" (NFF, 37a.iio).[55] En el artículo, *Las emociones cinematográficas en Bordwell*, (ECB de ahora en adelante), Carrillo Canán, recuperando las ideas de Bordwell, menciona que las suposiciones se refieren a "la anticipación del espectador respecto de la cadena causal en curso" (Bordwell en ECB, 8.ivo). En otras palabras "(…) se espera que ocurra algo que por alguna razón se supone, se infiere, como posible (…) (ECB, 10.iu).

En segundo lugar, Bordwell menciona que el uso de esquemas permite al espectador realizar inferencias, de tal manera que, por ejemplo, "[s]i nuestro héroe llora, podemos concluir que está triste." (NFF, 37a.iim)[56] Es importante considerar que "[a]l igual que otras inferencias inductivas, tales conclusiones están abiertas, son probabilísticas y están sujetas a corrección." (NFF, 37a.ii)[57] Esto quiere decir que las conclusiones que se pueda sacar a través de las inferencias, puede ser modificadas según avance la película. Al respecto de la inferencia, Carrillo menciona que esta "(…) corresponde a una proposición, queda expresada por la misma, y *no* corresponderá, por lo menos en un primer momento del desarrollo de la película, a nada que se vea directamente en algún plano de la misma (…)" (ECB, 6.iio); esto quiere decir que si lo inferido se viera, no sería resultado de una inferencia. Cabe mencionar que lo dicho por Carrillo no se presenta en el texto de Bordwell, pero es útil para completar la definición de "inferencia".

La tercera actividad que el espectador puede llevar a cabo gracias al uso de esquemas es la realización de **hipótesis**, donde "(…) el espectador resalta y prueba expectativas acerca de futura información de la historia." (NFF, 37a.iiu)[58] Además, Bordwell, recuperando la teoría de Meir Sternberg, distingue 1) **hipótesis de curiosidad**, relacionadas "(…) con una acción pasada que el texto se abstiene de especificar (…)" (NFF, 37b.io),[59] y 2) **hipótesis de suspenso**, que "(…) crea anticipaciones sobre acontecimientos venideros (…)" (NFF, 37b.im).[60] Además, las hipótesis

> (…) puede ser más o menos probables, lo cual va desde lo más altamente probable hasta lo improbable, y puede ser más o menos exclusivas, abarcando desde una u otra decisión hasta grupos combinados. Y como las hipótesis se realizan en el trascurso del tiempo, estas puede

[55] "The spectator assumes, for example, that objects and human beings persist in space even when they are not on screen; that character possesses the same individual indentity on successive appearences (…)"
[56] "If our hero burst into tears, we conclude that he is sad."
[57] "Like other inductive inferences, such conclusions are open-ended, probabilistic, and subject to correction."
[58] "(…) the spectator frames and tests expectations about upcoming story information."
[59] "A hypothesis may pertain to past action that the text refrains."
[60] "(…) a suspense hypothesis is one that sets up anticipations about forthcoming events."

> ser sostenidas simultáneamente o sucesivamente, como cuando una hipótesis remplaza a otra." (NFF, 37b.im)[61]

Las hipótesis se puede aceptar o rechazar de manera rápida o retardada. El **retardo** sucede cuando la conclusión de la historia "(…) queda frenada por complicaciones, subtramas o digresiones." (NFF, 38b, ivo)[62] Bordwell agrega que tardar en satisfacer las hipótesis que se van realizando al ver la película, "(…) puede ser utilizado para detonar nuevas expectativas o para oponer estructuras de retardo." (NFF, 38b, ivu)[63]

1.3 Los componentes centrales de la teoría narrativa de David Bordwell

Bordwell menciona tres conceptos centrales para el desarrollo de su teoría de la "construcción" de la historia por parte del espectador: la fábula, el argumento y el estilo.

La **fábula**, también llamada **historia**, es definida por Bordwell como "[l]a construcción imaginaria que realizamos progresiva y retroactivamente (…)" (NFF, 49b.io),[64] esto quiere decir que "(…) la fábula contiene la acción como una cadena cronológica de causa y efecto de eventos que ocurren en una duración y un espacio determinados." (NFF, 49b.ivo)[65] En relación con el papel activo del espectador, "[l]a fábula es un patrón que los receptores de la narrativa crean a través de suposiciones e inferencias. Es el resultado de elegir pistas narrativas, aplicar esquemas, de realizar y probar hipótesis." (NFF, 49b.iio)[66] Bordwell ejemplifica este concepto con la película de Alfred Hitchcock, *Rear window*, la cual a su vez, está relacionada conl género de detectives del cual hablará Bordwell más adelante:

> En *Rear Window*, como en la mayoría de relatos de detectives, hay un proceso abierto de la construcción de la fábula, pues la investigación del crimen requiere establecer determinadas conexiones entre eventos. Armar la fábula requiere que nosotros construyamos la historia de la investigación que se está llevando a cabo al mismo tiempo que enmarcamos y probamos hipótesis de eventos anteriores. Es decir, la historia de la investigación es una búsqueda por

---

[61] "Hypotheses may also be more or less probable, ranging from the highly likely to the flatly improbable, and more or less exclusive, ranging from either/or choices to mixed sets. And since hypotheses arise in the course of time, they may be held simultaneously or successively, as when one hypothesis simply replaces another."

[62] "The narrative will end, but its conclusion is held back by complications, subplots, or disgressions."

[63] "In any event, delay in satisfying hypotheses can be exploited to trigger new expectations or to play off different retardatory structures against one another."

[64] "The imaginary construct we créate progressively and retroactively, was termed by Formalist the fabula (sometimes translated as 'story')."

[65] "The fabula embodies the action as a chronological cause-and-efect chain of events occurring within a given duration and a spatial field."

[66] "The fabula is thus a pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. It is the developing result of picking up narrative cues, applying schemata, framing and testing hipothesis."

> la historia oculta del crimen. Al final del típico relato de detectives, todos los eventos de la historia puede encajar dentro de un único patrón de tiempo, espacio y causalidad. (NFF, 49b.im)[67]

Bordwell añade, que la construcción de la fábula implica el uso de los esquemas, pues "[e]l espectador construye la fábula según los esquemas de prototipo (tipos identificables de persona, acciones, locaciones, etc.), esquemas de platilla (principalmente la historia 'canónica'), y esquemas procesales (una búsqueda por motivaciones y relaciones de causalidad, tiempo, y espacio)." (NFF, 49b.iim)[68]

El segundo concepto es el **argumento**, también llamado **trama**, "(…) es la disposición y presentación de la fábula en la película." (NFF, 50a.iio)[69] Bordwell continúa diciendo que el argumento

> [e]s una construcción abstracta, el modelado de la historia como un recuento punto por punto de la película. El argumento es un sistema porque acomoda los componentes -los eventos de la historia y los estados de interés- de acuerdo a principios específicos. (NFF, 50a.im)[70]

Para aclarar más el concepto de argumento, Bordwell menciona que "[e]l argumento se refiere a la arquitectura de la presentación de la fábula en la película." (NFF, 50a.iu)[71]

El tercer elemento, el **estilo**, se puede entender de dos maneras. La primera de ellas es como "(…) un sistema que moviliza componentes -instancias particulares de las técnicas de la película- de acuerdo a principios de organización-." (NFF, 50a.iiio)[72] En segundo lugar, el término "estilo" puede ser utilizado "(…) para designar características frecuentes de la estructura o textura en el contenido de las películas, como el 'estilo neorrealista' (…)" (NFF, 50a.iiio).[73] Para Bordwell, es importante que el estilo sea comprendido como "(…) el uso

---

[67] "In *Rear Window*, as in most detective tales, there is an overt process of fabula construction, since the investigation of the crime involves establishing certain conections among events. Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events. That is, the story of the investigation is a search for the concealed story of a crime. By the end of the typical detective tale, all story events can be fitted into a single pattern of time, space, and causality."

[68] "The viewer builds the fabula on the basis of prototype schemata (identificable types of persons, actions, locals, etc.), template schemata (principally the 'canonic' story), and procedural schemata (a search for appropiate motivations and relations of causality, time, and space.)"

[69] "The syuzhet (usually translated as 'plot') is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film."

[70] "It is more abstract construct, the patterning of the story as a blow-by-blow recounting of the film could render it. The syuzhet is a system because it arranges components -the story events and states of affairs- according to specific principles."

[71] "'Syuzhet' names the architectonics of the film's presentation of the fabula."

[72] "Style also constitutes a system in that it too mobilizes components -particular instantiations of film techniques- according to principles of organization."

[73] "(…) to designate recurrent features of structure or texture in a body of films, such as 'neorealist style' (…)"

sistemático de dispositivos cinemáticos." (NFF, 50a.iiiu)[74] Al respecto, Bordwell menciona que no sólo se puede dar un uso sistemático de técnicas fílmicas, sino que también se puede dar técnicas alternativas. Bordwell explica esto de la siguiente manera:

> [c]uando existen técnicas alternativas para un propósito determinado del argumento, puede haber una diferencia según las técnicas elegidas. Por ejemplo, el argumento puede requerir que dos eventos de la historia sean mostrados ocurriendo simultáneamente. Esta simultaneidad puede darse al pasar de un evento a otro, al mostrar las dos acciones en profundidad, al usar técnicas de pantalla dividida, o al incluir objetos particulares en el set (como una televisión emitiendo un evento 'en vivo'). Cualquier decisión estilística puede tener diferentes efectos en la actividad perceptual y cognitiva del espectador. (NFF, 52b.iio)[75]

Bordwell insiste en que el argumento y el estilo son diferentes y nuevamente utiliza la película *Rear Window* para ejemplificarlo:

> En *Rear Window*, el argumento consiste en un patrón particular de eventos (acciones, escenas, puntos de inflexión, giros de trama) representando el relato del asesinato de la señora Thorwald y su investigación, y el relato del romance de Lisa y Jeff. (…) Sin embargo, la misma película puede ser descrita como un flujo constante de aplicaciones de técnicas cinematográficas -puesta en escena, cinematografía, edición, y sonido-. (NFF, 50a.ivo)[76]

1.3.1 La relación entre fábula y argumento.

Bordwell menciona que la fábula y el argumento se puede relacionar de tres maneras. La primera de ellas es la que Bordwell denomina "**lógica narrativa**", la cual es abordada por el autor en los siguientes términos:

> Al construir una historia, los receptores definen algunos fenómenos como eventos mientras se construye relaciones entre ellos. Estas relaciones son principalmente causales. Un evento será asumido como consecuencia de otro evento, ya sea como rasgo de un personaje, o como una ley general. El argumento puede facilitar este proceso al animarnos sistemáticamente a realizar inferencias lineales de causa. Sin embargo, el argumento también puede acomodar los eventos para bloquear o complicar la construcción de relaciones causales. (NFF, 51a.ivo)[77]

---

[74] "(…) 'style' simply name the film's systematic use of cinematic devices."

[75] "When alternative techniques exist for a given syuzhet purpose, it may make a difference which technique is chosen. For instance, the syuzhet may require that two story events be cued as occurring simultaneously. The simultaneity may be denoted by crosscutting from one event to the other, by staging the two actions in depth, by use of split-screen techniques, or by the inclusion of particular objects in the setting (such as a television set broadcasting a 'live' event. Wathever stylistic choice is made may have different effects on the spectator's perceptual and cognitive activity."

[76] "In *Rear Window*, the syuzhet consists of the particular pattern of events (actions, scenes, turning points, plot twists) depicting the tale of Mrs. Thorwald's murder and its investigation and the tale of Lisa and Jeff's romance. (…) The same film, however, can be described as a steady flow of applications of cinematic techniques -mise-en-scéne, cinematography, editing, and sound."

[77] "In constructing a fabula, the perceiver defines some phenomena as events while constructing relations amog them. These relations are primarily causal ones. An event will be assumed to be a consequence of another event, of a character trait, or of some general law. The syuzhet can facilitate this process by

Bordwell retoma nuevamente *Rear window* para agregar y ejemplificar que "[l]a lógica narrativa también incluye un principio más abstracto de similitud y diferencia que llamo *paralelismo* (…)" (NFF, 51a.ivu):[78] "[e]l asesinato de la esposa de Thorwald no tiene un efecto significativo en la mayoría de sus vecinos; una función de las viñetas del jardín es crear paralelismos entre la relación romántica entre Jeff y Lisa con otras relaciones hombre-mujer." (NFF, 51a.ivu)[79] A esto, Bordwell agrega que "[l]o que cuenta como un evento, una causa, un efecto, una similitud, o una diferencia -todo será determinado dentro del contexto de cada película-." (NFF, 51b.io)[80]

La segunda manera en que la fábula y el argumento se relacionan es el **tiempo**, donde

> [e]l argumento puede darnos pistas para construir los eventos de la historia en cualquier secuencia (una cuestión de orden). El argumento puede sugerir que los eventos de la historia ocurren en cualquier espacio de tiempo (duración). Y el argumento puede señalar que los eventos de la historia puede producirse cualquier número de veces (frecuencia). (NFF, 51b.vio)[81]

La relación temporal entre el argumento y la historia, de las tres maneras mencionadas en la cita anterior, es importante puesto que "[e]stos aspectos puede facilitar o bloquear la construcción del tiempo de la historia por parte del espectador." (NFF, 51b.ivu)[82]

La tercera relación entre la fábula y el argumento se da a través del **espacio**, acerca de lo cual Bordwell menciona que

> [l]os eventos de la historia deben ser representados mientras ocurren en un marco de tiempo como referencia, aunque sea vago o abstracto. El argumento puede facilitar la construcción del espacio de la historia al informarnos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los agentes del relato. (NFF, 51b.iiio)[83]

Retomando *Rear Window*, Bordwell ejemplifica la construcción del espacio de la siguiente manera:

---

systematically encouraging us to make lineal causal inferences. But the syuzhet can also arrange events so as to block or complicate the construction of causal relations."

[78] "Narrative logic also includes a more abstract principle of similaity and difference which I call *parallelism*."

[79] "Thorwald's murder of his wife has no significant effect on most of his neighbors; one fuction of the courtyard vignettes is to parallel the romantic relations of Jeff and Lisa with other male/female relations."

[80] "What counts as an event, a cause, an effect, a similarity, or a difference- all will be determined within the context of the individual film."

[81] "The syuzhet can cue us to construct fabula events in any sequence (a matter of order). The syuzhet can suggest fabula events as occurring in virtually sny time span (duration). And the syuzhet can signal fabula events taking place any number of times (frecuency)."

[82] "These aspects can all asist or block the viewer's construction of fabula time."

[83] "Fabula events must be represented as occurring in a spatial frame of reference, however vague or abstract. The syuzhet can facilitate construction of fabula space by informing us of relevant surroundings and the positions and paths assumed by the story's agents."

> [e]l confinamiento al jardín de Jeff (…) es una instancia del uso de dispositivos de la fábula para favorecer nuestra construcción del espacio de la fábula. Sin embargo, la película también podría impedir nuestra comprensión al suspender, confundir, o socavar nuestra construcción del espacio. (NFF, 51b.iiim)[84]

La relación entre fábula y argumento se vincula también con el uso de esquemas y la formulación de hipótesis pues "(…) nuestras actividades de esquematizar y realizar hipótesis son guiadas por las pistas del argumento acerca de la causalidad, tiempo y espacio." (NFF, 51b.viiim)[85] Como ejemplo de cómo el argumento facilita o complica la obtención de esta información, Bordwell toma una escena específica de *Rear Window*.

> (…) cuando Jeff está durmiendo, vemos a una mujer irse con Thorwald y nos preguntamos si ella es su esposa; el argumento ha generado la sospecha de que la señora Thorwald sigue viva al no enseñarnos a esta mujer (quien no es la señora Thorwald) entrando al departamento. El argumento de *Rear Window* también bloquea nuestro conocimiento al limitar el espacio; sólo podemos usar restringidas vistas del jardín para construir la fábula. (NFF, 51b.ivu)[86]

Considerando esta cita, Bordwelll agrega que

> [e]n general, el argumento da forma a nuestra percepción de la historia al controlar (1) la cantidad de información de la historia a la que tenemos acceso; (2) el grado de pertinencia que le podemos atribuir a la información presentada; y (3) las correspondencias formales entre la presentación del argumento y los componentes de la fábula. (NFF, 54a.im)[87]

Debido a esto, Bordwell considera que "(…) podemos distinguir entre un argumento que suministra muy poca información de la historia y un argumento que suministra demasiada: en otras palabras, un argumento 'ralo' opuesto a uno 'sobrecargado'." (NFF, 54a.iiu)[88] Además, el autor agrega que "[c]ada argumento selecciona qué eventos va a mostrar de la fábula y los combina de una manera particular. La selección crea brechas; la combinación crea composición." (NFF, 54b.vu)[89] Las **brechas** mencionadas por Bordwell se dan debido a que "[n]ingún argumento presenta explícitamente todos los eventos de la fábula que

---

[84] "The confinement to Jeff's courtyard in *Rear Window*, is an instance of the use of syuzhet devices to advance our construction of fabula space. But the film could also impede our comprehension by suspending, muddling, or undercutting our construction of space."

[85] "(…) our schematizing and hypothesizing activities are guided by the syuzhet's cues about causality, time, and space."

[86] "(…) while Jeff is asleep, we see a woman leave with Thorwald and wonder if she is his wife; the syuzhet has generated this suspicion that Mrs. Thorwald is still alive by not showing us this woman (who is not Mrs. Thorwald) entering the apartment. The syuzhet of *Rear Window* also blocks our knowledge by limiting space; we can use only narrowly restricted views of the courtyard to construct the fabula."

[87] "In general, the syuzhet shapes our perception of the fabula by controlling (1) the quantity of fabula information to which we have access; (2) the degree of pertinence we can attribute to the presented information; and (3) the formal correspondences between syuzhet presentation and fabula data."

[88] "(…) we can distinguish a syuzhet which supplies too little information about the story and a syuzhet wich supplies too much: in other words, a 'rarefied' syuzhet versus an 'overloaded' one."

[89] "Any syuzhet selects what fabula events to present and combines them in particular ways. Selection creates gaps; combination creates composition."

suponemos tuvieron lugar." (NFF, 54b.vio)[90] Sobre el concepto de brecha, es importante considerar que en una definición de diccionario, se puede encontrar que "brecha" se puede referir a una "[r]otura o abertura irregular, especialmente en una pared o muralla." (RAE). En el caso de Bordwell, estas aberturas se presentan en el argumento. Hay varias maneras en que se puede categorizar las brechas que crea el argumento, por lo que se puede hablar de brechas temporales y espaciales; brechas temporarias y permanentes; brechas difusas y enfocadas; y brechas expuestas o reprimidas.

Las **brechas temporales** "(…) son las más comunes (…)" (NFF, 54b.viu),[91] y se utilizan para omitir eventos que ocurrieron durante un lapso de tiempo determinado, por ejemplo: "[n]ace una princesa; en la siguiente escena ella tiene dieciocho años. Al dejar la brecha en el argumento, la narración insinúa que nada extraordinario ocurrió en esos años." (NFF, 54b.vio)[92] Por otro lado, las **brechas espaciales** son aquellas que "(…) retienen información acerca del paradero de un personaje o no define el lugar de acción." (NFF, 54b.viu – 55a.io)[93] En cualquier caso, "[l]as brechas se encuentran entre las señales más claras para que el espectador actúe, pues las brechas evocan el proceso de la formación de esquemas y la prueba de hipótesis." (NFF, 55a.io)[94]

Las **brechas temporarias** y **permanentes** se refieren a que "(…) el agujero en la trama puede ser llenado (rápida o eventualmente), o nunca ser llenado." (NFF, 55a.iio)[95] Bordwell ejemplifica este tipo de brechas al retomar el ejemplo de la princesa mencionado anteriormente: "[e]n nuestro cuento de hadas, la brecha es pasajera: dejamos la cuna de la princesa y después la vemos como una mujer joven; llenamos rápidamente la brecha." (NFF, 55iim)[96] Es importante considerar que "[e]n algunas narrativas una brecha puede permanecer abierta hasta el final (…)" (NFF, 55a.iiu),[97] lo cual nos lleva a las **brechas difusas o enfocadas**, Bordwell se refiere a las primeras como aquellas que puede ser llenadas "(…)

[90] "No syuzhet explicitly presents all of the fabula events that we presume took place."
[91] "Temporal gaps are the most common sort (…)"
[92] "A princess is born; in the next scene she is eighteen years old. In leaving a gap in the syuzhet, the narration implies that nothing extraodinary took place in those intervening years."
[93] "(…) witholds knowledge about a character's whereabouts or neglects to define the action's locales."
[94] "Gaps are among the clearest cues for the viewer to act upon, since they evoke the entire process of schema formation and hypothesis testing."
[95] "This is, the information hole in the fabula can be plugged (quickly or eventually) or never plugged."
[96] "In our fairy tale, the gap is fleeting: we leave the princess's cradle and then see her as a young woman; we very rapidly fill in the gap."
[97] "In some narratives, however, a gap remains open to the end (…)"

con asunciones generales y típicas." (NFF, 55a.iiio)[98] Por el contrario, las brechas enfocadas son aquellas que se presentan a través de una pregunta específica que requiere una respuesta precisa. Bordwell ejemplifica las brechas difusas y enfocadas retomando el caso de la princesa y la película *Rear Window*: "[n]o se especifica cómo pasó la princesa esos dieciocho años; podemos llenar la brecha sólo con asunciones generales y típicas. Pero, '¿Thorwald mató a su esposa?' es una pegunta clara que requiere una respuesta precisa." (NFF, 55a.iio)[99] Por último, las **brechas expuestas** se presentan "(…) cuando sabemos que hay algo que necesitamos saber." (NFF, 55a.ivo)[100] Las **brechas suprimidas** se dan cuando el argumento "(…) no llama la atención acercan de su brecha." (NFF, 55a.ivm)[101] La brechas expuestas y suprimidas son ejemplificadas por Bordwell de la siguiente manera:

> [n]uestro cuento de hadas llama nuestra atención en sus brechas temporales, exigiendo que llenemos los dieciocho años de la vida de la princesa con ayuda de nuestras asunciones convencionales. Una historia de detectives también llamaría la atención en este tipo de brechas, haciendo que nos preocupemos por nuestra falta de cierta información. Que *Rear Winsow* no muestre a la amante de Thorwald entrar a su departamento es un claro ejemplo de una brecha suprimida. Cuando la vemos salir, nosotros no sabemos que su entrada ha sido omitida. (NFF, 55a.ivo)[102]

Bordwell menciona que cada tipo de brecha tiene una función específica:

> "[l]as brechas temporales apuntan hacia adelante y construyen una sorpresa; un vacío permanente nos invita a realizar una estrategia de 'escaneo', recordando episodios simples buscando información que pudimos haber perdido. Una brecha enfocada tiende a solicitar hipótesis exclusivas y homogéneas, mientras que una brecha difusa permite más de un trabajo inferencial de principio a fin. Una brecha resaltada puede advertirnos que pongamos atención: o la información de la historia omitida se convierte importante después, o la narración nos desvía haciendo hincapié en algo que puede resultar insignificante. Si la brecha se omite, la sorpresa será el resultado más probable, especialmente si la información omitida ocupa un lugar bajo en una escala de probabilidades." (NFF, 55a.vo).[103]

---

[98] "(…) we can fill the gap only with general and typical assumptions."

[99] "How the princess passed those eighteen years is unspecified; we can fill the gap only with general and typical assumptions. But 'Did Thorwald kill his wife?' is a clear-cut question demanding a precise answer."

[100] "A gap is flaunted when we know that there is something we need to know."

[101] "Other syuzhets do not call attetion to their gaps."

[102] "Our fairy tale calls the temporal gap to our attention, demanding that we fill the eighteen years of the princess's life with the help of our conventional assumptions. A detective story also typically calls attention to its gaps, making us fret over our lack of certain data. Other syuzhets do not call attention to their gaps. That *Rear Window* does not show Thorwald's mistress enter his apartment is a striking case of a suppressed gap. At the time we see her leave, we do not know that her entry has been omited."

[103] "Temporary gasps point us to apply a 'scanning' strategy, sorting back through single episodes looking for information we might have missed. A focused gap obviously tends to solicit exclusive and homogeneous hypotheses, while a diffuse gap yields room for more open-ended inferential work. A flaunted gap may warn us to pay attention: either the omitted fabula information will become important later, or the narration is misleading us by stressing something that will prove insignificant, If a gasp is supressed, however, surprise is the likely result, especily if the omitted information ranks low on a scale of probabilities."

1.3.2 Retardo y redundancia como recursos del argumento

Las brechas no son el único medio a través del cual un argumento puede elegir la información que muestra de la historia, por lo que Bordwell habla del **retardo** y de la **redundancia**. En el caso del retardo, el autor recupera la idea de la importancia de la comprensión por parte del espectador, la cual se relaciona con el concepto en cuestión debido a que "[s]ólo por el retardo de la revelación de información el argumento puede despertar anticipación, curiosidad, suspenso, y sorpresa." (NFF, 55b.iiio)[104] Bordwell da el siguiente ejemplo acerca del retardo:

> (…) *Rear Window* expone la información de su fábula de tal manera que (a) la evidencia crucial del asesinato emerge poco a poco y el caso no es resuelto rápidamente, y (b) la investigación del asesinato suspende y (posiblemente) resuelve los problemas románticos de Jeff y Lisa. (NFF, 55b.iiim)[105]

Además, Bordwell menciona que "[e]l retardo puede ocurrir cuando el argumento pospone la revelación de ciertos elementos de la información de la fábula." (NFF, 56a.iio)[106] La transmisión de información, a su vez, está relacionada con la **exposición**, la cual puede ser de diferentes tipos:

Si "[e]n algún punto del argumento se le da prioridad a la información de la fábula (…)" (NFF, 56a.iiia),[107] entonces se tratará de una **exposición concentrada**. Si la narración esparce "(…) la información mediante el argumento entrelazándola con acciones en curso (…)" (NFF, 56b.io),[108] entonces se tratará de una **exposición distribuida**. De igual manera se debe considerar en qué momento del argumento se encuentra la exposición, pues si esta se encuentra al principio, entonces es **preliminar**; por el contrario, si la exposición se encuentra después, entonces es **retardada**. (NFF, 56b.im)[109] Considerando lo anterior, Bordwell menciona que hay tres posibilidades de exposición:

> [e]l clásico cuento de hadas emplea exposición preliminar y concentrada: 'érase una vez' lo señala. La ficción y el cine popular normalmente entrelaza toda la exposición en la primera o segunda escena, por lo tanto emplea exposición preliminar y concentrada. La trama del

[104] "Only by delaying the revelation of some information can the syuzhet arouse anticipation, curiosity, suspense, and surprise."

[105] "(…) *Rear Window* lays out its fabula information so that (a) the crucial murder evidence emerges piecemeal and the case is not solved too quickly, and (b) the murder investigation suspends and (possibly) resolves Jeff and Lisa's romantic problems."

[106] "Retardation may occur when the syuzhet pospones revealing certain items of fabula information."

[107] "At some point in the syuzhet we might be given the prior fabula information in a lump (…)"

[108] "Or the narration might scatter the information through the syuzhet, interweaving it with ongoing present action."

[109] "The exposition can also be put at any syuzhet point: in the begginig (preliminary exposition, as in *Rare Window*) or later (delayed exposition)."

> crimen en un relato de detectives usualmente es revelada a partir de exposición retardada, una larga escena cerca del final del argumento recontando los eventos llevando al crimen. Finalmente, la práctica de Ibsen de 'exposición continua' constituye una adherencia a los principios de exposición retardada y distribuida: los eventos previos de la fábula se dan a conocer gradualmente a lo largo de toda la obra. (NFF, 56b.iio)[110]

Bordwell, agrega que cada tipo de exposición "(…) genera diferentes actividades inferenciales en el espectador (…)" (NFF, 56b.iio),[111] de tal manera que se tiene que

> [l]a exposición concentrada y la preliminar proporcionan un fuerte efecto de primacía, bases sólidas para la formación de hipótesis seguras. La exposición distribuida y retardada alienta la curiosidad acerca de eventos previos y puede guiar a la suspensión de hipótesis fuertes o absolutas." (NFF, 56b.iio)[112]

En cuanto al tema de la **redundancia**, Bordwell menciona que "[e]l argumento también repite." (NFF, 56b.iiio)[113] Se trata de una redundancia que tiene la función de "(…) reforzar asunciones, inferencias e hipótesis acerca de la información de la historia." (NFF, 56b.iiiu)[114] Retomando el trabajo de Susan R. Suleiman, Bordwell menciona que la redundancia puede clasificarse de tres maneras.

En primer lugar,

> [a]l nivel de la fábula, cualquier evento, personajes, cualidad, función de la historia, entorno, o comentario de personaje puede ser redundante con respecto de cualquier otro. Por ejemplo, A puede decir que B es un mujeriego; esa declaración puede ser redundante con el comportamiento de B (…), o su función en la historia (…), o su nombre, su entorno, o cualquier otro juicio del personaje, o todos los anteriores. (NFF, 57a.iiio)[115]

En segundo lugar, "[a]l nivel del argumento, la narración puede lograr redundancia al reiterar su relación con el receptor; puede ser al repetir su propio comentario acerca de un evento o

---

[110] "The classic fairy tale employs preliminary and concetrated exposition: 'Once upon a time' usually signals it. Popular fiction and film typically weave all the exposition into the first scene or two, thus employing preliminary and fairly concetrated exposition. The crime plot in the detective tale is usually revealed through delayed and concetrated exposition, a long scene near the end of the syuzhet recounting the events leading up to the crime. And Ibsen's practice of 'continuous exposition' constitutes an adherence to both delayed and distributed principles: prior fabula events come to light gradually throughout the entire play."

[111] "(…) each of these options triggers different inferential activities on the part of the spectator."

[112] "Concetrated and preliminary exposition supplies a strong primacy effect, solid grounds for confident hypothesis formation Distributed and delayed exposition encourages curiosity about prior events and can lead to a suspension of strong or absolute hypotheses."

[113] "The syuzhet also repeats."

[114] "Such repetitions reinforce assumptions, inferences, and hypotheses about story information."

[115] "At the leve of the fabula, any given event, character, quality, story function, environment, or character commentary may be redundant with respect to any other. For example, A may declare B to be a rake; tha statement can be redundant in view of B's overt behavior (…), or his story funtion (…), or his name, or his surroundings, or other character's judgments, or all of these."

personaje; o al adherirse a un punto de vista consistente." (NFF, 57a.ivo)[116] Bordwell pone el siguiente ejemplo:

> [e]n *October*, la comparación entre de Karensky con figuras históricas consigue redundancia a todos estos significados: reiteración de dirección; constante comparación entre él y las estatuas, la arquitectura, y las curiosidades del Palacio de Invierno; y la adhesión a una omnisciencia satírica. (NFF, 57a.ivm)[117]

Por último, la redundancia puede presentarse

> [a]l nivel de la relación entre el argumento y la fábula, la redundancia se puede lograr al representar un evento más de una vez (…), o al hacer que cualquier evento de la fábula, personaje, cualidad, función de la historia, entorno, o comentario del personaje sea redundante respecto de un comentario de la narración. (NFF, 57a.vo)[118]

Por el ejemplo, "[a]l principio de *Rear Window*, los muebles del departamento de Jeff nos dicen que le gusta la aventura; en la segunda escena, Jeff le dice a su editor (y a nosotros) lo mismo." (NFF, 57a.vu)[119]

1.4 Conocimiento, autoconsciencia, y comunicabilidad

Más adelante, Bordwell menciona que las tácticas del argumento como "[e]scoger lo que se incluye en el argumento y lo que se deja implícito, elegir cómo retardar el argumento y dónde se necesita la redundancia (…) dependen de **estrategias narrativas**." (NFF, 57b.iio)[120] En su libro, Bordwell aborda tres de estas estrategias: **conocimiento**[121], **autoconciencia** y **comunicabilidad**, las cuales "(…) son propiamente narrativas en el sentido de que no sólo dan forma a los procesos del argumento, sino que también incluyen opciones estilísticas." (NFF, 57b.iiu)[122]

---

[116] "At the level of the syuzhet, the narration can achieve redundancy by reiterating its relation to the perceiver; by repeating its own commentary about an event or character; or by adhering to a consistent point of view."

[117] "In *October*, the moch-heroic comparison of Kerensky to historic figures achieves redundancy by all these means: reiteration of direct address; constant comparison between him and the statuary, achitecture, and bric-a-brac of the Winter Palace; and adherence to a satiric omniscience throughout."

[118] "At the leve lof the relations between syuzhet and fabula, redundancy can be achieve by representating an event more than once (…), or by making any fabula event, character, quality, story function, environment, or character commentary redundant with respect to narrational commentary."

[119] "At the start of *Rear Window*, the furnishings of Jeff's apartment tell us that he is adventorous; in the second scene, Jeff tells his editor (and us) the same thing."

[120] "Choosing what to include in the syuzhet and what to leave tacit, deciding how to retard the syuzhet tactics depend on broad narrational strategies."

[121] El autor utiliza los términos *knowledgeable* y *knowledgeability*.

[122] "I should add that these characteristics are properly narrational in that they not only shape syuzhet processes but often involve stylistic options too."

Acerca del concepto de **conocimiento**, Bordwell menciona que "[l]a narración de una película puede tener más o menos conocimiento acerca de la fábula que representa. Cada película emplea normas de conocimiento relevante para nuestra construcción de la fábula." (NFF, 57b.iiio)[123] Por ejemplo

> [e]n una película de misterio, la información circunstancial divulgada respecto de eventos pasados puede tener más centralidad estructural que la información acerca del estado mental de personajes recurrentes. Por otro lado, en un musical o melodrama, la información acerca de estados mentales inmediatos tiene prioridad. (NFF, 57b.iiio)[124]

Sin embargo, el concepto "conocimiento" tiene otros aspectos, siendo el primero de estos la **narración más o menos restringida**, lo cual se refiere a la cantidad de información que se le da al espectador. En este sentido, Bordwell agrega que "[c]omúnmente, las porciones del argumento puede estar organizadas alrededor del conocimiento de un personaje y otras porciones se limitan al conocimiento de otro personaje." (NFF, 58a.io)[125]

El segundo aspecto al que hace referencia el concepto de conocimiento es el de **profundidad**, el cual se relaciona con la subjetividad y la objetividad. Bordwell menciona que

> [u]na narración puede presentar toda la vida mental de un personaje, ya sea consciente o inconscientemente; puede limitarse a lo que la experiencia visual o auditiva de un personaje; puede abstenerse de cualquier comportamiento que indique un estado psicológico; incluso los puede minimizar. (NFF, 58a.iio)[126]

Bordwell pone varios ejemplos sobre la profundidad:

> (…) a pesar de que la narración de *The Birth of a Nation* es poco restringida en rango, penetra las mentes de los personajes con menos profundidad que la narración de, por ejemplo, *Secrets of a Soul*, el cual representa los sueños del protagonista. *The Maltese Falcon*, contiene una toma como si fuera los ojos de Spade, es menos subjetiva que *Rear Window*, con sus diversos puntos de vista en las tomas. (NFF, 58a.iim)[127]

---

[123] "A film's narration can be called more or less *knowledgeable* about the fabula it represents. Every film will employ norms of relevant knowledge for our construction of the fabula."

[124] "In a mistery film, circumstantial information divulged about past events can have more structural centrality than information about a character's current state of mind. In a musical or melodrama, however, information about immediate states of mind might take priority."

[125] "Most commonly, portions of the syuzhet will be organized around one character's knowledge and other portions will confine themselves to the knowledge held by another character."

[126] "A narration may present the whole of a character's mental life, either conscious or unconscious; it may confine itself to the character's optical or auditory experience: it may eschew any but behavioral indications of psychological states; it may even minimize those."

[127] "(…) although the narration of *The Birth of a Nation* is relatively unrestricted in range, it penetrates the characters' minds les deeply than does the narration of, say, *Secrets of a Soul*, which represents the protagonist's dreams. *The Maltese Falcon*, which contains one shot cued as being through Spade's eyes, is less subjective than *Rear Window*, with its many optical point-of-view shots."

Bordwell menciona que la cantidad y la profundidad de la información están relacionados pues "[u]na narración restringida no garantiza profundidad ni la profundidad, bajo ninguna circunstancia, garantiza que la narración será constantemente limitada." (NFF, 58a.iiio)[128] Bordwell agrega que "[e]n general las películas narrativas modulan constantemente la cantidad y la profundidad del conocimiento de la información. Estos cambios proveen fuertes pistas para la elaboración de hipótesis." (NFF, 58a.iiiu)[129]

En cuanto al término de autoconciencia, este responde a la pregunta "¿[e]n qué medida la presentación de la narración reconoce que se está dirigiendo a una audiencia?" (NFF, 58a.ivo)[130] Bordwell menciona que "[t]odas las narraciones fílmicas son autoconscientes, pero algunas lo son más que otras. Además, la 'autoconsciencia' varía en grado y función dentro de diferentes géneros y modos de práctica fílmica." (NFF, 58b.iim)[131] La importancia de la autoconciencia es que nos permite saber "(…) con qué efectos la película permite reconocer que la presencia de una audiencia da forma el argumento." (NFF, 59a.iu)[132]

El siguiente concepto, la comunicabilidad, se relaciona con la información que la narración comunica o no. Bordwell menciona que "[e]l grado de comunicabilidad puede ser juzgado considerando qué tan voluntariamente la narración comparte la información según lo permite su grado de conocimiento." (NFF, 59b.iio)[133] Como ejemplo, Bordwell menciona que

> [l]a narración sin restricciones de *The Birth of a Nation* es altamente comunicativa; la única información retenida es de 'suspenso' (por ejemplo, lo que pasará después). La altamente restringida narración de *Rear Window* es igualmente de comunicativa en que (en su entereza) nos cuenta lo que Jeff sabe en cualquier momento. (NFF, 59b.iio)[134]

---

[128] "Restricted narration does not guarantee greater depth, nor does depth at any point guarantee that the narration will stay constantly limited."
[129] "In general, narrative films are constantly modulating the range and depth of the narration's knowledge. Such shifts provide strong cues for hypothesis formation."
[130] "To what extent does the narration display a recognition that it is addressing an audience?"
[131] "All filmic narrations are self-conscious, but some are more so than others. Furthermore, 'self-consciousness' varies in degree and function within different genre and modes of film practice."
[132] "(…) with what effects the film lets a recognition of the audience's presence shape the syuzhet."
[133] "The degree of comunicativeness can be judged by considering how willingly the narration shares the information to wich its degree of knowledge entitles it."
[134] "The unrestricted narration of *The Birth of a Nation* is highly communicative; the only information withhelded is of a 'suspense' variety (i.e., what will happen next). The sharply restricted narration of *Rear Window* is likewise generally communicative in that (on the whole) it tells us all that Jeff knows at any given moment."

De acuerdo con Bordwell, el conocimiento, la autoconciencia y la comunicabilidad se relacionan con el argumento y la historia en los siguientes términos:

> [c]omo categorías de transmisión de información, el conocimiento, la autoconsciencia, y la comunicabilidad intervienen en cómo la construcción del estilo de la película y el argumento manipulan el tiempo, el espacio, y la lógica narrativa para permitir que el espectador construya un despliegue particular de la fábula. (NFF, 61a.iio)[135]

1.5 El tiempo en la película

Otro aspecto que Bordwell aborda en su libro es el **factor temporal en la construcción de la película**. Con esto, el autor se refiere a que "[a]l ver una película, el espectador se somete a la forma temporal programada. Bajo circunstancias de visualización normales, la película controla absolutamente el orden, la frecuencia, y la duración de la presentación." (NFF, 74.io)[136] Lo cual conlleva que "[u]na brecha será cerrada sólo cuando el argumento lo quiera; el material de retardo, aunque sea molesto, debe ser sufrido; una brecha puede esconderse astutamente de manera que el espectador no recuerda cómo se hizo el truco." (NFF, 74.iu)[137] Esto quiere decir que "[e]s evidente que en el cine muchos procesos de narración dependen de la manipulación del tiempo." (NFF, 74.iu)[138]

Algo que Bordwell resalta es que esta manipulación del tiempo se relaciona con el **ritmo de la narrativa**, en la cual "(…) el espectador se ve obligado a realizar inferencias a una velocidad determinada, mientras que la narración controla lo que inferimos y cómo lo hacemos." (NFF, 76b.iiu)[139] Esto quiere decir que "[l]las relaciones temporales en la fábula se derivan de las inferencias; el espectador encaja esquemas a las pistas dadas por la

---

[135] "As categories of information transmision, knowledgeability, self-consciousness, and communicativeness all bear on how film style and syuzhet construction manipulate time, space, and narrative logic to enable the spectator to construct particular unfolding fabula."

[136] "In watching a film, the spectator submits to a programed temporal form. Under normal viewing circumstances, the film absolutely controls the order, frequency, and duration of the presentation of events."

[137] "A gap will be closed only when the syuzhet wants it that way; retarding material, however annoying, must be suffered through; a gap may be hidden so cunningly that the spectator cannot recall how the trick was pulled."

[138] "It is evident that in cinema many processes of narration depend upon the manipulation of time."

[139] "Rythm in narrative cinema comes down to this: by forcing the spectator to make inferences at a certain *rate*, the narration governs *what* and *how* we infer."

narración." (NFF, 77a.iu)[140] Bordwell agrega que "[e]ste proceso afecta tres aspectos del tiempo: el orden de los eventos, su frecuencia y su duración." (NFF, 77a.iu)[141]

Respecto del **orden de los eventos** de la historia, Bordwell menciona que puede ser **simultáneos** "(…) el evento 1 ocurre mientras el evento 2 está ocurriendo (…)" (NFF, 77a.iio),[142] o bien, puede ser **sucesivos** "(…) el evento 2 ocurre después del evento 1 (…)" (NFF, 77a.iio).[143] Estas dos maneras de presentar la historia se puede combinar de cuatro maneras diferentes:

A) La historia presenta eventos simultáneos y el argumento hace una presentación simultánea. Esta opción "(…) ocurre cuando asumimos que los eventos presentados simultáneamente en el argumento se refieren a eventos simultáneos de la historia." (NFF, 77a.ivo)[144] Bordwell menciona que esta primera opción "(…) puede ser presentada en una pantalla dividida, un sonido fuera de la pantalla, u otros medios estilísticos." (NFF, 77a.ivo)[145]

B) La historia presenta eventos sucesivos y el argumento hace una presentación simultánea. Bordwell menciona que esta opción es poco frecuente en el cine

> (…) pero puede ser observada en casos donde, por ejemplo, los personajes vean una película o un programa de televisión donde se representen hechos previos de la historia: el acto de ver y los eventos pasados son representados de manera simultánea en el argumento. De manera más autoconsciente, la narración puede representar eventos sucesivos como simultáneos al dividir la pantalla o 'superponiendo sonido' (…) (NFF, 76a.ivm)[146]

C) La historia tiene eventos simultáneos y el argumento tiene una presentación sucesiva. Bordwell menciona que esta opción es la más común, "(…) el corte transversal es el medio principal a través del cual los eventos sucesivos de la historia (…) son distribuidos de manera sucesiva en el argumento (…)" (NFF, 77b.im).[147]

---

[140] "The temporal relations in the fabula are derived by inference; the viewer fits schemata to the cues proffered by the narration."
[141] "This process affects three aspects of time: the order of events, their frecuency, and their duration."
[142] "(…) event 1 occurs while event 2 is occurring (…)"
[143] "(…) event 2 occurs after event 1 (…)"
[144] "Type A occurs when we presume that events simultaneously present in the syuzhet refer to simultaneous fabula events."
[145] "Type A could also be presented by split-screen, offscreen sound, or other stylistic devices."
[146] "(…) but it can be observed in those cases when, say, characters watch a film or television program depicting prior fabula events: the act of watching and the past events are simultaneously represented in the syuzhet. More self-consciously, the narration can represent succesive events as simultaneous by using split screen or 'sound slap' (…)"
[147] "(…) crosscutting is the principal device whereby simultaneous fabula events (…) are spread out successively in the syuzhet (…)"

D) La historia tiene eventos sucesivos y el argumento los presenta de manera sucesiva. Bordwell menciona que a pesar de que esta sea la manera que usualmente se utiliza en el cine, el argumento puede modificar el orden de los eventos. Bordwell menciona que "[l]a historia constituye una serie de acciones cronológicas; el argumento puede adherirse a esta cronología (1-2-3) o puede revolver los eventos (1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, etc.)" (NFF, 77b.iio)[148]

Para lograr la alteración de eventos que se mencionan en la opción D), Bordwell menciona que se puede utilizar el ***flashback*** "(…) en el cual un evento previo de la historia (1) es colocado más tarde en el argumento (por ejemplo, 2-1-3)." (NFF, 77b.iio)[149] El *flashback* puede ser **externo** si muestra "(…) eventos que ocurren previamente al primer evento representado en el argumento (…)" (NFF, 78b.iio);[150] por el contrario, el *flashback* será **interno** si "(…) muestra eventos que ocurrieron dentro de los límites temporales del argumento, después del evento presentado inicialmente." (NFF, 78b.iim)[151] Cualquier tipo de *flashback* "(…) es motivado psicológicamente, como recuerdo del personaje." (NFF, 78b.iiu)[152]El *flashback* se opone al ***flashforward***, "(…) en el que el orden 1-2-3 de la historia se altera en el argumento a algo como 1-3-2." (NFF, 77b.iim).[153]

Bordwell también rescata la clasificación de Seymor Chatman quien menciona que los eventos previos de la historia puede ser presentados por **recuento**, el cual se da "[c]uando el argumento presenta a los personajes dando información acerca de eventos previos por cualquier medio (escritura, habla, pantomima, una grabación, escenas de películas, etc. (…)" (NFF, 77b.iiiu).[154] La segunda opción es a través de la **representación**, la cual se da "[c]uando el argumento presenta eventos pasados como si estuvieran ocurriendo al momento,

[148] "The fabula constitutes a chronological series of actions; the syuzhet can adhere to this chronology (1-2-3) or shuffle events (1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, and so forth)."
[149] "(…) in which a prior fabula event (1) is positioned later in the syuzhet (yielding, say, 2-1-3)."
[150] "The flashback may display events that occur prior to the first evento represented in the syuzhet; this is the *external* flashback."
[151] "(…) it may display events that occur within the temporal bounds of the syuzhet proper, after the initial event presented."
[152] "In either the external or the internal case, the flashback is usually motivated psycologically, as character recollection."
[153] "(…) in which the 1-2-3 fabula order gets recast in the syuzhet as something like 1-3-2."
[154] "When the syuzhet presents characters communicating information about prior events by any means (writing, speech, pantomime, tape recording, film clips, etc. (…)"

en representación directa (…)" (NFF, 78a.io).[155] Una tercera opción, el **recuento representado**, se da cuando "(…) un personaje cuenta eventos pasados, y posteriormente el argumento presenta estos eventos en un flashback." (NFF, 78a.im)[156]

La manipulación del orden de los eventos se relaciona con el espectador ya que "[a]l adherirse de cerca al orden de la historia, enfoca la atención del espectador en eventos por venir -el efecto del suspenso que caracteriza la mayoría de películas narrativas-. Esto ayuda al espectador a crear hipótesis claras acerca del futuro (…)" (NFF, 78a.iiio).[157] Además, "[a]l seguir el orden de la historia, el argumento también fomenta el efecto de primacía, pues cada acción puede ser considerada como un cambio de la primera acción que vemos." (NFF, 78a.iiim)[158] Respecto del "**efecto de primacía**", Bordwell menciona que ese término lo retoma de Sternberg, quien a su vez adopta el término de la psicología cognitiva. El término "(…) describe cómo la información inicial establece 'un cuadro de referencia para que la información subsecuente [sea] subordinada tan lejos como sea posible.'" (NFF, 38a.iim)[159]

Por otro lado, Bordwell menciona que "(…) cambiar el orden de la historia puede utilizarse para romper o modificar el efecto de primacía, obligando al espectador a evaluar material antes de conocer nueva información acerca de eventos anteriores (…)" (NFF, 78a.iiim).[160] Esto se debe a que si "[u]n personaje es descrito inicialmente como virtuoso tenderá a considerarse de tal modo incluso si se muestra evidencia contraria; la hipótesis inicial será calificada pero no descartada al menos que se muestre fuerte evidencia." (NFF,

[155] "When the syuzhet presents prior events as if they were occurring at the moment, in direct representation (…)"
[156] "(…) a character tells about past events, and the syuzhet presents the events in a flashback."
[157] "Adhering closely to fabula order focuses the viewer's attention on upcoming events -the suspense effect that is characteristic of most narrative films. This helps the viewer to form clear-cut hypotheses about the future (…)"
[158] "By following fabula order the syuzhet also encourages the primacy effect, since each action can be measured as a change from the first one we see."
[159] "Sternberg borrows a term from cognitive psychology, the 'primacy effect', to describe how initial information establishes 'a frame of reference to which subsequent information [is] subordinated as far as posible."
[160] "(…) Conversely reshuffling fabula order can be used to break or qualify the primacy effect, forcing the viewer to evaluate early material in the light of new information about prior events (…)"

38a.iiu)[161] Además, "[a]l posponer la representación de algunos eventos de la historia también se genera curiosidad (…)" (NFF, 78a.iiiu).[162]

Sobre la **frecuencia**, Bordwell menciona que "[e]l espectador asume que los eventos de la historia ocurren de manera única, pero cada uno puede representarse en el argumento cualquier número de veces." (NFF, 79b.io)[163] Bordwell menciona que esto puede ocurrir de diferentes maneras:

A) El evento de la historia no es recontado ni dramatizado, pero "(…) podemos inferir que ocurrió." (NFF, 79b.iiio)[164] Para comprender esto Bordwell menciona una escena donde un hombre, al principio, se encuentra en la sala de espera de un edificio, posteriormente se ve cómo el hombre empieza a subir las escaleras, y finalmente lo vemos en una oficina. Lo que Bordwell explica es que a pesar de que no veamos al hombre subir todas las escaleras y encaminarse a la oficina, sabemos que eso pasó. De esta manera Bordwell dice que "[n]ormalmente, claro, los eventos menos 'interesantes' de la historia serán tratados de esta manera." (NFF, 79b.iiiu)[165]
B) La historia sólo representa el evento una vez y no lo recuenta posteriormente.
C) "En el la narrativa del cine convencional, varios eventos son mencionados una o más veces sin ser representados (…). Esto es especialmente común durante los pasajes expositivos." (NFF, 79.ivo)[166]
D) "La narración clásica comúnmente dramatiza un evento significativo de la historia una vez y la recuenta una o varias veces (…)" (NFF, 79b.ivm).[167]
E) Aunque sea poco frecuente, es posible que un evento sea representado más de una vez. Esto se puede dar si la "(…) narración repite una acción sin tener personajes recontándola (…)" (NFF, 80a.io),[168] o bien "un evento pude ser recontado a través de

[161] "A character initially described as virtous will tend to be considered so even in the face of some sontrary evidence; the initial hypothesis will be qualified but not demolished unless very strong evidence is brought forward."
[162] "Postponing the representation of some fabula events also tends to create curiosity (…)"
[163] "The viewer presumes that fabula events are unique occurrences, but each one can be represented in the syuzhet any number of times."
[164] "(…) we can still infer it as having ocurred."
[165] "Typically, of course, the least 'interesting' fabula events will be treated in this fashion."
[166] "In mainstream narrative cinema, many events are mentioned once or more than once without ever being enacted (…) This is especially common during expository passages."
[167] "Classical narration also commonly dramatizes a significant fabula event once and recounts it one or more times (…)"
[168] "(…) narration repeats an action without having characters recount it (…)"

diálogos entre personajes una o varias veces a pesar de ser representado varias veces (…)" (NFF, 80a.im).[169]

F) Bordwell menciona que el caso de repetición más común es cuando "[u]n evento es recontado cualquier número de veces, pero sólo es representado una vez (…)" (NFF, 80a.iiio).[170]

Bordwell menciona que la repetición de eventos está relacionada con el espectador, pues "[d]ebido a que el tiempo de visualización restringe la memoria, la habilidad del espectador para construir una historia coherente depende de las referencias repetidas a los eventos de la historia." (NFF, 80a.iio)[171] Además,

> [l]a repetición puede aumentar la curiosidad y el suspenso, abrir o cerrar brechas, dirigir al espectador hacia las hipótesis más probables o hacia las menos probables, retrasar la revelación de resultados, y asegurar que la nueva cantidad de la historia no sea demasiada." (NFF, 80a.iio)[172]

Por último, Bordwell aborda la alteración de la **duración** dentro de la cual hay tres variables.

1. "La duración de la historia es el tiempo que el espectador asume que requirió la acción de la historia -una década o un día, horas o días de la semana o siglos-.)" (NFF, 80b.iiio)[173]
2. "La duración del argumento consiste en estirar el tiempo dentro del que la película dramatiza. De los diez años que conlleva la acción de la historia, el argumento puede dramatizar sólo algunos meses o semanas." (NFF, 80b.iiio)[174]
3. La duración de pantalla o el tiempo de proyección. Bordwell explica que "[l]a acción de la historia puede tardar 10 años, el argumento puede presentar de marzo a mayo del último año, pero la película presenta estas duraciones en un tiempo de dos horas."

---

[169] "And an event may be recounted in character dialogue one or more times and still be enacted several times (…)"

[170] "An event may be recounted any number of times, but it will tipically be enacted only once (…)"

[171] "Because viewing time sets constrains on memory, the spectator's ability to construct a coherent fabula depends upon repeated reference to story events."

[172] "Repetition can heighten curiosity and suspense, open or close gaps, direct the viewer toward the most probable hypotheses or toward the least likely ones, retard the revelation of outcomes, and assure that quantity of new fabula information does not become too great."

[173] "*Fabula* duration is the time that the viewer presumes the story action to take -a decade or a day, hours or days or weeks or centuries."

[174] "*Syuzhet* duration consists of the stretches of time which the film dramatizes. Of the ten years of presumed fabula action, the syuzhet might dramatize only few months or weeks."

(NFF, 81a.io)[175] Bordwell menciona que este tercer tipo de duración está relacionado con "el sistema estilístico de la película" (NFF, 81a.io).[176]

Bordwell dice que estas tres variables se relacionan. En el caso de la duración de la historia y el argumento, esta se puede señalar a través de "(…) relojes, calendarios, indicaciones verbales, interludios o diálogos, y prototipos culturales generales (la apertura de las tiendas, el canto de los gallos)." (NFF, 80b.ivo)[177] Además Bordwell menciona que "[d]adas tres posibles relaciones de duración (equivalencia, expansión, contracción), podemos generar un grupo de nueve posibles relaciones entre la fábula, el argumento y el estilo." (NFF, 81b.iio)[178]

La primera de dichas relaciones es la **equivalencia**, "(…) en la cual la duración de la fábula es igual a la duración del argumento y de la pantalla." (NFF, 81b.iio)[179] Bordwell menciona que la relación de equivalencia entre "(…) la duración del argumento, de la fábula, y de la pantalla puede ser encontrada en narrativas muy sencillas (…)" (NFF, 81b.iiio),[180] es decir, en historias donde se presente la menor cantidad de acciones. Bordwell pone el ejemplo de la película *Pickpocket* (1903), donde "(…) un ladrón roba el bolsillo de un hombre, es perseguido, y es atrapado: fin." (NFF, 81b.iiio)[181] El autor agrega que en este tipo de narrativas

> [e]l argumento no nos pide construir eventos previos de la fábula, porque la duración del argumento y de la fábula son idénticos. Sin embargo, esta situación es muy rara. Normalmente la fábula consiste en más de una acción representada: es una cadena entera de eventos de la historia." (NFF, 81b.iiim)[182]

La segunda relación es la **reducción**, "(…) donde la duración de la fábula es narrada de una manera reducida o abreviada." (NFF, 81b.iim)[183] Bordwell menciona que "[e]ste es el procedimiento más común al nivel de conjunto: el argumento presenta diez años como diez

---

[175] "The story action may take ten years, the syuzhet may run from March to May of the final years, but the film may present these duration in the running time of two hours."
[176] "(…) film's stylistic system (…)"
[177] "(…) clocks, calendars, verbal indications, intertitles or dialogue, and general cultural prototypes (shops opening up, rosters crowing)."
[178] "Given three posible durational relationships (equality, expansion, contraction), we could generate a set of nine possible relations among fabula, syuzhet, and style."
[179] "There is *equivalence*, in which fabula duration equals syuzhet and screen duration."
[180] "(…) equivalence among syuzhet, fabula, and screen duration can be found in very simple narratives (…)"
[181] "(…) a thief picks a man's pocket, is chased, and is caught: the end."
[182] "The syuzhet asks us to construct no prior fabula events, so here syuzhet and fabula duration are identical. But this situation is very rare. Normally the fabula consists of more than the depicted action: it is the entire chain of story events."
[183] "There is what I shall call *reduction*, in which fabula duration is narrated in abridged or abreviated fashion."

días, mientras que la duración de la pantalla convierte los diez días en dos horas." (NFF, 82a.iio)[184] Uno de los recursos para reducir la duración de la fábula es la **elipsis**, la cual "(…) ocurre cuando el argumento omite discretos segmentos del tiempo de la fábula." (NFF, 82a.iiio)[185] Bordwell explica que "[e]ste es un procedimiento operativo normal. Al pasar a la escena B, la narración elimina un intervalo de la acción de la historia de la escena A." (NFF, 82a.iiim)[186] Sobre este primer recurso para la reducción de la duración de la fábula, Bordwell menciona que

> [c]laramente, la elipsis deja brechas, y estas puede ser permanentes o temporarias, enfocadas o difusas, expuestas o suprimidas. Las elipsis trabajan contra el retardo -el tiempo es omitido para pasar al siguiente gran momento- así, una narración altamente elíptica puede requerir complejas líneas de trama para retardar la acción. (…) Si el lapso de tiempo que se omite contiene información significativa, la elipsis puede crear una narración represiva que guía nuestra actividad de formar hipótesis. (NFF, 82b.iim)[187]

El segundo recurso utilizado para la reducción es lo que Bordwell llama **compresión**, acerca de la cual menciona que "[t]anto la duración de la fábula como del argumento puede ser mayores al tiempo en pantalla, pero esta presenta una serie de acciones de tal manera que no se puede detectar la falta de algún tiempo." (NFF, 82a.ivo)[188] A diferencia de la elipsis, en la compresión "(…) el tiempo no es omitido sino condensado (…)" (NFF, 82a.ivu).[189]

La tercera manera de manipular la duración es la **expansión**, "(…) donde la duración de la fábula es narrada de una manera aumentada." (NFF, 81b.iiu)[190] Bordwell menciona que "[u]n evento puede tomar un minuto en la historia, pero la composición del argumento o su manifestación al correr el tiempo puede consumir dos minutos." (NFF, 83a.iio)[191] Al igual que con la reducción, Bordwell distingue dos maneras en que la expansión puede ser lograda.

---

[184] "This is the most common procedure at the level of the whole: the syuzhet renders ten years as ten days, while screen duration makes the ten days two hours."
[185] "(…) occurs when the syuzhet omits discret segments of fabula time."
[186] "This is normal operating procedure. In passing to scene B, the narration typically eliminates an Interval of story action following scene A."
[187] "Obviously, ellipses leave gaps, and these may be permanent or temporary, focused or diffuse, flaunted or suppressed. Ellipses often work against retardation -time is skipped over in order to get to the next big moment- so a highly elliptical narration may require complicated plot lines to retard the action. (….) If the omited span contains significant infomation, the ellipsis can create a suppressive narration that shapes our hypotheses-forming activity."
[188] "Both fabula and syuzhet duration can be greater than screen time, but screen time presents a series of actions in such a way that no missing time can be detected."
[189] "Since time in here is not ellided but condensed (…)"
[190] "And there is *expansion*, in which fabula duration is narrated in aumented fashion."
[191] "An event may be presumed to take one minute in the story but its syuzhet composition or its manifestation in running time may actually consume two minutes."

La primera de ellas es la **inserción**, "(…) aquí el tiempo de la fábula se expande 'rellenando': el argumento y el estilo se convierten en asunto externo." (NFF, 83a.iim)[192] La segunda manera es a través de la **dilación**, "(…) esta técnica estira una acción representada continuamente. Aquí, la duración de la fábula y del argumento son congruentes; sólo la duración de la pantalla expande el tiempo. El recurso más común es la cinematografía en cámara lenta." (NFF, 83b. iio)[193]

1.5 El género de detectives

Como se dijo al principio de este capítulo, Bordwell aborda dos géneros alrededor de los cuales centra su teoría narratológica. El primer género que menciona es el cine de detectives el cual considera como un buen ejemplo "(…) de cómo el argumento manipula la información de la historia a lo largo de la narrativa." (NFF, 64a.io)[194] Para Bordwell, el género de detectives tiene como propósito la construcción "(…) de la cadena causal de la fábula que consiste en un crimen y su investigación (…)" (NFF, 64a.iu).[195] Así mismo, el autor menciona que "[l]a característica narrativa fundamental del relato de detectives es que el argumento retiene eventos cruciales que ocurren en las partes relacionadas conl crimen de la historia." (NFF, 64a.ivo)[196] Aunado a esto, Bordwell menciona que

> [e]l argumento puede ocultar el motivo, la planeación, o el encargo del crimen (acto que incluye la identidad del criminal), o varios detalles de estos. El argumento puede comenzar con el descubrimiento del crimen, o puede empezar antes de que el crimen sea cometido y encontrar otras maneras de encubrir eventos cruciales. En cualquier caso, el argumento es estructurado principalmente por el progreso de la investigación del detective. (NFF, 64a.ivo)[197]

Debido a que el género de detectives se basa en una investigación "[e]l espectador crea una serie de hipótesis exclusivas -un grupo cerrado de sospechas, un rango de sospechas

---

[192] "Here fabula time is expanded by 'padding': the syuzhet and the style wedge in foreign matter."
[193] "(…) this tactic stretches out a continuously represented action. Here fabula and syuzhet duration are congruent; only screen duration expands time. The most common instance is slow-motion cinematography."
[194] "(…) of how the syuzhet manipulates fabula information over an entire narrative."
[195] "(…) the viewer construes the fabula's causal chain as consisting of a crime and its investigation (…)"
[196] "The fundamental narrational characteristic of the detective tale is that the syuzhet withholds crucial events occurring in the 'crime' portion of the fabula."
[197] "The syuzhet may conceal the motive, or the planning, or the comision of the crime (…) or aspects of several of these The syuzhet may commence with the discovery of the crime, or it may start before the crime is committed and find other ways to conceal the crucial events. In either case, the syuzhet is principally structured by the progress of the detective´s investigation."

gradualmente definido-." (NFF, 64a.ivu)[198] Además, "[e]l género promueve suspenso respecto de los giros de la investigación y juega con la curiosidad acerca de material causal faltante." (NFF, 64a.ivu)[199]

En relación con la distribución de la información en este género, Bordwell menciona que "(…) la exposición de la investigación tiende a estar concentrada en las partes preliminares del argumento, mientras que la información del motivo, el agente, y las circunstancias del crimen serán distribuidas y finalmente resumidas con claridad en partes posteriores." (NFF, 64b.iim)[200] Esta manera de transmitir información hace que "(…) el espectador sepa que, en una película de detectives, casi todos puede ser el culpable y que las primeras impresiones puede ser engañosas." (NFF, 64b.iiio)[201]

Otra característica del género de detectives es que

> (…) la investigación usualmente es complicada debido al retardo de material. En el relato de detectives, el argumento retarda la revelación del criminal al insertar comedia (…), romance (…), y el encargo de más crímenes. Este último elemento de retardo es especialmente útil debido a que genera nuevas brechas causales e hipótesis. (NFF, 64b.iiim)[202]

En relación con las brechas, Bordwell menciona que "[l]a película de detectives justifica sus brechas y retardos al controlar el conocimiento, la autoconciencia, y la comunicabilidad." (NFF, 65a.iio)[203] Esto, a su vez, se vincula con que "[e]l género tiene como objetivo crear curiosidad acerca de eventos pasados de la historia (por ejemplo, quién mató a quién), suspenso acerca de eventos posteriores, y sorpresa respecto de revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento." (NFF, 65a.iio)[204] Bordwell agrega que "[p]ara promover estos estados emocionales, la narración debe limitar el conocimiento del espectador. Esto

---

[198] "The viewer creates a set of exclusive hypotheses -a closed set of suspects, a gradually defined range of outcomes."

[199] "The genre promotes suspense with respect to the twists and turns of the investigation and plays upon curiosity about the missing causal material."

[200] "(…) exposition about the invetigation itself tends to be concentrated in preliminary portions of the syuzhet, while information about the motive, agent, and circumstances of the crime will be dristributed and finally summed up clearly in later portion."

[201] "(…) the spectator knows that, in a detective film, almost anyone may turn out to be the culprit and that first impressions may therefore be misleading."

[202] "(…) the investigation is usually complicated by retardatory material. In the detective tale, the syuzhet typically delays revelation of the criminal by inserting comedy (…), romance (…), and the comision of more crimes. This last retardatory device is especially useful since it generates new causal gaps and hypotheses."

[203] "The detective film justifies its gaps and retardations by controlling knowledge, self-consciousness, and communicativeness."

[204] "The genre aims to create curiosity about past story events (e.g., who killed who), suspense about upcoming events, and surprise with respect to unexpected disclousures about either story or syuzhet."

puede ser motivado realísticamente al hacernos compartir el limitado conocimiento del investigador; conocemos lo que el detective conoce, cuando ella o él lo hace." (NFF, 65a.iim)[205] De esta manera "(…) recogemos la información de la fábula al seguir la investigación del detective." (NFF, 65a.iiu)[206]

Bordwell menciona que hay dos maneras de dar a conocer los eventos que se muestran en la película de detectives. La primera de ellas se puede hacer a través de comentarios con voz superpuesta,[207] a través de la cual podemos saber lo que el detective sabe. La segunda manera es la narración omnisciente, la cual "(…) 'voluntariamente' se restringe a sí misma con propósitos específicos (por ejemplo, la necesidad de ocultar eventos de la historia) pero que en cualquier momento puede pasar de su confinamiento al conocimiento de un personaje." (NFF, 65b.iiio)[208]

1.6 El melodrama

El segundo género que menciona Borwell es el melodrama el cual describe como "(…) un género que subordina todo a un amplio impacto emocional." (NFF, 70a.iiio)[209] Para lograr dicho impacto

> (…) la narración será altamente comunicativa acerca de la información de la fábula -específicamente, información que pertenece a los estados emocionales de los personajes-. Habrá pocas brechas enfocadas en la información de la fábula. La narración no tendrá restricciones de rango, estado más cerca a la omnipresencia, de tal manera que la película genera lástima, ironía, y otras emociones 'disociativas'." (NFF, 70a.iiio)[210]

Otra característica de este género es que, a diferencia del cine de detectives

> (…) el melodrama se basa en el efecto de primacía, disminuye la curiosidad acerca del pasado, y maximiza nuestra urgencia por saber lo que pasará más adelante -y, especialmente, cómo reaccionará cualquier personaje ante lo que ha ocurrido-. El interés del espectador se

[205] "To promote all three emotional states, the narration must limit the viewer's knowledge. This can be motivated realistically by making us share the restricted knowledge possesed by the investigator; we learn what the detective learns, when she or he learns it."
[206] "(…) we pick up fabula information by following the detective's inquiry."
[207] El autor utiliza el término *voice-over*
[208] "(…) an omniscient narration that 'voluntarily' restricts itself for specific purposes (e.g., the need to conceal story events) but wich can at any instant diverge from its confinement to character knowledge."
[209] "(…) as a genre subordinates virtually everything to broad emotional impact."
[210] "(…) the narration will be highly communicative about fabula information -specifically, information pertaining to characters' emotional states. There will be fewer focused gaps in fabula information. The narration will also be quite unrestricted in range, closer to an omniscient survey, so that the film can engender pity, irony, and other 'dissociated' emotions."

> mantiene al retrasar y calcular cuidadosamente coincidencias que producen sorpresa. (NFF, 70a.iiim)[211]

Ahora bien, en relación con la comunicación, "(…) no 'identificamos' sólo un personaje sino la presentación del surgimiento de una situación en su totalidad." (NFF, 70biu)[212] Bordwell explica esto diciendo que "[a]l cambiar de un personaje a otro y dándonos un campo de vista comparativo amplio, la narración multiplica las oportunidades para que anticipemos las reacciones de los personajes." (NFF, 71a.iiim)[213] Esto quiere decir que la narración no tiene restricciones al saber lo que cada personaje sabe, lo cual se relaciona con lo que menciona Bordwell acerca de cómo escena tras escena vemos "(…) a varios personajes descubrir lo que nosotros ya sabemos." (NFF, 71a.iiio)[214]

Sin embargo, el espectador no sólo puede anticipar la reacción de los personajes, sino también los cambios en su comportamiento, pues "[o]tro recurso del argumento del melodrama es lo que normalmente llamamos cambio de personaje; intentamos anticipar cómo los eventos alterarán la conducta de un personaje." (NFF, 72b.im)[215]

Bordwell menciona que en el melodrama

> [e]l argumento también manipula el interés a través de brechas temporales difusas. El argumento del melodrama nos informará del comienzo de una cadena de acción y después saltará en el tiempo o se moverá hacia otra línea de acción; nosotros nos preguntaremos por lo que ocurrió en el intermedio. (NFF, 71biim)[216]

Al cambiar de línea de acción, el melodrama crea situaciones paralelas, una práctica que, de acuerdo con Bordwell "(…) retrasa la revelación de información de la fábula, obligándonos a suspender preguntas acerca del progreso de una línea de acción mientras la otra ocupa nuestra atención." (NFF, 71b.iiu)[217]

---

[211] "(…) the melodrama typically relies on a firm primacy effect, plays down curiosity about the past, and maximizes our urge to know what will happen next -and, especially, how any given character will react to what has happened. Viewer interest is maintained by retardation and carefully timed coincidences that produce surprise."

[212] "(…) we 'identify' less with a single character than with a presentation of the emerging situation as a whole."

[213] "By shuttling form one character to another and giving us a comparatively wide field of view, the narration multiplies opportunities for our anticipating characters' reactions."

[214] "(…) more than various characters' discovering what we already know."

[215] "Another source of melodrama's typical syuzhet pattern is thus what we normally call character change; we try to anticipate how an event will alter a character's conduct.

[216] "The syuzhet also manipulates interest through unfocused temporal gaps. The melodrama's syuzhet will inform us of initiation of a chain of action and the skip over some time or move to another line of action; we will then wonder what happened in the Interval."

[217] "In general, the practice of parallel plotting retards the revelation of fabula information, compelling us to suspend questions about the progress of one line of action while another occupies our attention."

1.7. Género cinematográfico

Rick Altman, en su libro *Los géneros cinematográficos* (LGC de ahora en adelante), menciona que el género cinematográfico determina las expectativas del público. De acuerdo con este autor, el género cinematográfico tiene cuatro significados principales:

1. "el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria (…)" (LGC, 35.ii)
2. "el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas (…)" (LGC, 35.ii)
3. "el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores (…)" (LCG, 35.ii)
4. "el género como *contrato* o posición espectatorial que toda película de género exige a su público (…)" (LGC, 35.ii).

Estas definiciones nos remiten a lo que Bordwell menciona acerca del estilo, pues una de las definiciones que él da sobre este concepto es que el estilo es "(…) un sistema que moviliza componentes -instancias particulares de las técnicas de la película- de acuerdo con principios de organización."[218] En este caso, la película que será abordada en este trabajo tiene características y contenidos especiales que la distinguen de otras películas. Es importante notar que todas estas características pertenecen al contenido de la película y no a los procesos cognitivos que Bordwell menciona en su teoría.

Teniendo en cuenta las definiciones de Altman sobre el género cinematográfico y la primera definición de Bordwell de estilo, "el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria (…)" (LGC, 35.ii), se puede afirmar que las características de cada película preparan al espectador para aplicar los esquemas desarrollados por Bordwell de determinada manera. Esto se verá con mayor detalle a continuación ya que se abordarán las características del género de superhéroes.

[218] "Style also constitutes a system in that it too mobilizes components -particular instantiations of film techniques- according to principles of organization."

1.8. Cine de superhéroes

Peter Coogan en su libro *Superheroe: The secret origin of a genre*, (S de ahora en adelante), menciona que este tipo de cine tiene convenciones primarias que distinguen a este género de otros, ya sean literarios o cinematográficos. Dichas convenciones son las siguientes:

1. Misión: "(…) es una convención esencial para el género de superhéroes porque alguien que no actúa desinteresadamente para ayudar a otros en tiempos de necesidad no es heroico y por lo tanto no es un héroe." (S, 31.iio)[219]. Coogan agrega que "[s]in la misión, un superhéroe podría ser sólo un individuo extraordinariamente útil en una crisis (…), alguien que genera ganancias personales con sus poderes (…), o un supervillano (...)" (S, 31.iiu).[220] En el caso de *Batman inicia*, la misión de este superhéroe es luchar contra la mafia que tiene a los habitantes de Ciudad Gótica sumidos en el terror y que impiden que la justicia se lleve a cabo. En otras palabras, la misión de Batman es proteger Ciudad Gótica y sus habitantes de los criminales.

2. Poderes: "(…) son uno de los elementos más identificables en el género de superhéroes (…)" (S, 31, iiio).[221] Este elemento no se presenta en Batman, aunque es importante mencionar que debido a que este héroe es millonario puede conseguir tecnología que le permita construir armas que sustituyen los poderes, ya que gracias a estas herramientas puede hacer varias cosas que una persona no podría hacer comúnmente.

3. Identidad: "(…) comprende el nombre clave y el disfraz (…)" (S, 32.iio).[222] En *Batman inicia,* Bruce Wayne elige el nombre de Batman (hombre murciélago, en español) para la figura heroica a partir de un trauma de su infancia y confecciona un traje que vaya acorde a algunas características de este animal, como las alas, el color negro y la visión nocturna. Coogan menciona que la identidad puede estar vinculada a la personalidad o cualidades del *alter ego*, el autor ejemplifica este caso con el personaje Shadow quien "(…) es una presencia sombría detrás de ciertos eventos, no puede ser visto directamente por sus

[219] "The mission convention is essential to the supehero genre because someone who does not act selflessly to aid other in times of need is not heroic and therefore not a hero."
[220] "Without this mission, a superhero would be merely an extraordinarily helpful individual in a crisis (…), someone who gains personally from his powers (…), or a supervillain (…)"
[221] "Superpowers are one of the most identificable element of the superhero genre."
[222] "The identity element comprises the codename and the costume (…)"

enemigos o sus agentes (…)" (S, 33.iiim),[223] o a su "biografía" (S, 32.iim), es decir, a un momento que haya marcado al superhéroe, lo cual, como se mencionó anteriormente se puede ver en *Batman inicia* pues, en palabras de Coogan "[l]a identidad de Batman fue inspirada en el encuentro de Bruce Wayne con un murciélago mientras buscaba un disfraz capaz de sembrar el terror en los corazones de los criminales; su nombre clave encarna su biografía." (S, 33.iu)[224]

4. Disfraz: "El disfraz del superhéroe retira los detalles específicos de la apariencia ordinaria de un personaje, dejando solamente una idea simplificada que es representada a través de los colores y el diseño del disfraz." (S, 33.iiiu)[225] En el caso de *Batman inicia*, Batman representa cosas como el terror para los criminales, un creyente de la justicia para sus aliados, un símbolo de seguridad e incluso de esperanza para algunos de los ciudadanos, etc. Sobre su disfraz, se puede decir que este representa la oscuridad y sobre todo a los murciélagos. Todas estas características dejan atrás el carácter frívolo y pretencioso de Bruce Wayne, quien llama la atención de los medios por su gran fortuna y por la empresa que lleva su nombre, así como por su estilo de vida lleno de lujos.

Al igual que con el apartado anterior, es importante notar que todas estas características pertenecen al contenido de las películas, las cuales permite que el espectador realice los procesos cognitivos que menciona Bordwell, sobre todo aquellos relacionados con las inferencias y con la motivación transtextual, pues el espectador podrá realizar inferencias e hipótesis basadas en sus conocimientos anteriores de otras películas de superhéroes, sea de Batman o de cualquier otro.

---

[223] "The Shadow is a shadowy presence behind the events, not directly seen by his enemies or even his agents (…)"

[224] "The Batman identity was inspired by Bruce Wayne's encounter with a bat while he was seeking a disguise able to strike terror into the hearts of criminals; his codename embodies his biography."

[225] "The superhero costume removes the specific details of a character's ordinary appearance, leaving only a simplified idea that is represented in the colors and design of the costume."

Capítulo 2: *Batman inicia*

Para la realización de este análisis, la película *Batman inicia* será fragmentada en sus secuencias para que en cada una de ellas se aplique la teoría de Bordwell, así como las características del cine de superhéroes de Peter Coogan. A su vez, la división de secuencias obedecerá a la clasificación de un relato narrativo, es decir, planteamiento, nudo y desenlace, de tal manera que se puedan llegar a observaciones más puntuales respecto del análisis que se realizará.

2.1 Planteamiento (introducción del entorno y de los personajes)

Secuencia 1: La película abre con una escena de dos niños, Bruce y su amiga Rachel. Ambos personajes están jugando en un jardín. Rachel encuentra una piedra con una forma extraña y le dice a Bruce que ella se la va a quedar, pero Bruce logra quitársela, acto seguido por una persecución entre los niños. Bruce se queda escondido en un lugar del jardín, donde resulta que había un pozo cubierto con tablas que se rompen por el peso del niño, de tal manera que Bruce termina atrapado en el pozo donde hay murciélagos, los cuales asustan a Bruce.

En esta secuencia, al aplicar un esquema de prototipos, se puede identificar algunos agentes específicos y locaciones como “niños”, “mansión”, “pozo” y “murciélagos”. Así mismo, al ver la relación cercana entre Bruce y Rachel se puede inferir que son amigos, lo cual también sería un prototipo. También se infiere que Bruce es quien vive en la casa, pues en un momento determinado él le dice a Rachel que la piedra la encontró en el jardín de él. Sin embargo, es importante notar que esta inferencia también podría ser producto de la motivación transtextual que menciona Bordwell en su teoría, pues para quienes están familiarizados con el personaje de Batman, puede resultar “obvio” que la mansión es de Bruce, considerando que el personaje es conocido en los cómics por ser millonario y poseer una mansión.

En esta primera secuencia se puede notar que el tipo de exposición de información por parte del argumento es de tipo distribuida y retardada, ya que lo que no da suficiente información acerca de lo que pasa con Bruce luego de que queda atrapado en el pozo, aunque se espera que esto se dé a conocer más adelante. La exposición retardada y distribuida genera una brecha enfocada en esta secuencia, ya que se necesita saber con precisión lo que ocurrido con el niño luego de haber caído en el pozo. Esta brecha enfocada es al mismo tiempo una brecha expuesta, pues la película hace notar la falta de información al cambiar a la siguiente

secuencia. Aquí es importante recordar que Bordwell menciona que cuando se retarda la información se genera suspenso, lo cual a su vez genera intriga en el espectador respecto de eventos futuros.

Secuencia 2: Se enfoca a un hombre con barba recostado en una cama dentro de una celda. Un hombre mayor le pregunta "¿Tuvo un sueño?", a lo que el hombre con barba responde, "una pesadilla". Más adelante, estos dos personajes, salen de la celda y se forman en una fila para que les repartan el desayuno. Cuando estos dos personajes siguen en la fila, un prisionero se acerca al hombre con barba para pelear. Antes de que este conflicto se desenvuelva el hombre con barba le dice al prisionero "eres mi práctica". El enfrentamiento se lleva a cabo y otros prisioneros se involucran. Unos guardias de la prisión se acercan para detener la pelea y le dicen al hombre con barba que lo van a llevar al calabozo.

Al inicio de esta secuencia se puede inferir que el hombre con barba es la versión adulta de Bruce, y que la secuencia 1 es en realidad un *flashback*, sin embargo, al no tener la información suficiente para saber si esto es cierto o no, se presenta una primera hipótesis de suspenso, pues se busca comprobar en secuencias futuras si el hombre de barba es realmente Bruce Wayne o si se trata de otro personaje.

Además, al aplicar el esquema de prototipo se puede ubicar agentes como "prisionero" y "guardia", de tal manera que, aunque no se mencione de manera explícita, se puede inferir que esta secuencia se lleva a cabo en una "prisión". El reconocimiento de estos prototipos se lleva a cabo conforme avanza la secuencia y la cámara muestra el entorno en el que se encuentran los personajes, de tal manera que se puede hacer una primera observación respecto de cómo el argumento facilita la construcción del espacio en el que se lleva a cabo esta parte de la historia.

Por otro lado, esta segunda secuencia reafirma que la película tiene una exposición distribuida y retardada, pues no ha dado información necesaria para satisfacer la brecha enfocada mostrada en la secuencia 1, a la que se suma una primera hipótesis de suspenso respecto de la identidad del hombre de barba, la cual no se resuelve inmediatamente. Sin embargo, aquí entra nuevamente el papel de la transtextualidad, pues quienes estén relacionados con el personaje de Batman, sabrán que el hombre es Bruce Wayne, ya que él es el protagonista de la historia, especialmente si se considera que la secuencia 1 es la

pesadilla a la que se refiere el hombre de barba, lo cual llevaría a inferir que en efecto el hombre de la barba es Bruce.

Secuencia 3: El hombre con barba es encerrado en el calabozo de la prisión y un hombre, quien se identifica como Ducard, le menciona al hombre que él sabe su verdadera identidad y le llama "Bruce Wayne". Bruce le pregunta cómo es que sabe eso y Ducard le dice que una persona como Bruce no puede desaparecer. Ducard le ofrece a Bruce unirse a la Liga de las Sombras, liderada por alguien llamado Ra's Al Ghul, quien comparte el desdén de Bruce por el mal y que busca la "verdadera justicia". Bruce, le dice a Ducard que la Liga de las Sombras está compuesta por vigilantes, pero Ducard le menciona que el grupo tiene como propósito preparar "leyendas". Posteriormente Ducard le dice a Bruce que al día siguiente lo dejarán salir de la prisión y que si quiere puede buscar una flor azul extraña y llevarla a la cima de una montaña, de la cual no se especifica su ubicación.

Considerando la nueva información proporcionada por esta secuencia, se resuelve la hipótesis de la secuencia 2, de tal manera que se acepta el hecho de que el hombre de barba es Bruce Wayne, y por lo tanto, que la secuencia 1 es en realidad un *flashback* mostrado como un sueño de Bruce. Aceptar esta hipótesis muestra una brecha temporal ya que no se especifica cuánto tiempo ha pasado desde que Bruce cayó al pozo lleno de murciélagos. Esta brecha podría ser de tipo difusa, es decir, se puede llenar con asunciones básicas, como que Bruce logró salir de alguna manera del pozo, creció y se convirtió en adulto. Sin embargo, la brecha también podría ser enfocada, pues se puede asumir que Bruce hizo algo malo y que por eso terminó en la cárcel, aunque dicha acción no se especifica en esta secuencia. Esta brecha temporal, enfocada o no, se relaciona con la que se presentó en la secuencia 1 respecto de qué pasó con Bruce luego de caer en el pozo de murciélagos. Ambas brechas son expuestas pues la película llama la atención del espectador sobre ellas, haciendo notar la falta de información.

Aunado a esto, la secuencia permite formular dos hipótesis: la primera consiste en una hipótesis de suspenso en la que se puede inferir que Bruce seguirá el consejo de Ducard y buscará la flor azul que este le menciona para unirse a la Liga de las Sombras; la cual también tiene una motivación transtextual, pues dentro de la historia de Batman es conocido que el personaje de Ra's Al Ghul es uno de los personajes importantes. La segunda es una

hipótesis de curiosidad pues se relaciona con el pasado del personaje, específicamente con la inferencia de que Bruce cometió algún crimen y por eso está encarcelado.

Por otro lado, la introducción del personaje de Ducard permite reconocerlo como un posible aliado del personaje principal gracias a los esquemas de prototipo. Sin embargo, esto no es lo único que detona la presencia de Ducard, sino que también presenta una brecha reprimida, pues sólo se sabe que la entrada de Ducard al calabozo fue omitida cuando se enfoca a dicho personaje en el lugar. Esto es como el ejemplo que menciona Bordwell de *Rear Window*, cuando se muestra a una mujer saliendo del departamento del señor Thorwald, pero no se muestra el momento en que entra. En esta secuencia de *Batman inicia* ocurre algo similar, pues no se tenía conocimiento de la entrada de Ducard hasta que se mostró al personaje.

Además de esto, es importante notar que el argumento utiliza el recurso de la elipsis para reducir la duración de los hechos, pues en lugar de que se muestre todo el recorrido que hacen lo guardias con Bruce para llevarlo al calabozo, simplemente se muestra el momento en que Bruce es dejado en ese lugar. El omitir dicho recorrido crea una brecha difusa, pues fácilmente puede ser llenada asumiendo que la acción se llevó a cabo.

Secuencia 4: Bruce es arrojado a una carretera desde un camión en movimiento. Se muestra cómo Bruce recoge la flor azul que le mencionó Ducard y cómo logra llevarla a la cima de la montaña a pesar de las advertencias de los habitantes de un pueblo cercano y de las adversidades del clima. En la cima de la montaña, Bruce entra a un templo donde conoce a un anciano, quien supone que es Ra's Al Ghul, y se reencuentra con Ducard a quien le entrega la flor azul. Ducard comienza a atacar a Bruce sin previo aviso para medir sus habilidades de pelea. Durante su enfrentamiento, Ducard deja inconsciente a Bruce. La secuencia termina con Ducard preguntándole a Bruce "¿a qué le tiene miedo?", mientras le coloca la flor azul en un bolsillo de su abrigo.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis de suspenso realizada en la secuencia anterior respecto de que Bruce iría a la montaña para buscar a la Liga de las Sombras. La hipótesis se acepta cuando se muestra a Bruce recogiendo la flor azul y parte de su viaje hasta la cima de la montaña para poder llevársela a Ducard. Respecto de este viaje que realiza Bruce el argumento utiliza la compresión del tiempo para reducir su duración, ya que sólo se muestran las partes más importantes de su travesía, como el hecho de recoger la flor,

encontrarse con un pueblo cercano a la montaña y algunos obstáculos que tuvo que resolver para llegar al punto que le mencionó Ducard. A pesar de la omisión de algunos fragmentos del viajes no se sienten que faltan lapsos de tiempo, sino que se muestra como un viaje corto.

El final de la secuencia, no sólo deja la pregunta expresada por Ducard, sino que también permite formular una hipótesis de suspenso, donde se infiere que los miedos de Bruce serán importantes para la Liga de las Sombras.

Por otro lado, la secuencia permite reconocer otros prototipos como "montaña", "viaje", "pelea" y "flor". En el caso de la flor se puede formular la hipótesis de que será utilizada por la Liga de las Sombras más adelante y que por eso Ducard le pidió a Bruce que la llevara. El retraso de la aceptación de las hipótesis formuladas a lo largo de esta secuencia funciona para seguir notando que la información se expone de manera distribuida, generando así suspenso respecto de eventos venideros e intriga respecto de eventos anteriores, pues hasta el momento ya se han generado algunas inferencias e hipótesis respecto del pasado y el futuro del personaje de Bruce Wayne.

Secuencia 5: Bruce, niño de nuevo, está tirado en el fondo del pozo lleno de murciélagos. Su padre lo saca del pozo y lo lleva hasta la casa, en la cual está Rachel con su madre preocupadas por el estado de Bruce, quien aprovecha el momento para devolverle a Rachel la piedra que le había quitado. Una vez dentro de la casa, el mayordomo de la familia, Alfred, le pregunta a Bruce si había tenido una caída fuerte, quien responde a la pregunta es el padre de Bruce de la siguiente manera: "¿Por qué nos caemos, Bruce? Para aprender a levantarnos". A la mañana siguiente, Bruce se despierta asustado, y su padre le pregunta si soñó de nuevo con los murciélagos, a lo que el niño responde afirmativamente. Su padre le enseña a Bruce un collar de perlas que tiene pensado regalarle a su esposa. Acto seguido la familia Wayne viaja en un tren y se muestra que la madre de Bruce ya está usando el collar de perlas que se había visto anteriormente. Después, la familia Wayne está en un teatro donde Bruce recuerda su encuentro con los murciélagos debido a unas figuras similares que aparecen en el escenario. Bruce le pide a su padre que se vayan y él acepta. Cuando salen del lugar, la familia Wayne es interceptada por un delincuente que les pide el dinero y las joyas mientras los amenaza con una pistola. Cuando el delincuente se percata del collar de perlas de la madre de Bruce, él hombre le apunta y antes de que dispare, el padre de Bruce se interpone y el delincuente lo mata, haciendo lo mismo con la madre de Bruce. Más adelante

Bruce se encuentra en una oficina donde un policía trata de consolarlo. El jefe de policía entra al lugar donde está Bruce y llama al policía por su apellido, Gordon, de manera que este se va y el jefe de policía se queda a solas con Bruce para darle la noticia de que atraparon al delincuente. Por último, se ve el funeral de los padres de Bruce y un hombre se acerca a él para decirle que la empresa de su familia será bien cuidada y que será de él cuando crezca. Al término del funeral, Bruce se culpa a sí mismo por la muerte de sus padres y quien queda a cargo del niño es su mayordomo, Alfred.

Considerando que ya se sabe que la secuencia 1 es en realidad un *flashback* y que esta secuencia presenta eventos sucesivos al momento en el que Bruce queda atrapado en el pozo de murciélagos, se puede inferir que esta secuencia también es un *flashback*, gracias al cual se resuelve la brecha temporal y enfocada respecto de lo que pasó con Bruce después de que cae en el pozo de murciélagos. Debido a la información presentada en primer lugar dentro de esta secuencia, se sabe que Bruce quedó con un gran miedo a dichos animales y que por a este temor obliga a sus padres a salir del teatro antes de que se termine la obra, lo cual conduce al asesinato de sus padres, un hecho por el que Bruce se siente culpable.

Además, durante esta secuencia se puede observar el uso de la redundancia por parte del argumento al mostrar nuevamente la caída de Bruce al pozo de murciélagos. Debido a que este evento de la historia ya se ha presentado más de una vez en la película, la representación de este hecho es una muestra de lo que Bordwell denomina “frecuencia”, acerca de la cual es importante recordar que hace que el espectador tenga presente información que podría resultar importante para la construcción de la historia. Sin embargo, al considerar que la película cuenta con una exposición distribuida y retardada, no se sabe cuál será la importancia de estos eventos. Para quienes estén familiarizados con la historia de Batman, podrán inferir que la repetición de la caída al pozo se relacionará con la creación de figura de superhéroe.

Por otro lado, la secuencia permite reconocer prototipos como “huérfano”, “policía”, “estación de policía”, “mayordomo” y “asesinato”. El reconocer estos prototipos permite que se pueda recocer a ciertos personajes de manera fácil atribuyéndoles también algunas características, por ejemplo, ahora se puede decir que Bruce Wayne es un huérfano y que también es millonario gracias a la empresa de sus padres. Estas características podrían ser esperadas por parte del espectador si este está familiarizado con otras historias de Batman,

pues el asesinato de sus padres es algo que caracteriza al personaje, convirtiéndose en un hecho de suma importancia para la conversión de Bruce en Batman. Sin embargo, esto no será visto de la misma manera por un espectador que desconoce la historia de Batman. Por otro lado, también, se puede inferir que los personajes mostrados, como el policía que hasta el momento se conoce como Gordon, y el mayordomo de Bruce, Alfred, tendrán un papel importante dentro de la historia, ya que de otra manera no habrían sido mencionados.

Cabe señalar que esta secuencia sólo funciona para llenar cierta parte de la brecha enfocada relacionada con lo que pasó con Bruce después de caer en el pozo, pues se sigue desconociendo la razón por la que Bruce estaba en la cárcel en la secuencia 2. Esto se relaciona con la exposición distribuida y retardada, ya que se puede inferir que en algún momento de la historia se dará la información necesaria para conocer un poco más sobre el pasado de Bruce y qué fue lo que lo llevó a estar encarcelado.

También es importante notar los continuos usos de recursos de reducción del tiempo que se presentan en esta secuencia, especialmente con el uso de la elipsis. El primer momento donde aparece este recurso es después de que el padre de Bruce le muestra a su hijo el collar de perlas que tiene pensado regalarle a su madre, pues no se observa el momento en el que se lleva a cabo esta acción, así como tampoco se ve todo lo que hizo la familia Wayne para preparase para ir al teatro. El segundo momento en el que se presenta la elipsis es cuando se muestra a los Wayne en el tren, pues no se muestra en qué momento subieron a él, de la misma manera en que no se representa cuando entran al teatro, que sería el tercer momento en que se utiliza la elipsis. Finalmente, el recurso de reducción de tiempo se hace presente de nuevo cuando se muestra a Bruce en la estación de policía, pues no se muestra quién y cómo lo trasladan allá. La elipsis más importante se presenta cuando se muestra el funeral de los padres de Bruce, pues no se especifica el tiempo que había pasado desde el asesinato, y tampoco se representó el proceso que conllevó realizar ese funeral. Todas estas elipsis dejan brechas difusas y temporarias que fácilmente se puede llenar con asunciones generales, es decir, se puede inferir que los Wayne se arreglaron para ir al teatro y que se trasladaron al tren, aunque no se hayan mostrado esas acciones, y lo mismo se puede decir con todas las demás.

Ahora, considerando estas cinco secuencias que se han analizado hasta el momento, ha quedado claro que el orden de la fábula no respeta el de la historia canónica pues lo eventos

nos van en orden cronológico, sino que las secuencias relacionadas conl pasado interrumpen lo que ocurre en el presente y viceversa. La alteración de eventos se da principalmente por el uso del *flashback*, pues hasta el momento no se ha presentado ningún *flashforward*. El uso del *flashback* permite que haya retardo en la información que se va dando tanto respecto del pasado de Bruce Wayne como de su futuro, generando así el suspenso y la intriga, dos elementos que ya de por sí están presentes en la formación de la historia de *Batman inicia* debido a su exposición distribuida y retardada. Aquí, es importante retomar el cine de detectives y el melodrama abordados por Bordwell en su libro, pues esta intriga por el pasado de Bruce correspondería al cine de detectives, especialmente si se pregunta por la verdadera identidad del hombre que asesinó al matrimonio Wayne, qué pasó con él después de que lo atraparan, o preguntas similares. Estas interrogantes, al estar vinculadas a un crimen, darían pie a una solución a partir de una investigación policial que se podría realizar a lo largo de la película. Por otra parte, también existen preguntas respecto del futuro de los personajes, lo cual es el centro del melodrama; sin embargo, estas dudas no están referidas a sus emociones, las cuales son muy importantes dentro del melodrama, sino que son respecto de acciones futuras por parte del protagonista y la necesidad de resolver algunas hipótesis realizadas hasta esta secuencia. Por lo tanto, en un primer momento se puede comenzar a considerar que *Batman inicia* tiene algunos elementos del cine de detectives y no de melodrama.

Así mismo, es importante notar la profundidad con la que se está abordando al personaje de Bruce Wayne, pues no solamente se da a conocer lo que el personaje dice a través de sus diálogos, sino que también se tiene información acerca de sus miedos, sus sueños y sus emociones respecto de diferentes eventos de su vida. Esto permite notar una gran comunicabilidad por parte del argumento, pues presenta partes de la historia que proporciona este tipo de información relacionada conl personaje de Bruce Wayne, lo cual a su vez lleva al espectador a inferir que él será el protagonista de la historia.

Secuencia 6: Ducard le pregunta a Bruce si aún se siente culpable por la muerte de sus padres, a lo que Bruce responde “mi enojo supera mi culpabilidad.” Ducard comienza a entrenar a Bruce para enseñarle a enfrentar su culpa, en lugar de enterrarla con el enojo. A lo largo de su entrenamiento, Ducard le enseña a Bruce varias técnicas que utilizan los miembros de la Liga de las Sombras para pelear con sus oponentes. Al término de uno de los entrenamientos, Ducard le habla a Bruce acerca de cómo llegó a la Liga de las Sombras y le

habla de la venganza, a lo cual Bruce menciona que no está de acuerdo y Ducard le pregunta la razón de eso.

En esta secuencia se observa nuevamente el uso de la reducción del tiempo a partir de la elipsis, pues en lugar de ver con detalle todos los días que Bruce pasa en el templo de la Liga de las Sombras entrenando, sólo se muestran los momentos más importantes de su entrenamiento. A partir de esto, se puede inferir que lo que se mostró será importante después, aunque no se sabe cuándo, es decir, se infiere que lo que se vio en la película tendrá alguna importancia, pues de lo contrario no se hubiera mostrado y se hubiera omitido todo el entrenamiento para después simplemente mencionar que esto ocurrió. Así mismo, la secuencia cambia antes de mostrar la respuesta a la última pregunta de Ducard sobre las razones de Bruce para no estar de acuerdo con la venganza, por lo cual se muestra una brecha enfocada y expuesta, ya que la pregunta requiere de una solución muy específica y el espectador nota que la respuesta fue omitida. Esta omisión se vincula a su vez con la exposición distribuida y retardada, la cual crea suspenso respecto de lo que piensa Bruce sobre la venganza, así como el momento dentro de la película en el cual se dará respuesta al asunto.

También es importante señalar el uso del recuento en esta secuencia, ya que cuando Ducard cuenta su historia sobre su llegada a la Liga de las Sombras, esta información no se da a través de un *flashback*, sino que se da a través de un diálogo entre Bruce y Ducard sin que se utilicen otros recursos cinematográficos para ilustrar lo que se está diciendo.

Secuencia 7: Bruce regresa a casa y Alfred le pregunta si se va a quedar mucho tiempo, a lo que Bruce responde que en realidad sólo regresó por la audiencia que habrá contra el criminal que mató a sus padres. Alfred le dice a Bruce que Rachel, su amiga de la infancia, se había ofrecido a llevarlo a dicho evento. Más adelante, Bruce observa algunos objetos de su padre y recuerda un evento de su infancia en el que su padre le enseñó a usar el estetoscopio. Luego, Bruce abre su maleta y entre la ropa se puede ver una pistola, la cual Bruce sostiene por unos segundos. Después, Bruce va a la cocina para encontrarse con Rachel, quien trata de convencer a Bruce de no ir a la audiencia, pero él le dice que debe haber alguien en el evento que represente a sus padres. Bruce le pregunta a Rachel por qué van a soltar al criminal, a quien ahora se refieren como Chill. Rachel le explica a Bruce que Chill compartió celda con alguien llamado Carmine Falcone y que testificará en su contra a

cambio de salir antes de la prisión. Bruce le pide a Rachel que entienda que no puede olvidar que Chill fue quien mató a sus padres.

Lo primero que se observa en esta secuencia es una brecha temporal difusa, pues no se muestra el momento en que Bruce realiza el viaje para regresar a su casa; la brecha se llena fácilmente asumiendo que el viaje fue realizado y que no ocurrieron eventos relevantes en ese tiempo. Además, también se omite información relacionada con cómo Bruce se enteró del juicio de Chill, lo que deja otra brecha difusa, pues se puede asumir que simplemente obtuvo la información. Otro dato que se omite es respecto de cuánto tiempo pasa desde que Bruce inicia su entrenamiento con la Liga de las Sombras, o desde que estuvo en la cárcel, hasta su regreso a casa. Esta omisión se relaciona con el factor temporal utilizado por el argumento, pues no se da ni una pista acerca del transcurso del tiempo, por lo que, así como se podría hablar de que sólo ocurren unos días, también se podría considerar la posibilidad de que han pasado años. En este sentido, el argumento puede ser caracterizado como ralo, pues omite información importante para armar el factor temporal dentro del que se lleva a cabo la historia.

Lo segundo que se puede notar en esta secuencia es el uso de un *flashback* cuando Bruce recuerda el día que su padre le enseña a usar el estetoscopio, lo cual nuevamente remonta a la profundidad con la que se aborda este personaje, pues ahora se muestran recuerdos que no se habían visto anteriormente y que no están relacionados con la caída de Bruce en el pozo de murciélagos ni con el asesinato de sus padres, eventos que han sido representado más de uno vez en lo que se lleva de película. Esta profundidad habla también del grado de comunicabilidad que hay en el argumento, pues se está dando bastante información respecto del personaje central de la historia. Es importante mencionar que este *flashback* también es una representación, pues no sólo se menciona el recuerdo, es decir, no se muestra a Bruce platicando con Alfred o Rachel sobre el día que su padre le enseñó a usar su estetoscopio, sino que se lleva a cabo una representación de dicho suceso.

En tercer lugar, se formula una hipótesis de suspenso, a partir de la inferencia de que Bruce utilizará la pistola para matar a Chill, ya sea durante o después de la audiencia. Esta inferencia, a su vez requiere inferir que Bruce se llevó el arma, pue en ningún momento se muestra a Bruce guardando el arma para llevarla al juicio. Como la secuencia no permite aceptar o rechazar estas estas inferencias, se convierten en hipótesis de suspenso.

Además del *flashback*, se tiene un evento recontado, pues el espectador se entera de las razones por las que Chill saldrá antes de prisión gracias a lo que comenta Rachel. Al respecto, es interesante notar que los *flashbacks* mostrados hasta el momento son utilizados para representar eventos pasados relacionados con Bruce Wayne, mientras que para referirse a eventos relacionados con el pasado de otros personajes o de otros eventos en los que Bruce no participó, se utiliza solamente el recuento a través de diálogos. Esto es algo que también se presenta en la secuencia anterior cuando Ducard le cuenta a Bruce cómo conoció la Liga de las Sombras.

Otro dato importante que se nota en esta secuencia es el prototipo de la mansión, la cual ya apareció en la primera secuencia de la película, por lo que cuando se ve que Bruce entra a un lugar, se puede inferir que el lugar en el que se encuentra es su casa y no otro lugar. Esto se vincula con la observación de transtextualidad de la secuencia 1 en la que el espectador puede inferir con mayor facilidad que la mansión es de Bruce al conocer su historia a partir de otras películas o de los cómics.

Por último, cabe señalar nuevamente la importancia de la transtextualidad que se presenta en esta secuencia, pues el personaje de Falcone también es conocido dentro de los cómics como uno de los criminales más importantes a los que se enfrenta Batman. Si el espectador está familiarizado con esta información, podrá inferir que Falcone será de los personajes recurrentes dentro de la película y que en algún momento Batman lo enfrentará. Sin embargo, esta inferencia se convierte en una hipótesis de suspenso pues en realidad no hay seguridad de que este enfrentamiento se lleve a cabo dentro de esta película.

Secuencia 8: Es el juicio de Chill, donde se repite el hecho de que el criminal tiene información importante para testificar contra Falcone y que por eso saldrá antes de tiempo de la prisión. El juez menciona que alguien de la familia Wayne está presente y pregunta si tiene algo que decir. Bruce se levanta de su asiento y sale de la sala. Lo siguiente que se observa es a Bruce sacando la pistola de la secuencia anterior. Cuando Chill sale del juicio rodeado de periodistas y policías, Bruce comienza a acercarse a él; de repente una joven se acerca a Chill y le dice que Falcone le manda saludos, posteriormente la mujer le dispara a Chill y los policías arrestan a la mujer. Rachel trata de llevarse a Bruce para que no vea lo que está ocurriendo, pero Bruce insiste en quedarse.

Lo primero que resalta de esta secuencia es que se repite la información que Rachel había dado en la secuencia anterior respecto del porqué Chill está siendo enjuiciado y porqué saldrá antes de la cárcel. Esta repetición se vincula con la manipulación de la frecuencia con la que se está recontando esta información, lo cual a su vez se relaciona con la importancia de que el espectador tenga presente esta información, lo cual podría llevar a inferir que el personaje de Falcone será importante para algún punto de la historia, además, se puede mostrar que este personaje no se ha mostrado dentro de la película, por lo que existe una intriga relacionada con quién es Falcone. El hecho de que este personaje no se haya mostrado está relacionado con la exposición retardada y distribuida de la información, de tal manera que se mantiene el suspenso respecto del personaje de Falcone.

Además de esto, se acepta la hipótesis de la secuencia anterior donde se puede inferir que Bruce utilizará el arma contra Chill, claro que la aceptación de esta hipótesis no es completa, pues a pesar de las intenciones de Bruce, no es él quien mata a Chill, sino la mujer que aparece de repente. La manera en que se desarrollan los eventos de esta secuencia lleva al espectador a aplicar esquemas de patrones, ya que ahora se puede descartar la idea de que Bruce se vengue del asesino de sus padres, a la vez que se genera una nueva hipótesis en la que se puede inferir que Bruce no le dirá a Rachel lo que tenía pensado hacer con el arma, ya que al final no pudo ejecutar su plan.

Por otro lado, también se presenta un caso de reducción del tiempo a través del uso de elipsis, pues no se muestra cómo termina el juicio después de que Bruce sale de la sala de audiencia, así como tampoco se muestra el recorrido completo que hizo Bruce para llegar al lugar donde estaba esperando a que Chill saliera. El uso de elipsis en esta secuencia genera brechas difusas que fácilmente puede ser llenadas al inferir que estas acciones se realizaron y que no se omitió información importante.

Secuencia 9: Bruce y Rachel van en coche por la ciudad. Rachel le explica a Bruce que seguramente el juez hizo una audiencia pública por órdenes de Falcone para que alguien matara a Chill, a lo que Bruce responde que quizá debería agradecerle a quien haya hecho eso. Acto seguido los dos personajes presentan sus puntos de vista acerca de la justicia, y Bruce menciona que en ocasiones la justicia y la venganza son lo mismo y que el sistema de justicia de Ciudad Gótica no funciona. Rachel lleva a Bruce a un lugar en el que ella asegura que está Falcone, y le menciona a Bruce que aunque todos sepan dónde está dicho líder del

crimen nadie hace nada porque Falcone intimida a todos los “buenos”. Bruce dice que el no de los “buenos” y le enseña la pistola a Rachel, ella se molesta y le dice que su padre se avergonzaría de él. Bruce baja del coche y acto seguido se acerca a un río para arrojar el arma al agua, pues ver el arma le recuerda el asesinato de sus padres.

Esta escena comienza presentando una elipsis al no mostrar a Bruce y Rachel salir de donde se llevó a cabo la audiencia y subir al coche; esto genera una brecha difusa que se llena infiriendo que dichas acciones se realizaron. Así mismo, se rechaza la hipótesis realizada en la secuencia anterior respecto de que Bruce no le iba a decir a Rachel lo que planeaba hacer con el arma, lo cual obliga al espectador a aplicar un esquema de patrón y ajustar las expectativas de lo que puede pasar a continuación, especialmente porque se puede formular una hipótesis de suspenso respecto de si Bruce entrará a ver a Falcone y qué es lo que le dirá. Esta hipótesis se realiza a partir de inferir que Bruce quiere ver a Falcone para agradecerle por haber ordenado la muerte de Chill, después de todo, eso es lo que Bruce le dice a Rachel.

La secuencia también vuelve a representar el asesinato de los padres de Bruce a través de un *flashback*, comprobando la observación realizada anteriormente acerca de la frecuencia con la que el argumento presenta este momento de la historia en la película.

Por último, es importante resaltar las interrogantes entono al personaje de Falcone, coomo ¿quién es?, ¿qué sabía Chill acerca de él que Falcone lo mandó a matar para que no testificara en la corte?, ¿el juez que estaba presente en el juicio trabaja para Falcone? Estas preguntas, al relacionarse con eventos que no se han mostrado en la película y al estar relacionados con un crimen, nuevamente se relacionan con el cine de detectives mencionado por Bordwell, ya que se requiere conocer información de eventos pasados. Por otro lado, también se puede encontrar un poco del melodrama en esta secuencia, principalmente respecto de la amistad entre Bruce y Rachel, pues ahora se busca conocer si ellos podrán reconciliarse a pesar de sus diferencias respecto del tema de la justicia y la venganza, o si ya no serán amigos después.

Secuencia 10: Bruce entra al lugar donde Rachel le dijo que estaba Falcone y enfrenta al criminal, quien le dice que tiene bajo su mando a gente muy poderosa e incluso amenaza con lastimar a Rachel o a Alfred si Bruce intenta enfrentarlo. Falcone le dice a Bruce que debido a su fortuna no entiende la vida criminal y que debería de estar asustado. Falcone le hace una señal a sus guarda espaldas para que saquen a Bruce del lugar. Bruce es arrojado a

la calle donde le ofrece a un vagabundo mucho dinero por la chamarra que el hombre lleva puesta y se la cambia por el abrigo que Bruce está usando. Bruce se pone la chamarra y comienza a correr hacia un barco.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis formulada en la secuencia anterior sobre el encuentro entre Bruce y Falcone. Por la manera en que la secuencia termina, se puede realizar otra hipótesis al inferir que Bruce regresará con la Liga de las Sombras. Esta información es retenida por la exposición distribuida y retardada que tiene la película, de tal manera que el espectador debe esperar a que se dé la información necesaria para aceptar o rechazar esta hipótesis.

Por otro lado, la secuencia en su conjunto permite notar un orden de eventos determinado, pues a partir de la escena 6 los eventos son consecutivos, a pesar de que entre algunos de ellos existan brechas temporales en las que no se especifica cuánto tiempo ha pasado. Esta serie de eventos sucesivos responden a una elección estilística en la que se decide dejar que las acciones del presente de Bruce Wayne se desarrollen sin apariciones de *flashbacks*, a excepción de la secuencia 7, donde se ve un breve *flashback* de la infancia de Bruce.

Secuencia 11: Bruce está en un mercado robando fruta para comer. Una voz superpuesta indica que Bruce está hablando con Ducard. Posteriormente se observa a Bruce con una banda de delincuentes, quienes tienen un camión lleno de cajas pertenecientes a Empresas Wayne. La policía llega sorpresivamente y arresta a todos, incluyendo a Bruce, a quien llevan a la cárcel de la secuencia 2.

Esta secuencia responde a la brecha enfocada de por qué Bruce estaba en la cárcel, pues ahora gracias a los *flashbacks* y a la voz superpuesta, se sabe que Bruce quería entender a los criminales para posteriormente enfrentarse a ellos, y que todo eso lo hacía debido al asesinato de sus padres. Esta secuencia puede ser considerada como un evento dado a conocer a partir del recuento, pues por un lado se tiene al personaje de Bruce explicando su pasado a Ducard, pero también la representación de lo que Bruce está contando. Es importante notar que en esta secuencia se puede reconocer la prisión de la secuencia 2 gracias al prototipo que ya se tenía almacenado, lo cual ayuda a que se pueda generar la cadena de causa y efecto que permite llenar la brecha enfocada ya mencionada de manera satisfactoria.

Además, se muestra una reducción del tiempo por el uso de elipsis durante los momentos en el que Bruce está entre criminales, pues la película no muestra todo el proceso que lo llevó a eso, sino que sólo representa lo más importantes para ilustrar lo que se está diciendo a través de la voz sobrepuesta.

Sin embargo, esta secuencia pone en duda si realmente se había estado siguiendo un orden cronológico de eventos a partir de la secuencia 6, o si a partir de la secuencia 7 se presenta un *flashback* muy largo que muestra cómo Bruce huyó de Ciudad Gótica y se relacionó con delincuentes a partir de la conversación que tiene con Falcone. Esto es algo que se puede intuir a partir de que Bruce le menciona a Ducard que él se mezcló entre los criminales para entenderlos, algo que Falcone le menciona que no puede hacer debido a la fortuna que tiene.

Estas dos opciones hacen que haya dos maneras de aplicar el esquema de plantilla, es decir, de realizar las relaciones causales entre los eventos que se han mostrado hasta el momento. Por un lado, se puede entender que Bruce se fue de Ciudad Gótica debido a que quería enfrentarse a criminales como Falcone, quien tiene a la ciudad sumida en el miedo; o buen, que Bruce se fue de Ciudad Gótica para retomar su entrenamiento con la Liga de las Sombras y que en realidad su encuentro con los criminales es el *flashback*.

Las opciones anteriormente mencionadas surgen a raíz de la falta de elementos que permitan identificar el tiempo en el que se está desarrollando la historia, de tal manera que sólo queda claro que se trata de un *flashback* cuando se ve al personaje de Bruce durante su infancia, o bien, se utiliza la voz sobrepuesta que ayuda al espectador a colocar los eventos en un orden determinado.

Secuencia 12: Ducard muestra la flor azul que Bruce le entregó al principio de la película y con ella hace una especie de incienso, el cual, cuando es inhalado por Bruce, le hace recordar su caída al pozo de murciélagos y la noche del asesinato de sus padres. Ducard le dice que debe enfrentar sus miedos para generar miedo en otros y que debe volverse en una idea, la cual es más poderosa que un hombre. Ducard empieza un entrenamiento mientras explica todo esto y Bruce descubre que en el sitio donde están entrenando hay un baúl, el cual abre y de este salen varios murciélagos. Bruce se tira al suelo, pero después de unos momentos se levanta cuando los murciélagos todavía están cerca de él y sigue con el

entrenamiento, en el cual logra derrotar a Ducard. Ra's Al Ghul, quien había estado observando todo, aplaude y dice que es "impresionante".

Al principio de esta secuencia se da la información necesaria para llenar la brecha enfocada respecto del por qué Ducard le había pedido a Bruce que llevara una flor azul al templo. Así mismo, la hipótesis respecto de que los miedos de Bruce serían de utilidad para la Liga de las Sombras, resulta ser correcta. Es importante notar el tiempo que se necesitó para resolver la falta de información, pues tanto la brecha como la hipótesis resuelta en esta secuencia se presentan en la secuencia 4. Esto lleva a señalar el retardo que hay en la información, además del uso de recursos para la expansión del tiempo, específicamente de la inserción, pues en lugar de que el argumento muestre la historia de manera cronológica y sin interrupciones entre las líneas de acción que se presentan, hay constantes interrupciones creadas por *flashbacks* del pasado de Bruce, o bien, de eventos que no se relacionan con el entrenamiento de Bruce en la Liga de la Sombra, aunque cabe señalar que estas interrupciones son útiles para comprender y anticipar ciertas acciones de Bruce. Así mismo, es importante notar que el pase de una línea de acción a otra es una característica del melodrama, el cual, al hacer esto, crea suspenso respecto de la línea que se corta. En este caso, se ha creado suspenso sobre el desarrollo del entrenamiento de Bruce.

Por otro lado, la secuencia vuelve a representar el evento de la caída de Bruce en el pozo de murciélagos y el asesinato de sus padres, mostrando nuevamente una alteración en la frecuencia con la que se muestra estos dos eventos. Además, la aparición de Ra's Al Ghul al final de esta secuencia implica una brecha reprimida, pues no se tenía conocimiento de que la presencia de Ra's había sido omitida hasta que la cámara mostró al personaje.

Por último, al inicio de esta secuencia se puede inferir que Bruce logrará vencer a Ducard durante el entrenamiento. Esta inferencia surge a raíz de que Bruce logra ponerse de pie aun cuando está rodeado por los murciélagos, lo cual lleva a pensar que se siente listo para dominar su miedo en lugar de dejarse vencer por él.

Secuencia 13: Ra's Al Ghul y Ducard le explican a Bruce que está listo para convertirse en miembro de la Liga de las Sombras, pero para eso debe matar a un criminal, pues de esta manera demostrará que está comprometido con la justicia. Bruce se niega a matar al criminal, a lo que Ra's Al Ghul le dice que es responsabilidad de Bruce, como "hijo de Ciudad Gótica", llevar a la Liga de las Sombras a dicha ciudad para que esta sea destruida.

Bruce dice que cuando regrese a Ciudad Gótica peleará contra criminales, pero no se convertirá en su verdugo. Bruce comienza un incendio en el templo de la Liga de las Sombras, y pelea contra Ra's Al Ghul quien termina perdiendo la vida a causa del incendio. Antes de salir del templo, Bruce logra sacar a Ducard, quien está inconsciente y lo lleva al pueblo más cercano para que lo curen.

Al comienzo de esta secuencia se puede inferir que Bruce no matará al criminal debido a lo ocurrido después del juicio de Chill en la secuencia 8 y de su conversación con Rachel posterior a ese momento, así mismo, es importante que el espectador recuerde cuando Bruce se deshacerse de la pistola con la planeaba matar a Chill. Sin embargo, esta inferencia también puede realizarse a partir de la motivación transtextual, pues las películas del cine de superhéroes son conocidas por mostrar las hazañas del héroe y cómo este se dedica a ayudar a los demás, no a matar criminales. Si Bruce hubiera matado a Chill en la secuencia 8, entonces se podría estar hablando de una historia diferente a la de una película del cine de superhéroes. Conforme avanza la secuencia se observa que Bruce no mata al criminal. Este hecho lleva a inferir que Bruce tendrá un enfrentamiento con los miembros de la Liga de la Sombras ya que no está de acuerdo con sus métodos. Esta secuencia de inferencias lleva al espectador a aplicar esquemas de patrones, pues con cada inferencia que se acepta, se presenta la oportunidad de realizar una nueva, según los eventos que se estén llevando a cabo. La realización de inferencias consecutivas en esta secuencia permite observar que no hay retardo, sino que la información se da de manera casi inmediata permitiendo el desarrollo de inferencias sin que estas se conviertan en hipótesis de suspenso por la falta de información necesaria para aceptarlas o rechazarlas.

Al final de la secuencia se presenta una elipsis que omite el camino que Bruce recorre para llevar a Ducard al pueblo cercano a la montaña, pues sólo se muestra cuando uno de los aldeanos recuesta a Ducard en el suelo y le dice a Bruce que le dirá que él le salvó la vida. Esta elipsis presenta una brecha difusa que se puede llenar al asumir que el viaje de la montaña al pueblo se llevó a cabo. Por otra parte, se formula una hipótesis de suspenso acerca del regreso de Bruce a Ciudad Gótica luego de la destrucción del templo de la Liga de las Sombras, pues se puede inferir que Bruce regresará a la ciudad para comenzar a enfrentar el crimen, aunque esta secuencia no da información al respecto.

2.2. Desarrollo (explicación del estado de los intereses)

Secuencia 14: Alfred recoge a Bruce en un avión y lo lleva a Ciudad Gótica. Durante el vuelo, Bruce menciona que quiere defender los ideales de su padre, pero que no puede hacer eso como Bruce Wayne, por lo que debe convertirse en un símbolo que siembre el terror entre los criminales. Alfred le dice que espera que ese símbolo sea para proteger a sus seres más cercanos, como el mismo Alfred o Rachel. Bruce le pregunta a Alfred si alguien más sabe de su regreso, a lo que Alfred responde que no había podido "resolver los problemas legales de revivirlo." Alfred explica que, debido a la ausencia de Bruce en Ciudad Gótica durante siete años, el director de Empresas Wayne, el Sr. Earl, declaró muerto a Bruce para así poder rematar sus acciones en el mercado.

La secuencia comienza con una elipsis que lleva a una brecha difusa, pues no se observa el momento en que Bruce viaja al lugar donde está Alfred con el avión, el cual, además, se infiere que es privado, ya que no hay nadie más dentro. Esta brecha puede llenarse al inferir que tanto Bruce como Alfred realizaron sus respectivos viajes para encontrarse y que nada importante ocurrió desde la última secuencia. Así mismo, el argumento no señala cuánto tiempo ha pasado desde el enfrentamiento entre Bruce y la Liga de las Sombras.

Por otro lado, este diálogo proporciona información a través del recuento, pues es durante este momento que se da a conocer que Bruce estuvo ausente de Ciudad Gótica durante siete años y que en ese tiempo el dueño de Empresas Wayne lo dio por muerto para poder vender las acciones que le pertenecían a Bruce. Esta misma información permite inferir que Bruce irá a Empresas Wayne para reclamar de vuelta sus acciones luego de sus siete años de ausencia. Sin embargo, como esta acción no se lleva a cabo en esta secuencia, la inferencia se convierte en una hipótesis de suspenso.

Algo más que se puede notar en esta secuencia es el grado de comunicabilidad del argumento, pues proporciona la información necesaria para que se pueda seguir armando la historia considerando los eventos futuros. El hecho de que el argumento proporcione esta información hasta este momento es otra prueba de la exposición distribuida y retardada, pues se sigue creando suspenso respecto de lo que ocurrirá más adelante. Respecto de este suspenso, cabe mencionar la relación que puede haber con el melodrama, pues lo que se quiere saber después de esta secuencia es cómo afectará el regreso de Bruce al plan del Sr. Earl, y qué es lo que este hará cuando se entere del retorno de Bruce. Esta secuencia deja un

poco de lado el cine de detectives que había estado presente hasta el momento al concentrar las brechas y las hipótesis en descubrir el pasado de Bruce, sobre todo en relación con el asesinato de sus padres.

Ahora bien, en cuanto a la mención del símbolo en el que Bruce se quiere convertir para proteger Ciudad Gótica, el espectador que está relacionado con las historias de Batman, inferirá que este símbolo es precisamente Batman. Para quienes no estén relacionados con el personaje, quedará con la duda de cuál será ese símbolo al que Bruce se refiere.

Secuencia 15: Un hombre está hablando del estado mental de un criminal llamado Sazs y menciona que la cárcel no es buen lugar para que lleve a cabo su rehabilitación. Esto ocurre durante una audiencia en la que está presente Rachel. Al terminar la audiencia Rachel alcanza al hombre que aparece al inicio de la secuencia y se dirige a él como Dr. Crane, a quien le pregunta si no cree que un asesino deba ir a la cárcel pues Sasz es el tercer criminal relacionado con Falcone que Crane declara "loco". Crane responde que seguramente ese es el tipo de personas que atrae la mafia. Rachel insinúa que Crane es corrupto y el acusado se dirige a alguien llamado Finch para decirle que tiene que hablar con Rachel acerca de las insinuaciones que ella hace. Finch le explica a Rachel que Falcone tiene comprada "media ciudad" y que Rachel se debe alejar de todo lo relacionado con Falcone. A lo lejos Bruce ve a Rachel con Finch.

Debido a la relación que menciona Rachel entre Crane y Falcone, se puede realizar dos inferencias, que al no ser aceptadas en esta secuencia se convierten en hipótesis de suspenso. La primera inferencia es que Crane y Falcone son aliados; y la segunda, que Crane será uno de los criminales a los que se enfrente Bruce. El hecho de tener que esperar a que la película muestre la secuencia en la que se puedan aceptar o rechazar estas hipótesis, lleva a recordar que se trata de una exposición retardada y distribuida, manteniendo así la atención por parte del espectador para poder seguir armando la historia y dar solución a estas hipótesis.

Esta secuencia también permite reconocer el prototipo de "compañeros de trabajo", en el caso de Rachel y Finch.

La presencia de Bruce al final de esta secuencia se convierte en una brecha reprimida, pues se ignora que él estaba afuera del edificio de donde sale Rachel hasta que la cámara lo muestra. Este hecho, también lleva a la formulación de una tercera hipótesis de suspenso en esta secuencia, en la cual se infiere que Bruce y Rachel se reencontrarán, lo cual nuevamente

remite al melodrama, pues en este punto importa más lo que pasará entre estos dos personajes en caso de que dicho reencuentro se lleve a cabo, que algunos eventos pasados. Además, es importante notar la brecha enfocada sobre la razón por la cual Bruce ve a Rachel desde lo lejos.

La motivación transtextual nuevamente está presente en esta secuencia, pues nombres como Sasz y Crane son conocidos dentro de las historias de Batman como criminales y villanos a los que Batman se enfrenta, por lo que si el espectador conoce esta información podrá inferir que habrá un enfrentamiento entre Batman y Crane, quien dentro de los cómics es también conocido como Espantapájaros. Esta inferencia no se podrá hacer con la misma facilidad si el espectador no está familiarizado con esta información.

Por último, es importante notar que nuevamente se ha omitido el paso del tiempo desde la secuencia anterior, pues podría haber pasado tan sólo unos días, o bien, un lapso mayor. A pesar de esto, se puede inferir que nada importante ocurrió desde la secuencia anterior y que por eso no se hace ningún recuento de eventos por parte de los personajes ni tampoco se muestran *flashbacks* que refieran a sucesos previos a lo que se está observando.

Secuencia 16: Bruce está revisando periódicos y tomando notas, además tiene fotografías de Gordon, el policía que lo consoló de niño después del asesinato de sus padres. Bruce se percata de la presencia de un murciélago dentro de la casa y Alfred comenta que seguramente esos animales tienen un nido en la propiedad. Bruce sale de la casa y se dirige al pozo donde cayó cuando era niño. Bruce explora el interior del pozo y descubre una cueva llena de murciélagos. Bruce se asusta al principio y se sienta en el suelo, pero después se pone de pie con los murciélagos volando a su alrededor.

Al principio de esta secuencia se puede inferir que Bruce está buscando aliados para llevar a cabo su propósito de salvar Ciudad Gótica del crimen y que Gordon es una de las personas que está considerando para dicho trabajo, sin embargo, la secuencia no permite aceptar o rechazar esta inferencia por el retardo de información, de tal manera que se formula la hipótesis de suspenso respecto del futuro encuentro entre Bruce y Gordon. Esta misma hipótesis lleva a formular una hipótesis de curiosidad respecto de Rachel, es decir, se puede inferir que Bruce también considera a Rachel como una posible aliada y por eso la estaba vigilando al final de la secuencia anterior. Además, recordando el diálogo entre Bruce y

Alfred en la secuencia 14, se puede inferir que Bruce no se acercará a Gordon con su verdadera identidad, sino que tendrá que ir encubierto.

Por otro lado, la presencia del murciélago permite inferir que Bruce entrará al pozo de murciélagos, lo cual es aceptado cuando se muestra a Bruce llevar a cabo dicha acción. Esta parte de la secuencia también crea suspenso respecto de lo que pasará con Bruce si se encuentra nuevamente con los murciélagos dentro del pozo, lo cual nos lleva a recordar su entrenamiento con la Liga de las Sombras, sobre todo el momento en que Bruce se puso de pie aun cuando había murciélagos a su alrededor. Esto permite inferir que Bruce podrá enfrentar su miedo a los murciélagos, lo cual también es aceptado cuando Bruce se pone de pie mientras los murciélagos lo rodean.

Además, la secuencia presenta una elipsis pues no se muestra a Bruce preparar todas las herramientas que utiliza para descender al pozo, aunque se asume que esta acción se llevó a cabo. Con el final de la secuencia se puede inferir que la cueva será importante más adelante en la historia y que el hecho de enfrentar el miedo a los murciélagos se relacionará con la creación del símbolo que Bruce mencionaba en la secuencia 14. Estas inferencias también están ligadas a la transtextualidad, pues dentro de las historias de Batman, es conocido que este personaje tiene una guarida secreta, la cual es una cueva llena de murciélagos, y que en algunos casos es conocido como la “baticueva”, además de que el murciélago es la figura elegida por Batman para la creación de su traje y de algunas de sus armas. Sin embargo, estas inferencias no serán fácilmente realizadas por el espectador que no esté familiarizado con estas historias. Además, la inferencia de la importancia de la cueva y de la relación entre los murciélagos y la creación del símbolo de Bruce no son aceptadas ni rechazadas aquí, por lo que se convierten en hipótesis de suspenso.

Secuencia 17: El Dr. Crane y Falcone están hablando de sus negocios. Crane le menciona a Falcone que ya no le puede hacer favores porque alguien está husmeando en sus asuntos. Falcone le responde que si Crane ya no le ayuda, entonces él cancelará el traslado de una sustancia que Crane pide. Crane menciona que alguien más poderoso que Falcone está por llegar a Ciudad Gótica y que a esa persona no le va a agradar que Falcone haya puesto en peligro una operación sólo por evitar que la gente que trabaja para él vaya a la cárcel. Falcone le pregunta a Crane quién lo está molestando y éste menciona a Rachel, Falcone le dice que la puede comprar, pero Crane le dice que esa no es la solución con la

mujer en cuestión, por lo que Falcone menciona que tendrá que usar otros métodos para quitarla de en medio.

Esta secuencia confirma la relación señalada anteriormente por Rachel entre Crane y Falcone, lo cual también lleva a reconocer el prototipo de “aliados”. Además, lo que menciona Crane acerca de una operación que se está llevando a cabo para alguien muy poderoso, permite que siga en pie la hipótesis de que Crane será uno de los criminales que enfrente Bruce, pero también deja una brecha enfocada pues no se menciona quién es esta persona para la que trabaja Crane. Esto se relaciona nuevamente con la exposición distribuida y retardada de la película, pues al omitir este tipo de información crea suspenso respecto de qué otro criminal está involucrado con Crane.

Más adelante, cuando Crane y Falcone mencionan a Rachel y cómo ella los está investigando, se puede inferir que alguien va a matar a Rachel por órdenes de Falcone, lo cual se da a entender cuando Falcone menciona que utilizará otros medios para quitar a Rachel de en medio. Sin embargo, esta secuencia no da la información suficiente para aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

En esta secuencia es importante notar que el orden en que son mostrados los eventos ya no sigue un orden totalmente sucesivo, pues la secuencia 17 no muestra eventos sucesivos a la 16, sino que podrían estar ocurriendo de manera paralela y que el argumento muestra por igual las dos acciones. Esto lleva a pensar que mientras Bruce comienza su búsqueda de aliados y vence su miedo a los murciélagos, Falcone y Crane están planeando cómo llevar a cabo las órdenes de alguien más poderoso que ellos. Es aquí donde se puede observar que la cadena de relaciones causales, realizada a partir del uso de esquemas de plantilla, puede resultar más complejas de lo que aparentan ser, especialmente porque la película sigue sin dar indicios del lapso temporal en el que están ocurriendo los eventos. Estas complicaciones llevan a considerar también la posibilidad de que las secuencias 16 y 17 ocurren en tiempo diferentes, y que simplemente el argumento salta de una línea de acción a otra para crear suspenso en ambas, lo cual llevaría a retomar el tema del melodrama.

Secuencia 18: Un grupo de personas dentro de una oficina de Empresas Wayne discuten acerca de la creación de armas dentro de la empresa. Bruce se presenta en la oficina del Sr. Earl, quien al notar que su secretaria no contesta, abre la puerta de su oficina y se percata de la presencia de Bruce. Sorprendido, Earl le dice a Bruce que lo daban por muerto.

Esta secuencia repite, a través de un recuento, que a Bruce lo daban por muerto en Empresas Wayne, de tal manera que el comentario del Sr. Earl es redundante al comentario de Alfred acerca de este tema en la secuencia 14, reafirmando lo que ya se sabía. Este recordatorio puede ser útil para que el espectador entienda la sorpresa experimentada por parte del Sr. Earl al ver a Bruce, pues entre la secuencia 14 y la actual, ya han pasado otros eventos. Así mismo, el encuentro entre Bruce y el Sr. Earl permite inferir que Earl ya no venderá las acciones de Bruce, pero esa información no se da en esta secuencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso. Es importante señalar que esta inferencia se relaciona con la anticipación de una conducta por parte del personaje de Earl, lo cual está vinculado con el melodrama.

Por otro lado, cabe señalar que se muestra una brecha temporal difusa, pues no se especifica cuánto tiempo transcurre desde que Bruce entró a la cueva ni cómo es que llegó a Empresas Wayne. Sin embargo, se puede asumir que Bruce realizó un viaje para poder hablar con el Sr. Earl a pesar de que no se haya mostrado.

Secuencia 19: Rachel está trabajando en su oficina con su compañero Finch quien le da la noticia del regreso de Bruce.

Lo primero que se nota es que la película es redundante respecto de información que el espectador ya sabía, pues desde la secuencia 14 se sabe que Bruce regresó a Ciudad Gótica, pero no todos los personajes que hasta ahora forman parte de la historia estaban enterados de esta información. Esta parte de la historia mostrada por el argumento, recuerda la hipótesis de suspenso donde podría darse un reencuentro entre Bruce y Rachel, sin embargo, esta secuencia no permite que la hipótesis sea aceptada o rechazada, de tal manera que nuevamente se observa un retraso de información. Así mismo, se sigue manteniendo la relación con el melodrama en cuanto a cómo se verá afectada la relación entre Bruce y Rachel en caso de que se reencuentren.

Secuencia 20: Bruce y Earl están en una oficina platicando de Empresas Wayne. Bruce le menciona a Earl que quiere un trabajo para conocer la empresa y que quiere empezar por la división de ciencia aplicada. Earl le menciona que ese departamento está a cargo de alguien con apellido Fox.

La secuencia comienza con una elipsis que a su vez crea una brecha difusa, en la cual, aunque no se muestra lo que ocurrió después del primer encuentro entre el Sr. Earl y Bruce,

se puede asumir que estos dos personajes acordaron en ir a otra oficina para hablar en privado. Más adelante, cuando Bruce menciona su interés en ciencia aplicada queda una brecha enfocada pues no se sabe por qué o para qué quiere visitar esa área de Empresas Wayne, aunque se puede inferir que es para conseguir algo que le permita enfrentarse al crimen. Sin embargo, esta secuencia no da información suficiente para aceptar o rechazar esa inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso. También es importante señalar que no se ha mencionado nada respecto de lo que el Sr. Earl hará con las acciones de Bruce, lo cual sigue en suspenso.

Por otro lado, es importante notar que esta secuencia y la anterior ocurren de manera paralela, de tal manera que mientras Bruce y el Sr. Earl comienzan su platica respecto Empresas Wayne, Rachel se entera del regreso de Bruce gracias a su compañero.

Secuencia 21: Fox le explica a Bruce lo que hacen en ciencia aplicada. Fox menciona que él era parte de la mesa directiva de Empresas Wayne cuando el padre de Bruce era el director. Fox le enseña a Bruce varios prototipos de artefactos militares y también menciona que el tren que construyó el padre de Bruce convirtió la torre en la que se encuentra Empresas Wayne en el centro de la ciudad. Fox le enseña a Bruce un traje planeado originalmente para miembros de la infantería. Fox le pregunta Bruce acerca de su interés en ciencia aplicada, a lo que Bruce responde que quiere tomar prestado lo que ahí producen para exploración de cuevas y le pide a Fox que no le diga nada al Sr. Earl.

La secuencia inicia con una elipsis que genera una brecha difusa, pues el argumento no muestra cómo Bruce conoció a Fox, sino que los personajes parecen ya conocerse cuando se muestran en pantalla. Se puede asumir que fue Earl quien llevó a Bruce con Fox y que Fox se ofreció a enseñarle a Bruce los artefactos guardados en el departamento de ciencia aplicada. Así mismo, es importante notar que se infiere que el personaje que está con Bruce es Fox, lo cual es confirmado cuando Bruce menciona su apellido por primera vez durante su conversación. Esta omisión de información deja en claro el uso de técnicas para reducir el tiempo de la historia, pues en lugar de mostrar el encuentro entre Bruce y Fox, para de esta manera presentar este nuevo personaje, simplemente se da a entender que se trata de él.

Conforme Fox le enseña a Bruce los inventos militares, se infiere que algunos de ellos serán utilizados por Bruce más adelante cuando empiece su pelea contra el crimen, lo cual queda aceptado de cierta manera cuando Bruce dice que lo quiere utilizar para explorar

cuevas, algo que se puede inferir que es falso, especialmente al saber que esos artefactos fueron creados con motivos militares. Esto lleva a pensar en los enfrentamientos que tendrá Bruce con los criminales y no a la exploración de cuevas. Así mismo, también cabe formular otra hipótesis de suspenso acerca de si Bruce le dirá a Fox lo que planea hacer con todas esas herramientas y cuál es su verdadero interés en ciencia aplicada.

Secuencia 22: Bruce y Alfred se encuentran en la cueva que se ubica debajo de la mansión Wayne. Más adelante, Bruce se coloca el traje que le mostró Fox en la secuencia anterior y posteriormente lo pinta de negro. Así mismo, Alfred ayuda a Bruce a planear cómo puede pedir algunas piezas para terminar de armar el traje y no levantar sospechas.

Esta secuencia inicia mostrando una elipsis convertida en una brecha difusa, pues a pesar de que el argumento no muestra el momento exacto de cuando Bruce se lleva el traje de Empresas Wayne, o el momento en que Bruce y Alfred entran de nuevo a la cueva, se puede asumir que esas acciones se llevaron a cabo. Así mismo, se genera una brecha enfocada pues no se ha mencionado cuál será la forma completa del traje, y esta brecha sólo podrá ser respondida cuando se muestre una toma del traje completo. Sin embargo, aquí se puede reconocer uno de los elementos mencionados por Peter Coogan respecto del cine de superhéroes, el cual es el traje de Bruce, aunque no se puede saber más al respecto debido a que la exposición es distribuida y retardada.

Secuencia 23: El policía anteriormente presentado como Gordon, está en una patrulla con su compañero, Flass, quien le menciona que si no acepta sobornos lo pone nervioso, a lo que Gordon responde que no podría denunciarlo con nadie porque toda la ciudad es corrupta.

Esta secuencia, permite inferir que Gordon es uno de los policías que Bruce busca como aliado debido a que no está vinculado con actos de corrupción, lo cual remite a la secuencia 16 en la que Bruce tiene recortes de periódico y fotografías de Gordon. Sin embargo, esta secuencia aún no permite saber si se dará un encuentro entre Gordon y Bruce y cómo será dicho encuentro. Estas hipótesis sin resolver se siguen vinculando con el melodrama, pues se pone hincapié en saber la reacción por parte de estos dos personajes cuando se encuentren.

Por otro lado, la secuencia también muestra cómo el argumento manipula la manera en que muestra los eventos de la historia, pues la construcción del traje de Bruce se ve interrumpida por esta secuencia de Gordon y Flass, así como anteriormente habían aparecido

los *flashbacks* de la infancia de Bruce, o bien, los diálogos entre otros personajes como Crane, Falcone y Rachel. A su vez, la presentación de esta secuencia lleva a al espectador a pensar si esto está ocurriendo de manera paralela a la construcción del traje de Bruce o si es un suceso que ocurre posteriormente.

Secuencia 24: Bruce está en el techo de un edifico con su traje negro y un pasamontaña. En la calle se puede ver a Gordon entrar a la estación de policía y posteriormente a una oficina. Bruce, aparece detrás de Gordon y le dice que no se mueva, de tal manera que los dos personajes no se ven entre ellos. Bruce le dice que quiere acabar con Falcone y le pregunta a Gordon cómo lo puede hacer, Gordon le responde que necesitan "un fiscal valiente" y Bruce le da el nombre de Rachel y le dice que espere "su señal". Bruce sale de la oficina y Gordon lo persigue hasta la azotea del edificio. Bruce logra escapar, pero se golpea varias veces al hacerlo. Un compañero de Gordon le pregunta quién era y Gordon responde que se trataba de "un loco".

Esta secuencia muestra varias elipsis y brechas difusas. La primera de estas se presenta al inicio, con la omisión del momento en que Bruce se pone su traje, viaja hasta estar cerca de la estación de policía, y sube al techo del edificio en el que está al principio de la secuencia. La segunda elipsis se hace notar cuando se ve a Gordon llegar a la estación de policía, pues no se muestra el recorrido que este personaje realiza para ir a dicho lugar. La tercera elipsis se presenta cuando Bruce entra a la oficina de Gordon, pues no se ve a Bruce realizar esta acción. Esta elipsis, convertidas en brechas difusas, se llenan rápidamente al asumir que todas las acciones anteriores se llevaron a cabo aun cuando no se muestran. A esto hay que añadir una brecha enfocada, pues Bruce nunca le dice a Gordon cuál será su señal, lo cual crea suspenso respecto de la información faltante.

Por otro lado, la conversación entre Bruce y Gordon confirma la hipótesis relacionada conl encuentro entre estos dos personajes, además de que también confirma la hipótesis de que Rachel es considerada para ser aliada de Bruce. Sin embargo, aún no se puede confirmar la hipótesis de que la alianza de Bruce con Gordon y Rachel se dé de manera exitosa, especialmente por el último comentario de Gordon. Esto lleva a la realización de dos inferencias paralelas, en la primera, se infiere que Gordon trabajará con Bruce para encarcelar a Falcone, en la segunda, Gordon no hará caso a la información de Bruce y rechazará trabajar con él. Ambas inferencias se convierten en hipótesis de suspenso. Sobre estas dos hipótesis

formuladas, es importante notar que si el espectador conoce la historia de Batman, se inclinará a la hipótesis en la que Gordon aceptará trabajar con Batman, ya que dentro de los cómics, Gordon y Batman son grandes aliados. En el caso de que el espectador no conozca la historia, podría inclinarse con mayor facilidad por la segunda hipótesis.

Además, la secuencia permite saber que la secuencia anterior ocurre de manera sucesiva a la secuencia 22, es decir, que ocurre después de que Bruce y Alfred estén trabajando en el traje. Esto queda claro cuando se observa a Bruce con el traje en el techo.

Secuencia 25: Bruce acude a Fox para pedirle telas ligeras. Fox le enseña una "tela de memoria" la cual es flexible, pero al aplicarle electricidad se vuelve rígida. Bruce y Fox llegan a un acuerdo donde Bruce no le dirá a Fox lo que está haciendo con todo el equipo que se lleva, pero que no lo considere "un idiota". Bruce se interesa por un automóvil que Fox tiene semi cubierto. Fox deja que Bruce conduzca el auto y le explica que originalmente se había creado para hacer puentes, pero no lograron que funcionara de esa manera. Bruce queda impresionado por todas las funciones del auto y le pregunta a Fox si lo tiene en color negro.

Al inicio de esta secuencia se presenta una elipsis, pues no se ve el momento en que Bruce se dirige a Empresas Wayne para hablar con Fox.; esta elipsis crea una brecha difusa que se puede llenar al asumir que esta acción se llevó a cabo. Cuando Bruce pide "telas ligeras" se puede inferir que estas serán utilizadas dentro del traje de Bruce, especialmente considerando que en la secuencia anterior Bruce sufrió varios golpes a causa de una caída desde el techo de un edificio. Esta inferencia se realiza a través de un esquema de plantilla, a en el que se establece una relación de causalidad entre la caída de Bruce y su petición de telas ligeras, algo que a su vez lleva a inferir que la tela ayudará a Bruce a amortiguar caídas. Sin embargo, la inferencia también puede ser realizada desde la motivación transtextual, pues si el espectador está familiarizado con el diseño del traje de Batman, el cual tiene una especie de alas. Además, cuando Fox le dice a Bruce que no tiene por qué darle explicaciones de todo lo que hace con las cosas que se lleva, se rechaza la hipótesis acerca de que Bruce le diría a Fox cuáles son sus verdaderas intenciones con el equipo que se lleva de Empresas Wayne. Así mismo, se permite inferir que Fox y Bruce se convertirán en aliados más adelante, sin embargo, esta secuencia no da la información suficiente para aceptar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

En relación conl automóvil, para el espectador que conoce las historias de Batman, podrá inferir que ese será el vehículo utilizado por Batman, el cual en algunas ocasiones es conocido como “batimóvil”. Para quienes no estén familiarizados con esto, será más fácil inferir simplemente que Bruce podría o no mostrar interés por el automóvil para utilizarlo durante su misión de combatir criminales.

Secuencia 26: Falcone y Flass se encuentran en un restaurante. Falcone le dice a Flass que tiene que estar en el muelle el jueves y que no quiere problemas con “el último cargamento”. Flass menciona que existe un rumor de que Falcone tiene problemas con una fiscal, pero no dicen el nombre de la mujer en cuestión. Flass también menciona que se dice que hay una recompensa por quien quiera “tomar medidas” contra esta mujer y Falcone menciona que en una ciudad peligrosa como Gótica, las cosas malas suceden. Bruce está escuchando la conversación a través de un radio.

En esta secuencia, a través del esquema de prototipos, se puede identificar a Flass como otro aliado de Falcone, lo cual lleva a inferir que Flass también podría ser aliado de Crane, pero la secuencia no permite aceptar o rechazar esta inferencia, de tal manera que se convierte en una hipótesis de suspenso. Además, la secuencia presenta una brecha enfocada pues en ningún momento se menciona el contenido del cargamento al que se refieren Falcone y Flass en su conversación, llevando a inferir que se podría tratar de la sustancia que Falcone le proporciona a Crane, lo cual tampoco puede aceptarse o rechazarse en esta secuencia, resaltando nuevamente la exposición distribuida y retardada de la información de la historia.

También se presenta una brecha reprimida, pues la presencia de Bruce sólo se da a conocer cuando la cámara lo muestra, antes de eso se desconoce que está ahí.

Cuando Flass menciona que Falcone está teniendo problemas con una fiscal, se puede inferir que se está refiriendo a Rachel, pues esta información ya se había abordado anteriormente en una conversación entre Crane y Falcone, por lo que la mención de “tomar medidas” contra Rachel es un comentario que crea redundancia con la conversación anteriormente mencionada.

Por otro lado, la secuencia también lleva a inferir que Bruce usará la información que acaba de escuchar para poder combatir a Falcone y que se la compartirá a Rachel o a Gordon. Sin embargo, por el retardo de información, no se puede aceptar o rechazar esta inferencia, lo cual lleva a crear una hipótesis de suspenso respecto de dichos eventos.

Finalmente, cabe observar que en esta secuencia se da una referencia temporal, pues Falcone menciona el día jueves como el día en que se llevara a cabo algo importante con un cargamento, sin embargo, al no saber en qué se día se está realizando la reunión entre Falcone y Flass, se complica saber cuánto tiempo pasará entre esta secuencia y la que muestre su encuentro en el muelle.

Secuencia 27: Alfred prueba unas máscaras recién llegadas y le dice a Bruce que al ser de grafito se rompen fácilmente y le recomienda no caer con la cabeza. Bruce esconde el radio de la secuencia anterior en una pieza que tiene forma de oreja puntiaguda y crea otras partes de su traje, entre ellas unas piezas metálicas afiladas con forma de murciélago. Alfred le pregunta por qué elige el murciélago y Bruce le responde que porque es algo que le da miedo y quiere que sus enemigos también le teman.

En esta secuencia se puede observar con mayor detalle algunos de los elementos mencionados por Peter Coogan respecto de las características que permiten identificar un relato de superhéroes, por ejemplo, el traje, sus armas, y la importancia del murciélago para Bruce en relación con la creación de personalidad de superhéroe. Así, al aplicar un esquema de prototipo, se puede identificar a Bruce Wayne como superhéroe. Sin embargo, aún falta el nombre que Bruce utilizará cuando combata al crimen, el cual será inferido por quienes conozcan la historia de Batman, y sepan que ese será el nombre del superhéroe, lo cual implica una motivación transtextual.

Por otro lado, la secuencia muestra una elipsis al omitir el momento en que llegan las máscaras. Esta elipsis crea una brecha difusa, pues en ningún momento se mencionan eventos relevantes, lo cual rechaza la hipótesis de que Bruce compartiría la información del encuentro entre Flass y Falcone en el muelle con Rachel o Gordon. La brecha se llena al asumir que en algún momento Bruce y Alfred hicieron el pedido de las máscaras y que estas fueron entregadas.

También es importante notar cómo el argumento sigue complicando la creación del espacio temporal en el que se llevan a cabo los eventos de la historia, pues no se sabe cuánto tiempo ha pasado desde el encuentro entre Falcone y Flass, lo cual señala la carencia de información respecto de cuántos días faltan para que se lleve a cabo su encuentro en el muelle.

Secuencia 28: Flass llega al muelle donde unos hombres están subiendo cajas llenas de peluches con bolsas de plástico en su interior. Posteriormente, Flass se dirige a un coche dentro del cual está Falcone. Luego, uno de los hombres que cargan las cajas se dirige a otro lugar del muelle y lanza un grito al mismo tiempo que "algo" lo jala. El resto de los hombres se percatan del grito y comienzan a buscar a ese "algo". Aquí es donde Bruce se presenta como Batman y pelea contra los criminales. Flass y Falcone escuchan los ruidos, y Flass baja del coche para ver qué está pasando; cuando se da cuenta de que hay un problema, le dice a Falcone que se vaya. Falcone se dirige a otro coche y se percata de que su chofer está inconsciente, por lo que Falcone agarra un arma y espera a que su enemigo aparezca. Batman saca a Falcone del auto y le da un golpe en la cabeza para dejarlo inconsciente.

Al inicio de la secuencia, cuando Flass observa las bolsas al interior de los peluches, se puede inferir que ese es el cargamento al que se referían en la secuencia 26, aunque no se da información respecto de si esa es la sustancia que Falcone le facilita a Crane, por lo que esa hipótesis sigue sin resolverse. También se puede inferir que el contenido de las bolsas son drogas, pero no se ha dado información que permita aceptar dicha inferencia. Más adelante, cuando "algo" jala al criminal, se infiere que es Bruce, esta vez con el traje completo de Batman, lo cual es aceptado más adelante cuando se muestra a Batman en la secuencia. El momento en que Falcone se encuentra al chofer del coche inconsciente muestra una brecha difusa, pues no se ve quién es el responsable de dejar inconsciente a esta persona, aunque se infiere que fue Batman. Ahora bien, al final de la secuencia, cuando Batman deja inconsciente a Falcone, se infiere que Batman llevará a Falcone ante la justicia, pero la secuencia no permite aceptar o rechazar esto, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

Cabe notar que cuando se empiezan a desarrollar estos eventos, el espectador asume que es jueves, por la información dada por Falcone en la secuencia 26, aunque no se puede saber cuánto tiempo pasó desde la reunión de Falcone y Flass.

La secuencia también permite identificar que el nombre de Batman se relaciona con el miedo de Bruce a los murciélagos y que por lo tanto sus armas y su traje no son los únicos elementos relacionados con este miedo, sino también su nombre de superhéroe. Con esta información quedan cubiertos todos los elementos mencionados por Peter Coogan de tal manera que ahora se sabe que la misión de Bruce es salvar a Ciudad Gótica de los criminales que impiden que la justicia se lleve a cabo, que utiliza un traje para ocultar su verdadera

identidad, y que tanto su nombre como su traje están relacionados con un miedo a los murciélagos que desarrolló durante su infancia. Al tener todos estos elementos, ahora sí se puede afirmar que *Batman inicia* es una película de superhéroes.

Secuencia 29: Rachel está viajando en tren y se percata que sólo hay un hombre más en el transporte. Cuando Rachel sale del vagón, el hombre la sigue. Rachel comienza a caminar y se da cuenta de que la están siguiendo, por lo que saca un arma de su bolsa. Un segundo hombre aparece y le bloquea el camino a Rachel. Antes de que el hombre pueda hacer algo, Batman aparece y golpea al hombre que estaba en el tren, por lo que el segundo hombre, aterrorizado, huye. Batman le explica a Rachel que esos hombres fueron enviados por Falcone para matarla por haberle "movido el tapete" y al mismo tiempo le da unas fotografías donde se observan a diferentes personas hablando con Falcone. Rachel le pregunta a Batman quién es, y él sólo responde que es alguien como ella y posteriormente desaparece.

Esta secuencia funciona para crear suspenso respecto de la anterior, ya que no se muestra qué hizo Batman con Falcone después de dejarlo inconsciente, aunque en esta secuencia se deja claro que no lo entregó a Rachel. Además de esto, cuando se ve al hombre del tren seguir a Rachel, se puede inferir que es de los enviados por Falcone para matar a Rachel, lo cual parece ser correcto cuando aparece el segundo hombre que le bloquea el paso a la mujer. Sin embargo, es importante recordar que tres personajes habían mencionado que se debían tomar medidas para quitar a Rachel de en medio, uno de ellos fue Falcone, a quien tanto Batman como el espectador le atribuyen el hecho de mandar a esos dos hombres para matar a Rachel, mientras que los otros dos fueron Flass y Crane, lo cual crea una duda respecto de si realmente fue Falcone quien envió a los hombres o si fue alguien más. Sin embargo, esta secuencia se limita a aceptar la inferencia de que fue Falcone quien mandó a los hombres.

Además, cuando Batman le dice a Rachel que él es alguien como ella y le entrega fotografías, se infiere que Rachel trabajará con Batman después de que él la ayudó y que comparten ciertos ideales, especialmente relacionados con la justicia. Este último punto permite observar que el personaje de Bruce como Batman sigue siendo tratado con gran profundidad, pues hasta el momento ya se han mostrado sus sueños, sus miedos, sus recuerdos, y ahora también sus ideales. Al final de la secuencia, cuando Batman desaparece,

se presenta una brecha difusa pues no se muestra el momento exacto en que lo hace, sino que de repente deja de estar en la escena.

Secuencia 30: Gordon llega al muelle, el cual está lleno de policías y reporteros. En el suelo están los hombres de Falcone amarrados, Gordon le menciona a uno de sus compañeros que no podrán relacionarlos con nada. Su compañero le señala un reflector encendido en el cual está Falcone amarrado. Gordon ve al cielo y ve una figura similar a las piezas que Bruce hizo con forma de murciélago.

Esta secuencia permite responder la brecha enfocada acerca de lo que Batman hizo con Falcone luego de dejarlo inconsciente. La respuesta se da cuando se muestra a Falcone atado a un reflector, hecho que también ayuda a responder la brecha enfocada de cuál sería la señal que Bruce le daría a Gordon, pues por la posición de Falcone en el reflector, se puede ver una silueta de murciélago en el cielo. Con esta secuencia se puede identificar el prototipo de "señal" aplicado de una manera muy particular dentro de esta historia, pues de ahora en adelante se sabrá que cuando se refieran a "la señal", estarán hablando de la silueta de un murciélago.

Además, se puede observar que esta secuencia y la anterior ocurren de manera paralela, de tal manera que mientras Rachel y Batman están hablando, Gordon llega al muelle. Así mismo, se acepta la hipótesis de que Batman entregaría a Falcone a la policía, lo cual se afirma cuando Gordon llega al muelle.

Secuencia 31: Batman está en el techo de un edificio observando Ciudad Gótica.

Con esta corta secuencia, se infiere que Batman ya se presenta como el héroe de Ciudad Gótica.

Secuencia 32: La policía está discutiendo que es inaceptable que alguien haga justicia por mano propia mientras se observa un periódico con la fotografía de Falcone atado al reflector en primera plana. Gordon menciona que quien haya hecho eso les entregó a uno de los jefes de la mafia más importantes, pero su superior le dice que es inaceptable.

Esta secuencia muestra redundancia respecto de la secuencia 30, pues en el periódico que muestra el jefe de policía muestra la imagen de Falcone atado al reflector, reafirmando información que ya se había mostrado anteriormente. Así mismo, a través de los comentarios de Gordon se puede inferir que este personaje ha aceptado aliado de Batman debido a que muestra estar del lado de la justicia. Por otro lado, la secuencia permite aceptar una de las

dos inferencias relacionadas con si Gordon colaboraría con Batman o no, de tal manera que queda aceptado que Gordon está de lado de Batman al defenderlo de los comentarios negativos del jefe de policía.

Secuencia 33: Rachel y su compañero Fisk discuten el arresto de Falcone y buscan hacer un juicio contra él utilizando todas las evidencias encontradas en el muelle.

Esta secuencia, al igual que la anterior, muestra redundancia respecto de la secuencia 30 y a la 32 pues en el periódico que muestra Rachel se repite la imagen de Falcone atado al reflector. Además, lo mencionado por Rachel permite inferir que ella está dispuesta a trabajar con Batman. Sobre este punto, se puede observar que se ha aceptado la hipótesis respecto de Rachel, pues se tenía la suposición de que ella sí aceptaría trabajar con Batman, aunque esto no se ha expresado de manera explícita, sólo se reduce a una inferencia. Con esta información, y con la de la secuencia anterior, se reconoce nuevamente el prototipo de "aliado", de tal manera que ya se puede diferenciar entre los criminales que están aliados, y "los buenos".

Secuencia 34: Alfred le enseña a Bruce el periódico con la noticia de Falcone en la primera plana y se percata de las heridas de Bruce, por lo que le dice que necesita inventar una vida para poder explicar en qué actividades pasa el tiempo y "gasta su dinero".

Esta secuencia muestra una redundancia respecto de los eventos de la secuencia 30 y reafirma lo observado en las secuencias 32 y 33 respecto de la fotografía en el periódico y por lo tanto, recuerda que Batman atrapó a Falcone y lo amarró a un reflector. Además, se infiere que Bruce hará caso al consejo de Alfred sobre buscar actividades en las cuales pueda justificar cómo pasa el tiempo y en qué gasta el dinero para no tener problemas más adelante. Sin embargo, la secuencia no ofrece mayor información acerca de cómo podría Bruce crear una vida social ni da indicios que permitan aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso y en una brecha enfocada.

Acerca de las secuencias 32, 33 y 34 se puede mencionar el factor de comunicabilidad que presenta el argumento, pues la película muestra las diferentes reacciones que ocasiona la nota del periódico acerca de la detención de Falcone, de tal manera que se tiene una diversidad de comentarios y opiniones por parte de los personajes involucrados en la historia. Cabe también señalar que es posible que estos eventos se hayan llevado a cabo de manera

simultánea, sin embargo, no hay algo que respalde esta observación, más que la manera en que la película mostró los hechos.

También se puede mencionar que la presentación de esta información sigue relacionada con la exposición distribuida y retardada, pues cada reacción mostrada ante la fotografía en el periódico crea suspenso respecto de eventos futuros, pues no se sabe si la policía logrará atrapar a Batman, si Rachel y Gordon se volverán aliados de Batman, y cómo hará Bruce para construir una vida social. Esto a su vez se relaciona con el melodrama, pues lo que importa en este momento es cómo la noticia de la detención de Falcone afectará a los demás personajes y qué nuevas relaciones se puede crear entre ellos.

Secuencia 35: En Empresas Wayne, un hombre se dirige al Sr. Earl y le menciona que la Guardia Costera encontró un barco de carga de la empresa sin tripulación y con daños graves. Se muestra un barco mientras una voz sobrepuesta explica que la máquina que estaba en el interior se utiliza para evaporar el agua a través del uso de microondas, y que el uso de esta máquina dentro del barco fue lo que ocasionó los daños del navío. También se da la noticia de que la máquina está desaparecida.

Esta secuencia muestra un recuento representado, ya que en primer lugar se menciona el barco de carga de Empresas Wayne que sufrió daños y posteriormente se observa un *flashback* que representa los eventos ya mencionados, además de mostrar la máquina de la que habla el personaje que acude al Sr. Earl. Es importante notar que se infiere que el barco que se muestra es del que se está hablando, lo cual es aceptado al momento en que se ve una caja de Empresas Wayne en el interior del navío.

Esta secuencia deja la brecha enfocada acerca de quién roba la máquina y para qué la va a utilizar. Acerca de esta brecha, se puede inferir que fue Crane, ya que Falcone está arrestado, sin embargo, el argumento no muestra información suficiente para aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso. Se podría también inferir que quien robó la máquina es la persona para la que trabajaban Crane y Falcone, pero tampoco se tiene suficiente información para aceptar esta inferencia, por lo que se tiene otra hipótesis de suspenso.

Secuencia 36: Bruce llega a un restaurante en un auto de lujo acompañado de dos mujeres. En el lugar hay miembros de Empresas Wayne quienes durante la cena hablan del arresto de Falcone y “el hombre murciélago”. Al mismo tiempo, un empleado del hotel le

menciona a Bruce que las dos mujeres que lo acompañan se metieron a nadar en una piscina decorativa y le pide que se retire del establecimiento. Bruce le dice al empleado que comprará el lugar y pondrá nuevas reglas en la piscina, acto seguido él también se mete a nadar. Poco después Bruce y las dos mujeres que lo acompañan salen del hotel y Bruce se encuentra con Rachel, a quien trata de explicarle que lo que hace no define su personalidad. Rachel le responde que son sus acciones las que dicen quién es él en realidad.

En esta secuencia, la llegada de Bruce en un auto de lujo y con dos mujeres, remite a la secuencia 34 donde Alfred le menciona a Bruce la necesidad de tener una vida más allá de su papel como Batman, lo cual lleva a inferir que esta vida estará llena de lujos, lo cual también es inferido a partir de una motivación transtextual, pues en las historias de Batman, el personaje de Bruce es conocido por los lujos que se da gracias a que es millonario. Sin embargo, fuera de la transtextualidad, la vida lujosa que Bruce llevará de ahora en adelante se infiere a partir de reconocer el prototipo de "auto lujoso" y por el hecho de Bruce menciona que va a comprar el hotel. Además, se presenta un recuento del arresto de Falcone y de los eventos presentados en la secuencia 30, pues los personajes presentes hablan sobre dicho suceso, lo cual también está relacionado con la comunicabilidad del argumento, ya que se siguen presentando opiniones acerca de lo que se mostró en el periódico de las secuencias 32, 33 y 34.

Por otro lado, el encuentro entre Bruce y Rachel permite aceptar la hipótesis sobre el reencuentro de estos dos personajes. Sin embargo, es importante notar que hay otras hipótesis que no se han aceptado respecto de su relación, especialmente si Rachel aceptará trabajar con Bruce cuando este se muestra como Batman. Además, al final de esta secuencia sigue habiendo suspenso respecto de cómo se verá afectada la amistad entre Bruce y Rachel a raíz de la aparición de Batman y de la nueva vida social que Bruce se está construyendo para no levantar sospechas de su vida como superhéroe. Este último punto se relaciona con el melodrama pues se hace hincapié en el interés por saber el futuro de estos dos personajes.

Esta secuencia pone en suspenso las investigaciones que se están llevando a cabo por parte de la policía para atrapar a Batman, y por parte de Rachel para procesar a Falcone para meterlo a la cárcel. También pone en pausa las actividades de Bruce respecto de seguir atrapando criminales. De esta manera se sigue mostrando que la información se expone de manera distribuida y retardada, pues también se ha dejado a un lado lo ocurrido con la

máquina robada del barco de Empresas Wayne, y aún no se ha dado información sobre quién es el responsable de dicho robo y cuál será la importancia de la máquina robada dentro de la historia.

Secuencia 37: El Dr. Crane llega a la prisión para ver a Falcone luego de que le reportaran su conducta suicida. Falcone amenaza a Crane con decir todo lo que sabe sobre los cargamentos de droga y experimentos que realiza ilegalmente en el manicomio que está a su cargo. Crane le pregunta a Falcone si quiere ver la máscara que utiliza en estos experimentos y abre un maletín en el que se puede ver un pequeño dispositivo que es rápidamente ajustado por Crane, quien le explica a Falcone que a pesar de que no se trata de una máscara terrible, pues es similar a la cabeza de un espantapájaros, quienes están en el manicomio no soportan verla. Acto seguido, Crane aprieta un botón en su maletín, del cual sale una sustancia evaporada que hace que Falcone comience a gritar. Luego de esto, Crane sale del cuarto donde está Falcone y le dice a la mujer que lo recibió que lo tienen que trasladar al manicomio Arkham, pues no le puede dar tratamiento en prisión.

En esta secuencia, el argumento da la información necesaria para confirmar que lo que observa Flass en la secuencia 28, las bolsas de plástico dentro de los peluches, en efecto es droga. Además de esto, se infiere que Crane hará algo respecto de las amenazas de Falcone acerca de delatar sus experimentos en Arkham, lo cual es aceptado cuando Crane utiliza una sustancia evaporizada contra Falcone. Este hecho también remite a la secuencia 27 cuando Crane le menciona a Falcone que él trabaja para alguien mucho más poderoso que él y menciona una operación que no puede ser puesta en peligro por ningún motivo. Por otro lado, resulta interesante notar que el argumento no muestra los efectos de esta sustancia en Falcone, sólo se le escucha gritar, pero no se sabe exactamente por qué. Debido a esta omisión informativa, se presenta una brecha enfocada, pues se necesita saber cuál es el efecto de la sustancia utilizada en Falcone y por qué comenzó a gritar luego de que la inhalara. También existe una brecha enfocada respecto de los experimentos que realiza Crane en Arkham pues no se da más información al respecto, aunque se puede inferir que están relacionados con la operación mencionada en la secuencia 27 y a las drogas que ya se han mencionado. Por último, en esta secuencia se puede inferir que Batman descubrirá los experimentos de Crane en Arkham, aunque no se sabe cuándo ni cómo, por lo que esta inferencia se convierte en una hipótesis de suspenso. Esta inferencia también está motivada transtextualmente pues en las

películas de superhéroes, o bien, de detectives, el héroe o el detective suelen descubrir los planes de los criminales y logran detenerlos, sin embargo, no se tiene total certeza de que esto sea así en esta película.

Secuencia 38: Batman está en la azotea de un edificio. Gordon sale de su casa y Batman lo sorprende para decirle que Flass, el compañero de Gordon, estaba presente en el muelle y que está relacionado con las operaciones de droga y añade que los cargamentos se dividían en dos, y que sólo Flass sabe cuál era el destino de los cargamentos. Gordon le advierte a Batman que el comisionado de la policía lanzó una orden de arresto en su contra pues piensa que es peligroso, Batman le pregunta a Gordon cuál es su opinión al respecto y Gordon responde que él piensa que sólo es alguien que quiere ayudar. De repente, Batman desaparece de la escena.

El comienzo de esta secuencia muestra redundancia acerca de un evento que ya se sabía desde la secuencia 28, que es la presencia de Flass en el muelle y los cargamentos de droga, sin embargo, no se tiene la seguridad de que Flass sepa la información requerida por Batman, por lo que se infiere que Batman buscará a Flass para comprobar si él sabe algo en relación con los cargamentos, como la secuencia no da mayor información sobre si este hecho se llevará a cabo, la inferencia se convierte en una hipótesis de suspenso. Así mismo, es importante considerar que puede ser Gordon quien busque conseguir la información que tiene Flass respecto de los cargamentos de droga, por lo que se puede inferir, de manera paralela a la inferencia anterior, que será Gordon quien busque a Flass, lo cual también se convierte en una hipótesis de suspenso.

Acerca de la advertencia de Gordon a Batman sobre la orden de arresto que hay en su contra, se puede inferir que esto puede afectar el trabajo de Batman en algún momento, inferencia que se convierte nuevamente en una hipótesis de suspenso, pues el argumento no da información al respecto en esta secuencia. Además, lo que le dice Gordon a Batman también es una manera de afirmar lo que se había inferido anteriormente respecto de que Gordon termina por aceptar ser aliado de Batman, lo cual remite a otras historias de Batman donde Gordon y Batman son equipo.

Secuencia 39: Flass está en la calle. Cuando se mete a un callejón, Batman lo atrapa y comienza a interrogarlo sobre el destino de la otra mitad de drogas que no iban a parar a los narcotraficantes. Flass responde que él no tenía esa información y que sólo sabía que se

la enviaban a otra persona antes de entregarla a los narcotraficantes pues había “algo más” en las drogas. Batman suelta a Flass y desaparece.

Esta secuencia comienza con una elipsis, pues non se muestra el momento en que Batman se encamina a atrapar a Flass, además de que no se sabe si este hecho ocurre de manera inmediata a la secuencia anterior o si se trata de una noche diferente. Así mismo, no se muestra cómo es que Batman supo dónde podía encontrar a Flass. Estas dos elipsis crean brechas difusas que puede ser llenada asumiendo que Batman sabía dónde estaba Flass a partir de una investigación y que eso le permitió atraparlo.

Por otro lado, la secuencia muestra que Flass no tiene la información que Batman buscaba y queda una brecha enfocada respecto de quién es la persona a la que Flass se refiere y a qué se refiere con que había “algo más” en la droga. El argumento retrasa la obtención de esta información, pues no la presenta en esta secuencia, creando así suspenso respecto de estas dos brechas.

Es importante notar que esta secuencia se relaciona con el cine de detectives mencionado por Bordwell, pues aquí se siente curiosidad por eventos pasados y que están relacionados con un crimen, específicamente al contrabando de drogas. Siguiendo la explicación de Bordwell, esta secuencia oculta quién está cometiendo el crimen, es decir, quién es el encargado de administrar los cargamentos de drogas, que es una de las brechas enfocadas mencionadas anteriormente. Por lo tanto, a partir de esta secuencia se puede inferir que Batman iniciará una investigación, lo cual llevaría a inferir que Batman tendrá una función de detective para investigar el asunto de las drogas y quién está detrás de eso.

Secuencia 40: Fisk está supervisando un barco de carga que llegó con una caja adicional perteneciente a Falcone, y está acompañado por el encargado de recibir el barco y un policía. Fisk le pide al encargado que abra la caja para ver lo que hay adentro y observa un paquete de Empresas Wayne que tiene la máquina que ya se había mostrado en la secuencia 35. Antes de que Fisk pueda hacer algo, el policía le dispara por la espalda.

La secuencia comienza mostrando una elipsis con información importante pues no se sabe por qué Fisk estaba en un barco de cargo, de tal manera que esto se convierte en una brecha enfocada. Esta brecha se podría responder infiriendo que Fisk va a revisar el contenido del paquete de Falcone, lo cual es aceptado cuando se muestra el paquete de Empresas Wayne que a su vez permite identificar la máquina de la secuencia 35. La presencia de Fisk en el

barco también se podría explicar infiriendo que Empresas Wayne reportó el robo de la máquina y Fisk se encarga de esa investigación, aunque la secuencia no da información para aceptar o rechazar esta inferencia. También se puede inferir que quien sea que se haya robado la máquina tiene mucho poder pues de otra manera no tendría sentido que un policía mate a alguien que trabaja para la fiscalía, es decir, se infiere que el policía que mató a Fisk está involucrado con las personas que robaron la máquina. De igual manera, se reitera la brecha de quién y para qué robó la máquina y el argumento sigue retrasando la información para resolver esta brecha.

Secuencia 41: Batman está trepando un edifico en el que encuentra un departamento con las drogas perdidas y entra al lugar. Al poco tiempo Crane y sus hombres entran al departamento y Crane da la orden de eliminar toda la evidencia, alguien da la idea de quemar el lugar y Crane autoriza que lo hagan. Batman comienza a pelear contra los criminales, pero Crane se pone la máscara de espantapájaros y le lanza a Batman la misma sustancia que usó con Falcone. Batman comienza a ver murciélagos y a recordar la noche en que asesinaron a sus padres. Posteriormente Crane rocía a Batman con gasolina y le lanza un encendedor prendido, lo cual hace que el traje de Batman se incendie. Batman sale del departamento por una ventana y logra ponerse a salvo. Inmediatamente, con un dispositivo especial, Batman le pide ayuda a Alfred y una vez en el auto de este, Batman, de manera delirante, le pide a Alfred que tome una muestra de su sangre y del veneno.

La manera en que comienza esta secuencia presenta una elipsis y una brecha difusa, pues no se muestra cómo es que Batman dio con ese departamento, aunque se puede asumir que fue gracias a la poca información proporcionada por Flass, o bien a partir de una investigación por su cuenta. Cuando Crane y sus hombres parecen en la escena se resuelve la brecha relacionada con la persona a la que se refería Flass en la secuencia 39, de tal manera que se infiere que Crane puede ser el ladrón de la máquina, pero sigue sin saberse para qué la usará. Ahora bien, cuando Crane saca su máscara se infiere que va a utilizar la sustancia evaporada usada en la secuencia 37, esta inferencia se acepta cuando Crane utiliza dicha sustancia contra Batman. En este momento, el argumento vuelve a representar a través de *flashbacks* la caída de Bruce en el pozo de murciélagos y de la noche del asesinato de los padres de Bruce, mostrando una nueva alteración en la frecuencia con la que estos eventos se representan dentro de la historia. Así mismo, es importante notar que los *flashbacks* están

relacionados con los miedos de Bruce, lo cual remite a la secuencia en la que Bruce vio salir murciélagos de un cofre durante un entrenamiento de la Liga de las Sombras luego de haber inhalado el incienso que prepara Ducard, lo cual lleva a inferir si la droga utilizada por Crane está relacionada con la Liga de las Sombras.

Cuando Batman se encuentra en la parte trasera del coche de Alfred, se puede observar una elipsis y una brecha difusa, pues no se observa toda la espera de Batman a que Alfred llegue a ayudarlo, sino que de un momento a otro el evento ya está realizado.

Es importante notar que la secuencia deja en suspenso lo que hizo Crane con la droga, dejando así una hipótesis de suspenso respecto de un futuro reencuentro entre Crane y Batman.

Secuencia 42: Bruce despierta y ve a Alfred sentado junto a su cama. Alfred le dice a Bruce que han pasado dos días desde el incidente con Crane y que es su cumpleaños. Bruce le dice a Alfred que recordaba haber experimentado los efectos de la sustancia que usaron en su contra y que se trataba de un alucinógeno evaporizado muy potente utilizado como arma. Fox aparece en la habitación y Alfred le explica a Bruce que él lo llamó cuando la condición de Bruce había empeorado. Fox le dice a Bruce que había logrado crear un antídoto para la sustancia que había inhalado y que le daría lo que ya tenía preparado.

Al comienzo de la secuencia existe una elipsis y una brecha temporal, pues no se ve nada de los dos días mencionados por Alfred, por lo que se asume que no ocurrió nada importante, salvo el hecho de que Alfred llamó a Fox para analizar la sustancia que Bruce había inhalado, así como la creación del antídoto por parte de Fox. Cabe señalar que dichos eventos solamente se dan a conocer a partir del recuento, pues no se muestra ningún *flashback* que ilustre lo que Alfred y Fox están diciendo.

Además, la presencia de Fox en la secuencia implica una brecha reprimida, pues se desconocía que estaba ahí hasta que el personaje habla y se le enfoca en la habitación de Bruce.

Por otro lado, lo mencionado por Bruce respecto de que ya había experimentado los efectos de esa sustancia anteriormente, unido a lo ocurrido en la secuencia anterior, permite continuar con la inferencia de que la Liga de las Sombras está involucrada con el trabajo realizado por Crane. Sin embargo, no se ha dado información suficiente para aceptar esta inferencia, ni siquiera Bruce menciona a la Liga de las Sombras cuando menciona su primera

experiencia con ese alucinógeno, de tal manera que la inferencia sigue siendo una hipótesis de suspenso.

Secuencia 43: Rachel está en la puerta de la mansión Wayne y Alfred le pregunta si no va a entrar. Bruce baja las escaleras y ve a Rachel, así que se dirige a ella para saludarla. Alfred le entrega a Bruce un pequeño paquete que Rachel le había dado. Mientras Rachel y Bruce están platicando, Rachel recibe una llamada y le explica a Bruce que Crane dio la orden de mover a Falcone a Arkham, lo cual ella no puede permitir, por lo que tiene que ir al manicomio. Rachel se va y Bruce abre el paquete, dentro está la piedra de forma extraña que Rachel había encontrado en el patio de Bruce cuando eran niños. Bruce espera a que Rachel salga de la propiedad y baja a la cueva donde está el traje de Batman.

Esta secuencia, relacionada con la vida privada de Bruce, es utilizada por el argumento para retrasar otros eventos que la película aún no muestra, como cuál será el uso de la máquina robada a Empresas Wayne, si fue realmente Crane quien la robó y cuál es el papel de la Liga de las Sombras dentro de este plan, en caso de que se acepte la inferencia de que ellos están trabajando con Crane.

Por otro lado, es importante notar que se muestra una brecha reprimida con la presencia de Rachel en la mansión de Bruce, pues no se da información que permita anticipar la llegada de Rachel. Así mismo, se presenta una elipsis al no mostrar todo el proceso de la llegada de Rachel a la mansión, sino que solamente se muestra que Rachel está frente a la puerta y que Alfred ya la había recibido. Esta elipsis muestra entonces una brecha difusa que se puede llenar asumiendo que Rachel hizo todo un viaje para visitar a Bruce.

Además, lo que menciona Rachel acerca de que Crane quiere trasladar a Falcone a Arkham es una redundancia con lo ocurrido en la secuencia 37 donde Crane le dice a una de las empleadas de la prisión que tiene que mover a Falcone a Arkham para poder darle su tratamiento. Así mismo, la piedra dentro de la caja que le da Alfred a Bruce, remite a los eventos de la secuencia 1. Este hecho se vincula con el melodrama ya que esta secuencia crea suspenso especialmente respecto de cómo el regalo de Rachel puede afectar a su amistad con Bruce.

Al final de la secuencia se infiere que Bruce irá a ayudar a Rachel como Batman, lo cual se aceptar cuando lo se ve a Bruce bajar a su cueva e ir por su traje. La aceptación de esta inferencia lleva a la reiteración de una inferencia anterior respecto de un posible

reencuentro entre Batman y Crane, pero esta secuencia no muestra información suficiente para poder aceptar o rechazar esa inferencia. Es importante notar que estas inferencias también tienen motivación transtextual, no sólo por la relación que ya se había mencionado entre los enfrentamientos de Crane y Batman dentro de los cómics, sino también porque en el cine de superhéroes, el héroe suele aparecer en los momentos que alguien lo necesita y los ayuda o los salva de las circunstancias en las que se encuentren. Esto permite inferir que Bruce sabe que Rachel podría estar en gran peligro al estar con Crane en Arkham y que por eso él irá también al manicomio.

Secuencia 44: Earl visita a Fox en la división de ciencia aplicada y le pregunta por la máquina que desapareció. Fox explica que la máquina sirve para evaporar agua y que incluso se probó para esparcir sustancias químicas en el aire, lo cual él considera como algo ilegal. Earl le dice a Fox que quiere toda la información relacionada con ese proyecto y que va a unir el departamento de Fox con el de Archivo para después despedirlo.

Esta secuencia funciona principalmente como un retardo de la anterior, pues aquí no se mencionada nada relacionado con Rachel, Crane o Batman. Además, la secuencia vuelve a recontar la función de la máquina robada, pues esa información ya se tenía desde la secuencia 35. Estos recordatorios de información sirven para que el espectador no se olvide del robo de la máquina y de cuál es su funcionamiento, lo cual también recuerda a las brechas enfocadas que no se han respondido respecto de este aparato pues aún no se ha aclarado quién la robó y qué es lo que va a hacer con ella. Así mismo, se puede inferir que una de las futuras tareas de Batman será encontrar la máquina antes de que sea utilizada como arma.

Secuencia 45: Rachel llega a Arkham y observa a Falcone, quien está atado a una camilla repitiendo la palabra “espantapájaros”. Crane se reúne con ella y le dice que no tiene nada que agregar al reporte que ya entregó. Rachel comienza a hacerle preguntas acerca del estado de Falcone y Crane le responde que cuando los pacientes tienen alucinaciones, normalmente estas están asociadas a un recuerdo traumático, lo cual podría explicar lo del espantapájaros. Rachel le dice a Crane que quiere que otro psiquiatra tenga acceso a Falcone y que le hará exámenes de sangre para descubrir con qué está drogado. Crane y Rachel entran en un elevador y Crane la lleva a un lugar donde hay varias personas fabricando drogas y otras vertiendo una sustancia en el agua. Crane le dice a Rachel que quizá esa medicina le ayude a “despejarle” la cabeza. Rachel trata de huir, pero Crane la alcanza y la droga. Batman

llega para detener a Crane, quien da la orden de llamar a la policía, ya que nadie puede hacer detener el trabajo que Crane llevaba tiempo haciendo, además Crane menciona que es poco probable que Rachel se salve pues la dosis que le dio es “más fuerte de lo que la mente puede soportar”. Batman pelea contra Crane y sus hombres, incluso logra darle a Crane un poco de la sustancia que éste usaba contra otras personas. Antes de quedar inconsciente, Crane menciona el nombre de Ra’s Al Ghul. La policía llega y le pide a Batman que se entregue, pero este busca la manera de rescatar a Rachel. Gordon llega a Arkham y cuando se entera que Batman está en el edificio, entra. Batman encuentra a Gordon, le explica lo que Crane le hizo a Rachel y le pide ayuda para salvarla, pues a Rachel no le queda mucho tiempo. Batman activa un dispositivo que emite un sonido agudo, con el cual atrae murciélagos a Arkham, y los animales logran distraer a la policía. Aprovechando la distracción, Gordon saca a Rachel del edificio y Batman los alcanza tiempo después en un callejón. Batman sube a Rachel a su automóvil y comienza una persecución entre la policía y Batman. Durante la persecución Rachel recupera la consciencia y Batman le dice que fue envenenada. La persecución termina cuando Batman logra llegar a su cueva donde le inyecta el antídoto a Rachel.

El inicio de esta secuencia muestra una elipsis y una brecha temporal difusa, pues no se observa el viaje que hace Rachel para llegar a Arkham ni el momento en el que entra al manicomio. Más adelante, cuando Rachel menciona que ella quiere que otro psiquiatra revise a Falcone, se puede inferir que Crane no va a permitir que eso ocurra, especialmente para evitar que se descubran los experimentos que Crane realiza; de igual manera, se infiere que Falcone ya es parte dichos experimentos mencionados en la secuencia 37. Después, cuando Crane le muestra a Rachel que estaba vertiendo toxinas en el agua, se puede inferir que Crane es quien utilizará la máquina robada de Empresas Wayne, pues ya ha quedado claro cuál es su funcionamiento gracias a las dos secuencias que lo mencionan; esto, a su vez, afirma que fue Crane quien robó la máquina. Es importante notar que no se menciona con exactitud qué es lo que están vertiendo en el agua, aunque se infiere que es una especie de droga, pues se tiene la información de que Falcone mandaba parte de los cargamentos de droga a Crane. Esto a su vez, lleva a inferir que la droga podría ser la misma que Crane utilizaba en sus experimentos, sin embargo, la secuencia no da información suficiente para poder aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

Luego, cuando Crane utiliza su alucinógeno contra Rachel, se puede inferir dos cosas, la primera es que Rachel no podrá huir de Arkham, y la segunda que Batman va a salvar a Rachel, lo que a su vez supondría un enfrentamiento con Crane. Estas dos inferencias se aceptan cuando Batman aparece en Arkham, pelea contra Crane y sube a Rachel a su automóvil. Sin embargo, esta secuencia también requiere el uso del esquema de patrones, pues algo que no se había inferido era que Crane llamara a la policía, ya que, aplicando el esquema de prototipos y habiendo ubicado a Crane como "criminal" dentro de la película, se sabe que los criminales no llaman a la policía a la escena del crimen, esto es algo que podría aplicarse tanto en el cine de superhéroes como en el cine de detectives. Este evento permite inferir que Gordon, uno de los policías que llegan a Arkham, ayudará a Batman en su misión de salvar a Rachel, lo cual se afirma cuando Gordon lleva a Rachel fuera del edifico. Esta inferencia aceptada también puede realizarse a partir de la transtextaulidad ya mencionada, donde Gordon y Batman trabajan juntos.

Otro ajuste realizado en las inferencias se da al considerar la probabilidad de que Ra's Al Ghul siga vivo, lo cual se infiere luego de que Crane menciona su nombre, por lo que el argumento ya ha mostrado la información necesaria para resolver la brecha de quién es el hombre que menciona Crane en las secuencias 17 y 37. Sin embargo, esta información resulta opuesta a lo visto en la secuencia 13, donde se muestra que Ra's Al Ghul muere durante el incendio del templo de la Liga de las Sombras. Como la secuencia no da mayor información respecto del personaje de Ra's, se tiene una brecha enfocada respecto de cómo es que puede seguir vivo.

Ahora bien, en la parte de la persecución, se infiere que Batman logrará escapar de la policía y de esa manera podrá salvar a Rachel. Esta inferencia muestra nuevamente un caso de transtextualidad, pues se sabe que en las películas de superhéroes, cuando el héroe es perseguido por la policía, el héroe suele salir triunfante de la persecución. En esta parte de la secuencia, el argumento retrasa el momento en que Batman salva a Rachel mostrando varios pedazos de la persecución, en lugar de omitirlos a través de una elipsis, lo cual genera la sensación de que no falta ningún momento de la persecución, considerando así que el método de reducción utilizado en esta secuencia es la compresión. Después de que Batman le inyecta el antídoto a Rachel, se infiere que Bruce le dirá a Rachel que él es Batman, pero esa inferencia no se acepta ni se rechaza en esta secuencia por lo que pasa a ser una hipótesis de

suspenso relacionada con el melodrama, pues en caso de que la inferencia sea correcta, se tendrá la intriga de saber cómo es que eso puede afectar la amistad entre Bruce y Rachel. Sin embargo, cabe la posibilidad de que Bruce no le diga a Rachel que él es Batman, pues en el cine de superhéroes, es común que el héroes mantenga su verdadera identidad en secreto.

A un nivel de comunicabilidad, es importante notar cómo la película va mostrando diferentes perspectivas de la persecución, de tal manera que se puede ver lo que ocurre al interior del auto de Batman, tomas aéreas en las que se puede observar el auto de Batman y las patrullas de policía, así como comentarios de la policía durante la persecución. Esto permite que el espectador tenga un panorama más amplio respecto de los eventos que están ocurriendo durante esta secuencia.

Al final de la secuencia se puede encontrar otra una elipsis que genera una brecha difusa, pues si bien en la secuencia 41, Fox le dice a Bruce que le dará el antídoto que había producido, no se ve el momento en que dicha acción se lleva a cabo, sin embargo, se asume que sí ocurrió pues de otra manera Batman no hubiera podido utilizar el antídoto con Rachel. Al respecto, se puede inferir que Rachel se salvará, pero la secuencia cambia antes de poder aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

Secuencia 46: Un equipo especial está analizando el agua donde Crane y sus hombres habían estado vertiendo sustancias químicas y le dicen a Gordon que la sustancia está en toda el agua de la ciudad. Gordon pregunta por qué no sienten los efectos de dicha sustancia y le responden que es posible que la sustancia se absorba por vía pulmonar.

Esta secuencia muestra redundancia respecto de los eventos de la secuencia anterior, ya que se recuenta el hecho de que Crane y sus hombres habían estado vertiendo toxinas en el agua. En cuanto al comentario de que la toxina sólo surte efecto cuando se absorbe por vía pulmonar, se necesita ajustar el esquema de plantilla, pues debido a lo ocurrido en la secuencia anterior, se puede inferir que Crane será encarcelado, lo cual rechaza la hipótesis de que Crane será quien utilice la máquina robada a Empresas Wayne para esparcir la sustancia. Debido a esto, se infiere que puede ser alguien que trabaje para Crane quien utilice la máquina, o bien, el mismo Ra’s Al Ghul, sin embargo, es importante recordar que aún no se acepta la hipótesis de que Ra’s Al Ghul siga vivo, pues no se ha dado información suficiente para hacerlo. También es importante señalar que no se ha aceptado la hipótesis de

que la sustancia vertida es la misma que Crane utilizó contra Batman y contra Falcone, ni cuáles serán sus efectos.

Cabe señalar que pareciera que esta secuencia cumple con dos funciones al mismo tiempo. En primer lugar, le da continuidad a los eventos de la secuencia anterior, mostrando lo que ocurre después de que la policía llega a Arkham. En segundo lugar, pone en pausa lo que ocurre entre Rachel y Batman, de tal manera que queda en suspenso el hecho de si Rachel se logra salvar o no, y si Bruce le habló sobre su identidad de superhéroe, o no. Así mismo, no se ha mencionado nada respecto de las posibles consecuencias derivadas de la persecución de la secuencia anterior.

Secuencia 47: Rachel despierta en la cueva de Batman, quien está junto a ella y le dice que fue envenenada. Rachel intenta decir algo sobre Crane, pero Batman le dice que Gordon ya lo tiene. Batman le dice a Rachel que va a sedarla y que despertará en su casa, además, le indica que cuando despierte debe darle dos antídotos a Gordon, uno para uso personal y otro para producción masiva. Rachel le pregunta a qué se refiere con producción masiva y Batman le dice que Crane sólo había sido "un peón" y que necesitan estar listos. Acto seguido, Batman le inyecta a Rachel un sedante y ella se queda dormida. Batman se quita la máscara y se va.

La secuencia muestra una condensación de tiempo, pues a pesar de que no se sabe cuánto tiempo ha pasado desde que Batman llegó a la cueva con Rachel, no se percibe ninguna falta de tiempo. Además, se muestra un recuento del arresto de Crane, algo que no se había representado anteriormente, pero que ya se había inferido en la secuencia 45 cuando llega la policía a Arkham. Así mismo, cuando la secuencia inicia enfocando a Rachel, permite aceptar la hipótesis de que ella se salvaría.

Por otro lado, cuando Bruce menciona que Crane había sido sólo "un peón" se pone énfasis en la inferencia de que no será Crane quien utilice la máquina, sino Ra's Al Ghul, lo cual a su vez lleva a inferir que Crane sólo se encargó de envenenar el agua de Ciudad Gótica, y posiblemente de robar la máquina de empresas Wayne. Estas inferencias, a partir de la nueva información dada, permite al espectador realizar un ajuste de relaciones causales con el uso de esquemas de plantillas, pues anteriormente se había considerado que Crane sería quien usara la máquina.

Al final de la secuencia, cuando Batman se quita la máscara, se retoma la hipótesis de suspenso acerca de que Bruce le dirá a Rachel que él es Batman. Esta hipótesis se rechaza al momento en que Batman seda a Rachel antes de quitarse la máscara.

Secuencia 48: Bruce entra a su casa a través de un pasaje secreto y va vestido con un traje. Alfred espera a Bruce en una habitación de la casa y le enseña un noticiero donde muestran fragmentos de la persecución entre Batman y la policía. Alfred le dice que su motivo para ser Batman tiene que ir más allá de lo personal, pues de lo contrario sólo será "un vigilante ilegal". Bruce le dice a Alfred que lleve a Rachel a su casa y que tienen que despedir a todos los invitados, pero Alfred le dice que tiene una reputación que mantener y que no sólo es la reputación de Bruce Wayne, sino también la de su padre. Bruce entra a la sala donde están todos los invitados, entre los que está el Sr. Earl, quien le dice a Bruce que el futuro de su compañía está asegurado.

Esta secuencia muestra un recuento representado cuando se muestra parte de la persecución entre Batman y la policía en las noticias. Además, la secuencia permite inferir que Bruce despedirá a sus invitados para salir nuevamente como Batman y buscar a Ra's Al Ghul. Sin embargo, esta inferencia no se acepta ni se rechaza en esta secuencia, por lo que se presenta un retardo. Además, es importante considerar la inferencia de que los invitados a la fiesta de Bruce se molestarán con él si es que Bruce los corre de su casa, y queda la inquietud respecto de cómo serían las relaciones de Bruce dentro de Empresas Wayne si esto llegara a ocurrir. Esto podría estar vinculado al melodrama mencionado por Bordwell, ya que está ligado a un factor personal.

Además, se muestra una elipsis pues no se representa el momento en que Bruce cambia el traje de Batman por uno más casual, ni el recorrido que hizo para pasar de la cueva a su casa. Esta elipsis se convierte en una brecha difusa que se llena al asumir que estas acciones se llevaron a cabo.

Secuencia 49: Alfred mete a Rachel a la parte trasera de un coche.

Esta secuencia funciona como un retardo de la anterior, ya que aquí no se muestra si Bruce despide a los invitados o no, y tampoco se sabe lo que está ocurriendo en el resto de Ciudad Gótica a partir del descubrimiento de lo que Crane estaba haciendo con el agua. Además, se presenta una elipsis y una brecha temporal difusa, pues no se representa el momento en que Alfred saca a Rachel de la cueva, aunque se puede asumir que este evento

ocurrió. También se puede notar que a pesar de que Alfred no dice nada de que irá a dejar a Rachel a su casa, esto es algo que se puede inferir a partir de lo que Bruce le pide a Alfred en la secuencia anterior.

2.2.1 Desarrollo (acción complicada)

Secuencia 50: Gordon interroga a Crane acerca de su plan y de las toxinas que vertió en el agua. Gordon tiene la máscara de Crane entre las manos. Crane sólo menciona que es demasiado tarde para detenerlo. Gordon sale de la habitación donde está llevando a cabo el interrogatorio y le entrega la máscara de Crane a un policía.

Esta secuencia funciona como otro retardo de la secuencia 48, pues se sigue ignorando lo que ocurre en la fiesta de Bruce, de tal manera que no se han podido aceptar o rechazar las hipótesis de suspenso que se han realizado respecto de este evento.

Por otro lado, en esta secuencia se reafirman las hipótesis de suspenso que se tenían respecto de que será Ra's Al Ghul quien utilice la máquina que robó Crane, especialmente porque Crane está en la cárcel, lo cual también funciona como una aceptación a la hipótesis que se había hecho respecto del paradero de este personaje. Además, se da un retardo de la información al momento en que el argumento sigue sin mostrar si Ra's Al Ghul en realidad está vivo.

También es importante señalar que esta secuencia se relaciona con el cine de detectives mencionado por Brodwell, pues lo que está haciendo Gordon es averiguar cosas relacionadas con eventos pasados, que no se han mostrado en la historia, y que se vinculan con un crimen, por lo que se hace énfasis en la brecha enfocada mencionada en secuencias anteriores relacionada con los efectos de las sustancias que Crane vertió en el agua y si podría tratarse de la misma que Crane utilizó contra Falcone y contra Batman.

Secuencia 51: En la fiesta, Bruce se acerca a Fox y le agradece el antídoto. Bruce le pregunta a Fox cuánto tiempo tardaría en fabricar el antídoto a gran escala porque alguien está esparciendo toxinas en el agua potable. Fox le dice que el agua potable no puede transmitir sustancias inhalantes y le menciona la máquina emisora de microondas que Empresas Wayne "perdió", además le menciona a Bruce que Earl ya lo despidió por lo que no podría regresar a las instalaciones de Empresas Wayne. Bruce le pide a Fox que regrese a Empresas Wayne y que fabrique el antídoto para la policía. Posteriormente una invitada de la fiesta le presenta a Bruce a alguien llamado Ra's Al Ghul, pero Bruce le dice al hombre

que afirma llamarse así que él no es Ra's Al Ghul porque este está muerto. Ducard se dirige a Bruce diciéndole que él es el verdadero Ra's Al Ghul. Bruce le dice a Ducard que deje que la gente se vaya, a lo que Ducard accede. Bruce da un discurso en el que dice que los invitados son unos "parásitos" y "amigos hipócritas" y les pide que se vayan. Los invitados salen del lugar, excepto aquellos que acompañan a Ducard, quien le explica a Bruce que las toxinas utilizadas por Crane se derivan de la flor azul que usaba la Liga de las Sombras, pero que Crane no era miembro del grupo.

En primer lugar, la presencia de Fox en la fiesta es una brecha reprimida, pues se ignoraba su presencia en el evento hasta que Bruce se acerca a él y la cámara lo enfoca. Los mismo ocurre con la presencia de Ducard, pues es hasta que otro personaje lo presenta que se sabe que está presente en la fiesta. Además, se presenta otro recuento del robo de la máquina de Empresas Wayne y cuál es su función, vinculado con el recuento de las toxinas que Crane había vertido en el agua. Al unir el recuento de estos dos eventos se puede aceptar la hipótesis de que la máquina será utilizada por alguien, que aún se desconoce, para evaporar las toxinas que Crane había estado vertiendo en el agua de Ciudad Gótica.

En segundo lugar, la mención de Fox de su despido de Empresas Wayne también constituye un recuento, pues esa es una parte de la historia que el argumento no representa, pero que ahora sabemos que ocurrió. Por lo tanto, se puede notar una elipsis que conlleva a una brecha difusa, pues no se observa a Fox hacer todo lo que el Sr. Earl le había encargado que hiciera respecto de la información de la máquina robada a Empresas Wayne, y tampoco se observa el momento del despido de Fox, hechos que ahora se puede asumir que tuvieron lugar.

En tercer lugar, cuando a Bruce le presentan a alguien que hace llamarse Ra's Al Ghul y la cámara muestra a un hombre diferente del que se había visto anteriormente y a quien se había estado reconociendo como Ra's Al Ghul, se acepta la hipótesis de que el verdadero Ra's Al Ghul está muerto. Sin embargo, ante la revelación de que Ducard se presenta también a la fiesta y menciona que él es el verdadero Ra's Al Ghul, el espectador necesita ajustar sus expectativas y sus relaciones causales a partir del uso de esquemas de plantilla y de patrones respectivamente, pues ahora se sabe que Ducard en realidad es Ra's Al Ghul, que por lo tanto Ra's sigue vivo, y que él es quien realmente utilizará la máquina. A su vez, se da un ajuste de patrones, pues al comienzo de la película, se había considerado a Ducard como un aliado

de Bruce, ya que lo había ayudado a dominar su miedo, sin embargo, ahora se puede inferirr que Bruce y Ducard se convertirán en enemigos, especialmente considerando que Ducard representa ahora un peligro para la ciudad que Bruce está protegiendo.

En cuarto lugar, la secuencia también permite aceptar la hipótesis de que Bruce despediría a sus invitados. Es importante vincular este momento con el melodrama, pues cuando Bruce comienza a insultar a los invitados, el espectador se muestra atento a cómo reaccionarán los personajes antes esos comentarios. Así mismo, algunos personajes le hacen saber a Bruce que desaprueban sus acciones, lo cual enfatiza cuál será la futura relación entre Bruce y los empresarios que dirigen la empresa de su familia.

Finalmente, es importante notar que esta secuencia y la anterior podrían estar ocurriendo de manera simultánea, y que por eso el evento de la fiesta y el evento de la investigación de Gorodn se interrumpen mutuamente. Sin embargo, se requiere avanzar más en la historia para poder tener mayor certeza respecto de este comentario.

Secuencia 52: Dos policías matan al guardia de seguridad de una prisión y abren las puertas de todas las celdas.

Esta secuencia es un retardo de la anterior, pues impide observar lo que sucede después de que los invitados de Bruce se van de la fiesta y del encuentro entre Bruce y Ducard. De esta manera se reafirma la creación de suspenso respecto de eventos futuros a partir de la exposición retardada y distribuida, pues la información no es dada de golpe y sin interrupciones, sino que las secuencias se ven interrumpidas por otros ventos.

Es importante notar que hasta el momento se puede considerar como simultáneas las secuencias 50, 51 y 52 de tal manera que, aplicando el esquema de plantilla para hacer las conexiones causales, se tiene que mientras Gordon está investigando acerca de las sustancias que Crane vertió en el agua, Bruce está en su fiesta de cumpleaños, y se liberan presos. El argumento, entonces, interrumpe cada uno de estos eventos para crear intriga respecto de los eventos futuros correspondientes a cada una de estas secuencias.

Secuencia 53: Bruce le dice a Ducard que su plan va a acabar con muchas vidas. Ducard le dice a Bruce que la Liga de las Sombras ha sido la responsable de acabar con la corrupción de muchas ciudades y que Ciudad Gótica ya no tiene salvación. Bruce le pide a Ducard una oportunidad para salvar la ciudad, pues él creía que había gente buena en ella, pero Ducard se niega.

En esta secuencia se puede observar un recuento de eventos que tuvieron lugar antes del primer evento de la historia, es decir, antes de la secuencia 1, de tal manera que a través del diálogo entre Ducard y Bruce el espectador se entera de que la Liga de las Sombras ha existido desde tiempo atrás y que han sido los responsables de varios desastres en diferentes ciudades. La secuencia también permite reafirmar la inferencia de que Ducard y Bruce pasan de ser aliados, como al principio de la película, a ser enemigos por tener diferentes puntos de vista acerca de cómo salvar a Ciudad Gótica. Aquí, el espectador puede recordar la pelea de la secuencia 13 derivada de un desacuerdo entre Bruce y la Liga de las Sombras respecto del castigo que debería merecer un criminal. Considerando este evento pasado, se puede inferir que a partir de este nuevo desacuerdo entre Bruce y Ducard habrá una pelea entre estos dos personajes. Sin embargo, dicha inferencia no se acepta ni se rechaza en ese momento, pues no se ha mostrado nada relacionado con una pelea.

Secuencia 54: Los presos de la cárcel salen de sus celdas. Un policía le da a Crane su máscara y le dice que "es hora de jugar".

Esta secuencia funciona como un retardo de la anterior pues no da información relevante respecto de lo que puede ocurrir entre Ducard y Bruce. Sin embargo, la secuencia permite inferir que los presos serán importantes cuando se utilice la máquina de Empresas Wayne y se evaporen las toxinas que Crane había vertido en el agua, aunque se puede observar que no se sabe quién dio la orden de soltar a los presos, lo cual constituye una brecha enfocada. Así mismo, se infiere que Crane también estará presente cuando se active la máquina, pues ya está libre para poder unirse a Ra's Al Ghul.

Además, es importante recuperar la idea de que los policías podrían estar también vinculados con los criminales, o bien, que hay criminales haciéndose pasar por policías, de tal manera que se puede inferir que será difícil saber en quien puede confiar Gordon o Batman en caso de que haya algún conflicto mayor con los criminales, como una persecución.

Secuencia 55: Gordon está en el lugar donde Crane estaba vertiendo las toxinas en el agua.

Esta secuencia es un retardo de las dos anteriores, por lo que funciona como una técnica de expansión por parte del argumento, pues hace que ciertos eventos parezcan tener una duración mayor. Además, la secuencia muestra una elipsis en la que se omitió la razón por la que Gordon se encuentra en ese lugar, y qué es lo que hace ahí. También es importante

reconocer que el lugar es el manicomio Arkham, de tal manera que se asume que Gordon viajó de la prisión en la que interrogó a Crane al manicomio.

Esta secuencia permite reafirmar que hay tres eventos ocurriendo de manera paralela: la investigación de Gordon, la fiesta de Bruce y la fuga de presos.

Secuencia 56: Ducard le dice a Bruce que él le enseñó a dejar de tener miedo y que debería de estar de su lado. Bruce le dice a Ducard que protegerá Ciudad Gótica de personas como él. Ducard le hace una señal a sus hombres, quienes comienzas a destruir y quemar la casa de Bruce. Comienza una pelea entre Bruce y Ducard, pero la pelea se detiene cuando a Bruce le cae encima una viga en llamas. Ducard le dice a Bruce que así como Bruce incendió su casa y lo dio por muerto, él hará lo mismo para así quedar "a mano".

En esta secuencia se confirma la hipótesis de la pelea entre Bruce y Ducard. Además, se tiene un recuento de lo sucedido en la secuencia 13 cuando Bruce quema el templo de la Liga de las Sombras y lleva a Ducard al pueblo más cercano a la montaña para intentar salvarlo. El recuento se da por parte de Ducard.

El final de la secuencia permite inferir que Bruce no podrá enfrentar a Ducard al menos que logre salir del incendio, lo cual lleva también a inferir que Ducard logrará cumplir con su plan. Por otro lado, a partir de una motivación transtextual, se puede inferir que Bruce logará salir de la mansión y enfrentará a Ducard, pues en el cine de superhéroes, es común que el héroe supere los obstáculos que se le presentan para detener al villano principal de la historia. Sin embargo, la aceptación o el rechazo de estas inferencias no son posibles en esta secuencia por la falta de información, por lo que se convierten en hipótesis de suspenso.

Secuencia 57: Dos policías colocan explosivos en una pared de la prisión y hacen un agujero por el cual escapan los criminales. Gordon escucha la explosión y una alarma.

En esta secuencia, el espectador necesita utilizar el esquema de patrones, pues se puede observar que el lugar en el que están los criminales en realidad no es la cárcel, sino el manicomio de Arkham, lo cual explica el hecho de que Gordon escuche la explosión y la alarma. Esta secuencia permite inferir que Gordon será importante para detener a los criminales una vez que Ducard lleve a cabo su plan, en caso de que Bruce no lo pueda detener a tiempo como Batman. Sin embargo, es importante señalar que esta secuencia no permite aceptar o rechazar aún la hipótesis relacionada con que Ducard podrá lograr su objetivo.

Secuencia 58: Ducard sale de la casa de Bruce, le dice a uno de sus hombres que nadie puede salir de la casa y se sube a un camión de SWAT en el que hay policías. Bruce sigue tirado en el suelo con la viga en llamas encima.

Esta secuencia vuelve a hacer hincapié en la hipótesis de suspenso respecto de que Ducard podrá poner su plan en marcha sin que Bruce lo interrumpa. Además, se reafirma el hecho de que los policías que se vean de ahora en adelanta habrá tanto "buenos" como "malos". Esto es algo que se puede inferir a partir de que se Ducard sube a una camioneta de SWAT, con hombres que puede inferirse que trabajan para él, de tal manera que se puede inferir que fue Ducard quien ordenó la fuga de los presos y que por eso hay policías haciendo ese trabajo, es decir, también se infiere que Ducard tiene hombres suyos dentro de la policía o haciéndose pasar por policías.

Secuencia 59: Gordon le pregunta a Flass cuántos de los criminales que escaparon eran de máxima seguridad y su compañero responde que todos. Gordon le dice a Flass que suba los puentes para que ningún criminal salga de la isla, pero Flass le dice que sólo subirá los puentes cuando tenga el respaldo suficiente para detener a "los homicidas que se escaparon".

Esta secuencia representa un retraso en relación con lo que sucederá con Bruce y con el plan de Ducard, pues no se da información respecto de ninguno de estos dos eventos. La secuencia también muestra una elipsis que omite la llegada de más miembros de policía a la ciudad y la reunión de Gordon con Flass. Esta elipsis crea una brecha difusa que se llena al asumir que alguien dio la orden de que la policía fuera a atrapar a los prisioneros que se fugaron. Además, se deja una brecha enfocada respecto de si subirán o no los puentes y cómo afectará esto a los planes de Ducard.

Secuencia 60: Rachel despierta en su casa y ve los antídotos que le había mencionado Batman junto a su cama. Rachel toma los frascos rápidamente y se va.

Esta secuencia presenta una elipsis y una brecha temporal difusa, pues no se muestra el momento en que Alfred lleva a Rachel a su casa y la coloca en su cama, ya que sólo se vio cuando Alfred la subió a su coche en la secuencia 49, sin embargo, se asume que esta acción se llevó a cabo y que mientras Rachel dormía ocurrieron los eventos que se han desarrollado desde la secuencia 50. Además, la presencia de los antídotos nos remite a lo mencionado por Batman en la secuencia 47, respecto de la petición de Batman para que Rachel le entregue el

antídoto a Gordon, por lo que se intuye que Rachel irá a buscar a Gordon para seguir las instrucciones de Batman. Esta inferencia se puede aceptar parcialmente cuando se muestra que Rachel toma los frascos con el antídoto y se va de su casa, pero no se muestra si realmente va a ir con Gordon o no.

Así mismo, la secuencia se suma a los eventos que están ocurrieron en paralelo, de tal manera que se tiene que mientras Bruce está tirado en el piso de su mansión en llamas, Ducard ya va en camino a prender la máquina robada a Empresas Wayne; que Gordon intenta detener a un grupo de prisioneros que se escaparon de prisión; y que Rachel, posiblemente, va a buscar a Gordon para darle el antídoto que le dio Batman. Este último evento crea suspenso respecto de si Rachel podrá llegar a tiempo para darle el antídoto a Gordon antes de que Ducard encienda la máquina.

Secuencia 61: Alfred llega a la mansión de Bruce y ve a este tirado en el piso con una viga encima. Alfred ayuda a Bruce a levantarse y logran refugiarse del incendio en un elevador secreto que lleva a la cueva. Bruce le dice a Alfred que había destruido el legado de sus padres al tratar de salvar Ciudad Gótica. Alfred le responde preguntándole "¿por qué nos caemos?" y él mismo responde "para aprender a levantarnos".

Esta secuencia permite inferir que Bruce podrá salir a Ciudad Gótica para detener los planes de Ducard, así como también se puede inferir que ayudará a Gordon con los criminales que se escaparon. Por otro lado, la frase que menciona Alfred, "¿por qué nos caemos?, para aprender a levantarnos" remite al espectador a los acontecimientos de la secuencia 5 cuando el padre de Bruce utiliza esa misma frase luego de sacar a Bruce del pozo de murciélagos, lo cual funciona también como una alteración de la frecuencia con la que se mencionan ciertas frases, ya que no se está repitiendo un evento como tal. Además, en esta parte de la secuencia, el espectador queda pendiente de cuál será la reacción de Bruce ante esa frase que le recuerda a su padre, lo cual podría estar vinculado a una cuestión del melodrama mencionado por Brodwell.

Secuencia 62: La policía está arrestando a algunos de los criminales que se escaparon. Rachel se presenta en uno de los puentes y un policía le dice que no puede pasar porque están a punto de levantarlos. Rachel le dice al policía que ella es fiscal y que la deje pasar, a lo que el policía accede. Rachel encuentra a Gordon y le entrega los antídotos que le había dado Batman y le explica que son para anular la toxina de Crane. Un último camión de SWAT

cruza el puente y se muestra que el conductor es quien se había presentado en la fiesta de Bruce como Ra's Al Ghul.

En esta secuencia se sigue con la hipótesis de que Rachel va a buscar a Gordon, lo cual se acepta cuando se encuentra el encuentro entre estos dos personajes. Así mismo, hay un recuento de los efectos del antídoto, pues es algo que ya se había mencionado por parte de Bruce y de Fox en secuencias anteriores. Cuando se muestra el camión de SWAT donde el conductor es un hombre de Ducard, se infiere que Ducard ya va a activar la máquina.

Además, esta secuencia muestra dos elipsis que se convierten en brechas difusas. La primera de ellas se da cuando Rachel llega al puente, pues en ningún momento se observa a Rachel hacer el viaje de su casa a esa parte de la ciudad, pero se asume que eso fue lo que ocurrió. La segunda elipsis se presenta cuando se muestra el camión de SWAT en el que se infiere que va Ducard con sus hombres, pues se omite todo el recorrido que hace Ducard desde la mansión Wayne hasta los puentes de la ciudad.

Secuencia 63: El tren de la ciudad se detiene cerca de donde está un grupo de policías. Un niño se acerca a uno de los policías para pedirle ayuda, pues no encuentra a su madre. El policía empuja al niño. Rachel ve esa acción y se acerca al policía para preguntarle lo que está haciendo. Ducard baja del camión de SWAT y se ve la máquina robada de Empresas Wayne. Ducard la activa y el agua de la ciudad comienza a evaporarse, haciendo que las alcantarillas exploten. Ducard y sus hombres se ponen una máscara especial.

En esta secuencia se vuelve a afirmar que entre los policías hay buenos y malos. De igual manera, se acepta la hipótesis de que Ducard es quien utilizará la máquina para evaporar el agua en la que Crane vertió toxinas y se rechaza la hipótesis en la que Crane se reuniría con Ducard, pues él no está presente cuando la máquina comienza a funcionar. También se acepta la hipótesis de que Ducard pondrá su plan en marcha sin que Bruce pueda detenerlo, a pesar de que sigue sosteniendo la hipótesis de que en algún momento aparecerá Batman para enfrentar a Ducard. Además, se intuye que el tren será importante para el plan de Ducard, ya que este se detuvo muy cerca de donde ellos están. Aquí es importante que el espectador recuerde lo mencionado por Fox en la secuencia 21 respecto de cómo el tren ayudó a que la torre de Empresas Wayne se convirtiera el centro de la ciudad, por lo que infiere que Ducard podría utilizar el tren para transportar la máquina hasta Empresas Wayne, aunque la

secuencia no permite aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

También es importante notar que hay una elipsis en la que se omite lo que hace Rachel después de haberle dado el antídoto a Gordon. Esta omisión crea una brecha difusa que se puede llenar asumiendo que Rachel intentó regresar a su casa hasta que se encontró con el grupo de policías y el niño. Este hecho lleva inferir que Rachel estará en peligro por estar cerca de Ducard, pero la secuencia no permite aceptar o rechazar la inferencia.

Secuencia 64: Un hombre se percata de que la presión de las tuberías está incrementando. Otro hombre que está en el mismo lugar que el primero le dice que la zona donde está aumentando la presión es los Estrechos.

Esta secuencia es un retardo de la anterior, pues deja de mostrarse lo que hace Ducard con la máquina y lo que pasa con Rachel, quien está muy cerca de los criminales. Sin embargo, se infiere que estos hombres que están al pendiente de la presión en las tuberías darán información importante acerca de cómo la presión de las tuberías aumenta en otras zonas, con lo que se puede empezar a aceptar la hipótesis de que el tren será utilizado para transportar la máquina por otras partes de la ciudad, aunque se sigue sin saber si la llevarán hasta Empresas Wayne. También se observa que el comentario que los hombres hacen acerca de la elevación de presión en las tuberías resulta redundante con lo que se observa en la secuencia anterior en la que las alcantarillas explotan.

Esta secuencia se puede observar que los eventos que ocurren de manera simultánea han cambiado, pues ahora se tiene que hay personas encargadas de revisar la presión de las tuberías de agua al mismo tiempo que Ducard y sus hombres llevan a cabo su plan, lo cual ocurre mientras la policía atrapa criminales y Bruce está en su mansión.

Secuencia 65: Ducard hace un gesto a sus hombres. Gordon se inyecta el antídoto que le había dado Rachel. Flass comienza a tener alucinaciones y les apunta a dos niños con su pistola. Gordon se percata de la situación, deja inconsciente a Flass y lo esposa a una tubería. El comisionado de la policía llega donde hay otros policías y pide por radio que alguien le conteste para informarle de lo que está pasando.

Esta secuencia responde a la brecha enfocada respecto de si la sustancia que Crane había vertido en el agua era la misma que él había utilizado contra Falcone y Batman, de tal manera que cuando se observa que Flss empieza a tener alucinaciones, se infiere que la

sustancia de Crane ha comenzado a surtir efecto en las personas y por eso ven cosas que los asusta.

Por otro lado, cuando el comisionado habla por radio, se infiere que será Gordon quien responda a su llamado gracias a que se inyectó el antídoto y que no tendrá alucinaciones como Flass, pero esta inferencia no se puede aceptar ni rechazar con la información ofrecida en esta secuencia.

Secuencia 66: Batman toma varias armas de su almacén y sale en su automóvil.

La secuencia inicia mostrando una elipsis que se convierte en una brecha difusa, pues no se muestra el momento en que Bruce se coloca el traje de Batman, así como hay pequeñas omisiones respecto de todas las acciones que lleva a cabo Bruce para salir de la cueva en su automóvil. Esto correspondería a un acto de compresión del tiempo, pues en lugar de mostrar todo lo que hace Bruce después de haberse salvado del incendio, se muestran los momentos más importantes que permiten al espectador inferir que Batman ya irá a detener a Ducard y probablemente a ayudar a Gordon. Esta inferencia también puede motivada a través de la transtextualidad, pues ya se ha mencionado cómo el héroe suele ayudar a sus aliados en situaciones difíciles y supera los obstáculos para detener al villano. Además, esta secuencia representa un retardo para el resto de las acciones que se están llevando a cabo como la llamada del comisionado de policía por radio y el plan de Ducard.

Secuencia 67: Gordon escucha el llamado del comisionado y le pide refuerzos, pero el comisionado menciona que ya tiene a todos los miembros de la policía con él. Gordon replica que esos hombres no están capacitados. El comisionado le dice a Gordon que ya no tienen a nadie más que enviar. En ese momento se ve el automóvil de Batman saltar hacia la parte de la isla que ha quedado incomunicada por el levantamiento de los puentes.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis de que Gordon es quien responde al llamado del comisionado de policía y más adelante también se acepta la hipótesis de que Batman ayudará a Gordon. La secuencia también señala la omisión de todo el recorrido que hace Batman para llegar con Gordon, lo cual implica una elipsis que genera una brecha difusa, la cual se llena al asumir que Batman realizó todo un viajé para poder ayudar a Gordon.

Secuencia 68: Rachel sigue protegiendo al niño y Crane aparece con su máscara montado en un caballo.

Esta secuencia funciona para dar suspenso a los eventos de la secuencia anterior, pues aquí no se muestra lo que ocurre entre Batman y Gordon. Además, se infiere que Rachel y el niño están en peligro, al igual que se infiere que Batman llegará a ayudarlos, así como lo hizo con Gordon. Esta inferencia, al igual que la de Batman llegando a ayudar a Gordon, tiene motivación transtextual, pues nuevamente se trata de un caso en el que alguien cercano al héroes necesita la ayuda de este. El retardo de información no permite que esas inferencias sean aceptadas o rechazadas en este momento, por lo que se convierten en hipótesis de suspenso.

Secuencia 69: Batman llega con Gordon quien le explica que los Estrechos se "están despedazando". Batman le dice a Gordon que ese es sólo el principio, y que, si las toxinas se esparcen por el resto de la ciudad, Ciudad Gótica se autodestruirá por el pánico masivo. Gordon le pregunta a Batman cómo puede lograr eso y Batman le explica que utilizando el tren de la ciudad, pues los monorrieles siguen la tubería hasta Empresas Wayne y si llegan a esa estación, entonces toda el agua de la ciudad se evaporará envenenando a todos. Mientras Batman explica esto se ve el tren y a los dos hombres que se percatan del aumento de presión en las tuberías. Batman le dice a Gordon que él puede evitar que el tren sea utilizado, pero que necesita la ayuda de Gordon y le enseña la llave de su automóvil.

Al comienzo de esta secuencia se muestra un recuento de lo que se había mencionado en la secuencia 64, en la cual se menciona que la presión de las tuberías está incrementando en los Estrechos. Así mismo, se acepta la hipótesis acerca del uso del tren por parte de Ducard y sus hombres para transportar la máquina y afectar el sistema de tuberías de otras partes de Ciudad Gótica. Además, se reafirma que estás ocurriendo otros eventos de manera simultánea, tal como el transporte de la máquina en el tren y el monitoreo de la presión en el sistema de tuberías de Ciudad Gótica.

La secuencia también deja una brecha enfocada al final, pues el argumento no muestra lo que Batman le pide a Gordon que haga con su automóvil ni la manera en que Gordon puede ayudar a Batman.

Secuencia 70: Rachel y el niño son perseguidos por Crane y su caballo. Rachel le lanza una descarga eléctrica en la máscara a Crane y este sale huyendo. Rachel intenta llevar al niño a un lugar seguro, pero pronto son rodeados por criminales. El niño le dice a Rachel que Batman los salvará. Rachel saca una pistola y le dice al niño que "no mire". Batman

aparece e inhabilita a uno de los criminales. Se da la vuelta, abraza a Rachel y al niño y los sube al techo del edificio más cercano.

En la secuencia se infiere que Batman va a ayudar a Rachel y al niño a escapar de los criminales, lo cual es aceptado cuando Batman aparece desde las alturas para rescatar a los dos personajes, lo que a su vez está vinculado con el cine de superhéroes, donde el héroe ayuda a quienes lo necesitan. Este momento de la secuencia presenta una elipsis y una brecha temporal difusa pues no se muestra cómo es que Batman encontró a Rachel ni vemos el camino que tuvo que recorrer para llegar a ella, sin embargo, la brecha se llena asumiendo que esta acción ocurrió.

Secuencia 71: Gordon logra entrar al auto de Batman y da la orden de bajar los puentes.

Esta secuencia funciona como un retardo de la anterior, pues aquí no se muestra nada relacionado con Rachel, Batman y el niño. Tampoco se da información respecto de la tarea que Batman le encargó a Gordon, aunque se puede inferir que está relacionada con los puentes y que es por eso que pide que los bajen. Así mismo, se puede inferir que la orden de Gordon será obedecida y que la policía bajará los puentes.

Secuencia 72: Rachel y el niño están en el techo. Rachel ve a Batman y le pregunta su nombre. Batman le responde que lo que hace es lo que lo define, Rachel le pregunta si es Bruce, pero Batman se va antes de responder. Batman sobrevuela la ciudad para asustar a los ciudadanos y llega donde está Ducard quien se va y deja a Batman peleando con sus hombres.

En esta secuencia se acepta la hipótesis respecto de que Bruce le diría a Rachel que él es Batman, si bien Bruce no dice su nombre, es importante que el espectador recuerde que la frase mencionada por Batman es la misma que Rachel le había dicho a Bruce en la secuencia 36 cuando se encuentran fuera del hotel que Bruce compra.

Por otro lado, al final de la secuencia, se infiere que Batman se enfrentará a Ducard más adelante, pues no lo puede hacer en ese momento. También se puede inferir que Batman logrará vencer a los hombres de Ducard. Como la secuencia no permite aceptar o rechazar estas inferencias, se convierten en hipótesis de suspenso.

Secuencia 73: Gordon está en el coche de Batman y una voz femenina le indica cuánto le falta para llegar a su destino, pero no se menciona cuál es.

Esta secuencia sigue haciendo hincapié en la brecha enfocada de la secuencia 68, pues aún no se sabe qué es lo que Batman le pide a Gordon que haga con su automóvil. De esta manera, la narración se muestra restrictiva en la cantidad de información que da sobre este punto de la historia. A pesar de esto, se puede inferir que el destino de Gordon en la torre de Empresas Wayne, pues ya se sabe que el tren no debe llegar ahí, pues de lo contrario Ducard habrá cumplido su plan.

Secuencia 74: Batman sigue peleando con los hombres de Ducard y termina en un callejón lleno de civiles.

Esta secuencia es un retardo de las dos anteriores pues no se muestra información que permita aceptar o negar la inferencia relacionada con una pelea entre Ducard y Batman, y tampoco se menciona lo que Gordon va a hacer con el automóvil de Batman. La hipótesis de que Batman derrota a los hombres de Ducard es aceptada en el momento en que él termina en el callejón, lo cual lleva a inferir que los civiles ya están intoxicados y que puede atacar a Batman. La secuencia cambia antes de mostrar la información suficiente para aceptar o rechazar esta inferencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

Secuencia 75: Ducard y sus hombres suben la máquina al tren.

Esta secuencia reitera que la inferencia de que el tren de la ciudad es importante para el plan de Ducard es correcta. Además, la secuencia funciona como un retardo de la anterior, pues no se ve lo que ocurre entre Batman y los civiles en el callejón.

Secuencia 76: Los civiles comienzan a golpear a Batman por miedo.

Esta secuencia permite aceptar la inferencia de que los civiles ya están intoxicados, siendo esa la razón por la que comienzan a atacar a Batman. Aquí, se puede inferir que Batman logrará escapar de los civiles sin hacerles daño, lo cual nuevamente se vincula con la motivación transtextual de que en el cine de superhéroes, el héroes vence cualquier obstáculo que se le presente para detener al villano.

Secuencia 77: El tren comienza a avanzar y Batman logra engancharse al tren con una de sus armas a pesar de todos los civiles que lo rodean, y se eleva.

. Cuando el tren empieza a avanzar, se infiere que Batman, de alguna manera, podrá alcanzar el tren y por lo tanto también se infiere que Batman logrará detener a Ducard. La primera inferencia es aceptada cuando Batman logran engancharse al tren en movimiento

con su arma, sin embargo, el argumento muestra un retraso de información acerca de la segunda inferencia, por lo que esta se convierte en una hipótesis de suspenso.

Secuencia 78: El comisionado de la policía ve que los puentes están bajando y pregunta quién autorizo eso. El comisionado se percata del paso del tren y de Batman enganchado a él. De repente el automóvil de Batman cruza el puente. Dentro del automóvil, Gordon escucha al GPS decir que ya está cerca de la Torre Wayne.

En esta secuencia se observa que la orden de Gordon de bajar los puentes es obedecida, lo cual lleva a aceptar la hipótesis de que así sería. Además, aquí el argumento permite conocer que Gordon se dirige a la torre de Empresas Wayne, lo cual también era una hipótesis. Sin embargo, esta información no ayuda a responder la brecha enfocada acerca de cuál es la misión exacta de Gordon, es decir, qué hará Gordon cuando llegue a Empresas Wayne. Cuando termina esta secuencia, se puede inferir que Batman y Gordon podrán detener a Ducard, aunque esta inferencia no es aceptada ni rechazada en esta secuencia, por lo que se convierte en una hipótesis de suspenso.

Secuencia 79: Batman intenta entrar al tren, pero no puede.

Esta secuencia permite inferir que Batman logrará entrar al tren para pelar contra Ducard y detenerlo. Además, se muestra suspenso respecto de la secuencia anterior, pues no se da más información de dónde está Gordon y lo que está haciendo.

Secuencia 80: Los hombres que supervisan la presión del agua se preocupan porque el agua del centro de la ciudad explote.

Esta secuencia, además de retardar la información necesaria respecto de lo que pasará entre Batman y Ducard, así como la misión de Gordon, muestra redundancia respecto de información que ya se tenía, pues ya se había mencionado que si el tren estaba cerca de la torre de Empresas Wayne, la presión en las tuberías de esa zona aumentará creando una catástrofe en la ciudad. La información se la había dado Batman a Gordon en la secuencia 67.

Secuencia 81: Gordon está cada vez más cerca de la Torre Wayne.

La secuencia no da mayor información que permita saber cuál es la misión de Gordon, aunque, en relación con la secuencia anterior, ahora se sabe que tanto el tren como Gordon están cerca de Empresas Wayne. A partir de esto, se puede inferir que Gordon llegará primero, aunque sigue sin saberse qué hará una vez ahí.

Secuencia 82: Batman logra entrar al tren y comienza a pelear con Ducard.

En esta secuencia se aceptan todas las hipótesis relacionadas con Batman y Ducard, por lo que se acepta que habrá un enfrentamiento entre ellos, que Batman logró entrar al tren y sólo sigue vigente la hipótesis respecto de que Batman logrará detener a Ducard.

Secuencia 83: Gordon sigue acercándose a la torre Wayne y se ve el tren avanzar a una gran velocidad. Gordon llega a la Torre Wayne.

Esta secuencia resuelve parcialmente la brecha enfocada de lo que Batman le había perdido a Gordon, pues ahora se puede inferir que la misión de Gordon es destruir parte de los cimientos de las vías del tren para detener a Ducard. Sin embargo, no se puede aceptar esta inferencia, ya que la secuencia cambia, por lo que la inferencia realizada se convierte en hipótesis de suspenso.

Secuencia 84: Uno de los supervisores de la presión del agua da la orden de evacuar el edificio porque las tuberías están a punto de explotar.

La secuencia funciona para crear suspenso respecto de los eventos relacionados conl tren y a la pelea entre Batman y Ducard. Además, la secuencia da seguimiento a la inferencia de que Batman logrará detener a Ducard y que las tuberías no explotarán.

Secuencia 85: Batman sigue peleando con Ducard.

Aquí simplemente se reitera la hipótesis de que Batman logrará detener a Ducard, además de que se crea suspenso respecto de lo que pasa en las tuberías de Ciudad Gótica.

Secuencia 86: Gordon activa las armas del automóvil de Batman y le dispara a una de las bases del puente, pero falla.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis respecto de que la tarea de Gordon es destruir parte de los cimientos de las vías del tren. La falla de Gordon permite inferir que hará un segundo intento, aunque no se puede asegurar que vaya a acertar esta vez, por lo que cabe la posibilidad de que el segundo intento de Gordon sea exitoso, o bien, que no lo sea. En caso de que sea la primera opción, se podrá intuir que Batman y Gordon lograrán detener a Ducard; por el contrario, en la segunda opción, se podrá intuir que Ducard logrará su misión. Sin embargo, la secuencia no permite aceptar o rechazar ninguna de estas inferencias, por lo que se convierten en hipótesis de suspenso.

Secuencia 87: Ducard le dice a Batman que él no puede detener el tren y Batman le dice que su idea nunca fue detener el tren. Ducard mira preocupado las vías.

Esta secuencia se enlaza con lo que está haciendo Gordon, además de que reitera que la tarea de Gordon es destruir los cimientos de una parte del tren.

2.3 Desenlace (Salida final)

Secuencia 88: Gordon logra derribar parte de los rieles del tren.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis de que Gordon haría otro intento por derribar las vías del tren, así como permite aceptar la hipótesis respecto de que su intento sería exitoso, lo cual reafirma la inferencia que de Batman podrá detener el plan de Ducard.

Secuencia 89: Antes de salir del tren, Batman le dice a Ducard que no va a matarlo, pero que tampoco tiene que salvarlo. El tren se estrella y la máquina explota.

Esta secuencia permite aceptar la hipótesis de la secuencia anterior respecto de que Batman detendría el plan de Ducard., lo cual lleva a inferir que las tuberías ya no explotarán. Además se presenta una nueva inferencia por motivación transtextual, pues el espectador que esté relacionado con la historia de Batman inferirá que, en efecto, Batman no matará a Ducard, pues una de las características de este héroes es que no mata a los criminales. Quienes nos estén relacionados con la historia de Batman, podrán inferir que Batman no matará a Ducard por lo ocurrido en la secuencia 13 cuando Bruce se niega a matar al criminal y le dice a Ducard que él no se va a convertir en el verdugo de los criminales.

Secuencia 90: Uno de los encargados de la supervisión de la presión del agua se muestra aliviado.

Esta secuencia permite aceptar la inferencia de la secuencia anterior, además de que se acepta la hipótesis de que Batman, con la ayuda de Gordon, logra detener el plan de Ducard.

Secuencia 91: Gordon sale del automóvil y ve a Batman sobrevolando la ciudad.

La secuencia funciona como un cierre a los eventos que se habían desarrollado de manera simultánea a partir de la secuencia 82, de tal manera que, aplicando el esquema de plantilla para generar los vínculos de causalidad, se tiene que Batman estaba peleando contra Ducard al mismo tiempo que Gordon intentaba llegar a la Torre Wayne para destruir parte de las vías del tren, además de que también se estaba monitoreando la presión de las tuberías de la ciudad, a partir de las cuales se podía saber qué tan lejos estaba el tren de Torres Wayne.

Secuencia 92: Earl llega a Empresas Wayne y su secretaria le dice que la reunión ya empezó. Earl le pregunta que cuál reunión y cuando entra a la oficina ve a Fox repartiendo

papeles a los miembros de la junta directiva. Earl le dice a Fox que él lo había despedido, a lo que Fox le responde que ahora tiene el trabajo de Earl. Earl le pregunta quién dio la orden.

Esta secuencia hace visible una brecha temporal, ya que no se sabe lo que ocurrió después de los sucesos del tren, aunque se infiere que lo que se está viendo ocurre al día siguiente de dichos eventos. Además, la secuencia muestra otras elipsis como el hecho de que Fox está de regreso en Empresas Wayne a pesar de que ya había sido despedido, la elipsis omite el hecho de que Fox es recontratado, lo cual lleva a una brecha enfocada, pues se necesita saber quién y por qué recontrató a Fox para el puesto del Sr. Earl.

Secuencia 93: Bruce va en la parte trasera de un coche conducido por Alfred, quien menciona que Batman estaba en la primera plana de los periódicos y Bruce Wayne en la página 8. Alfred le da un periódico a Bruce, quien ve un artículo titulado "Multimillonario Borracho Quema Su Casa". Bruce recibe una llamada, Earl le pregunta que por qué cree que él (Bruce), puede decidir quién dirige Empresas Wayne. Bruce le responde que él es el dueño, Earl le replica que eso no puede ser posible porque hicieron la compañía pública. Bruce le explica que él compró la mayoría de las acciones de la empresa y que con eso había asegurado el futuro de su compañía.

Esta secuencia hace referencia a la brecha temporal ya mencionada en la secuencia anterior, pues se sigue sin saber con exactitud cuánto tiempo ha pasado desde los eventos que culminan en la secuencia 91. Sin embargo, los periódicos permiten inferir que lo que se está viendo ocurre al día siguiente. Además, el periódico tiene una función de recuento representado ya que remite a eventos que ya se habían observado como el incendio de la mansión Wayne y la explosión del tren. La secuencia también permite la brecha enfocada de la secuencia anterior, pues ahora se sabe que fue Bruce quien recontrató a Fox. A través de un recuento, Bruce le hace saber al espectador que él compró la mayoría de las acciones de Empresas Wayne, un evento que no se muestra, pero que ahora sabemos que ocurrió. Esto implica una brecha suprimida ya que no se sabía que la compra de acciones por parte de Bruce se había llevado a cabo hasta que el personaje lo menciona.

Secuencia 94: Bruce está colocando tablas sobre el pozo que conecta con la cueva. En el fondo de la escena se puede ver los restos de la casa incendiada. Rachel llega a las ruinas de la casa y se acerca a Bruce. Bruce le pide disculpas a Rachel por no haberle contado, pero Rachel lo interrumpe y ella se disculpa por haberle dicho cosas terribles el día que

mataron a Chill. Bruce le dice que habían sido cosas verdaderas y que había entendido que la justicia iba más allá de matar criminales. Rachel le dice a Bruce que Batman es su verdadera personalidad y que su máscara es su papel como Bruce Wayne; también le dice que su padre estaría muy orgulloso de él. Rachel se va y Bruce encuentra entre los escombros el estetoscopio de su padre, volviendo a recordar el día en que su padre le enseñó a usarlo. Alfred se acerca a Bruce y le dice que puede aprovechar la reconstrucción de la mansión para hacer algunas mejoras.

En primer lugar, la secuencia comienza con una elipsis, pues no se muestra lo que pasa con Bruce después de la secuencia anterior, esto crea una brecha difusa respecto de cómo llegó Bruce a la mansión. La brecha se llena asumiendo que Bruce hizo el viaje para estar ahí.

En segundo lugar, la secuencia remite a eventos pasados como el asesinato de Chill después de su audiencia, la conversación que Bruce y Rachel tienen sobre la justicia después de dicho evento, y, por último, la revelación de la doble identidad de Bruce a Rachel. Es importante recordar que en todos esos eventos había preguntas vinculadas al melodrama mencionado por Bordwell, ya que no se sabía cómo es que estos eventos afectarían la relación entre los personajes y cuáles serían sus reacciones al dar y conocer cierta información, como la doble identidad de Bruce. La secuencia, por lo tanto, permite notar que los personajes recuperan su amistad luego de entender que habían dejados sus diferencias respecto de lo que implicaba hacer justicia.

Además de esto se vuelve a representar el flashback de cuando el padre de Bruce le enseña a utilizar el estetoscopio, lo cual se relaciona con la frecuencia con la que se muestra este evento dentro de la película.

Al final de la secuencia se puede inferir que Bruce reconstruirá la casa, aunque el argumento ya no muestra esa parte de la historia.

Secuencia 95: En el cielo nocturno se ve la señal de un murciélago. Batman y Gordon están en el techo de un edificio. Gordon le dice a Batman que ahora los criminales tienen miedo y hay esperanza en las calles, pero que los Estrechos están perdidos y que no habían logrado atrapar a Crane ni a varios de los criminales que soltó. Batman le dice que los atraparán. Gordon le dice a Batman que habían encontrado un criminal que dejaba su carta de presentación. Gordon le da a Batman una tarjeta con un guasón. Antes de que Batman se

vaya, Gordon le agradece, pero Batman le dice que no es necesario. Batman salta del techo y sobrevuela en dirección a la cámara de tal manera que se ve una pantalla negra.

La silueta del murciélago en el cielo remite a la secuencia 30 donde se veía una silueta similar cuando Falcone estaba atado a un reflector. Debido a los comentarios de Gordon, se infiere que Batman ha comenzado a lograr su propósito de salvar a Ciudad Gótica y que por eso los criminales han comenzado a sentir miedo. Así mismo, el final de la película muestra una brecha permanente al no mostrar lo que ocurre con este nuevo criminal que menciona Gordon.

2.4 Comentarios generales de Batman inicia

Al terminar de realizar el análisis de Batman inicia aplicando los procesos cognitivos expuestos por Bordwell en *Narration in the fiction film*, se puede hacer los siguientes comentarios generales acerca de las características que presenta la película en relación con la teoría de Bordwell.

En primer lugar, se observó que las inferencias realizadas a lo largo de la película daban pie a muchas hipótesis de suspenso, es decir, hipótesis relacionadas con eventos futuros, a diferencia del peso de las hipótesis sobre el pasado, que son predominantes en el cine de detectives. Es por esta razón que las hipótesis de curiosidad casi no ocurren en *Batman inicia* salvo en aquellas secuencias en las que se presentaba un *flashback* relacionado con la infancia de Bruce, o bien, con su pasado, tal y como se pudo observar en las secuencias en las que se necesitaba información respecto del crimen que había cometido Bruce para terminar en la cárcel. Cabe señalar que saber qué crimen se cometió es totalmente diferente de saber quién cometió un crimen claro desde el principio, pues a lo largo de *Batman inicia* se presentan diferentes crímenes que se van entrelazando durante la película. También es importante mencionar que algunas de las inferencias e hipótesis realizadas a lo largo del análisis de la película fueron motivadas transtextualmente por el conocimiento de la historia de Batman, como en el caso de los criminales, las inferencias respecto de ciertos enfrentamientos, o la relación entre personajes, o bien, por las convenciones genéricas del cine de superhéroes, tal como el héroe ayudando a sus aliados y a quienes lo necesiten, mantener su identidad en secreto, y superar los obstáculos que se le presenten para detener al

villano; o por las convenciones genéricas del cine de detectives, como descubrir los planes de los criminales y detener al criminal.

Además, es importante señalar el retraso con el que se aceptaban o se rechazaban las inferencias o las hipótesis, lo cual se relaciona con una exposición distribuida y retarda, es decir, la información que se da a lo largo de la película permite que el espectador tenga curiosidad respecto de eventos futuros en lugar de tener toda la información de golpe. Sin embargo, es importante señalar que hasta la secuencia 12 había mucha alternancia de la temporalidad en la que ocurrían los eventos con el propósito de que el espectador tuviera la mayor cantidad de información respecto de quién es Bruce Wayne, para así entender más adelante su transformación en el protector de Ciudad Gótica, Batman. Esta alternancia temporal mostró tanto partes de la infancia de Bruce como partes de un pasado más inmediato relacionado con acciones y decisiones que tomó durante su adultez y que lo llevaron a la prisión, tal como se muestra en la secuencia 2. En este sentido, sí se podría hablar de una exposición concentrada y preliminar que se encuentra presente de la secuencia 1 hasta la secuencia 12, sin embargo, no se podría considerar de tal manera por el retardo que hay para aceptar o rechazar hipótesis realizadas durante estas secuencias, lo cual es una característica de la exposición distribuida y retardada.

Por otro lado, el uso de esquemas es algo que llama la atención en esta película, pues el espectador debe tener la capacidad de reconocer y recordar personajes, locaciones y acciones (esquemas de prototipo); de relacionar eventos causalmente (esquemas de plantilla); y de ajustar las expectativas, es decir, de modificar sus inferencias y sus hipótesis conforme avanza la película (esquema de patrones), para poder armar la historia de una manera satisfactoria. En el caso de los esquemas de prototipo, que son los que más se utilizan, no sólo en el caso de Batman inicia, sino en cualquier otra película, se requiere ubicar ciertos personaje y lugares recurrentes tal como la mansión de la familia Wayne, el manicomio de Arkham, el muelle, la estación de policía, la cueva que utiliza Bruce como su escondite. En el caso de los personajes, el espectador no solamente requiere de recordar los nombres y las caras, sino también a qué se dedican, por ejemplo, se puede relacionar el personaje de Falcone con el término “mafioso”, o a Gordon con “policía”, a Rachel con “fiscal”, etc. Esta relación es importante para ir entendiendo la manera en que se desenvuelven los hechos y cuáles son las relaciones que existen entre los personajes, especialmente, siguiendo la película, para

dividir entre “buenos” y “malos”, lo cual permite realizar inferencias e hipótesis muy específicas.

Pasando a los esquemas de plantilla, aquí es importante que el espectador entienda el orden en el que se presentan los eventos, especialmente en aquellas secuencias en las que se presentan los *flashbacks*, o bien, los eventos simultáneos. Esto queda muy claro en todo lo que ocurre de la secuencia 82 a la 91, en la que se puede observar tres eventos simultáneos: 1) la pelea entre Batman y Ducard, 2) el monitoreo de la presión de las tuberías de Ciudad Gótica, 3) Gordon viajando en el auto de Batman a la torre de Empresas Wayne para tirar una parte de las vías del tren. Si el espectador no puede reconocer en qué momento ocurren los eventos, los personajes involucrados, así como las relaciones que hay entre ellos, y los lugares en los que se desarrollan los eventos, entonces no se podrá armar la historia de una manera adecuada, sino que se tendría fragmentos sin sentido alguno. De aquí la importancia de que el espectador pueda reconocer y recordar todos los prototipos que se van presentando en la película.

En cuanto a los esquemas de patrones, estos son utilizados a lo largo de la película, especialmente cuando se aceptan o rechazan las inferencias e hipótesis realizadas secuencia tras secuencia. Por lo tanto, es importante que el espectador recuerde la información dada con anterioridad, de tal manera que pueda ajustar sus expectativas respecto de eventos pasados y así poder seguir formulando inferencias, hipótesis y relaciones causales.

En relación con los esquemas, cabe mencionar que la historia, o fábula como la llama Bordwell, está compuesta por una serie de eventos que tiene un orden específico, el cual en el argumento no es del cronológico, especialmente por el uso de *flashbacks*. De esta manera, el espectador se ve obligado a crear la historia a partir de un orden que puede o no entender por completo, por ejemplo, se tiene las secuencias 10 y 11 en las que no queda claro si Bruce regresa a Ciudad Gótica durante su entrenamiento con la Liga de las Sombras, para así estar presente durante el juicio de Chill, o bien, si este evento ocurrió antes de que Bruce iniciara si entrenamiento con la Liga de las Sombras. Esta confusión se da debido a que en ningún momento se menciona que Bruce vaya al juicio de Chill, por lo que no queda claro el orden de estos eventos. Si bien esta imprecisión no impide que el espectador termine de construir la historia en su totalidad, sí que es importante señalarla como un posible obstáculo que se

presenta ante el espectador para entender el orden en el que se están llevando a cabo ciertos eventos, lo cual no es lo más común con los *flashbacks*.

Así mismo, es importante considerar que los eventos de la historia se desarrollan en un espacio y tiempo determinados. En lo referente al espacio, se puede identificar que de manera general, los eventos ocurren en Ciudad Gótica, de manera específica, se puede identificar lugares como la estación de policía, el techo de algunos edificios, la mansión de la familia Wayne, el tren de Ciudad Gótica, la torre de Empresas Wayne, y el templo de la Liga de las Sombras, el cual se encuentra fuera de Ciudad Gótica. El problema viene en lo referente al tiempo, pues en ningún momento se le facilitan al espectador elementos que le permita ubicar todos los eventos dentro de un tiempo determinado, por lo que se podría decir que la historia de Batman inicia se lleva a cabo durante unos cuantos días, así como se podría decir que duró meses o años.

Respecto del tiempo en el que se llevan a cabo los eventos de la historia, y pasando al argumento de la película, llamado "trama" por Bordwell, el argumento coloca los eventos de la historia de tal manera que no se puede saber cuánto tiempo pasa entre un evento y otro, dejando que sea el espectador quien realice inferencias al respecto, las cuales nunca son aceptadas ni rechazadas. Hay que recordar que Bordwell menciona que el argumento puede ser ralo, es decir, que da poca información sobre lo que ocurre dentro de la historia, o bien, puede ser sobrecargado, es decir, que da demasiada información. El argumento de *Batman inicia* no podría considerarse ni lo uno ni lo otro, ya que se da la información necesaria para que el espectador pueda construir la historia de manera satisfactoria. Sin embargo, en el aspecto del tiempo, sí se puede hablar de un argumento ralo, pues en ningún momento se da esta clase de información, ni a través de los personajes ni de otros medios que pudieran facilitar construir el espacio temporal dentro del cual se dan los eventos que componen la historia. Sin embargo, esto no parece impedir que se construya la historia, ya que no saber cuánto tiempo toma la historia es algo muy diferente de no poder construir el orden que conlleva esta.

Ahora bien, en cuanto a la presentación de los eventos que conforman la historia, Bordwell destaca el uso de eventos simultáneos mostrados de manera transversal, es decir, uno interrumpe al otro de manera constante. Esto es algo que se puede observar nuevamente de la secuencia 82 a la 91, o de la 50 a la 82, donde se muestran diferentes momentos de los

sucesos que están teniendo lugar al mismo tiempo, haciendo que un evento interrumpa a otro, de tal manera que se genera el suspenso respecto de las hipótesis que se pudieron haber realizado en cierta secuencia, e intriga respecto de lo que pasará con el evento interrumpido. Otra característica del estilo es el uso de la voz sobrepuesta en algunas secuencias para hacer un recuento de eventos, los cuales también van acompañados de un *flashback* para ilustrar lo que se está diciendo, esto es a lo que Bordwell denomina el recuento representado.

Bordwell menciona que el argumento y la historia puede relacionarse de tres maneras: 1) la lógica narrativa en la cual el argumento puede bloquear o complicar la construcción de relaciones causales entre ellos eventos de la historia; 2) el tiempo, en el cual el argumento puede mostrar los eventos en determinado orden, con cierta duración, o bien, con cierta frecuencia; y 3) a partir de la construcción del espacio en el que ocurre la historia.

En relación con la lógica narrativa, y recuperando lo mencionado respecto de los esquemas de plantilla, el argumento facilita la construcción de la historia a partir de proporcionar la información necesaria, de tal manera que sólo se retiene la información necesaria para seguir manteniendo la atención del espectado en lo que ocurre en la película, y para crear intriga respecto de eventos futuros, sólo se necesita recordar el detalle de las secuencias 10 y 11 donde puede existir cierta confusión respecto del orden de los eventos. Respecto del tiempo, primero se debe mencionar que el argumento presenta los eventos de la historia en un orden que no sigue la historia canónica donde los eventos obedecen el orden 1-2-3, sino que, por el uso de *flashbacks*, el orden es diferente, lo cual no impide que el espectador consiga construir la historia de la película. Sin embargo, es importante notar que el relato en general sí podría seguir las características de la historia canónica, no por el orden en el que presenta los sucesos, el cual se altera con la presencia de *flashbacks*, sin embargo, se puede notar que en *Batman inicia* se presenta la estructura que menciona Bordwell, es decir, que la película tiene una "(…) introducción del entorno y de los personajes-explicación del estado de los intereses-una acción complicada-eventos consiguientes-salida-final." (NFF, 35a.iiio)[226] De esta manera se puede identificar la presentación del entorno y de los personajes dada de la secuencia 1 a la 13 donde a partir de *flashbacks* y de otros eventos se da a conocer a personajes como Bruce, Rachel, Ducard, Ra's Al Ghul, Alfred y Gordon, así

[226] "(…) the most common template strcuture can be articulated as a 'canonical' story format, something like this: introduction of setting and characters-explanation of a state of affairs-complicating action-ensuing events-outcome.ending."

como características básicas que permiten reconocerlos dentro de la historia. La explicación de los intereses se presenta de la secuencia 14 a la 49, pues es aquí donde se presentan los intereses principales de los personajes, en el caso de Bruce, se explica que quiere salvar Ciudad Gótica del crimen; Crane y Falcone están trabajando para alguien "poderoso" para crear caos en Gótica; Rachel y su compañero Fisk quieren meter a Falcone a la cárcel; además de que se va presentando cómo los criminales piensan llevar a cabo sus planes. La acción complicada está de la secuencia 50 a la 87, pues aquí se empiezan a juntar eventos que ocurren de manera paralela y que enfrentan a los personajes de Batman y Gordon a nuevos obstáculos para lograr atrapar a los criminales. Finalmente, la salida final se presenta de la secuencia 88, donde todas las acciones mostradas durante la acción complicada son resueltas, a la secuencia 95, que es el cierre de la película. Dentro de estas secuencias se muestra un cierre para todas las acciones iniciadas a lo largo de la película, ofreciendo así una solución a diferentes problemas que se habían planteado.

En segundo lugar, el argumento complica el entendimiento de la duración de los eventos, lo cual ya se había mencionado anteriormente. En tercer lugar, el argumento muestra ciertos eventos de la historia con más frecuencia que otros, por ejemplo, el asesinato de los padres de Bruce, el momento en el que Bruce cae al pozo lleno de murciélagos cuando era niño, o bien, el recuerdo de Bruce relacionado conl momento en que su padre le enseña a usar un estetoscopio. Así mismo, hay eventos que si bien no son representados en más de una ocasión, sí son recontados por parte de los personajes, es decir, hay secuencias en las que se repite información que ya había proporcionado con anterioridad, lo cual queda muy claro con todas las secuencias en las que se menciona la máquina robada a Empresas Wayne. Es importante recordar que Bordwell menciona que la repetición de cierta información es importante para que el espectador la tenga presente durante su proceso de construcción de la historia.

Además, cabe señalar que la repetición de ciertos eventos se relaciona con la redundancia, también mencionada por Bordwell. En el caso de *Batman inicia*, la redundancia que se presenta en las secuencias mencionadas se da en la relación entre el argumento y la historia, es decir, el argumento repite esta información para que el espectador pueda construir la historia, esta repetición se da a partir de la representación o del recuento. Siguiendo con el tema de la redundancia, también se puede hablar de una redundancia en la información que

da el argumento para construir la historia, en la que se puede observar ciertos eventos y detalles del entorno que son redundantes respecto del personaje de Bruce Wayne, sobre todo en relación con su nivel económico, pues el simple hecho de ver una mansión y la decoración de la misma nos dice que la familia de Bruce es muy adinerada, eso se puede observar reflejado cuando Bruce compra un hotel y al ver el tipo de auto que él maneja en la misma secuencia, todo esto habla del alto nivel económico de este personaje, el cual se termina de observar en la secuencia donde se muestra el titular de un periódico haciendo referencia a Bruce como "multimillonario".

En tercer lugar, el argumento facilita la construcción del espacio en el que se llevan a cabo los eventos de la historia. Es por esto que se puede tener con claridad los espacios mencionados cuando se habló del espacio dentro de la historia. La facilitación de este tipo de información viene de la selección de imágenes que muestran estos espacios de manera detenida antes de que ocurra alguna acción. Así mismo, el hecho de que los personajes mencionen donde están o a donde van, facilitan la ubicación de estos espacios, así como su relación con los personajes, de tal manera que el espectador puede diferenciar el manicomio de Arkham de la fiscalía, o el templo de la Liga de las Sombras de la mansión de la familia Wayne.

Siguiendo la relación entre argumento e historia, Bordwell menciona el orden de los eventos, es decir, si son simultáneos o sucesivos. En Batman inicia se puede observar ambas opciones para presentar los eventos. En el caso de los eventos sucesivos, se puede observar que la historia tiene eventos simultáneos, es decir, eventos que ocurren al mismo tiempo, pero el argumento los presenta de una manera sucesiva. Esto es llevado a cabo a partir de los cortes trasversales, mencionados anteriormente, a partir de los cuales el evento A es interrumpido por el evento B, incluso se puede hablar de un evento C que interrumpe a A o B. En el caso de los eventos sucesivos, estos no siempre siguen un orden cronológico, pues hay secuencias en las que se muestra una alteración de los eventos a partir del uso de *flashback*, los cuales son internos, ya que ocurren dentro de los límites temporales del argumento, considerando que estos límites van desde la infancia de Bruce, que es con lo que inicia la película, hasta la transformación de Bruce en Batman. Cabe señalar que en Batman inicia no se presentan *flashforward*, es decir, no se muestra eventos futuros antes de que ocurran.

En cuanto a los eventos de la historia colocados por el argumento a partir de un recuento, representación o recuento representado, es importante mencionar que el recuento se presenta en algunas secuencias, especialmente para repetir información importante respecto delgún personaje, objeto o evento, de esta manera. Este recuento se da a través de diálogos entre los personajes. En el caso de los recuentos representados, estos se presentan tres veces en toda la película. La primera de estas veces es en la secuencia 35 donde se menciona el barco dañado de Empresas Wayne y se muestra dicho barco; la segunda es en la secuencia 48 cuando Alfred le menciona a Bruce la persecución que hubo entre la policía y Batman al tiempo que le enseña algunas imágenes de este suceso en la televisión; la tercera ocasión es en la secuencia 93 donde se ve el una imagen en el periódico que hace referencia a la mansión Wayne quemada así como un titular que hace referencia al incendio de la propiedad. Estos tres recuentos representados muestran eventos que resultan importantes para la construcción de la historia, pero que no fueron colocados en un orden cronológico, es decir, funcionan a manera de *flashback*. La representación, sin duda, termina siendo el recurso más utilizado, pues al final cada secuencia que se conforma la película es la representación de un evento, esta representación se vincula con el "evento profílmico", pues al final la representación de estos eventos es posible gracias a la existencia de una cámara y de la construcción de escenarios apropiados para que se graben estas secuencias.

Pasando ahora a la duración, Bordwell menciona que esta puede ser de la historia, del argumento o de la proyección. Tanto en el caso de la historia como del argumento, es importante volver a mencionar la dificultad que enfrenta el espectador al momento de formar un espacio temporal dentro del que ocurren los eventos, aunque se puede señalar el hecho de que la historia lleva años para desarrollarse, pues se tiene eventos ocurridos dentro de la infancia de Bruce y después se tiene parte de su adultez. De todo este tiempo, el argumento sólo representa algunos días de la infancia y algunos otros de la adultez, sin embargo, no se especifica el tiempo de mejor manera. La duración que sí se especifica en *Batman inicia* es la de proyección, pues la película tiene una duración de dos horas y veinte minutos. Esto quiere decir que en dos horas y veinte minutos el argumento a partir del uso de elementos como la equivalencia, la reducción y la expansión logró mostrar los eventos más importantes de una historia que bien podría durar muchos años.

En el caso de la equivalencia, esta se puede observar en pocas ocasiones, pues la película utiliza muchos recursos de reducción, especialmente el de elipsis, sin embargo, la equivalencia se puede mostrar en algunos diálogos cortos, como en la secuencia en la que Rachel visita a Bruce por su cumpleaños, aquí se puede ver la visita casi completa, pues lo único que se omite es la llegada de Rachel. Esto quiere decir que la equivalencia sólo es utilizada con eventos que no tengan una larga duración. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la película utiliza más el recurso de la elipsis para reducir el tiempo de la historia y así lograr el tiempo de proyección ya señalado a pesar de que la historia comprende varios años. Estas elipsis omiten lapsos de tiempo grandes, como todos los años que pasaron desde el asesinato de los padres de Bruce hasta el momento en que se muestra un Bruce adulto, o bien, puede ser omisiones más pequeñas, como horas, o días. La compresión, que es otro recurso para reducir el tiempo, se llega a observar sólo en ciertas secuencias, como el caso de la fiesta de cumpleaños de Bruce, no se ve toda la fiesta, sólo se muestran los eventos más relevantes de la misma y aún así no se siente que haya faltas de tiempo. Es importante recordar que hay una diferencia entre elipsis y compresión, pues la primera se refiere a la notoria omisión de espacios temporales que puede dar pie a las brechas, mientras que la compresión hace que no se note la omisión de los espacios temporales, simplemente hace parecer que las acciones duran menos de lo que en realidad duran.

En relación con las elipsis están las brechas que menciona Brodwell en su teoría. Las brechas que se presentan en *Batman inicia* son en su mayoría temporales, pues lo que se omite son lapsos de tiempo; también son temporarias, pues las brechas son llenadas conforme avanza la historia; sólo en la secuencia queda una brecha permanente que no es llenada por la película y se relaciona con un nuevo criminal al que se tendría que enfrentar Batman. También se puede encontrar brechas difusas, que son las más comunes y que el espectador puede llenar asumiendo que ciertas acciones que no se mostraron sí se llevaron a cabo; así como se puede encontrar brechas enfocadas relacionadas con preguntas muy específicas respecto de las acciones, pasadas o futuras, de ciertos personajes. Por último, también hay brechas expuestas, especialmente cuando son enfocadas, pues el argumento se empeña en hacer nota la falta de información por parte del espectador para poder llenar una brecha; y se puede encontrar brechas suprimidas, las cuales, como menciona Bordwell, funcionan para

sorprender al espectador, tal como en el caso de la secuencia 12 en la que se muestra a Ra's Al Ghul observando el final del entrenamiento de Bruce.

Por el contrario, es complicado encontrar los recursos de la expansión, pues el argumento se centra en los eventos principales de la historia, abarcando tanto la vida privada de Bruce como su vida como superhéroe, y no se ocupa de explorar situaciones o eventos que sean irrelevantes para la película.

Ahora, en relación con el cine de detectives y el melodrama, desarrollados por Bordwell en su teoría narrativa, se puede observar que Batman inicia cumple con las características de omitir información importante respecto de un crimen, lo cual se puede observar claramente con el robo de la máquina a Empresas Wayne, pues no se sabe quién la robó y para qué hasta casi el final de la película; lo mismo ocurre con la investigación respecto del paradero de algunos cargamentos de droga, donde se termina descubriendo que eran usadas por Crane para intoxicar el agua de Ciudad Gótica. También se puede observar cierto progreso respecto de la investigación del detective, que en este caso sería Batman, ya que él es quien se encarga de descubrir el paradero de las drogas, aunque en el caso del robo de la máquina no se ve ninguna investigación, dejando que ese tema se resuelva por parte del espectador a partir de la aceptación y el rechazo de las inferencias y las hipótesis realizadas al respecto. También es importante notar que en el caso del asesinato de los padres de Bruce no se observa la investigación llevada a cabo para atrapar al criminal, sino que simplemente se menciona que se llevó a cabo el arresto. Esto lleva a pensar que el crimen principal consiste en el negocio de las drogas que llevaban a cabo Falcone y Crane.

Otro elemento del cine de detectives que se genera en *Batman inicia* son las emociones que Bordwell menciona: curiosidad, suspenso y sorpresa. La curiosidad se presenta a partir de las brechas enfocadas relacionadas con los crímenes, como quién robó la máquina de Empresas Wayne y para qué la quieren, o cuál es el efecto de las sustancias que Crane vierte en el agua de Ciudad Gótica, o quién es el hombre para quien trabaja Crane, etc. El suspenso se da en la interrupción de la investigación de Batman, dichas interrupciones se dan a partir de la inserción de secuencias que no se relacionan con el crimen, especialmente aquellas secuencias relacionadas con la vida privada de Bruce, en las que se hace mención de sus relaciones interpersonales con otros personajes; o bien, a partir de la inserción de lo que ocurre con otros personajes. El mismo uso de los eventos simultáneos mostrados como

sucesivos conlleva un elemento de suspenso, pues el corte transversal interrumpe los eventos creando suspenso respecto de lo que va a pasar a continuación. Finalmente, la sorpresa se da en aquellas secuencias en las que se da información que llena ciertas brechas enfocadas, lo cual se puede observar de manera especial en las secuencias en las que se menciona que Ra's Al Ghul sigue vivo y después se muestra a Ducard diciendo que él es el verdadero Ra's Al Ghul. Esta revelación implica sorpresa considerando que al principio de la película se había mostrado la muerte de quien decía ser Ra's Al Ghul. Así mismo, la sorpresa de que este personaje siguiera vivo también se relaciona con mostrar que él es el verdadero criminal que había estado planeando el uso de sustancias en el agua de Ciudad Gótica para destruir de esa manera la ciudad.

Estas emociones del cine de detectives se relacionan también con el conocimiento que tiene la película acerca del género al que pertenece, es decir, al tratarse de una película de superhéroes, en la que un criminal es perseguido por el héroe, la narración oculta aquella información necesaria para crear la curiosidad, muestra los eventos de tal manera que crea suspenso respecto de acciones futuras, y muestra información de manera retardada para generar sorpresa. En este sentido, se puede decir que Batman inicia tiene una narración restringida respecto del elemento temporal, pero no es restringida respecto de la cantidad de información que proporciona, de tal manera que también se puede hablar de una gran comunicabilidad por parte de la narración, pues sólo oculta la información necesaria para generar las emociones ya mencionadas y así crear un relato de detectives. Aquí se podría hablar del grado de autoconciencia que tiene la película, pues se podría pensar que la película sabe que se está dirigiendo a un público que requiere de cierta información para armar la historia, para seguir la investigación de un crimen y proporciona la información de tal manera que esto se pueda lograr.

Siguiendo con la última característica del cine de detectives, que consiste en limitar el conocimiento del espectador, esta también está presente en *Batman inicia*, ya que el espectador debe esperar a que alguno de los personajes dé la información que tiene respecto de los crímenes por resolver para así poder dar un seguimiento a la resolución de los mismo. En este sentido, se puede decir que hay cierta profundidad en la narración, pues es hasta que los personajes hablan que se puede saber lo que está ocurriendo. Así mismo se tiene cierta profundidad en la vida mental de Bruce ya que a partir de sus diálogos da a conocer lo que

piensa acerca de los eventos que se van desarrollando en la película. También es importante decir que la limitación de conocimiento está relacionada con la exposición retardada y distribuida que se había mencionado anteriormente.

Finalmente, respecto del melodrama, se puede observar que *Batman inicia* sólo cumple con la característica de crear curiosidad respecto de las reacciones y la conduta de los personajes, lo cual se puede observar en aquellas secuencias relacionadas con la vida privada de Bruce, especialmente en lo que respecta a su relación con Rachel, pues hay varias secuencias en las que se deja en suspenso cómo reaccionará Rachel ante ciertas acciones de Bruce, y cómo será la amistad entre estos dos personajes a medida que van ocurriendo nuevas cosas. También se puede observar esta característica en las secuencias relacionadas con la fiesta de cumpleaños de Bruce, especialmente en aquellas donde se menciona que Bruce necesita hacer que los invitados se vayan, lo cual deja en suspenso la manera en que reaccionarán ciertos personajes presentes en la celebración y que ya se habían mostrado antes en la película.

Este punto también se relaciona con la profundidad con la que se abordan los personajes ya que se da a conocer parte de su vida mental, especialmente en lo que respecta de la investigación llevada a cabo para detener a los criminales, no se da información respecto de cómo se sienten los personajes en relación con otros, ni siquiera se menciona lo que sienten acerca de los eventos que ocurren. Debido a esto, el espectador queda limitado a ver las reacciones y la conducta de los personajes ante ciertas circunstancias. En este sentido, se podría decir que la narración es severamente restringida respecto de aspectos sentimentales de los personajes y que es por eso que no muestra información al respecto, es decir, la película no se asume así misma como un melodrama, por lo que no proporciona información de este tipo.

La otra característica que posee *Batman inicia* respecto del melodrama es que el argumento va de una línea de acción a otra, de tal manera que siempre queda la duda de lo que pasará con los personajes en el futuro. Sin embargo, estas líneas de acción no están sólo enfocadas en el aspecto sentimental de los personajes, sino que, como se mencionó anteriormente, se relacionan con la resolución de los crímenes que se presentan en la película. Es por esto que se podría concluir que *Batman inicia* funciona como una historia de cine de

detectives y no de melodrama a pesar de tener algunas características de este género mencionado por Bordwell.

Considerando las características que tiene *Batman inicia* tanto del cine de detectives como del melodrama abordado por Bordwell en su teoría, se podría decir que a pesar de pertenecer al cine de superhéroes, es una película que también entra en el cine detectivesco, pues gran parte de la historia se centra en descubrir quién es el criminal que está organizando la destrucción de Ciudad Gótica y que tiene cómplices para llevar a cabo esta acción.

Conclusiones

A partir de la aplicación de la teoría narrativa del cine de Bordwell en la película *Batman inicia*, y las observaciones generales que se realizaron del análisis de dicha película, se puede concluir, en primer lugar, que aplicar los elementos que Bordwell considera para su teoría permitió observar con detalle el papel activo del espectador, pues se pudo observar que el espectador es quien arma la historia de la película a partir de la información dada escena tras escena.

En segundo lugar, se puede concluir que el contenido de la película influye mucho en los procesos cognitivos que realiza el espectador, lo cual está muy relacionado con la elaboración de asunciones, inferencias e hipótesis. Así mismo, el tipo de inferencias y de hipótesis elaboradas a lo largo de la película, están determinadas de acuerdo a las características del cine de detectives y del melodrama que utiliza Bordwell como base para el desarrollo de su teoría. Sin embargo, cabe notar que este no es el único importante, sino que para este tipo de análisis es importante conocer también las características del género al que pertenece una película, que en el caso de *Batman inicia* sería el cine de superhéroes. Al tener como referencia las características del cine de superhéroes, se puede realizar inferencias e hipótesis que pueden estar más relacionadas con el cine de detectives o con el melodrama. Esto quiere decir que el cine de detectives, el melodrama y las características del género, en este caso, del cine superhéroes, son complementarios para llevar a cabo este análisis.

En tercer lugar, el uso de la transtextualidad en el análisis resultó de gran ayuda para confirma que es el contenido el que detona ciertos procesos cognitivos por parte del espectador, pues dependiendo de los conocimientos previos que el espectador posee en relación con una película, un director, un género cinematográfico, o un actor, se puede llevar a cabo inferencias e hipótesis más o menos acertadas. El uso de la transtextualidad también confirma al espectador como un ente activo, ya que para generar relaciones transtextuales es importante que el espectador recuerde, organice y procese la información dada dentro de la película, pues de otra manera no puede aplicar conocimientos previos.

En cuarto lugar, se puede observar que si bien se pudo aplicar satisfactoriamente la teoría de Bordwell en la película *Batman inicia*, también es importante mencionar que hay ciertas limitaciones al hacer esta aplicación, pues el análisis aquí realizado sólo funciona como una posible aplicación de la teoría de Bordwell, ya que otro espectador podría realizar con mayor o menos facilidad las operaciones cognitivas mencionadas por Bordwell de acuerdo a su

familiaridad con el cine de Crhistopher Nolan, del personaje de Batman, de la película *Batman inicia*, así como su conocimiento del cine de detectives, del melodrama, del cine de superhéroes, etc.

El punto anterior lleva finalmente a mencionar la posibilidad de otros análisis con la teoría de Bordwell, ya sea con *Batman inicia*, o con otras películas, siempre considerando que cada espectador construye la historia de la película de acuerdo a sus conocimientos previos, a la atención que pone en la película y a la información que se dé dentro de la película misma.

Bibliografía

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos,* Trad. de Carlos Roche Suárez. Barcelona, Ediciones Paidós, 2000. Digital.

Álvarez Gómez, Raúl. "Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan". Tesis de doctorado. Universidad Rey Juan Carlos, 2017. Digital.

Benítez Llamazares, Rubén. "Análisis de la filmografía de Christopher Nolan". Tesis. Universidad de Extremadura, 2015. Digital.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Estados Unidos de América, The University of Wisconsin Press, 1985. Impreso.

Carrillo, Alberto; Rivas, Víctor Gerardo. "Narración e ilusión cinematográficas. Bordwell y Bazin. 2da parte". 2016. Digital.

Coogan, Peter, *Superhero: The Secret Origin of a Genre.* Estados Unidos de América, MonkeyBrain Books, 2006. Digital.

Diccionario de la lengua española. *Brecha.* Diccionarios de la lengua española, 23.ª ed. En línea. Disponible en: https://dle.rae.es/brecha?m=form

Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso Maximiliano. "Análisis crítico del discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía Batman de C. Nolan" Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla, 2015. Digital.