

EXPERIMENTACIÓN, VANGUARDIA Y DESVIACIONES DE LA NORMA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ

CARMEN GUIRALT GOMAR

¿Experimentalismo y vanguardia en el cine clásico de Hollywood? Sin duda, se podría argumentar que eso es como pretender unir el agua y el aceite. Cuando se plantea esa posible relación enseguida surgen los prejuicios, que tanto abundan a la hora de abordar el cine. Y, de entre todos los estilos y/o épocas de la historia fílmica, el cine clásico hollywoodiense es uno de los más susceptibles de ser estudiado a través de tópicos. El principal prejuicio deriva de su carácter comercial, que muchos aún siguen empeñándose en oponer a la calidad, como si obligatoriamente tuviesen relación. El caso es que el clasicismo de Hollywood ha sido uno de los periodos más claramente definidos en cuanto a estilo y modo de producción. Su gran logro fue, precisamente, la conciliación entre arte e industria, entre calidad y comercialidad, de una manera no excesivamente problemática. Fue eso lo que le permitió su dominio mundial y su conversión, en el imaginario cinéfilo, en una Edad de Oro de resonancias míticas, por desgracia cada vez peor

conocida por las nuevas generaciones. Aunque la crítica desde *Cahiers du Cinéma* se ha empeñado en discernir autorías (sobre todo de directores), el cine producido dentro del sistema de estudios fue, por encima de todo, un arte colectivo, con una organización extremadamente jerarquizada y especializada. De ahí que resulte difícil delimitar las aportaciones realizadas por cada uno de los numerosos responsables de una película.

El estilo del cine clásico norteamericano, con todas sus mutaciones desde mediados de los años diez hasta finales de los cincuenta (e incluso principios de los sesenta), se mantuvo en lo esencial bastante uniforme. Obsesionado con la afluencia masiva del público a las salas, con objeto de lograr el máximo beneficio económico y centrado en la narración, todo en sus películas giraba en torno a dos grandes máximas: no aburrir a la audiencia y contar con la mayor claridad posible una historia. Con esto garantizaba, en principio, su fidelización. En el fondo, el espectador terminaba imponiendo

su tiranía, aunque ceder a sus gustos no significa exactamente devaluar la calidad de una obra, sino tan solo alterar posiblemente la idea original. Planificación, iluminación, puesta en escena, movimientos de cámara, montaje, música, tratamiento del sonido, recursos temporales, etc., todo estaba al servicio de la narración. Eso es lo que se ha dado en llamar la *transparencia*: el que nada distraiga excesivamente la atención de lo esencial, del hilo de la historia.

Pero, a su vez, este sistema tan bien definido y delimitado era menos rígido y bastante más flexible de lo que parece y de lo que con frecuencia se ha afirmado. De hecho, siempre permitió experimentaciones en todos los aspectos de la creación cinematográfica, desde la era silente. Piénsese, por ejemplo, en David W. Griffith, que precisamente fue el que más contribuyó al asentamiento del lenguaje de continuidad narrativa —el Modo de Representación Institucional (MRI), acuñado y definido en 1968 por Noël Burch (1970)—, gracias a permitirse innovaciones de las que beberían todas las cinematografías y quien, al mismo tiempo, excedió los límites de la experimentación permitidos en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), con el consecuente rechazo del público y el colapso financiero de la producción. Es más, Griffith incluso se adelantó en algunos años a las técnicas de renovación de la novela que tanto marcarían la literatura contemporánea, es decir, a la obra de Marcel Proust (que entonces solo había publicado *Por el camino de Swann* [1913], la primera parte de *En busca del tiempo perdido* [1913-1927]), James Joyce, Virginia Woolf, André Gide, William Faulkner o Aldous Huxley. Así, Griffith fue un cineasta experimental, al menos hasta *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) inclusive —película a la que se dedica un artículo en este número (Carlos Gómez y Enrique Urbizu)—, de igual manera que lo habían sido la mayor parte de los integrantes del cine primitivo (los Hermanos Lumière, Georges Méliès, Segundo de Chomón, Alice Guy, Louis Feuillade, la Escuela de Brighton, Thomas Alva Edison o Edwin S. Porter). El

cine, recién creado, estaba indagando en las posibilidades de su lenguaje y, de hecho, la gran mayoría de los cortometrajes de Griffith pueden entenderse como experimentos tendentes a hallar el modo más efectivo de narrar una historia mediante el montaje. Solo su inspiración, visual y narrativa, en el arte decimonónico es lo que ha hecho que prácticamente nunca se le incluya dentro del cine experimental, pero, en esencia, es equiparable a este. Griffith fue un vanguardista *avant la lettre*, aunque paradójico: su iconografía miraba al arte del pasado, no a las transformaciones que se estaban produciendo en su momento, y, al mismo tiempo, su labor precursora terminó por establecer el sistema narrativo dominante en el cine internacional, contra el que se rebelaría el cine de vanguardia, eminentemente alternativo y antinarrativo.

Desde Griffith, y a lo largo de todo el cine clásico —independientemente de cómo se subdivida este periodo, lo que desde luego varía según los diferentes textos y autores—, continuaron las experimentaciones, unas bastante tibias, pero otras muy atrevidas. Como sostiene Thompson (1993: 16), «Hollywood podía asimilar, entre otras cosas, aspectos del arte de vanguardia». De hecho, muchas de las soluciones novedosas del Hollywood clásico siguen sorprendiéndonos, resultando incluso hoy en día de una gran modernidad. Es el caso, por ejemplo, de Buster Keaton, otro de los grandes cineastas norteamericanos, cuya obra fue un continuo campo de creatividad, con frecuencia de extrema radicalidad: juegos con la cámara, rupturas de la cuarta pared, *gags* basados en el *raccord* y alteraciones temporales, entre otros muchos recursos, inundan su producción. Y eso sin tener en cuenta la obra de cineastas vanguardistas que trabajaron en los Estados Unidos, aunque al margen de Hollywood, como James Sibley Watson, Melville Webber o Maya Deren.

La diversidad de experimentalismos dentro del clasicismo hollywoodiense fue enorme, hallándose presentes en todos los campos del proceso de creación de películas. Veamos algunos ejemplos, sin

ánimo de exhaustividad, en los que advertiremos cómo determinadas soluciones técnicas o formales causaban, a la vez, cambios en otros aspectos.

En un lado se sitúan los avances tecnológicos, tanto en producción como en exhibición, en los que, gracias a sus poderosos recursos económicos, el cine norteamericano siempre estuvo por encima de otras cinematografías. En Hollywood surgieron los primeros sistemas fotográficos de cine en color, de sonido, de cine en tres dimensiones (3D), de pantallas panorámicas, de sonido estereofónico e incluso el cine olfativo (con procesos como el Smell-O-Vision o el Aromarama, que resultaron desastrosos). Y la industria de Hollywood muy pronto tomó la delantera en el desarrollo de los efectos especiales, tanto en los rodajes como en postproducción. También en los títulos de crédito como un arte autónomo, con figuras como Saul Bass o Maurice Binder (Díaz, 2018). Por supuesto, todas estas innovaciones respondían, en primera instancia, a factores económicos, a la voluntad de ofrecer mayores atractivos al público, básicamente una mayor impresión de realidad, además de luchar, a partir de los años cincuenta, contra la pérdida de espectadores por causa de la aparición de la televisión. Pero también hay que reconocer que muchos de los cineastas y técnicos de Hollywood efectuaron un uso creativo de las múltiples posibilidades que permitían esos nuevos sistemas. De nuevo, arte e industria quedaban perfectamente integrados, y, aunque *a priori* no lo parezcan, *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927), *Árboles y flores* (Walt Disney's Silly Symphony: Flowers and Trees, Burt Gillett, 1932), *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), *La túnica sagrada* (The Robe, Henry Koster, 1953), *Los crímenes del museo de cera* (House of Wax, André De Toth, 1953) o *El increíble hombre menguante* (The Incredible Shrinking Man, Jack Arnold, 1957) son películas experimentales.

En cuanto a las innovaciones fotográficas, las encontramos en los encuadres, la iluminación, la profundidad de campo y el uso del color. Las ex-

perimentaciones con las potencialidades emotivas y simbólicas de angulaciones picadas y contrapicadas, además de encuadres oblicuos, fueron recurrentes en el cine mudo (sobre todo en el de los veinte, con un importante influjo del cine alemán y soviético), antes de que Orson Welles las utilizara de manera sistemática casi como marca de estilo (sobre todo contrapicados y oblicuos), del mismo modo que Alfred Hitchcock filmó en numerosas ocasiones planos cenitales. Las composiciones de planos rebuscados, insólitos e imposibles son más recurrentes en el clasicismo de lo que se piensa y, ante todo, suponen un recurso que resalta el artificio fílmico, en ocasiones hasta llegar a la extravagancia. Sin ser demasiado prolijos, podríamos citar planos imposibles como el nadir con *travelling* desde el suelo de *La carretera del infierno* (Hell's Highway, Rowland Brown, 1932), el salón visto desde dentro de una chimenea en *El retrato de Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945) o una mujer vista desde el interior del cañón de un rifle en *Forty Guns* [40 pistolas] (Samuel Fuller, 1957) (Imagen 1). También gustaban de este tipo de planos complejos Orson Welles, ya desde *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), y Hitchcock, como patentiza el asesinato reflejado en las gafas de *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, 1951).

Una de las primeras exploraciones de las posibilidades expresivas de la iluminación en claroscuro se dio en *La marca del fuego* (The Cheat, Cecil B. DeMille, 1915), con fotografía de Alvin Wyckoff,



Imagen 1. Un plano imposible desde el cañón de un rifle en *Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957)



Imagen 2. El esplendor del Technicolor en la parte cromática de *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939)



Imagen 3. Estilización y siluetas en los decorados de *The Blue Bird* (Maurice Tourneur, 1918)

antes de su uso intensivo por el cine danés y el alemán, que, a la larga, sobre todo la cinematografía germana, terminarían ejerciendo su influjo sobre el cine norteamericano, en un fenómeno de retroalimentación. La convención del uso de diversas concepciones lumínicas en función del género de la película es, en el fondo, fruto de un afán por experimentar qué sistema se adecuaba mejor a cada género. Respecto a la profundidad de campo, cuando lo predominante era el enfoque selectivo, fue muy destacada la labor de operadores como Gregg Toland, que recuperó el enfoque nítido habitual de la década de 1910 y lo utilizó de manera inusual en determinadas películas de William Wyler, John Ford y, sobre todo, en *Ciudadano Kane*, permitien-

do la reducción de la fragmentación planificadora y favoreciendo planos de mayor duración. También en el uso del color Hollywood fue altamente creativo, en especial al explotar las posibilidades emotivas y simbólicas de un cromatismo tan poco natural como el Technicolor: las producciones de David O. Selznick, los colores estridentes del musical, la expresividad de Nicholas Ray y Vincente Minnelli o los efectos de claroscuro en los melodramas de Douglas Sirk lo patentizan a la perfección. Incluso se atrevió a indagar en el impacto expresivo de la combinación de blanco y negro y color en títulos como *El chico millonario* (*Kid Millions*, Roy del Ruth, 1934), *El gato y el violín* (*The Cat and the Fiddle*, William K. Howard, 1934), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) (Imagen 2), *Mujeres* (*The Women*, George Cukor, 1939), *El retrato de Dorian Gray*, *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948) o *The Secret Garden* [El jardín secreto] (Fred M. Wilcox, 1949)¹.

Son numerosos los experimentos relacionados con la puesta en escena, desde decorados a movimientos de cámara, pasando por el vestuario. Para la crítica solo resulta vanguardista la escenografía que bebe del Movimiento Moderno o del expresionismo, como la de Charles D. Hall en *Broadway* (Paul Fejos, 1929) o *Satanás* (*The Black Cat*, Edgar G. Ulmer, 1934); o la que recurre a la estilización, como la de Ben Carré en *The Blue Bird* [El pájaro azul] (Maurice Tourneur, 1918) (Imagen 3) o la de Natacha Rambova en *Salomé* (*Salome*, Charles Bryant, 1922). Pero, de igual modo, puede considerarse experimental la combinación ecléctica que consiguió algunos de los mayores delirios tipo *pastiche* de toda la historia de la arquitectura, como la Venecia *art déco* inventada por Van Nest Polglase para *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935). Por otro lado, los diseñadores artísticos de los estudios sabían cómo usar dramáticamente el espacio para crear determinados sentimientos en el espectador, de acuerdo con el género y el tono del film. Otro tanto puede decirse, por su gran afán investigador, del vestuario y de las creacio-

nes de Adrian, Edith Head o Walter Plunkett; o de la concepción de los peinados de Sydney Guilaroff; incluso de la labor en el maquillaje de Lon Chaney («El hombre de las mil caras» diseñaba los suyos) o Jack Pierce. En cuanto a los movimientos de cámara, hay que recordar cómo algunos de los mejores y más espectaculares de la historia fueron realizados en el Hollywood clásico, que a veces obligaban a adoptar complejas soluciones técnicas: baste solo citar determinados *travellings* y grúas realizados por Lewis Milestone, Clarence Brown, Orson Welles, Max Ophüls o Alfred Hitchcock.

En relación con los movimientos de cámara se encuentra el uso que en determinadas ocasiones, y con enorme brillantez, se hizo del plano secuencia. Citemos dos ejemplos de cineastas recién nombrados: *La sogá* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). En concreto, el film *hitchcockiano* fue el primer intento a nivel mundial de realizar un largometraje percibido por el espectador como un único plano (en sentido estricto dos, pues se pasa por corte del exterior del apartamento a su interior). La adopción del plano secuencia significa, ante todo, dar de lado a uno de los fundamentos del clasicismo: el montaje de continuidad narrativa, heredado de Griffith, que siguió siendo, salvo excepciones, el dominante, bajo la tutela del sistema de los 180°, instaurado como regla no escrita hacia 1917. Por otro lado, una innovación técnica como la pantalla panorámica permitió también la reducción del montaje al abarcar más personajes y escalas en un mismo plano, de manera similar a como lo lograba la profundidad de campo, demostrando que, pese a lo que dijera Fritz Lang en *El desprecio* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), el CinemaScope no solo servía para filmar serpientes.

En el campo sonoro encontramos multitud de propuestas que indagan sobre las posibilidades de la nueva técnica. Se ha dicho siempre que en Hollywood, de igual forma que sucedió en otros países, la llegada del sonido y sus condicionantes técnicos durante el rodaje supusieron un cierto

retroceso en varias de las conquistas logradas a lo largo de los años veinte, especialmente en lo tocante a la planificación y a los movimientos de cámara. Sin embargo, aunque algo de eso puede advertirse en algunas de las *talkies* de la primera mitad de los treinta, con cierto aire de teatro filmado, es en el fondo un tópico que ha sido desmentido por autores como Nielsen (2007: 137-138), quien insiste en que no se perdió la movilidad de la cámara. En relación con todo esto, resulta significativo el caso de Charles Chaplin y su resistencia al cine hablado, que le llevó, en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), a distorsiones sonoras, técnicas contrapuntísticas, infidelidades sonoras, usos expresivos de efectos sonoros e, incluso, a inventar una nueva lengua. Ni Sergei M. Eisenstein, ni Vsévolod Pudovkin, ni Grigori Aleksandrov (1989: 476-479), los firmantes del manifiesto «Contrapunto orquestal» (1928), llegaron tan lejos en la materialización de sus teorías. Además, hubo cineastas que, desde los comienzos del sonoro y sin oponerse a este, destacaron por su creatividad, caso de Rouben Mamoulian —sobre sus aportaciones en este terreno trata otro artículo de este número (Ricardo Jimeno Aranda y José Antonio Jiménez de las Heras)—, sobre todo en *Aplauso* (*Applause*, 1929) y *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932), Ernst Lubitsch en películas como *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929) o King Vidor en *Aleluya* (*Hallelujah!*, 1929), advirtiendo las potencialidades expresivas del sonido en *off*, la música diegética y extradiegética, los ruidos, la perspectiva sonora o el silencio. O qué decir del musical, uno de los géneros más experimentales, cuya esencia reside en el protagonismo del sonido. Además, Hollywood estuvo siempre dispuesto a adoptar nuevos instrumentos, como lo prueba el uso del theremín en tantas películas de terror, suspense psicoanalítico y ciencia ficción de los cuarenta y cincuenta; y en *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) aún siguen resultando de gran modernidad las «tonalidades electrónicas» de Louis y Bebe Barron.



Imagen 4. *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1947), la primera película filmada casi enteramente en cámara subjetiva

Desde el punto de vista narrativo, puede parecer que el clasicismo hollywoodiense es un sistema monolítico bajo la tiranía de la continuidad, la claridad, la transparencia y la estructura tripartita de sus guiones. Eso es cierto en gran medida, ya que el seguimiento de las reglas era un aspecto fundamental para lograr lo que este cine pretendía, que, ante todo, era el perfecto seguimiento de la trama por parte del público y su inmersión en el universo diegético del film. Pero si rasamos un poco en la superficie, encontraremos rupturas de las convenciones narrativas clásicas, de igual modo que abundan las de la regla del eje —aunque entendidas más bien como «despiste» o incorrección, y consecuente mal menor en la moviola, que como subversión consciente—.

Una de las normas imprescindibles para que el espectador se integrara en la historia era la objetividad en su mostración: es decir, la historia era vista «desde fuera» por aquel, que, gracias a la omnisciencia del relato, sentía que estaba en el lugar y el momento adecuados. Pues bien, pese a los experimentos anteriores con la cámara subjetiva de F. W. Murnau o Carl Theodor Dreyer, de modo puntual

en algunas escenas de sus películas, fue en Hollywood donde (tras un intento frustrado de Orson Welles de filmar *El corazón de las tinieblas* [1899], de Joseph Conrad, con cámara subjetiva) se realizó la primera película (casi) íntegramente filmada desde el punto de vista óptico del protagonista: *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) (Imagen 4). Ese mismo año se produjo una cinta similar, más eficaz a la hora de integrar al espectador, al paliar el paradójico distanciamiento (por artificioso) que causa el uso sistemático de la cámara subjetiva: *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), que solo la usa en su primera parte y que es estudiada en un artículo de este número (Pedro Poyato). Ambos films, además, por esa condición de subjetividad, usan con bastante frecuencia encuadres insólitos, como el de *La senda tenebrosa* desde dentro de un bidón. No obstante, Hitchcock —uno de sus personajes se suicida en cámara subjetiva en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), mientras que el protagonista de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) recibe de igual modo un puñetazo—, llegó bastante lejos en la exploración del punto de vista de un persona-

je, sin necesidad de acudir a la cámara subjetiva, en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), jugando con la condición *voyeurística* del cine.

En relación con la vocación inmersiva del clasicismo hollywoodiense, al que gran parte del cine moderno opondrá desde los años cincuenta una voluntad de distanciamiento, otra de las (supuestas) normas no escritas del MRI era la prohibición de mirar a cámara, que, de acuerdo con Burch (1987: 220), comenzó a imponerse a los intérpretes en el cine estadounidense en la temprana fecha de 1909. Los personajes no podían mirar al objetivo de la cámara, y menos aún interpelar directamente al espectador, por la sencilla razón de que, si lo hacían, se destruía la ilusión, es decir, el universo de ficción realista en el que se supone que transcurre casualmente el relato ante sus ojos. Cuando esto sucede —lo que se conoce como ruptura de la cuarta pared—, la audiencia es consciente de que se halla ante una representación. En el cine clásico, por tanto, el público funciona como un *voyeur* que espía a unos personajes que lo ignoran.

Así pues, se asume que el mirar a cámara por parte de los personajes clásicos es tabú y, para ilustrarlo, Burch (1987: 222) cita como ejemplo anómalo y transgresor de este precepto *The Blue Bird*, de Maurice Tourneur. Pero lo cierto es que, como han enunciado Thompson y Bordwell (2016), «el dirigirse a cámara es algo que puede encontrarse a lo largo de toda la historia del cine». De hecho, son cuantiosos los films clásicos en que los personajes miran a cámara e incluso hablan abiertamente al espectador, tanto en la era silente como en la sonora, por lo que consideramos interesante detenernos con más profundidad en este concepto. Entre las cintas mudas, sobresalen los cortometrajes protagonizados por Chaplin *Carreras de autos para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, Henry Lehrman, 1914), el primero donde interpretó al personaje del vagabundo, y *Carmen* (*Charles Chaplin's Burlesque on «Carmen»*, Charles Chaplin, 1916), y los largometrajes *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock, Jr.*, Buster Keaton, 1924), *Peter Pan* (Herbert Brenon,

1924) y *La mujer de los gansos* (*The Goose Woman*, 1925), realizado por el discípulo de Maurice Tourneur, Clarence Brown. Los primeros años de la era sonora proporcionan ejemplos sobresalientes en tres comedias musicales de Lubitsch protagonizadas por Maurice Chevalier, que destacan por su superabundancia y su naturaleza absolutamente explícita: *El desfile del amor*, *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) y *Una hora contigo* (*One Hour With You*, Ernst Lubitsch, 1932), esta última con larguísima parlamentos de Chevalier hablando y mirando a cámara que interrumpen la acción de la película, en los que hace partícipe al público de sus problemas y le pide consejo. De la misma década, también podríamos citar *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932), *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938) y, de forma relevante, las cintas cómicas de los Hermanos Marx en las que Groucho mira y/o se dirige a la audiencia, tal como sucede en *Los cuatro cocos* (*The Cocoanuts*, Joseph Santley y Robert Florey, 1929), *El conflicto de los Marx* (*Animal Crackers*, Victor Heerman, 1930), *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, Norman Z. McLeod, 1932), *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933) (Imagen 5) o *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935).

Imagen 5. Groucho Marx se dirige abiertamente al público en *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933)



Como señala Bordwell (2017: 250-251), esto es incluso más habitual en el cine de los cuarenta, en el que se localizan gran cantidad de films que rompen la cuarta pared: *Sinfonía de la vida* (Our Town, Sam Wood, 1940), *Otra vez mía* (My Life with Caroline, Lewis Milestone, 1941), *Los Blandings ya tienen casa* (Mr. Blandings Builds His Dream House, H. C. Potter, 1948) y *Edward, My Son* [Edward, mi hijo] (George Cukor, 1949). Y a los mencionados por el autor, además, cabe añadir *El gran dictador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940), *Lady Scarface* (Frank Woodruff, 1941), *No puedo vivir sin ti* (Come Live With Me, Clarence Brown, 1941), *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942), *Ruta de Marruecos* (Road to Morocco, David Butler, 1942), *The Human Comedy* [La comedia humana] (Clarence Brown, 1943), *Road to Utopia* [Ruta a Utopía] (Hal Walker, 1946), *La dama del lago*, *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) o *Berlín Occidente* (A Foreign Affair, Billy Wilder, 1948).

Con posterioridad, en los años cincuenta y sesenta, conforme parte de la producción de Hollywood se adentró en lo que González Requena (1986; 2006) ha denominado manierismo cinematográfico, el discurso directo a cámara se acentuó todavía más, tal como demuestran *El trompetista* (Young Man with a Horn, Michael Curtiz, 1950), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Blvd., Billy Wilder, 1950), *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, John Ford, 1952), *Loco por Anita* (Hollywood or Bust, Frank Tashlin, 1956), *Vértigo* (De entre los muertos) (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) o *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)².

Por otro lado, no hay que olvidar que Hollywood contó con el trabajo como guionista del gran propugnador del distanciamiento en el teatro: Bertolt Brecht, quien propuso para *Los verdugos también mueren* (Hangmen Also Die, Fritz Lang, 1943) una escena similar a las de su teatro épico, en la que los actores comentarían la acción, pero que, al final, fue desechada.

Otro tópico sobre el cine clásico norteamericano es la idea de que ofrece todo «mascado» a un espectador que apenas necesita hacer un esfuerzo de comprensión de la historia. Nada más alejado de la realidad, y para demostrarlo traemos un par de ejemplos. Por un lado, el uso refinado de la elipsis visual, esto es, del fuera de campo, del narrar sin mostrar, un signo de buen gusto y de reconocimiento de la inteligencia del espectador. El paradigma sería Ernst Lubitsch, y hay que advertir que fue en su etapa americana, mucho más que en la alemana, donde desarrolló de forma sistemática su *toque* basado en la privación de la información al espectador, en el «menos-es-más», lo que también es estudiado en un artículo de este número (Asier Aranzubia Cob). Unas veces el recurso a la elipsis era voluntario, pero con frecuencia se debía a la presencia de la autocensura de la industria, es decir, al Código Hays a partir de julio de 1934, de manera que obligaba a trabajar con sobreentendidos. En primer lugar, tenemos la absoluta elusión de una dimensión tan vital en el ser humano como es el sexo (clave en géneros como la comedia de enredo o el melodrama), hasta el extremo de que el habitual recurso visual de un beso más un posterior fundido en negro (en este caso una elipsis temporal) puede equipararse a los efectos de montaje de Eisenstein, basados en los ideogramas japoneses; de igual modo que Lubitsch supo jugar como nadie con el *leitmotiv* visual y narrativo de unas puertas cerradas. En segundo lugar, y también fruto del celo censor, la ocultación de la violencia directa, que tan magníficos resultados dio en géneros como el policíaco o el terror, además de favorecer el uso creativo del sonido en *off*. Al margen de la autocensura, encontramos películas en las que sus personajes principales, que incluso las intitulan, se hallan todo el tiempo fuera de campo, básicamente porque están muertos, y toda la trama girará en torno a ellos y a su influjo sobre los protagonistas: *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940) o *Edward, My Son*. La primera parte de *Laura* (Otto Preminger, 1944) —a la que se dedica

otro artículo en este monográfico (Edisa Mondelo González y Pablo Sánchez López)— también entraría en este grupo.

Por otro lado, en el extremo opuesto de la claridad clásica hallamos la complejidad narrativa del cine negro, que llega a unas elevadas cotas de confusión, que, unidas a la ambigüedad moral que lo caracteriza (y que, de nuevo, lo singulariza dentro de la producción de Hollywood), dinamizan algunos de los rasgos definitorios del clasicismo. La divertida anécdota de los guionistas de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), entre ellos William Faulkner, sobre la ininteligibilidad de su trama, y la respuesta que les dio Raymond Chandler reconociendo tales incoherencias, resulta sintomática. El cine negro, además, suele romper con otro de los tópicos del cine clásico americano: el final feliz. De este, que ante todo es resultado de la obsesión hollywoodiense por fidelizar al público, se han dicho casi siempre cosas negativas, aunque es interesante la teoría de Jacqueline Nacache (1997: 83-90), que lo entiende, en su condición de heredero del *deus ex machina* de la tragedia griega, como una constatación de la irrealidad del cine. Sin embargo, debe decirse que en el cine clásico hay más finales no totalmente felices o directamente infelices de lo que puede parecer.

En íntima relación con la narratividad se sitúa el tratamiento de la dimensión temporal. La figura temporal más característica de este cine es, sin duda, la elipsis, ya que su función prioritaria es la eliminación de los tiempos muertos para el desarrollo ágil de la historia o, dicho de otra manera, para evitar aburrir al espectador. De manera que en el Hollywood clásico el tiempo fluye de manera constante, incluso rauda, comprendiendo grandes contracciones temporales contra las que reaccionará la modernidad en su reivindicación del tiempo real y los tiempos muertos. Cuando se funden en una escena la elipsis visual (el uso del fuera de campo) con la temporal, ambas incrementan sus potencias, pudiendo no visualizarse una fase tem-



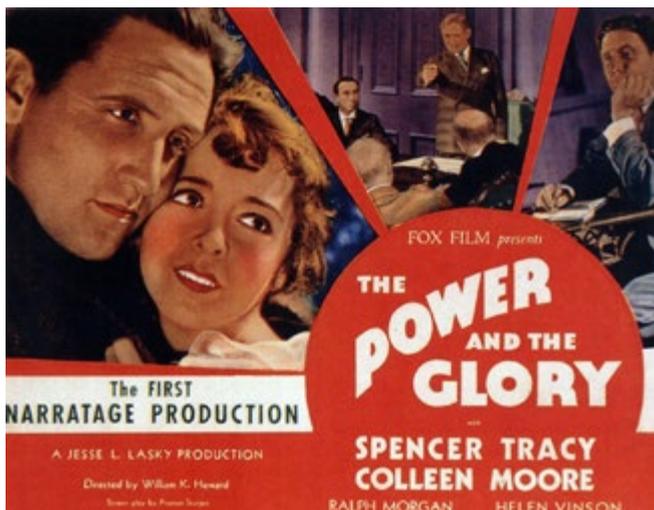
Imagen 6. La secuencia de montaje sobre el crack de 1929 en *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939)

poral considerable, que puede implicar incluso acciones importantes para la trama. Variantes de la elipsis muy propias de Hollywood, en las que supo readaptar a su estilo aportaciones de los cines soviético y alemán (incluso de la vanguardia más radical), por lo que se revelan como algunas de sus soluciones más innovadoras, son las secuencias de montaje, en las que el tiempo pasa veloz: por solo citar un caso, *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) contiene varias de las mejores de la historia, plagadas de efectos especiales (Imagen 6), si bien hay también otras muy destacadas en *El hombre que vendió su alma* (*All That Money Can Buy/The Devil and Daniel Webster*, William Dieterle, 1941) o *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949). Frente a la contracción temporal, el Hollywood clásico también trabajó con su efecto contrario, la dilatación. Esta resulta fundamental en el suspense, y se ve potenciada por el recurso al montaje alternado, algo que ya advirtió prístinamente Griffith en sus «salvamentos en el último minuto», y que Hitchcock, que ya lo había ensayado con magníficos resultados en su etapa británica, llevaría a sus mayores cimas en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Encadenados* (*Notorious*, 1946), *Extraños en un tren* o *El hombre que sabía demasiado*

(*The Man Who Knew Too Much*, 1956). Hay cintas que llevan a su máxima expresión ese dramatismo emocional, al girar casi toda su trama en torno a una hora límite, un *deadline*, como *Con las horas contadas* (D.O.A., Rudolph Maté, 1949), *Solo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952) —narrada casi en tiempo real— o *¡Quiero vivir!* (I Want to Live, Robert Wise, 1958). Además, el suspense juega con los puntos de vista de los personajes y, sobre todo, con el del público, pues consiste en que este tiene un plus de información respecto a los personajes.

También encontramos la presencia de diferentes temporalidades diegéticas en una cinta. La figura estrella en el cine clásico fue el *flashback*, la analepsis, que utilizó con complejidad y refinamiento, incluso estructurando toda la narración: piénsese en *El poder y la gloria* (The Power and the Glory, William K. Howard, 1933)³ (Imagen 7), *Ciudadano Kane*, *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, Vincente Minnelli, 1952) o en las creaciones de Joseph L. Mankiewicz, como *Carta a tres esposas* (A Letter to Three Wives, 1949) —narrada además por un personaje al que nunca vemos—, *Eva al desnudo* (All About Eve, 1950) o *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, 1954). La mayoría de las obras citadas, además, recurren a la «focali-

Imagen 7. *El poder y la gloria* (William K. Howard, 1933), el primer film acronológico, lo que resaltaba la publicidad de la Fox



zación interna variable», según la terminología de Genette (1989: 245), es decir, a puntos de vista de distintos personajes. Este contrapunto, deudor de la novela contemporánea (Joyce, Gide, Faulkner o Huxley), se adelanta en algunos casos a *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)⁴ o a un experimento literario como *El cuarteto de Alejandría* (1957-1960), de Lawrence Durrell, si bien es cierto que pocas películas americanas recurrieron a la «focalización interna múltiple», la narración de un mismo acontecimiento desde distintos puntos de vista. En algunos ejemplos se llega al complejo juego de *flashbacks* dentro de otros, a modo de cajas chinas, como en *Veredicto de inculpabilidad* (The Acquittal, Clarence Brown, 1923), *Pasaje para Marsella* (Passage to Marseille, Michael Curtiz, 1944) o *La huella de un recuerdo* (The Locket, John Brahm, 1946). Aunque lo normal es que los *flashbacks* no confundan al espectador en su ordenación del tiempo real, habrá complejos saltos temporales, como en *Atraco perfecto* (The Killing, Stanley Kubrick, 1956), que casi parece estar adelantándose a Quentin Tarantino; mientras que *Jennie* juega con dos dimensiones temporales diferentes que coexisten en un mismo espacio. No olvidemos, además, que la primera película que planteó la fusión de varias dimensiones temporales —en este caso cuatro episodios independientes— fue *Intolerancia*.

Pero el experimentalismo va más allá, hasta el punto de que existen incluso films narrados en retrospectiva por un muerto, como *El diablo dijo no* (Heaven Can Wait, Ernst Lubitsch, 1943), *The Human Comedy* y *El crepúsculo de los dioses*; otros en los que casi todo resultará ser fruto de un sueño del protagonista, como *El mago de Oz* —alterando la novela de L. Frank Baum (1900), en la que Dorothy realmente penetra en ese mundo de fantasía—, *La mujer del cuadro* (The Woman in the Window, Fritz Lang, 1944) y *Pesadilla* (The Strange Affair of Uncle Harry, Robert Siodmak, 1945); uno en el que el protagonista experimenta una ucronía basada en su propia inexistencia, *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, Frank Capra,



Imagen 8. La colorida pesadilla de Scottie en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Alfred Hitchcock, 1958)

1946); y también algunos que incluyen *flashbacks* falsos, como *The Confession* [La confesión] (Bertram Bracken, 1920), *Veredicto de inculpabilidad*, *La mujer de los gansos*, *Ligeritas de cascos* (Footloose Widows, Roy Del Ruth, 1926), *El beso* (The Kiss, Jacques Feyder, 1929) y *Pánico en la escena* (Stage Fright, Alfred Hitchcock, 1950). El más famoso de todos, sin duda, es este último, en el que solo al final se sabrá que se visualiza una mentira. En cambio, el cine clásico hollywoodiense no se atrevió a jugar con el *flashforward*, porque es un recurso que atenta contra la claridad narrativa. Lo más cerca que estuvo de este fue, probablemente, en su variante de premonición, en *Sucedió mañana* (It Happened Tomorrow, René Clair, 1944), con su ingeniosa historia de un periódico que adelanta los acontecimientos del día siguiente; y, en su variante de viajes al futuro, en *El tiempo en sus manos* (The Time Machine, George Pal, 1960).

Ya que hemos citado en el párrafo anterior determinados sueños, ensoñaciones y alucinaciones, debe recordarse que la representación de dichos

estados de la mente dio como resultado escenas de gran imaginación y libertad visual (y sonora) en el cine americano, con ciertos paralelismos con las secuencias de montaje. Sin ánimo de exhaustividad —y nombrando especialmente ejemplos de los años cuarenta, cuando el psicoanálisis se puso de moda en Hollywood—, encontramos escenas oníricas en *Rebeca*, *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941), *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942), *Los tres caballeros* (The Three Caballeros, Norman Ferguson, 1944), *Una mujer en la penumbra* (Lady in the Dark, Mitchell Leisen, 1944), *Recuerda*, *La escalera de caracol* (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1945), *Días sin huella* (The Lost Weekend, Billy Wilder, 1945), *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1947), *The Woman on the Beach* (Jean Renoir, 1947), *Amor que mata* (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947) o *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Imagen 8). De todos los sueños, quizás el más célebre sea el diseñado por Salvador Dalí para *Recuerda*, si bien, ante las posibilidades que podía ofrecer su genialidad surrealista,

el espectador no deja de sentirse en gran medida defraudado por el resultado. Por otro lado, hay películas que transmiten en su totalidad una marcada sensación onírica (o pesadillesca), normalmente con una suerte de fusión entre romanticismo y surrealismo, como varias de las citadas junto con *Sueño de amor eterno* (Peter Ibbetson, Henry Hathaway, 1935), *Yo anduve con un zombie* (I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur, 1943), *Jennie* o *La noche del cazador* (Night of the Hunter, Charles Laughton, 1952).

En el campo de la interpretación son muy interesantes los recursos empleados en la construcción del *star system* dentro de los propios films. Por solo citar un caso, nos encontramos con las primeras apariciones de las estrellas, sobre todo femeninas —Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Bette Davis o Barbara Stanwyck—, en el cine de los treinta y cuarenta, que suelen retardarse y jugar con el fuera de campo y la iluminación. Por otra parte, ¿no fue experimental la aplicación al sistema hollywoodiense del método Stanislavski merced al Actor's Studio, especialmente característica de los cincuenta, y en la que tuvo un destacado papel Elia Kazan? La irrupción de actores como Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean o Paul Newman tuvo mucho de renovadora frente a estrellas anteriores (por otro lado muy diversas entre sí) cuales Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant o James Stewart, aunque su actuación hoy pueda advertirse como demasiado afectada, pese a su voluntad naturalista. Volviendo a las grandes estrellas femeninas, no deja de ser una especie de experimento malévolo el llevado a cabo por Robert Aldrich al reunir a dos grandes ídolos ya en decadencia como Joan Crawford y Bette Davis en *¿Qué fue de Baby Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962), que se saldó con un continuo enfrentamiento entre ambas, un enorme éxito de público y el encasillamiento de las dos en películas de corte *granguñolesco*.

Asimismo, se deben subrayar las perpetuas innovaciones en el campo de la promoción, exis-

tiendo muchísimos recursos para atraer la atención del público. Unos eran los tráileres, en los que Hollywood alcanzó grandes dotes de calidad merced a la labor de sus montadores. Otros eran las campañas de *marketing*, como las de William Castle en el terreno de la serie B, o la celeberrima de *Psicosis*, en la que el propio director pedía al público que no entrara a la sala una vez iniciada la proyección y no contase nada de una película en la que, por otro lado, llevó a cabo el experimento de asemejarla a un telefilm de su *Alfred Hitchcock presenta* (Alfred Hitchcock Presents, CBS/NBC: 1955-1962).

Como se ha podido apreciar, en muchas ocasiones los recursos empleados se encaminaban a resaltar una mayor autoconciencia del lenguaje filmico, con complejas artificiosidades que patentizaban al público que se hallaba ante una película. Es decir, venían a contrarrestar el principio rector de la invisibilidad estilística del clasicismo. Algunos de estos mecanismos se hallan presentes desde los años veinte, aflorando puntualmente en esa década y en los treinta en casos muy significativos, como son varias de las creaciones de Keaton o Lubitsch. Pero fue a partir de los años cuarenta, con películas como *Ciudadano Kane* o las muy esteticistas de Albert Lewin, cuando esas autorreferencialidades y artificios se incrementaron y extendieron, hasta desembocar, sobre todo en los cincuenta, en el ya mencionado manierismo cinematográfico. En este sentido, cabe citar las posibilidades que al respecto siempre ha ofrecido un género tan hollywoodiense como el metacine o el *cine dentro del cine*, donde sobresalen films como *A Girl's Folly* [La locura de una chica] (Maurice Tourneur, 1917), *The Extra Girl* [La muchacha extra de cine] (F. Richard Jones, 1923), *El moderno Sherlock Holmes*, *El Cameraman* (The Cameraman, Edward Sedgwick, 1928), *La última orden* (The Last Command, Josef von Sternberg, 1928), *Espejismos* (Show People, King Vidor, 1928), *Hollywood al desnudo* (What Price Hollywood?, George Cukor, 1932), *Amores en Hollywood* (Going Hollywood,

Raoul Walsh, 1933), *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, William A. Wellman, 1937), *Loquilandia* (*Hellzapoppin'*, H. C. Potter, 1941), *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), *El crepúsculo de los dioses*, *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Cautivos del mal* o *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954).

Después de todas estas disquisiciones y ejemplos, podría parecer que pretendemos decir que, en el fondo, todo el cine del Hollywood clásico era experimental y vanguardista. Nada más lejos de nuestra pretensión, pese a que coincidimos con Thompson (1993: 33) en que «el cine comercial pueda utilizar casi cualquier cosa para sus propios propósitos». Porque, de hecho, hay algo que une a tales innovaciones hollywoodienses, por atrevidas que sean: salvo contadas excepciones, siguen trabajando a favor de la narratividad, adaptándose para ponerse a su servicio. Dos buenos ejemplos serían, por un lado, el recurso a los *flashbacks*, que siempre quedan aclarados para que el espectador no se confunda, y, por otro lado, las secuencias de montaje, que, pese a todas sus soluciones expresivas de vanguardia, son una sucesión veloz de elipsis que condensan el tiempo. Es cierto que al espectador se le hace trabajar más en estos casos, pero siempre se le ofrecen pistas que favorecen su inmersión en la diégesis, que evitan su distanciamiento. Esa es la gran diferencia con los cines de la vanguardia y de la modernidad, que apuestan por la antinarratividad, planteando soluciones que dinamitan sus principios. Ahí Hollywood actúa de manera parecida a como lo hizo la Academia decimonónica (garante del clasicismo) en relación con las aportaciones de los movimientos que fueron sucediéndose desde el Romanticismo hasta el Impresionismo, adoptando soluciones de los cines alternativos y reinterpretándolas en clave narrativa: el resultado es que la vanguardia queda integrada en el mecanismo del relato. Como sostienen Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 80), «Hollywood se ha ido renovando perpetuamente

a través de la asimilación de técnicas de movimientos experimentales».

Hay que reconocer que, incluso en los casos de mayor atrevimiento, se trataba en el fondo de desviaciones de la norma —con frecuencia con un marcado carácter lúdico, uno de los principales motores de toda innovación estética—, no tanto de rupturas radicales ni alternativas al sistema: Hollywood dejaba hacer experimentalismos, aunque apenas producía películas estrictamente «experimentales». Es decir, (casi) todo estaba permitido, porque todo quedaba perfectamente integrado dentro del estilo característico de Hollywood, una máquina devoradora (en el buen sentido de la palabra) tanto de las aportaciones de sus propios profesionales como de las novedades fílmicas de otras cinematografías: a todas ellas, tras asimilarlas, las hacía suyas sin complejos. En ningún momento se planteó seriamente un modo de hacer un cine diferente u opuesto al que tantos beneficios estéticos y económicos permitía. De hecho, el cine hollywoodiense, como todo arte asentado que no desea periclitar, siempre osciló entre la normalización o estandarización y la diferenciación o innovación, entre la variedad dentro de la uniformidad (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 78-124). Sobre estas y otras cuestiones, como, por ejemplo, el estilo y el canon, versa uno de los artículos de este número (Jose María Galindo Pérez).

Hollywood, al mismo tiempo que ha influido en todas las cinematografías mundiales, siempre ha estado atento a lo que sucedía en el extranjero, siendo muy receptivo a asumir muchas de sus aportaciones, incluso de modos alternativos a su sistema fílmico. También ha tratado de contratar a los cineastas de mayor éxito internacional, como sucedió —con diverso éxito— en los años veinte con Ernst Lubitsch, Victor Sjöström, Mauritz Stiller, F. W. Murnau, E. A. Dupont, Paul Leni o Jacques Feyder. Lo que, sumado a la diáspora de centroeuropeos emigrados por causa del ascenso del nazismo en los años treinta y cuarenta, hizo que en la pequeña localidad de California se reu-

nieran varias de las mentes más privilegiadas del cinematógrafo. Extranjeros que, a la vez que se adaptaban, con mayores o menores dificultades, al sistema de Hollywood, introducían algunas de sus ideas sobre este arte, en muchos casos muy diferentes del estilo predominante en el cine norteamericano.

De las cinematografías extranjeras, la alemana de la República de Weimar fue la que mayor influencia ejerció. Desde 1924 y hasta finales de ese decenio, tanto el impacto internacional de sus grandes films como la citada presencia de cineastas germanos dieron lugar a películas hollywoodenses altamente sofisticadas y vanguardistas —bastantes de ellas, pero no todas, filmadas por directores extranjeros—, que imitaban muchos de los recursos alemanes en encuadres (picados y contrapicados), iluminación, deformaciones ópticas, sobreimpresiones, angulaciones y movimientos de cámara y, por supuesto, la famosa *entfesselte Kamera* o «cámara desencadenada», también llamada «cámara desatada» o «cámara sin ataduras»: *El demonio y la carne* (Flesh and the Devil, Clarence Brown, 1926) (Imagen 9), *El legado tenebroso* (The Cat and the Canary, Paul Leni, 1927), *El destino de la carne* (The Way of All Flesh, Victor Fleming, 1927), *Cuatro hijos* (Four Sons, John

Imagen 9. Una de las primeras películas «alemanas» de Hollywood, *El demonio y la carne* (Clarence Brown, 1926)



Ford, 1928), *La mujer ligera* (A Woman of Affairs, Clarence Brown, 1928), *Y el mundo marcha* (The Crowd, King Vidor, 1928), *The Last Moment* (Paul Fejos, 1928), *Soledad* (Lonesome, Paul Fejos, 1928), *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928), *El teatro siniestro* (The Last Warning, Paul Leni, 1929) o *El beso*, aunque la película más «alemana» de todo el cine americano es *Amanecer* (Sunrise: A Song of Two Humans, F. W. Murnau, 1927), una especie de trasplante entre ambas cinematografías. Tales efectos visuales, con función expresiva subjetiva, eran conocidos en Hollywood como *U.F.A. shots* (Sánchez-Biosca, 1996: 177), y King Vidor (1954: 154) reconoció que los cineastas teutones «habían liberado a la cámara de su inmovilidad y señalado nuevas rutas a los artífices de Hollywood que empezaban ya a acostumbrarse a andar por senderos demasiado trillados». Posteriormente, la gran influencia germana se daría sobre todo en el terreno de la iluminación, hasta el extremo de que el predominio de claroscuros en clave tonal baja sería calificado de *expresionista*, de vital importancia en el cine negro o el terror. Curiosamente, entonces era considerado más realista que el tono alto, predominante en los otros géneros.

También el cine soviético dejó su impronta en el americano, con independencia de la frustrante experiencia de Eisenstein en Hollywood. Sin embargo, su impacto fue menor que el alemán: existía un enorme distanciamiento ideológico entre ambas cinematografías, y el vertiginoso montaje soviético solo le servía a Hollywood de manera puntual, ya que distraía demasiado la atención del espectador en el seguimiento de la trama. Aun así, es auténtico montaje intelectual con función crítica el uso (tan poco frecuente en Hollywood) de insertos no diegéticos de animales en el arranque de *Tiempos modernos*, cuando en dos planos sucesivos vemos un rebaño de ovejas y un grupo de obreros entrando en la fábrica; en la escena de *Furia* (Fury, Fritz Lang, 1936) en la que se inserta un plano de gallinas en medio del cotilleo de las vecinas⁵; o en los créditos de *Mujeres*, que compa-



Imagen 10. Montaje intelectual en los créditos de *Mujeres* (George Cukor, 1939)

ran a las protagonistas con determinados animales (Imagen 10). La influencia soviética se advertirá principalmente en las secuencias de montaje, también receptivas a soluciones alemanas como la abundancia de sobreimpresiones y deformaciones ópticas. Como sostiene Sánchez-Biosca (1996: 175-197), en estos *collages* se funden el montaje intelectual y el analítico. Así, el cine americano recibía el influjo de directores rusos que habían desarrollado sus teorías de montaje a través del estudio de la obra de Griffith.

Ya a partir de finales de los cuarenta, el impacto del neorrealismo italiano llegó a ser decisivo en la consecución del mayor grado de naturalismo que, en determinados géneros, demandaba el público norteamericano tras la Segunda Gue-

rra Mundial. Aunque existen cintas americanas bastante realistas anteriores o coetáneas a los presupuestos neorrealistas (cuyos autores y teóricos, por otro lado, también admiraban ese cine americano), como la «naturalista» *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924), *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934), *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940), *La casa de la calle 92* (*The House on 92nd Street*, Henry Hathaway, 1945) o *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), Hollywood empezó a mirar a los cineastas italianos que estaban revolucionando el modo de plantear las relaciones del cine con la realidad. El recurso a exteriores urbanos y a ciertas técnicas documentalistas en el cine negro

—en especial las producciones de Louis de Rochemont, «pionero en técnicas de producción cinematográfica que revolucionaron Hollywood» (Davis, 2001: 300)—, la presencia de algún intérprete no profesional, la realización de largometrajes realistas como *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948), *Incidente en la frontera* (*Border Incident*, Anthony Mann, 1949), *Chica para matrimonio* (*The Marrying Kind*, George Cukor, 1952) o uno tan poco glamuroso como *Marty* (Delbert Mann, 1955), son buenos ejemplos de ese intento de adaptación de las propuestas neorrealistas. Aunque debe decirse que las del cine negro son soluciones estrictamente coetáneas a las italianas, lo que demuestra que ese deseo de realismo en ciertos géneros hollywoodienses no obedece necesariamente a la influencia foránea en todos los casos, si bien se vio reafirmado ante las producciones neorrealistas. Aun así, nunca se llegó a las cotas realistas italianas, por la sencilla razón de que el cine americano no es demasiado realista en su esencia, siempre muestra una considerable mistificación de la realidad, dejando bien claro que una cosa es el cine y otra el mundo real, lo que en el fondo viene a ser una reflexión sobre los límites de la representación artística de la realidad. Una de las excepciones sería *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert J. Biberman, 1954), otra rareza dentro del cine americano: una película comunista (y feminista) realizada por uno de los Diez de Hollywood y estrenada en los Estados Unidos en plena época del macartismo. Tampoco debe desdeñarse el influjo de la cinematografía francesa, que normalmente no ha sido demasiado relacionada con la americana: en algunas de las soluciones formales de esta última en los veinte y treinta encontramos ecos tanto del cine de vanguardia galo como del impresionismo (sobre todo Abel Gance y Jean Epstein) y el realismo poético.

Hay también otras cuestiones que resultan interesantes en relación con el tema que estamos abordando, pero que solo apuntaremos brevemente para no extendernos demasiado. Una sería

el controvertido papel de la autoría en las innovaciones dentro del sistema: ¿son estas íntegramente responsabilidad de algunos directores muy creativos o hay que tener más en cuenta a otros profesionales? Tras todo lo que llevamos comentado, está claro que en un arte tan colectivo como el cine americano, en el que la autoría debe siempre matizarse, las aportaciones están tan diversificadas como la propia estructura de los estudios. De hecho, es innegable el papel de los productores y los equipos de producción en la experimentación, oscilando entre la libertad y la coacción a la creatividad de los cineastas bajo contrato. Entre los extremos de las mutilaciones a las megalómanas y mastodónticas obras de Erich von Stroheim y la casi perfecta adaptación de Brown o Minnelli en la Metro-Goldwyn-Mayer, hay una multitud de problemáticas intermedias. O, dicho de otra manera, ¿quién y hasta qué punto podía ser creativo? Por supuesto, la clave está en la capacidad decisoria de los cineastas en las tareas de producción, como patentizan, por ejemplo, las autorías de Frank Capra, John Ford o Alfred Hitchcock. En principio, los directores que podían producir gozaron de mayor libertad, pero esta no siempre significaba mayor creatividad ni mejores resultados. Así, John Huston llegaría a decir: «[a]lgunas de mis peores películas las he realizado desde que tengo libertad absoluta» (citado en Perkins, 1976: 211).

Porque no hay que olvidar que algunos de los mayores experimentalismos de Hollywood fueron debidos a productores como Irving Thalberg, Samuel Goldwyn, David O. Selznick (el auténtico autor de *Lo que el viento se llevó* [*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939]), Walt Disney, Hal Wallis, Walter Wanger, Val Lewton o Arthur Freed. Algunos además se relacionaron con artistas y cineastas de vanguardia, si bien de forma algo conflictiva: con Dalí colaboraron Selznick en *Recuerda* y Disney en *Destino* (iniciado el proyecto en 1945, no se finalizó hasta 2003, bajo la dirección de Dominique Monféry); y Disney también lo hizo con Oskar Fischinger para *Fantasia* (Fantasia,

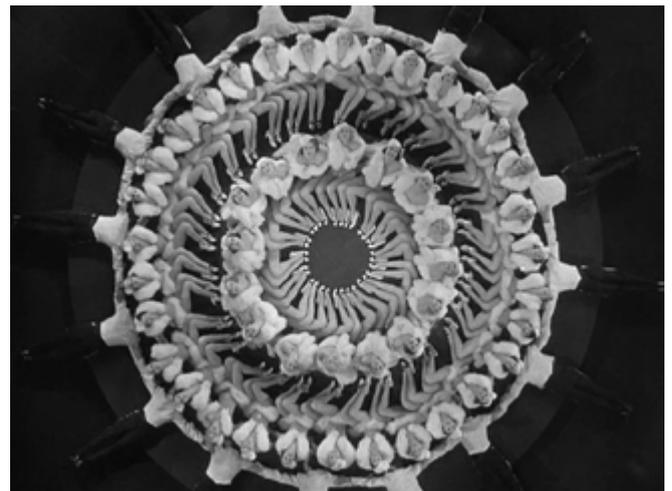
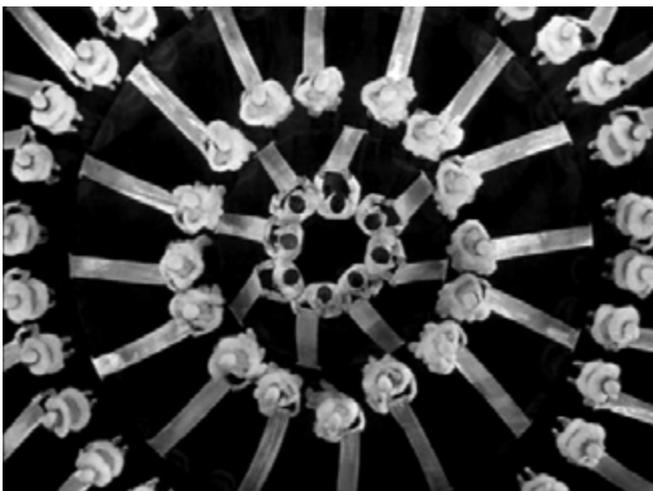
James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Jr., Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield y Ben Sharpsteen, 1940), si bien alteró los diseños del alemán para la secuencia de la *Tocata y Fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach, eliminándolo de los créditos.

En cuanto a los diferentes estudios, en todos se permitieron innovaciones, desde las experimentaciones con el montaje en la Warner hasta la producción por parte de la RKO de *Ciudadano Kane* (cuya «carta blanca» a Welles no volvería a repetirse), pasando por las barrocas cintas de Josef von Sternberg en la Paramount. Un caso muy curioso resulta el de MGM: si, por un lado, fue la compañía más férrea en su control sobre los directores, por otro permitió una enorme creatividad en el musical e incluso engendró auténticas rarezas como *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) o *La dama del lago*.

Otro aspecto a considerar es el de las posibles diferencias entre innovaciones en función de los géneros. ¿Existen unos más creativos que otros? La respuesta creemos que puede ser positiva. Los más imaginativos fueron probablemente el musical, el fantástico, el negro y la comedia. El musical, por esencia, juega con las convenciones narrativas y de puesta en escena, como patentizan las

coreografías caleidoscópicas en plano cenital de Busby Berkeley (Imagen 11), las estridencias cromáticas, las ubicuidades temporales y la ruptura de la lógica narrativa en los números musicales: su condición, en suma, de espectáculo *antirrealista*. El fantástico, sobre todo el terror, se basa en trabajar una serie de recursos de puesta en escena y montaje que desasosieguen al espectador. El cine negro, ya lo vimos, altera la coherencia del relato, resalta la ambigüedad de los personajes, utiliza la iluminación expresionista para aumentar la turbiedad moral, tiene un desencantado tono fatalista o rueda en las calles con estética documental. El cine cómico mudo, en especial el *slapstick*, alcanzó altísimas cotas de ingeniosidad fílmica, como lo demuestran las películas de Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Larry Semon o Harry Langdon. En cuanto a la comedia sonora, se muestra especialmente atrevida en sus desenlaces, que llegan a subvertir la idea del final feliz con sus efectos catastróficos o sus vueltas de tuerca: piénsese solo en una *screwball comedy* como *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) o en una parodia como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959). En cambio, el *western*, las aventuras o el bélico fueron quizás menos permeables a las innovaciones, aunque también las hicieron, como un artículo en este

Imagen 11. Abstracción en el musical: los caleidoscopios de Busby Berkeley en *La calle 42* (Lloyd Bacon, 1933)



número se encarga de estudiar respecto del cine bélico (Laura Fernández-Ramírez).

Por otro lado, Hollywood, que hacía un cine de género (basado en las variaciones sobre un mismo tema), era consciente de las imprecisas fronteras entre cada uno de ellos, por lo que también practicó, al igual que la parodia, la hibridación genérica, ambas con bastante carga experimental. Fueron curiosos al respecto ensayos llevados a cabo por directores que rehicieron en otra clave genérica uno de sus títulos: los dos casos más célebres son los de Howard Hawks y Raoul Walsh. El primero dirigió una nueva versión musical de *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941), *Nace una canción* (*A Song is Born*, 1948) y Walsh rehízo un *film noir* que incluía elementos del *western*, *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), convirtiéndolo directamente en uno del Oeste en *Juntos hasta la muerte* (*Colorado Territory*, 1949). Es sabida además la asociación entre determinados géneros filmicos y el género del público al que van mayormente destinados (Altman, 2000: 178). Pues bien, encontramos casos de fusión tan curiosos como los de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) o *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), en los que se trasladan historias propias del melodrama, género «femenino» por excelencia, al *western*, uno de los más «masculinos» que existen. Incluso algunos de los títulos más vigorosos del cine negro (otro especialmente «masculino») fueron dirigidos por una mujer, Ida Lupino, *Outrage* [Ultraje] (1950) o *The Hitch-Hiker* [El autoestopista] (1953).

En relación con lo anterior se encuentra la importancia o no del presupuesto a la hora de la mayor o menor creatividad. Pues bien, no siempre las condiciones de la serie A posibilitaban la experimentación, de manera que las películas de serie B muchas veces eran las que, por un modo de producción que asumía menos riesgos económicos, permitían mayores atrevimientos expresivos, a veces con una libertad sorprendente. Los géneros más creativos de esta serie fueron, de nuevo, el fantástico y el negro, como patentizan el ciclo

de terror de Val Lewton en la RKO, con un uso de la elipsis y el fuera de campo que adelanta incluso a Robert Bresson; el de Edgar Allan Poe de Roger Corman en la American International Pictures, ya en clave manierista (y ya tampoco serie B en sentido estricto, si bien manteniendo el espíritu del bajo presupuesto); o películas *noir* tan sorprendentes como *Detour* [Desvío] (Edgar G. Ulmer, 1945) o *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1950).

Para finalizar, cabría preguntarse si existen diferencias en los experimentalismos en función de las décadas que abarca el clasicismo. La respuesta es que sí: el cine de los treinta no es igual que el de los veinte, ni el de los cincuenta que el de los cuarenta, tal como el mudo es distinto del sonoro. Hay una gran variedad de propuestas, pero en todas las épocas hay innovaciones: generalizando en exceso, podría afirmarse que las de los diez se centraron más en el montaje, las de los veinte en lo visual, las de los treinta en el sonido, las de los cuarenta en la narración y las de los cincuenta en la puesta en escena. Son las transformaciones, experimentaciones y desviaciones de la norma que se producen en el largo camino que va de la configuración del sistema de continuidad narrativa a los artificios manieristas. Pero todas forman parte de eso que se ha dado en llamar *cine clásico de Hollywood*. Un cine plagado de convencionalismos que, en gran medida, lo hacen previsible —en su imagen, en su planificación, en su narración, en su clasificación genérica, en su tratamiento de personajes—, pero que, con más frecuencia de la que parece, llega a sorprender con sus atrevimientos, de igual modo que las otras cinematografías o tendencias alternativas al clasicismo (soviética, expresionista, vanguardista, moderna, de autor, etc.) también están plagadas de convenciones y llegan a caer en la previsibilidad. Como hemos tratado de explicar, Hollywood, en su época clásica, consiguió la hazaña de unir el agua con el aceite. Y lo más admirable es que lo hizo casi sin pretenderlo. ■

NOTAS

- 1 Salvo *El mago de Oz*, se trata de films en blanco y negro con alguna escena (o solo un plano) cromático para epatar al público, por lo que también hay motivos económicos en esta decisión, debido al alto coste del Technicolor, de igual modo que se habían insertado a modo de prueba planos en el sistema bicromático en films como *Rey de reyes* (*The King of Kings*, Cecil B. DeMille, 1927).
- 2 El término *manierismo* es afortunado y explica bien algunos aspectos de los cambios en el cine clásico americano por analogías con el manierismo artístico respecto del arte renacentista. Sin embargo, su asunción ha hecho que su uso se haya convertido poco menos que en dogma expresado mecánicamente como etiqueta acrítica para todo el cine americano de los cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando solo puede aplicarse a una parte de esa producción. Tan válido como ese término sería el de *barroco* y, así, también se podría hablar de una *fase barroca* dentro del cine clásico. En suma, consideramos que unas simples adjetivaciones no deben convertirse obligatoriamente en dogmas historiográficos.
- 3 Este largometraje, con guion original de Preston Sturges, está considerado un claro precedente de *Ciudadano Kane*. Uno de sus máximos admiradores fue el cineasta francés René Clair, que en sus inicios había sido un destacado cineasta de vanguardia. De hecho, Clair señaló sobre el film: «[f]ue la película que exploró por vez primera la descomposición del tiempo, la mezcla del presente, del pasado y de lo que podría llamarse el futuro perfecto de la gramática cinematográfica» (Comas, 2003: 45).
- 4 No obstante, no se llegaría a tan alto grado de ambigüedad acerca de los límites de la *verdad* como en la cinta japonesa, de la que se hizo en Hollywood una versión fallida trasladada al *western*: *Cuatro confesiones* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1962).
- 5 Resulta cuando menos curioso que Fritz Lang se arrepintiera de la inserción de este plano en el film y, retrospectivamente, creyera incluso que lo había eliminado. Él mismo explicó: «[e]n Alemania trabajábamos

con símbolos. Un símbolo tiene que explicar algo. [...] En *Fury* había una escena de cotilleo: una mujer empieza a hablar, luego otra y otra — y entonces fundía a algunas voces, que hacían el mismo ruido; el mismo productor que me había explicado lo de Joe Doe me dijo: “Fritz, a los americanos no les gustan los símbolos. No son tan tontos como para no entender sin ellos”, y tiene razón; no sé si lo corté o no—, pero tiene toda la razón. Todo el mundo sabe lo que hacen las mujeres al cotillear» (Bogdanovich, 1991: 28-29).

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bogdanovich, P. (1991). *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2017). *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burch, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Comas, A. (2003). *Preston Sturges*. Madrid: T&B.
- Davis, R. L. (2001). *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*. Barcelona: Casiopea.
- Díaz, Q. (2018). *El título es el principio del film. Una aproximación a la historia de los títulos cinematográficos*. Barcelona: Laertes.
- Eisenstein, S., Pudovkin, V., Aleksandrov, G. (1989). Contrapunto orquestal. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 476-479). Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Hiperión.
- (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid: Acento.
- Nielsen, J. K. (2007). *Camera Movement in Narrative Cinema. Towards a Taxonomy of Functions*. Tesis doctoral. Aarhus: University of Aarhus.

Perkins, V. (1976). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, 14, 13-33. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/342>

Thompson, K., Bordwell, D. (2016). *David Bordwell's website on cinema. Observations on film art*. Recuperado de <http://www.davidbordwell.net/blog/2016/09/25/replay-it-again-clint-sully-and-the-simulations/>

Vidor, K. (1954). *Hollywood al desnudo*. Barcelona: AHR.

EXPERIMENTACIÓN, VANGUARDIA Y DESVIACIONES DE LA NORMA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Resumen

Este artículo está planteado como una reflexión sobre las diversas innovaciones, más o menos experimentales y subversivas de la norma, llevadas a cabo por los estudios de Hollywood en su etapa clásica. Para ello, se comentan diversas soluciones expresivas, prestando especial atención a la fotografía, la puesta en escena, el montaje, el sonido, la narración y el tiempo fílmico. También se abordan otros aspectos de esas innovaciones, principalmente las influencias foráneas. En última instancia, se constata que el Hollywood clásico fue, pese a lo que hasta la fecha se ha afirmado, especialmente dado a las experimentaciones e innovaciones, con frecuencia muy atrevidas, aunque siempre perfectamente integradas en el discurso narrativo de la película.

Palabras clave

Cine clásico de Hollywood; sistema de estudios; normas; innovaciones; experimentación; vanguardismo.

Autores

Francisco García Gómez (Málaga, 1968), doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, es profesor titular del departamento de Historia del Arte de la UMA. Su línea investigadora se ha centrado en el arte de los siglos XVIII y XIX y en la historia del cine. En este último campo ha estudiado sobre todo el cine de Hollywood, el cine italiano, los géneros fílmicos y las relaciones del cine con otras artes. Entre sus publicaciones, pueden citarse los libros *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO* (Diputación de Málaga, 2007), *Van Gogh según Hollywood* (SGAE, 2007), *Ciudades de cine* (coordinado con Gonzalo M. Pavés; Cátedra, 2014) y *Ladrón de bicicletas* (Nau Llibres, 2019). Contacto: ffgarcia@uma.es

Carmen Guiralt Gomar (Valencia, 1978) es doctora en Historia del Arte por la Universitat de València, licenciada en Historia del Arte por la misma universidad y máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus principales líneas de investigación se centran en la historia y la estética del cine clásico norteamericano. A este respecto, ha publicado numerosos artículos de investigación en revistas científicas, como *Film History: An International Journal* (USA), *Observatorio (OBS*) Journal* (Portugal) y *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Asimismo, es autora del libro *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), el primero publicado sobre el cineasta a nivel mundial. Actualmente, trabaja como profesora asociada en la Universidad Antonio Nebrija de Madrid y como profesora colaboradora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU, Valencian International University). Contacto: carmenguiralt@yahoo.es

EXPERIMENTATION, AVANT-GARDE, AND DEVIATION FROM THE NORM IN CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA

Abstract

This article is intended as a reflection on the various innovations, more or less experimental and subversive of the norm, carried out by the Hollywood studios in its classical era. Various expressive solutions are discussed, paying special attention to photography, mise-en-scène, editing, sound, narration and time. Other aspects of these innovations, mainly foreign influences, are also addressed. Ultimately, it is noted that classical Hollywood was, despite what has so far been asserted, especially given to experimentations and innovations, often very daring, but always perfectly integrated into the narrative discourse of the film.

Key words

Classical Hollywood Cinema; Studio System; Norms; Innovations; Experimentation; Avant-garde.

Authors

Francisco García Gómez (Málaga, 1968) holds a PhD in Art History from the Universidad de Málaga, where he is currently senior lecturer at the Art History Department. His research interests have focused on 18th and 19th century art and history of film. In this last field, he has mostly studied the Hollywood cinema, the Italian cinema, the film genres and the relationship between film and other arts. Among his publications, it is worth to remark *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO* (Diputación de Málaga, 2007), *Van Gogh según Hollywood* (SGAE, 2007), *Ciudades de cine* (coordinated together with Gonzalo M. Pavés; Cátedra, 2014) and *Ladrón de bicicletas* (Nau Llibres, 2019). Contact: ffgarcia@uma.es

Carmen Guiralt Gomar (Valencia, 1978) holds a PhD in Art History from the Universitat de València, a bachelor's degree in Art History from the same university and a master's degree in the History and Aesthetics of Film from the Universidad de Valladolid. Her research interests focus on the history and aesthetics of classical American cinema. In this regard, she has published numerous research articles in a variety of specialist journals, such as *Film History: An International Journal* (USA), *Observatorio (OBS*) Journal* (Portugal) and *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*. She is also the author of the book *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), the first dedicated study in the world to be published on the filmmaker. Currently, she works as an associate lecturer at the Universidad Antonio de Nebrija de Madrid, and as a lecturer at the Universidad Internacional de Valencia (VIU, Valencian International University). Contact: carmenguiralt@yahoo.es

Referencia de este artículo

García Gómez, F., Guiralt Gomar, C. (2019). Experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 7-28.

Article reference

García Gómez, F., Guiralt Gomar, C. (2019). Experimentation, Avant-garde, and Deviation from the Norm in Classical Hollywood Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 7-28.

Edita / Published by



Licencia / License



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