

# MODERNISMO VERNACULAR Y REFLEXIVIDAD ANTE HOLLYWOOD. UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL CINE DE LOS AÑOS TREINTA

ANA RODRÍGUEZ GRANELL

## INTRODUCCIÓN

---

Repensando la historia previa a la modernidad establecida en los años sesenta, a partir de los Nuevos cines podemos detectar algunos ejercicios reflexivos o metadiscursivos que se configuraron precisamente a partir de una consciencia sobre la mística que supuso la cultura de masas hollywoodiense a nivel global. En este artículo vamos a recuperar algunas de esas prácticas reflexivas respecto a la institución clásica cinematográfica plenamente vigente en los años treinta. No vamos a centrarnos meramente en cómo Hollywood acogió prácticas de vanguardia, sino que, proponiendo una mirada inversa, investiga cómo la vanguardia cinematográfica y política o prácticas cercanas por su tipo de modelo productivo y apuesta formal, se configuraron gracias al impacto de la cultura de masas hollywoodiense.

Como decimos, los casos que recorreremos pertenecen a contextos de vanguardia en los que se presupone un desafío al modelo hegemónico de

Hollywood. Sin embargo, como veremos aquí, podemos apreciar una acogida entusiasta de ciertas categorías propias del clásico en *El gran consolador* (*Velikiy uteshitel*, 1933), de Lev Kulechov, *Pie in the Sky* (1935), de NYKino, o *El crimen del Sr. Lange* (*Le crime de Monsieur Lange*, 1936), de Jean Renoir, e incluso cierta permeabilidad de Hollywood al bagaje de la vanguardia de las izquierdas en los años treinta. Desestabilizar las categorías de clásico o moderno y algunos presupuestos comunes al cine de vanguardia nos invita a tomar en consideración algunos de los debates abiertos por la *New Film History* (Gunning, 1989; Hansen, 1999), ya que ponen en crisis la historia teleológica del cine hacia la transparencia del relato. Como ya comentó Carlos Losilla en su historia melancólica del cine, trataremos de desestabilizar esas dos invenciones, clasicismo y modernidad, y atender a las posibles grietas de la historia (Losilla, 2012).

Por lo tanto, vamos a tomar varias consideraciones como punto de partida. La primera, la re-

---

**LA IDEA HEGEMÓNICA DE MODERNIDAD CINEMATográfica, O DEL ULTERIOR ALCANCE DE UN MODERNISMO POLÍTICO Y REFLEXIVO BASADO EN UN CINE MATERIALISTA QUE ACONTECE A PARTIR DE MEDIADOS DEL SIGLO XX, HA CONSTITUIDO UNA CATEGORÍA DE ANÁLISIS PARA TODAS AQUELLAS PRÁCTICAS FÍLMICAS QUE A TRAVÉS DE LA AUTORREFLEXIÓN PROPUSIERON OTROS MÉTODOS ORGANIZATIVOS, CÓDIGOS ESTÉTICOS O MODELOS PRODUCTIVOS QUE RETABAN LOS LÍMITES DE LA INSTITUCIÓN CINEMATográfica O, AL MENOS, DESESTABILIZABAN CIERTA IDEA DE LO CLÁSICO BASADA EN LA TRANSPARENCIA DEL RELATO**

---

lación íntima entre la vanguardia, la modernidad y la cultura de masas y su capacidad de transformación social. Algo que rechaza la idea de una modernidad vinculada a la alta cultura. Es decir, un *modernismo vernacular* que permite considerar subversiones culturales más allá de las prácticas exclusivamente vanguardistas. El término Vernacular Modernism fue acuñado por Miriam Hansen en un prolífico texto sobre el rol del cine clásico americano en la reconfiguración moderna de los modos de ver, los regímenes de visualización y las formas de consumir y experimentar la modernidad, ya que la idea de vernacular —mejor que popular— «combina la dimensión de lo cotidiano, del uso cotidiano, con connotaciones de discurso, idioma y dialecto, con circulación, promiscuidad y translación» (Hansen, 1999: 60). Y la segunda, la idea de modernidad —equivalente al término anglosajón de *Modernism*— como reflexión metadiscursiva o consciencia de sí, que ha sido una de las categorías empleadas para señalar los rasgos de aquellas cinematografías que se apartaron del modelo narrativo hollywoodiense y retaron

la transparencia y centralidad del sujeto clásico (Monterde, 1995: 30, 43).

Por lo tanto, una primera parte del texto se dedicará a presentar y sondear algunos parámetros interesantes de este marco teórico. Qué es y qué ha supuesto la New Film History para la historia hegemónica del cine y qué consideraciones podemos extraer para acercarnos desde esa perspectiva a binomios como clasicismo versus modernidad o Hollywood versus vanguardia. En un segundo momento, a partir de los casos escogidos y su ubicación en el contexto cultural, social y político que los atraviesa, intentaremos abordar una constelación de prácticas que problematizan dichas dialécticas y cómo esos casos pueden formar parte de una historia no teleológica del cine.

### **APORTACIONES DE LA NEW FILM HISTORY SOBRE LA IDEA DE MODERNIDAD CINEMATográfica**

---

Entendiendo que el fenómeno cinematográfico constituye una interfaz en la que los códigos simbólicos que la constituyen están atravesados por cuestiones ideológicas e históricas, algunos autores vinculados a la teoría fílmica de los años setenta señalaron la eclosión de esta consciencia de sí, de lo cinematográfico como interfaz determinada social e ideológicamente, como el punto de arranque de su propia modernidad. La idea hegemónica de modernidad cinematográfica, o del ulterior alcance de un modernismo político y reflexivo basado en un cine materialista que acontece a partir de mediados del siglo XX, ha constituido una categoría de análisis para todas aquellas prácticas fílmicas que a través de la autorreflexión propusieron otros métodos organizativos, códigos estéticos o modelos productivos que retaban los límites de la institución cinematográfica o, al menos, desestabilizaban cierta idea de lo clásico basada en la transparencia del relato.

Antes de la modernidad legitimada por la historia del cine, en algunas prácticas cinematográ-

ficas de los años treinta, el uso de metanarrativas, y, por tanto, de una consciencia del lenguaje como herramienta no neutral, generó formas de apertura en la imagen fílmica, proyectando un deseo de hipertextualidad o incluso de hipermediación que desestabilizaba la idea de centralidad y transparencia del relato clásico y proponía enclaves de crítica tanto social como respecto a la propia condición institucional de la producción cultural.

En este sentido, esta investigación se acerca a la idea de una aproximación genealógica a la modernidad cinematográfica, entendida como contra-historia o historia de las prácticas y contextos normalmente no incluidos en los relatos consagrados (Parikka, 2011: 54).

El giro materialista operado en los estudios históricos durante la década de los ochenta consistió en el abandono de la preeminencia del análisis textual a favor del estudio de los contextos, usos, experiencias y agencia de las máquinas y artefactos vinculados a los medios de comunicación. Este giro fue impulsado por parte de departamentos de Estudios Culturales, la lectura de Foucault y el Nuevo Historicismo de los estudios literarios y la influencia de los estudios de historia cultural (Parikka, 2011: 65).

Uno de los textos fundacionales en ese giro epistemológico de la New Film History fue el estudio del cine de atracciones de Tom Gunning (1989; 1990). El alcance del texto de Gunning se debió al rechazo de la visión de un cine primitivo del que se suponía una audiencia infantil que todavía tenía que asumir las formas realistas del cine y que se asustaba ante la secuencia del paso del tren en pantalla —*La llegada de un tren* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895)—. Gunning situaba en primer término los cambios en la visualidad de la era moderna basados en la sucesión de experiencias chocantes, intensas, tecnológicamente mediadas, experiencias nuevas del espacio y el tiempo (Gunning, 1989: 126) como el lugar que ocupa una audiencia ávida

de atracciones y nuevas impresiones que devino con el desarrollo científico-técnico e industrial de finales del siglo XIX. Tales consideraciones retaban la historia teleológica en torno a la consagración narrativa del cine que tuvo lugar entre 1914 y 1917 y alcanzó su plenitud en los años treinta gracias a la tecnología del sonido. De este modo, la tradición historiográfica asumía una maduración de la narrativa cinematográfica donde su carácter de modernidad era, en todo caso, una estancia primitiva y circunstancial al hecho de que el cinematógrafo fuera consecuencia del cientifismo moderno. Este primitivismo alimentaba la idea de una modernidad plena que eclosiona a finales de los años cincuenta. Basada en la consciencia del lenguaje, la política de los autores y la puesta en escena, esta se consagraba ante la hegemonía de una tradición institucional forjada durante treinta años de clasicismo. De este modo, la linealidad progresiva de la historia se fundamentaba en el mito de una audiencia primaria, crédula e ingenua ante la nueva imagen fílmica, que servía a la teoría del proceso de naturalización del lenguaje cinematográfico y a la centralidad del espectador en el cine clásico (Gunning, 1989: 129). En ese punto, la New Film History se propuso analizar la persistencia de formas primitivas del cine de atracciones en la cultura audiovisual actual, de manera que los orígenes del cine se convierten en el paradigma de estudio de las prácticas actuales, considerando el cine clásico como un paréntesis (Zielinski, 1999) o una historia paralela (Russell, 2000), y no tanto

---

**ENTENDIENDO LA MODERNIDAD COMO UNA GRAN RUPTURA EPISTEMOLÓGICA, MIRIAM HANSEN (1999) SE PROPUSO RECONSIDERAR EL ROL DEL CINE EN LA PROPIA FORMACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DE ESA CULTURA MODERNA, SUS VÍNCULOS CON LA HISTORIA POLÍTICA Y EL DESARROLLO DEL CAPITALISMO**

---

como la finalidad natural de todo lenguaje audiovisual.

Entendiendo la modernidad como una gran ruptura epistemológica, Miriam Hansen (1999), a quien Gunning le dedicó *An Aesthetic of Astonishment* (1989), se propuso reconsiderar el rol del cine en la propia formación y experimentación de esa cultura moderna, sus vínculos con la historia política y el desarrollo del capitalismo. De este modo, Hansen re-enmarcaba la teoría e historia cinematográfica desdibujando las fronteras entre categorías como clasicismo y modernismo. Evaluó la posibilidad de una modernidad del cine, entendiendo esta como su propia ontología y no como la asimilación de ciertas prácticas artísticas ajenas al campo cinematográfico —de la modernidad artística, por ejemplo—. Una de las apuestas de Hansen, en este aspecto, fue la idea de modernismo vernacular (1999). Es decir, aquellas prácticas fílmicas que proponen nuevos modos de organizar la visión y la percepción sensorial, una nueva relación con las cosas, nuevas formas de afectividad, de temporalidad y de reflexividad, en el tejido cambiante de la vida cotidiana, la sociabilidad y el ocio (Hansen, 1999: 60). Así, podríamos subrayar aquí que la carga de modernidad se extiende más allá de su relación diferencial respecto a la categoría de narratividad clásica elaborada por la teoría tradicional o ante visiones totalizadoras del clasicismo en estudios como el de Bordwell, Staiger y Thompson (1997). Hansen apuntó a nuevas consideraciones en torno a la modernidad, por ejemplo, señalando el epítome modernista de la vanguardia soviética como la mediación del clasicismo hollywoodiense o cuando el cine negro y el *pulp* proponen estéticas y modos de producción u otras relaciones con el género y la raza alternativos a ese clasicismo.

El objetivo aquí es sumarse a estas reconsideraciones sobre la historia de estas modernidades cinematográficas, analizando dos fenómenos tempranos: el diálogo con esa iconografía o mística hollywoodiense desde otras cinematografías de los años treinta alejadas de la institución clásica,

así como su capacidad reflexiva. Para este último punto consideraremos un aspecto del concepto de modernidad como conciencia autorreflexiva (Foucault, 2007: 57) para rastrear qué formas de crítica a la transparencia del cine clásico o conciencia de la propia institución podemos encontrar ya en el período previo a la Segunda Guerra Mundial.

## LA MEDIACIÓN DE HOLLYWOOD EN LA CREACIÓN DE LA VANGUARDIA SOVIÉTICA

Un caso fecundo para el análisis de estas cuestiones que retan la historia lineal es el período comprendido bajo la NEP (Nueva Política Económica, 1921-1928) y los primeros años del Plan Quinquenal estalinista, donde, a partir de 1925, emergen de forma plena las prácticas vanguardistas gracias a la asimilación reflexiva de los legados del cine clásico.

El desarrollo de prácticas revolucionarias por parte de algunos sectores organizados bajo el paraguas de la vanguardia productivista y desde instituciones como la Proletkult —llevando a cabo un programa propio e independiente durante este período—, estaba regido por la búsqueda de una cultura proletaria autoconstituida (Mally, 2004). Una cultura nueva y revolucionaria que desechaba la cultura burguesa (realismo decimonónico y vanguardia impresionista europea), todavía presente en muchas líneas de política cultural o en determinados círculos adscritos al realismo socialista que triunfarán a partir de los Planes Quinquenales estalinistas. Sin embargo, dentro del marco de discusión teórica y experimentación de esos años cabe entender muchas prácticas de vanguardia como una forma de crítica en diálogo, y no como rechazo —tal y como se ha catalogado a las vanguardias de los años veinte para diferenciarlas del cine moderno de los sesenta—, con la tradición instituida del cine de Hollywood, del mismo modo que sucedía con la asimilación de la cultura popular del *music hall* o del circo. Hansen (1999: 60) señaló este fenómeno como la mediación del clasicismo hollywoodiense en la formación del discurso de vanguardia.

Estos grupos mantenían así un rechazo a las formas de organización jerárquica de la industria, al formalizarse bajo colectivos autoorganizados. De hecho, se dieron las condiciones para que emergiera toda una constelación (Kepley, 1991) de experiencias diversas que escapaban del control de la progresiva nacionalización de la industria cinematográfica, para aquel entonces con estructuras poco solventes. Esto permitió la tolerancia de esos pequeños grupos productivos experimentales dentro y en los márgenes de un sistema industrial en ciernes con productoras y distribuidoras nutridas de iniciativas privadas, como la Mezhrabpom.

---

### **A NIVEL MACRO-INDUSTRIAL, EL MODELO SOVIÉTICO DE INDUSTRIA CULTURAL TENDERÁ A UNA ADMIRACIÓN POR LA EFICACIA DE MÉTODOS BASADOS EN LA ORGANIZACIÓN FORDISTA DEL TRABAJO, ALABANDO LA PLANIFICACIÓN DE LOS ESTUDIOS HOLLYWOODIENSES**

---

A nivel macro-industrial, el modelo soviético de industria cultural tenderá a una admiración por la eficacia de métodos basados en la organización fordista del trabajo, alabando la planificación de los estudios hollywoodienses. Un proceso de normalización que acabará controlando la aparición de posibles innovaciones formales y que contribuyó a la total solidificación del monopolio del Estado con la posterior aparición de la Sovkino a partir de 1929, encaminada al incremento de la producción en masa (Thompson, 1991: 76).

Durante la NEP una serie de pequeños grupos y laboratorios organizados bajo una o varias figuras con alto grado de libertad sobre la producción artística, como el colectivo Kino Glaz formado por Dziga Vertov, su esposa y su hermano Mijaill Kaufman; el caso de Sergei M. Eisenstein, Kulechov y Vsévolod Pudovkin, la FEKS o los melodramas de Ermler, no deben entenderse tanto como una posición de

negación de las bases tayloristas y la tradición de Hollywood, sino como una dialéctica crítica o una asimilación reflexiva del mismo. Aunque en estos grupos existe una resistencia al control organizado del trabajo artístico, la estética de la máquina o del trabajo en serie, la eficiencia y el racionalismo moderno se asumen en las experimentaciones narrativas y sensoriales del film. Como veremos, ello se compaginó con un posicionamiento de autoconsciencia ante un lenguaje cinematográfico instituido.

El peso de la crítica, con un fuerte componente nietzscheano —y la importancia de esta como crítica del lenguaje y de la idea de verdad— tuvo una posición considerable debido a la dirección de Alexander Bogdanov en la sede del Proletkult de Moscú, que acogió a muchos de los productivistas y formalistas de la vanguardia. Uno de los grupos comprendidos dentro de este paradigma fue también el círculo de experimentación lingüística de Víctor Shklovsky, la OPOYAZ (Sociedad para el estudio del lenguaje poético). Precisamente, este círculo se centró en el trabajo sobre la desautomatización del lenguaje a través de la praxis del extrañamiento, que será trasvasado al campo cinematográfico a través de la FEKS o Lev Kulechov en sus colaboraciones con Shklovsky.

La praxis del extrañamiento vino inspirada por un pasaje de los diarios de Tolstoi: «Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no» (citado por Shklovsky, 1970: 55). De este modo, «[p]ara dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción» (Shklovsky, 1970: 60).

Pero cabe considerar aquí que la crítica a la naturalización lingüística en el campo cinematográfico, en consonancia con la cultura proletaria de la Proletkult, actúa asumiendo el legado popular. En

esta senda podemos situar el caso temprano de *El diario de Glumov* (*Dnevnik Glumova*, 1923), producido para la Proletkult por Eisenstein y que pone a funcionar la teoría del teatro de atracciones de Tretiakov, recuperando lo antiburgués y liberándolo de la pátina alto-cultural, asumiendo todas las experiencias y regímenes visuales modernos como el circo, el *music hall*, el *jazz* o las comedias de Charles Chaplin (Gerould, 1974: 72).

Igualmente, en el *Manifiesto excéntrico* (1922) de la FEKS se podía leer:

¡Invitamos a todos a que salgan de los laberintos del Intelecto para acoger la Modernidad! [...] Nosotros consideramos el arte como ariete infatigable que destroza los muros de las costumbres y los dogmas. El riesgo, el valor, la violencia, la persecución, la revolución, el oro, la sangre, las píldoras purgantes, Charlie Chaplin, los accidentes ocurridos en tierra, en el mar y en el cielo, cigarrillos extraordinarios, las prima donna de la opereta, toda clase de aventuras, las pistas de patinaje, los zapatos norteamericanos, los caballos, la lucha, las canciones, el salto mortal en bicicleta (Kozintsev et al., 1988: 44-48).

Distinguiéndose de la vanguardia europea, la FEKS veía en el bagaje del cine estadounidense, los seriales franceses, la novela policíaca o la comedia hollywoodiense, una forma de rearticular un cine moderno sin asumir el realismo naturalista. La conciencia frente al lenguaje institucionalizado de Hollywood como falso naturalismo o la imitación de la vida siguiendo la tradición realista-teatral es algo ya presente en textos de los primeros veinte, como el del crítico y editor Vladimir Blyum «Against the Theatre of Fools» (1924). El texto aludía a la apropiación capitalista del realismo cinematográfico, y Blyum señalaba que el «cinema tenía que ser abordado como si este *aparato asombroso* hubiese sido inventado sólo hoy. Hemos, cruzando los dedos, comenzado de nuevo la historia del cine como espectáculo de masas»<sup>1</sup> (Blyum, 1994: 119).

En esta línea de cine excéntrico aparecen films como *Las aventuras de Octobrina* (*Pohozhdeniya Oktyabriny*, Grigor Kozintsev y Leo Trauberg,

1924), con producción del estudio nacionalizado Sevzapkino. O, jugando con el género cinematográfico, *Mishka contra Yudenitch* (*Mishi protiv Yudenicha*, 1925), *La ruta del diablo / El marinero del Aurora* (*Chortovo kolesvo*, 1926), también producida por Sevzapkino.

### LEV KULECHOV Y LA CRÍTICA DE LA TRANSPARENCIA A TRAVÉS DE LA MÍSTICA HOLLYWOODIENSE

Otro de los cineastas cercanos al círculo de Shklovsky es Lev Kulechov. En él se concreta esta organicidad con la época moderna (Mariniello, 1998: 240) desde una posición crítica, no solo en el plano formal sino también —y esto es casi una excepción en la cinematografía soviética— hacia la propia condición social del artista en la URSS estalinista.

Del mismo modo que en los cineastas comentados, la posición de Kulechov hacia la cultura de masas es tomada como elemento mediador. Su *americanitis*, frecuentemente criticada, se hace palpable en films como *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (*Neobyshtainie prikliucheniya Mistera Westa v strane bolshevikov*, 1924). Una película de gánsteres donde la adopción del género deviene el medio por el cual elabora un ejercicio de crítica a la misma industria cultural y su capacidad para generar mitos. Jugando con la yuxtaposición de diversos medios, como la prensa o los estereotipos literarios, el juego entre realidad y ficción que Kulechov utiliza en este y otros films detona un posible terreno para la crítica a ciertas restricciones partidistas y a la no neutralidad de los media (Gillespie, 2000: 29).

Kulechov había insinuado la idea, desarrollada posteriormente por la teoría sesentayochista, de que el montaje estaba determinado por la ideología. En uno de sus escritos de 1935 señalaba: «Incluso si estos eventos se imprimen sin anotaciones, sin explicaciones editoriales ni comentarios, [...] el mundo político de la opinión del editor del

periódico todavía determina el montaje de uno u otro periódico» (Kulechov, 1974: 183).

Por parte de Kulechov, esta postura se alejaba de la de un Vertov que pretendía hacer emerger de la materialidad de la imagen no un devenir ideológico, sino la verdad. Se trataría más bien de una praxis cultural cercana a la crítica metarreflexiva.

En el film *Dura Lex / Po zakonu* (Lev Kulechov, 1926), basado en *The Unexpected* de Jack London, como si de un proceso de distanciamiento se tratase —recordemos que Shklovsky participa en este film— el montaje operaba para evidenciar la pretensión de transparencia del cine: no es realidad sino espectáculo, no se trataba de revelar la realidad de forma veraz (Ferro, 1988: 30)—. Este componente metarreflexivo, desde el marco de un cine comercial o de entretenimiento, acabará por culminar en la película *El gran consolador*, completamente inmersa en las restricciones censoras del periodo estalinista que impusieron como dogma el Realismo Socialista en 1932 y, por tanto, desestimaban el cine de montaje a favor de la transparencia narrativa.

*El gran consolador* presenta un *western* que se desarrolla en Texas en 1899 a través de Bill Porter, un preso de la URSS que goza de los favores del director de la prisión gracias a su talento para escribir relatos cortos que firma como O. Henry. Kulechov recurre a secuencias de cine dentro del cine, el paso diegético de la prisión soviética al *western* se realiza mediante el retorno a los métodos del cine mudo con sus planos musicalizados e interpretaciones sobreactuadas, actores maquillados a la moda de los años veinte e intertítulos o voz en *off* narrando la acción. Sin embargo, Kulechov acude al elemento del intertítulo más allá de los momentos metacinematográficos, por ejemplo, al final de la película, cuando ya de vuelta al plano de la realidad soviética sarcásticamente se nos indica un epílogo dedicado al final feliz. Podríamos calificar este doble extrañamiento como un temprano ejercicio de crítica institucional donde se señala al espectador el carácter ideológico de la producción

cultural bajo un régimen represivo, conducida sutilmente a través del juego de realidad/fantasmía que atraviesa toda la película, los juegos entre medios literarios, filmicos, periodísticos, etc. Esta hipermediación y reflexividad se acentúa con la aparición de un personaje exterior a la diégesis de la cárcel, encarnado por una lectora llamada Dulcinea, un guiño de Kulechov a las fantasías quijotescas. La duda que se presenta ante este descentramiento del espectador atañe justamente al mismo proceso de identificación. ¿Hay algo verdadero en los relatos cortos que publica desde la cárcel O. Henry? ¿Dulcinea ha sido solo una ensañación de Bill Porter sobre su inexistente vida como escritor? Las últimas palabras del film a cargo de Bill, quien reflexionando sobre el carácter melodramático del personaje de Dulcinea («demasiado banal para el buen arte») son demoledoras y pueden llevar sin confusiones a calificar *El gran consolador* como una crítica a las circunstancias políticas de la Unión Soviética en los años treinta y una valoración del cine de género que no por ello deja de asumir reflexiones en torno a la propia institución artística: «Nunca podré escribir lo que sé, lo que se debe escribir. Aunque puede que algún día lleguen otros... ¿Llegarán otros?».

### ¿UNA MODERNIDAD HOLLYWOODIENSE? REFLEXIVIDAD Y VANGUARDIA DENTRO Y FUERA DE HOLLYWOOD

En el contexto estadounidense de los treinta, bajo el gobierno de Franklin D. Roosevelt emergía también el debate en torno al realismo, esta vez entendido como herramienta moderna de gobernabilidad y cohesión social —en parte imitando al proyecto documental griersoniano—. El mismo programa político del New Deal se presentó como un moderno programa tecnocrático despojado de ideología ante la amenaza del bolchevismo y contra la efusiva estetización política de los fascismos europeos. Así, la proliferación de nuevos formatos editoriales y fotográficos se presentaba bajo el

titular de «verdadera naturaleza de los hechos o documentos humanos» (Stott, 1986; Böger, 2001; Rabinowitz, 1994). Tanto la comunicación política de Roosevelt como sus políticas culturales se articularán en términos de transparencia, afectividad y humanismo (Stott, 1986: 11), de modo que, con vistas a sortear la ofensiva conservadora anti-comunista, se apelará a la paradójica idea de una propaganda contra la propaganda, contando con artistas o sociólogos y el fomento de una *expresión documental* neutral. Al margen de las instituciones gubernamentales promotoras del documentalismo, otras estructuras militantes emergen ante la fuerte ola de movilización social. En 1930, tras la experiencia de la Workers' Camera League y ante la situación de hegemonía del monopolio cinematográfico de los estudios hollywoodienses, se crea la Workers' Film and Photo League, adscrita al Partido Comunista (Nichols, 1972: 108-115). Justamente, hacia 1931 estaba en juego la creación de un frente cultural más fuerte liderado por la línea dura del CPUSA. De esta manera, se comenzaron a generar procesos de alineación al partido por parte de miembros de la Liga a través de la creación del Workers' Cultural Federation y siguiendo el dirigismo político de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios del Komintern, que promoverán *newsreels* y películas directas despojadas de cualquier atisbo artístico o experimental u obviando géneros de ficción. Este rechazo de las innovaciones vanguardistas o de la narrativa hollywoodense supondrá la escisión de un grupo a la contra de tales imposiciones. En 1934 se funda el grupo autogestionado NYKino que, a pesar de seguir inserto en el campo de la producción militante documental, emerge como manifiesto filmico que acoge la tradición cinematográfica instituida pero retando las formas de trabajo de la industria. En este sentido, mencionamos uno de sus primeros experimentos filmicos completamente alejado ya del noticiero proletario, *Pie in the Sky* (Ralph Steiner, 1935). *Pie in the Sky* fue realizado en colaboración con el Group Theatre y se pensó como una

---

**TANTO LA COMUNICACIÓN POLÍTICA DE ROOSEVELT COMO SUS POLÍTICAS CULTURALES SE ARTICULARÁN EN TÉRMINOS DE TRANSPARENCIA, AFECTIVIDAD Y HUMANISMO (STOTT, 1986: 11), DE MODO QUE, CON VISTAS A SORTEAR LA OFENSIVA CONSERVADORA ANTICOMUNISTA, SE APELARÁ A LA PARADÓJICA IDEA DE UNA PROPAGANDA CONTRA LA PROPAGANDA, CONTANDO CON ARTISTAS O SOCIÓLOGOS Y EL FOMENTO DE UNA EXPRESIÓN DOCUMENTAL NEUTRAL**

---

sátira contra el dogmatismo religioso. Este film, a nuestro modo de ver, representa uno de los experimentos más innovadores de la filmografía de izquierdas realizada al margen de la industria. A través de un cortometraje cómico, género inusual en este tipo de cintas, el film de ficción acude a los códigos del cine popular para presentar, bajo una estructura narrativa y un uso rítmico del montaje, la recreación ilusoria de los dos mendigos deambulando en un vertedero tras haberse quedado sin su ración en el centro de beneficencia. Los dos personajes se distraen inventando una Mae West con un viejo maniquí o un viaje en coche en un chasis desgajado, hasta que la trama imaginada se convierte en la trama del propio film, diluyendo la frontera entre sueño y realidad. El género cómico, los referentes del cine silente y la propia condición ilusoria del relato situaban la película en un desafío no solo al crudo debate en torno a las formas usuales de la propaganda de izquierdas basadas en el carácter transparente del cine directo o en la idea de un documentalismo veraz, sino que el relato de denuncia social se articulaba a través de una distancia irónica ante la simbología cinematográfica. De nuevo, podemos hablar aquí de la política estética de NYKino como un proceso de autoconsciencia que asume el bagaje popular del

género cómico. A pesar de una frescura que acercaría la película a las realizaciones populares, esta fue duramente criticada y marginada por los mismos núcleos del cine proletario que veían explicitadas las funciones políticas del cine solo en el *fact film* o documental.

---

**SI ANALIZÁSEMOS CÓMO HOLLYWOOD FUE PERMEABLE A CIERTAS INNOVACIONES MODERNAS, SERÍA INTERESANTE DESTACAR LOS USOS Y RELACIONES DE ESTAS INNOVACIONES DENTRO DEL MARCO DEL LLAMADO CLASICISMO**

---

En un sentido inverso, Hollywood no fue inmune a las innovaciones estilísticas ni a las políticas estéticas del momento. Los intereses políticos de colectivos sensibilizados con la lucha progresista incluyeron temáticas como la Guerra Civil española, en films como *Blockade* (William Dieterle, 1938), o el auge del nazismo, en *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939), donde, como film de ficción, se permitieron secuencias de montaje con material extradiegético como mapas del expansionismo alemán, noticias en prensa, imágenes documentales o una voz en *off* a modo de noticiero dando informaciones sobre el contexto social. Curiosamente, aquí la inclusión de elementos de vanguardia no se basaba precisamente en poner en crisis la transparencia del relato, sino todo lo contrario.

Por lo tanto, si analizásemos cómo Hollywood fue permeable a ciertas innovaciones modernas, sería interesante destacar los usos y relaciones de estas innovaciones dentro del marco del llamado clasicismo. En un sentido diferente a *Confessions of a Nazi Spy*, podemos mencionar aquí cómo las infiltraciones del círculo vanguardista documental de los años treinta se dieron también dentro de la industria de los estudios. *One Third of a Nation* (Dudley Murphy, 1939) es una de las

pocas producciones realizadas desde los estudios en donde colaboraría uno de los miembros del grupo militante Frontier Films, Irving Lerner. Los contactos de Lerner con la industria comenzaron precisamente por la invitación que desde Frontier se hizo a Fritz Lang para que dirigiese el más ambicioso proyecto de la productora, titulado *Pay Day*, cuyo guion había sido propuesto por los novelistas George Sklar y Vera Caspary y reescrito por Leo Hurwitz y Paul Strand. Fritz Lang había aterrizado en Hollywood tras entrar en contacto con la izquierda americana de los Hollywood New Yorkers. Lamentablemente, Lang había firmado un contrato de dos años con MGM y tuvo que rechazar la colaboración con Frontier (Giovacchini, 2001: 80-81). De todos modos, Lang ofreció a Lerner la posibilidad de trabajar como ayudante en *You and Me* (1938), una extraña comedia romántica inspirada en el teatro brechtiano. Ralph Steiner y Elia Kazan también intentarán llevar a cabo alguna colaboración con Lang, pero sin éxito. Por su parte, Irving Lerner (aunque abandonó Los Ángeles por motivos extracinematográficos) también trabajaría para el drama semi-independiente *One Third of a Nation* —en referencia al segundo discurso inaugural de Roosevelt—. Rodado en los estudios Paramount de Astoria (Nueva York) y obteniendo distribución comercial, *One Third of a Nation* había sido financiada por Harold Orlob y dirigida por Dudley Murphy, antiguo compañero de Man Ray y Fernand Léger en el movimiento vanguardista europeo. Se trataba de la adaptación al cine —en la que encontramos a un joven Sidney Lumet actuando junto a Sylvia Sidney— del texto homónimo de Arthur Arent financiado por el Federal Theatre Project. Precisamente, bajo el influjo de esa ebullición cultural neoyorquina emergía la idea de que la ciudad del Este fuera el foco de producción cinematográfica alternativo al núcleo californiano (Koszarski, 2008).

Desde el Eastern Service Studios, Inc. (ESSI) *One Third of a Nation* pretendía ser uno de los dos films más radicalmente políticos realizados en co-

laboración con los estudios hollywoodienses (Koszarski, 2008: 472). El otro film sería *Back Door to Heaven* (William K. Howard, 1939), un drama sobre las circunstancias sociales que empujan a un chico a la cárcel. En este aspecto, la censura del código Hays y los recortes operados por las entidades bancarias que invirtieron capital en el proyecto se ocuparían de desarmar los excesos políticos. No obstante, cabe mencionar el esfuerzo de ambas producciones en retratar la miseria de los bajos fondos. Para algunos, el influjo vanguardista de Murphy acabaría en una «yuxtaposición de *kitchen drama* y estética expresionista» (Koszarski, 2008: 472), de modo que el film se articulaba a través del melodrama romántico basado en la relación interclasista de chico rico-chica de la periferia, excusa que justificaba el duro retrato de las barriadas neoyorquinas.

Lo que resulta interesante desde el punto de vista historiográfico, y que queremos explorar aquí, es la labor de los llamados Hollywood New Yorkers, en referencia a los intelectuales emigrados desde New York y los Hollywood Europeans, cineastas progresistas y refugiados del nazismo y que serán los encargados de dar salida a cierto modernismo hollywoodiense en el sentido del término de Hansen (Giovacchini, 2001: 2). El historiador Saverio Giovacchini se enfrentó al concepto de modernismo, extrapolándolo tanto del sentido vanguardista que se había labrado en Europa como también del concepto de modernismo empleado por Clement Greenberg y las estrategias de los New York Intellectuals que, paradójicamente, hicieron de las prácticas artísticas no realistas de Estados Unidos la bandera de enfrentamiento al bloque soviético durante la Guerra Fría.

La idea de un modernismo hollywoodiense, según algunos historiadores además de Hansen y Guning, como Lary May o Dana Polan, sirve para lidiar con la imagen monolítica de la industria cinematográfica difundida por la teoría crítica. Según Giovacchini, los años treinta supusieron un campo de fuerzas que dio lugar a una reconfigu-

ración de la práctica estética del clasicismo cinematográfico con el objetivo de democratizar el elitismo vanguardista a través de la cultura popular de los medios de masas establecidos. Esta revisión de la época dorada de Hollywood podría considerarse también como una tendencia historiográfica cuyo objetivo pretende equilibrar la mirada habitual sobre la oleada de europeos e intelectuales hacia Los Ángeles por motivos meramente económicos —la perspectiva llamada *Hetch Interpretation* (Giovacchini, 2001: 15-16)— y proponer una influencia en sentido inverso tal y como estamos analizando aquí, la de la vanguardia hacia la mística de Hollywood o Hollywood como la meca de la modernidad o del *popular modernism*, ampliando el sentido de modernidad reflexiva.

### MODERNIDAD VERNACULAR Y FRENTE POPULAR EN LA FRANCIA DE LOS TREINTA

En el contexto francés podemos encontrar otro ejemplo de ejercicio autorreflexivo en el marco militante del Frente Popular. Tras el debate de las vanguardias entre cine puro o impresionista y la consecuente intelectualización del medio cinematográfico, emerge en la década de los años treinta la urgencia del rol social del cine. También la tendencia general del debate estético versará sobre la vuelta a un realismo proletario de la mano de teóricos como Leon Moussinac. A raíz de la formación del Frente Popular como movimiento político y cultural desde 1934, a menudo se ha señalado que el dirigismo cultural no fue un rasgo característico del contexto intelectual francés, compuesto por una heterogénea mezcla de tendencias ácratas, comunistas e independientes simpatizantes de la izquierda, como Jean Renoir (Buchsbbaum, 1986). De igual modo que en otros enclaves, muchos se acercarán al órgano de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, donde el liderazgo de Henri Barbusse intentará implementar las políticas de la URSS. En este momento podemos hablar de una tendencia hacia el modelo realista

basado en el sonido directo y el rodaje en exteriores (*Jofroi* [1933] y *Angèle* [1934], de Marcel Pagnol, y *Toni* [1934], de Renoir), cuya premisa sería la transparencia como propuesta ética (Quintana, 1998: 115) o un cine de lo cotidiano, como verdad documental (Guillaume-Grimaud, 1986: 54).

Las iniciativas cinematográficas vinculadas a la izquierda partieron de forma independiente respecto a las cúpulas de partido, aunque ello no impidió que las unidades de producción se consideraran en términos exclusivamente propagandistas. El proyecto más comúnmente citado como exponente de estas estructuras cinematográficas al margen de la industria durante el Frente Popular será la cooperativa de producción Cine-Liberté (fundada al día siguiente de la victoria electoral de 1936) como materialización de los deseos cooperativos del movimiento del Frente Popular. Ante las constricciones de la industria convencional, es mediante estas estructuras desde donde se hará permisible, incluso como objetivo político, aquella libertad defendida desde las publicaciones especializadas a través de la existencia de cierta autonomía. Cine-Liberté, según el historiador Pascal Ory (1975), sería la única asociación en haber realizado esa síntesis entre la creación artística y la acción política. En 1936 la cooperativa produjo *El Crimen del señor Lange* con Jean Renoir en la dirección. El film de ficción trataba sobre el dueño de una imprenta que finge su propia muerte para evadir la quiebra de la empresa. Sus trabajadores asumen la gestión formando una cooperativa que saldrá adelante con éxito, momento en el que aparece de nuevo el evasor Batala. Amédée Lange es un trabajador de la empresa y artista ensimismado que se dedica a escribir relatos *western* llamados *Arizona Jim*, que, con las presiones de Batala para incorporar más publicidad, acaba por transformar ridículamente las historias.

De algún modo, podríamos aventurar aquí que, como en *El gran consolador*, el papel de Amédée Lange, que acabará asesinando al capitalista Batala para proteger los logros obreros de la coo-

perativa, también se encarga de introducir el guiño a la responsabilidad social del artista y es el elemento que permite introducir la mística de la cultura popular. De esta forma, se apelaba de manera autoconsciente a la propia condición de los trabajadores del sector cultural y cinematográfico como agentes capaces de transformar las relaciones laborales de la industria. En Renoir, esta cuestión autorreferencial —presente en algunos de sus films como *Tire au Flanc* (1928) y *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, 1939)—, acerca del rol político del artista introduce otro elemento de modernidad vernacular. A la vez que Amédée encarna el proceso hacia la toma de consciencia como héroe positivo de la historia, se insinuaban de forma cómica las condiciones de producción a las que en realidad estaba sujeta toda actividad artística, y lo hacía a través de la antielitista figura del escritor de *pulp*. Lo que sitúa al film en una relectura y apropiación de referencias de la cultura de masas desde el cine militante pensado para superar el cenáculo de los movimientos de vanguardia y proponer, desde los juegos de cámara, la apertura del campo profilmico mediante planos secuencia y cortes inesperados, una apertura misma de los códigos de la transparencia clásica entendiendo la modernidad del lenguaje fílmico. En este sentido, Charles Musser resaltaba lo siguiente:

Del mismo modo, sus películas de la década de 1930 revelan un igualitarismo radical en su retrato de pintores (incluido un aficionado), músicos callejeros, cantantes, actores, un director de orquesta sinfónica y un escritor de literatura *pulp*. Renoir sentía un profundo afecto por la cultura popular y la creatividad cotidiana, ya fuera la cantante no instruida cantando a su amante o la persona que nunca conscientemente concibió su creatividad como artística (Musser, 1994: 5).

## CONCLUSIONES

Conforme al desafío propuesto a las fronteras de categorías historiográficas del cine por Gunning

y Hansen u otros autores mencionados como Giovacchini, podemos concluir que la presencia de elementos reflexivos en algunos casos previos a esa modernidad cinematográfica establecida por la teoría clásica, se hizo posible gracias a procesos de autoconciencia sobre la propia institución hollywoodiense. De tal modo, el diálogo con los iconos de la cultura popular —en este caso, la iconografía del cine clásico— y, por tanto, el sentido moderno de consciencia de sí, hace posible una reflexión fílmica sobre elementos del marco clásico como la transparencia y centralidad del sujeto, apareciendo en propuestas mucho más tempranas que aquellas asociadas al neorrealismo —como claro antecedente de la modernidad—. Hemos visto cómo la asimilación de ciertas iconografías de Hollywood, su potencial modernismo vernacular, alimentó no solo las propuestas vanguardistas de la URSS, sino otros contextos poco trabajados a la hora de analizar las tensiones entre vanguardia e institución en el ámbito cinematográfico (la vanguardia estadounidense y el contexto francés). De estas relaciones podemos derivar que, si bien Hollywood pudo asimilar ciertas innovaciones procedentes de núcleos más experimentales durante el periodo álgido del clasicismo, sin desestabilizar por ello la idea de transparencia (*Confessions of a Nazi Spy*), también estos elementos se tornan canónicos fuera de la institución (en el caso del documental institucional o militante estadounidense). Es por todo lo analizado aquí que conceptos abstractos como vanguardia, modernidad o clasicismo se tornan mutables y atravesados por multitud de variables que atañen a cada contexto específico, tanto geográfico como cronológico, retando por ello una historia lineal hacia la consagración de tales categorías. ■

## NOTAS

1 La traducción al castellano de la cita es del autor.

## REFERENCIAS

- Blyum, V. (1994). *Against the Theatre of Fools - For Cinema*. En R. Taylor e I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents* (pp. 116-120). Londres: Routledge.
- Böger, A. (2001). *People's Lives, Public Images: the New Deal documentary aesthetic*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Branston, G. (2000). *Cinema and Cultural Modernity*. Filadelfia: Open University Press.
- Buchsbaum, J. (1986). *Toward Victory: Left Film in France, 1930-35*. *Cinema Journal*, 25(3), 22-52.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Foucault, M. (2007). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Gerould, D. (1974). *Eisenstein's Wiseman*. *The Drama Review: TDR*, 18(1), 71-76.
- Gillespie, D. C. (2000). *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. Londres: Wallflower Press.
- Giovacchini, S. (2001). *Hollywood Modernism. Film and Politics in the Age of New Deal*. Filadelfia: Temple University Press.
- Guillaume-Grimaud, G. (1986). *Le Cinéma du Front Populaire*. París: L'herminier.
- Gunning, T. (1989). *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator*. *Art and Text*, 34, 31-45.
- (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. En T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (pp. 56-62). Londres: BFI Publishing.
- Hansen, M. B. (1999). *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*. *Modernism/Modernity*, 6(2), 59-77.
- Kepley, V. (1991). *The Origins of Soviet Cinema: a Study in Industry Development*. En R. Taylor e I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (pp. 61-80). Londres: Routledge.
- Koszarski, R. (2008). *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Kozintsev, M. et al (1988). El Manifiesto Excéntrico. En VV.AA., *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986* (pp. 44-48). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Kulechov, L. (1974). The Principles of Montage (From the Practice of Film Direction). En R. Levaco (ed.), *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov* (pp. 181-183). Berkeley: University of California Press.
- Losilla, C. (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Mally, L. (2004). *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Mariniello, S. (1998.) Cine y sociedad en los años de oro del cine soviético. En M. Palacio y J. Pérez Perucha (coords.), *Europa y Asia (1918-1930)* (pp. 211-258). Madrid: Cátedra (colección Historia General del Cine, vol. V).
- Monterde, J. E. (1995). Los orígenes del cine moderno. En J. E. Monterde y E. Rimbau (coords.), *Europa y Asia (1945-1959)* (pp. 15-45). Madrid: Cátedra (colección Historia General del Cine, vol. IX).
- Musser, C. (1994). Social Roles/Political Responsibilities: Jean Renoir's Search for Artistic Integrity, 1928-1939. *Filmhistoria*, 4(1), 3-30.
- Nichols, B. (1972). The American Photo League. *Screen*, 13(4), 108-115.
- Ory, P. (1975). De Cine-Liberte a *La Marseillaise*: espoirs et limites d'un cinema libre, 1936-38. *Le Mouvement social*, 91, 153-175.
- Parikka, J. (2011). Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics. *Theory, Culture & Society*, 28(5), 52-74.
- Quintana, A. (1998). *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra.
- Rabinowitz, P. (1994). *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. Londres: Verso.
- Russell, C. (2000). L'historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinema pré- et post-classique. *Cinemas*, 10(2-3), 151-168.
- Shklovsky, V. (1970). El arte como artificio (1917). En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo XXI.
- Stott, W. (1986). *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thompson, K. (1991). Primeras alternativas al modo de producción de Hollywood: implicaciones para las vanguardias europeas. *Archivos de la Filmoteca*, 10, 76-91. Recuperado de Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos>
- Zielinski, S. (1999). *Audiovisions*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

## MODERNISMO VERNACULAR Y REFLEXIVIDAD ANTE HOLLYWOOD. UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL CINE DE LOS AÑOS TREINTA

### Resumen

Desde hace algunas décadas, las aproximaciones de la New Film History se han ocupado de redefinir la Historia del cine de forma no teleológica. De este modo, han desestabilizado categorías de consagración de ciertos modelos estilísticos, como puede ser la idea de modernidad o clasicismo. En este artículo vamos a proponer una revisión de algunas cinematografías y films periféricos a Hollywood o al marco del clasicismo –*El gran consolador* (Velikiy uteshitel, Lev Kulechov, 1933), *Pie in the Sky* (NYKino, 1935) y *El crimen del Sr. Lange* (Le crime de Monsieur Lange, Jean Renoir, 1936)– para comprobar cómo, desde prácticas cercanas al vanguardismo, se dan procesos de asimilación de ciertos iconos clásicos, a la par que, precisamente por esa apropiación, asistimos a propuestas autorreflexivas. Estas prácticas de *des-ubicación* de lo clásico en algunos films fuera e incluso dentro de Hollywood durante los años treinta proponen reconsideraciones historiográficas y conceptuales en torno a nociones como modernidad, que exploraremos aquí.

### Palabras clave

Modernidad; reflexividad; modernismo vernacular; New Film History; vanguardia; clasicismo.

### Autora

Ana Rodríguez Granell (Tarragona, 1981) es doctora en Historia del arte por la Universidad de Barcelona (2012). Es profesora en los Estudios de Arte y Humanidades de la Universtat Oberta de Catalunya en el área de Historia del arte e Historia del Cine y desde 2013 es directora ejecutiva de la revista indexada *Artnodes*. Desde 2008 ha participado en varios proyectos financiados y grupos de investigación sobre estudios fílmicos y cultura digital de los que se han derivado diversas publicaciones en revistas científicas y obras colectivas. En 2016 editó el libro *Identitats en conflicte en el cinema català* (Editorial UOC). Contacto: arodriguezgrane@uoc.edu.

### Referencia de este artículo

Rodríguez Granell, A. (2019). Modernismo vernacular y reflexividad ante Hollywood. Una revisión historiográfica sobre el cine de los años treinta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 215-228.

## VERNACULAR MODERNISM AND HOLLYWOOD REFLEXIVITY: A HISTORIOGRAPHIC REVIEW OF 1930S CINEMA

### Abstract

For several decades, the approaches of the New Film History have been concerned with redefining the history of cinema in non-teleological terms. In doing so, they have destabilised categories that consecrate certain stylistic models such as the notions of modernism and classicism. In this article, I propose a review of some filmmaking practices and works produced outside the Hollywood industry and the framework of classicism – *The Great Consoler* (Velikiy uteshitel, Lev Kuleshov, 1933), *Pie in the Sky* (NYKino, 1935) and *The Crime of Mr. Lange* (Le crime de Monsieur Lange, Jean Renoir, 1936) – to explore how practices associated with the avant-garde movements appropriate certain classical features and at the same time, precisely because of that appropriation, constitute self-reflexive approaches. These practices of dislocation of the classical in certain films made outside and even within Hollywood during the 1930s prompt historiographical and conceptual reconsiderations of notions such as modernism that will be explored here.

### Key words

Modernity; Reflexivity; Vernacular Modernism; New Film History; Avant-garde; Classicism.

### Author

Ana Rodríguez Granell (Tarragona, 1981) holds a PhD in Art History from Universidad de Barcelona (2012). She is a lecturer in the Art Studies and Humanities Department at Universtat Oberta de Catalunya in the areas of art history and film history, and since 2013 she has been the executive director of the indexed journal *Artnodes*. Since 2008, she has participated in several funded projects and research groups related to film studies and digital culture that have given rise to various publications in scientific journals and anthologies. In 2016, she edited the book *Identitats en conflicte in the cinema català* (Editorial UOC). Contact: arodriguezgrane@uoc.edu.

### Article reference

Rodríguez Granell, A. (2019). Vernacular Modernism and Reflexivity before Hollywood. A Historiographic Review about the Cinema of the Thirties. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 215-228.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)