

(DES)ENCUENTROS

**EL DESCONOCIDO
HOLLYWOOD CLÁSICO
EXPERIMENTAL DE LA ERA
SILENTE Y SONORA**

introducción

discusión

conclusión

**RECONOCIENDO LO
EXPERIMENTAL DEL CLASICISMO
HOLLYWOODIENSE**

I introducción

CARMEN GUIRALT GOMAR

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ

«Los límites de la experimentación en Hollywood», de Kristin Thompson (1993: 13-33), es el texto de referencia que ha propiciado la idea matriz de este número monográfico de *L'Atalante*. En lo que concierne al objeto de estudio que a lo largo de estas páginas intentamos esclarecer — esto es, ¿existió realmente y/o con frecuencia experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood? O, dicho de otro modo, ¿fue el Hollywood de los grandes estudios proclive a incluir el experimentalismo y lo inusual en sus films?—, el artículo de Thompson resulta harto relevante, aunque no tanto por lo que afirma como por lo que niega, porque, de hecho, lo adelantamos ya, en un sentido amplio rechaza esta posibilidad.

Es más, la investigación de Thompson contiene dos nociones intrínsecamente asociadas que han tenido una gran influencia a la hora de concluir en la escasa importancia de lo experimental en Hollywood. La primera se sitúa en su mismo título, donde se introduce desde el inicio la palabra «límite», indicando, por tanto, antes de comenzar, que el Hollywood del sistema de estudios siempre

«Charles Clarke [director de fotografía] recuerda que en la Fox se hacían pases de películas alemanas para directores y fotógrafos y después había debates: “Bueno, ése es un gran plano; ¿por qué no podemos hacer eso?”»

BORDWELL, STAIGER Y THOMPSON, 1997: 81

puso resistentes líneas divisorias a lo vanguardista, lo novedoso o lo alejado del estándar. Esta asunción, presente a lo largo de todo el texto, se refuerza en la conclusión: «La intención de este artículo consiste básicamente en indicar algo que siempre hemos creído [sic] [...] que la tolerancia de Hollywood respecto a todo modo extraño de hacer cine es muy limitada» (Thompson, 1993: 32). La segunda consideración se halla vinculada con el corpus filmico que analiza: tan solo films de las décadas de 1910 y 1920. Y con esto se llega al segundo juicio ampliamente extendido acerca de la ausencia de experimentación en el Hollywood clásico: hubo poca y, cuando existió, se circunscribió a la etapa silente. De nuevo, esta concepción también se robustece en la clausura, en esta ocasión con una aseveración en extremo categórica: «La experimentación de Hollywood murió en su mayor parte con la llegada del sonoro hacia finales de los años 1920» (Thompson, 1993: 32). ¿Es esto total o parcialmente cierto? ¿La experimentación de Hollywood solo tuvo lugar en la era silente? ¿Se extinguió de forma súbita y prácticamente por completo con el advenimiento del sonido?

En realidad, multitud de films aludidos (y no aludidos) en este monográfico contradicen esta suposición —en verdad, las dos aserciones de la autora registradas sobre estas líneas—. Con ello, no nos referimos solo a las grandes obras experimentales que ha dado de sí el Hollywood clásico, tales como *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), *La dama del lago* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947) o *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955), por ejemplo, sino a multitud de producciones menos conocidas e incluso a otras muy célebres, consideradas estandartes del clasicismo cinematográfico, cuya experimentación, grandes dosis de innovación o subversión de las convenciones han sido pasadas por alto o no se han tenido lo suficientemente en cuenta. Sirvan como ejemplo de la primera categoría, si bien por diferentes motivos, *Quick Millions* [Millones rápidos] (Rowland Brown, 1931), *El poder y la gloria* (The Power and the Glory, William K. Howard, 1933), *The Human Comedy* [La comedia humana] (Clarence Brown, 1943), *Perseguido* (Pursued, Raoul Walsh, 1947) o *Desire Me* [Deséame] (1947) (única película del *studio system* en la que no consta ningún director acreditado, pues todos los que contribuyeron a su realización se negaron a firmarla); mientras que en el segundo grupo claramente se incluirían, aunque también por razones diversas, *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once, Fritz Lang, 1937), *Doble vida* (A Double Life, George Cukor, 1947), *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, John Ford, 1952) o las películas cómicas de los hermanos Marx, caracterizadas por sus altas dosis surrealistas.

Volviendo a Thompson, las dos argumentaciones enunciadas que se derivan de su texto podrían resumirse como sigue: a) Hollywood no fue propenso a introducir elementos experimentales o transgresores en sus largometrajes; y b) esto se dio tan solo en unas pocas cintas del periodo silente.

Por ello, resulta como mínimo llamativo que el equipo formado por Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 80), asimismo, haya expresado: «No es una afirmación descabellada decir que Hollywood se ha ido renovando perpetuamente a través de la asimilación de técnicas de movimientos experimentales».

Ante lo expuesto, como mínimo se desprende que existe una contradicción manifiesta entre los propios estudiosos que han abordado la materia y que el terreno de la investigación sobre lo experimental en el cine clásico norteamericano se mantiene completamente abierto.

Con tal propósito, en la presente sección de *(Des)encuentros* hemos reunido a un grupo de cuatro especialistas de diversas nacionalidades —España, Estados Unidos e Italia— a los que hemos preguntado por el Hollywood clásico vanguardista y experimental, por las innovaciones y las transgresiones en la época silente y la sonora, por la influencia de la cinematografía alemana y el cine soviético en los largometrajes comerciales hollywoodienses, por las diferentes casas productoras y su predisposición a arriesgarse con la innovación, por los directores y, como no podía ser de otro modo, por los films experimentales que Hollywood produjo. En el diálogo que sigue a continuación, sus fundamentadas opiniones, sin duda, ayudarán a clarificar los interrogantes planteados. ■

REFERENCIAS

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. 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>.

discusión

I. ¿Considera que Hollywood, durante su periodo clásico, fue proclive a la experimentación, ya fuera de tipo visual o narrativo, o a introducir elementos procedentes de la vanguardia en sus films? ¿Qué películas clásicas, tanto silentes como sonoras, señalaría como más claramente experimentales e innovadoras y por qué?

Vicente J. Benet

Hollywood se consolidó como una industria hegemónica gracias a la constante experimentación. Asumió gran parte de las propuestas estilísticas, técnicas y expresivas que habían sido elaboradas por las vanguardias o el cine europeo de los años veinte y las supo reconducir a su modelo narrativo. Este proceso alcanzó su apogeo hacia finales del cine mudo. En el periodo de la producción monopolista encabezado por las *majors* (aproximadamente entre 1927 y 1949) los diferentes departamentos de los estudios, desde los técnicos hasta los artísticos, seguían buscando innovaciones inspiradas no solo en otras cinematografías, sino también en los avances en los ámbitos del teatro, la arquitectura, la moda, la decoración, la música, la danza o la radio. Hay que entender que la fuerza del cine clásico radica en su maleabilidad para incorporar nuevas soluciones expresivas y recursos que pudieran ofrecer constantemente al espectador un producto de fácil consumo y, a la vez, de apariencia sofisticada. Convencerle de que no solo había pasado un rato entretenido en una sala oscura, sino que la experiencia que había vivido en ella tenía una dimensión estética.

Dicho muy brevemente, la experimentación se plasmó de manera más relevante en dos planos: el narrativo y el iconográfico. En el narrativo, la búsqueda esencial se centró en articular la palabra hablada dentro de una nueva concepción del relato. Eso produjo la disolución del paradigma melodramático —hegemónico en el cine mudo desde las películas de David W. Griffith para la Biograph hasta, pongamos por caso, *Amanecer* (Sunrise: A Song of Two Humans, F. W. Murnau, 1927)— y su transformación en patrones narrativos específicos

para cada género del sonoro —el musical, el cine de *gangsters*, la comedia, el melodrama, etc.—. También en la exploración de la focalización narrativa y el punto de vista. En el plano iconográfico, se trató de establecer nuevos formatos visuales (en fotografía, puesta en escena y diseño de producción) adecuados para cada género y también para el soporte fundamental del modelo: la imagen de las estrellas. Siendo muy esquemático, las películas inaugurales de cada género que triunfan de cara al público hacia principios de los años treinta pueden ser consideradas como representativas de esta experimentación exitosa que después se mantendría sin interrupción: *El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931), *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930), *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, Rouben Mamoulian, 1932), *La calle 42* (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933), *Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1934), etc.

David Bordwell

Sí, en la era clásica de los estudios los directores de Hollywood introdujeron la experimentación dentro de la tradición narrativa. Desde la década de 1920 y hasta la de 1950, hubo experimentación con *flashbacks*, los puntos de vista, la subjetividad de los personajes y una narración poco fiable. En mi libro *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (2017) menciono varios ejemplos de la década de 1940. Los préstamos de la vanguardia fueron más selectivos y se moldearon para ajustarlos a las convenciones establecidas. Por ejemplo, el surrealismo de Salvador Dalí se introdujo bajo la forma de una secuen-

cia onírica en *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945) y la música experimental se absorbió en secuencias que transmitían tensión o perturbación mental. Algunos ejemplos serían *Intolerancia* (Intolerance, David W. Griffith, 1916), *The Last Moment* [El último momento] (J. Parker Read, Jr., 1923) (hoy perdida), *Dangerous Corner* [Curva peligrosa] (Phil Rosen, 1934), *Rejas humanas* (Blind Alley, Charles Vidor, 1939) y varias películas de los años cuarenta y cincuenta.

Valeria Camporesi

Sí, pienso que Hollywood siempre estuvo interesado en las soluciones innovadoras, tanto a nivel visual como en lo referente a la renovación del relato (en términos de estructuras, personajes, etc.), aunque luego insertara tales innovaciones en una fórmula en la que las consideraciones relativas a la consecución de la mayor audiencia posible fueran siempre dominantes. De entre las películas clásicas que me parece que demuestran tal interés, destacaría, por ejemplo, *Y el mundo marcha* (The Crowd, King Vidor, 1928), con secuencias directamente relacionadas con las sinfonías urbanas, o *El legado tenebroso* (The Cat and the Canary, Paul Leni, 1927), por la forma en que utiliza recursos como la movilidad de la cámara, independientemente del movimiento de los personajes, o las superimpresiones para generar una atmósfera de misterio y tensión. Entre las sonoras de la primera etapa, señalaría indudablemente *Aplauso* (Applause, Rouben Mamoulian, 1929).

Ángel Luis Hueso Montón

No puede negarse que el cine clásico de Hollywood, junto a su evidente carácter mercantil, da cabida a elementos que podemos considerar como vinculados a la experimentación. Por una parte, recordemos que desde la época silente hay obras y autores que realizan aportaciones de tipo visual, buscando que las imágenes animadas posean una riqueza expresiva cada vez mayor; en este camino, no es posible ignorar la influencia de varias tendencias,

como son la importancia de la fotografía desde los años diez del siglo pasado (recordemos el impacto de Alfred Stieglitz y sus seguidores), la aportación del documentalismo en todas sus vertientes y la reflexión sobre las posibilidades de la imagen, que llevó a determinados autores a abrir caminos muy sugerentes.

Junto a ello, se encuentra la experimentación narrativa. Una de las grandes aportaciones del cine clásico, tanto el silencioso como el sonoro, fue el desarrollo de una serie de estructuras narrativas que se fueron consagrando paulatinamente y que alcanzaron influencia mundial, pero que, a su vez, dieron cabida a experimentaciones progresivas en el deseo de narrar con una fuerza y singularidad cada vez mayores.

Es difícil singularizar este carácter innovador en una serie de películas, dado el número considerable de la producción y su dispersión en el tiempo, pero, por llamar la atención sobre algunos films (dejando de lado otros sobre los que hablaremos más adelante), podríamos citar en la época silenciosa *La quimera del oro* (The Gold Rush, Charles Chaplin, 1925), *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera, Rupert Julian, 1925) o *La reina Kelly* (Queen Kelly, Erich von Stroheim, 1928). En el largo periodo sonoro podemos destacar *La parada de los monstruos* (Freaks, Tod Browning, 1932), *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942) o diferentes tendencias, como las estructuras narrativas de Frank Capra o Douglas Sirk, el barroquismo de Max Ophüls o la investigación sobre el color de Vincente Minnelli.

2. En la década de los veinte fueron considerables las experimentaciones formales en el cine estadounidense. ¿Estima que existió el mismo grado de libertad a la hora de introducir elementos transgresores y experimentales en la era sonora que en la silente? ¿Por qué cree que Hollywood nunca volvió a inclinarse tanto por la vanguardia como lo había hecho a finales del mudo?

Vicente J. Benet

En mi opinión, la experimentación no disminuyó con la llegada del sonido, sino que se mantuvo e incluso aumentó, combinando las innovaciones tecnológicas con la apertura hacia otras tendencias del consumo de distracción. Las vanguardias artísticas dejaron de ser tan influyentes en el cine (y podríamos decir que, en general, en la cultura de masas) debido al contexto de los totalitarismos en Europa desde principios de los años treinta y sobre todo por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Las estéticas de los totalitarismos, aunque en un primer momento pudieron cruzarse con la vanguardia (como en la Italia fascista o la Unión Soviética en los años veinte), van a ir optando por patrones que combinan la figuración más o menos realista con el monumentalismo pensado para unas masas perfectamente controladas y canalizadas por el Estado.

Este periodo coincide, precisamente, con la máxima expansión del cine clásico y el apogeo del modelo monopolista de las *majors*. Y en el ámbito de la democracia americana impera una lógica capitalista en la que la innovación está en la base de la planificación del cine como producto de consumo. Su dinámica consiste en buscar constantemente la renovación de las fórmulas que mantengan despierto el interés del público y hagan atractivos tanto sus géneros como sus estrellas. La compartimentación de los grandes estudios en unidades de producción especializadas (a menudo por géneros) va a facilitar estos procesos. De todos modos, hay que matizar esta idea que puede sonar demasiado optimista. La producción de Hollywood en este periodo se acoge a un modelo férreamente estandarizado. La innovación depende de decisiones concretas

aplicadas a cada film que, en última instancia, toman los productores (más o menos asesorados) por encima de los departamentos artísticos o técnicos.

David Bordwell

Sí, hubo más experimentación en los últimos años silentes. A principios de la década de 1930, los estudios, en cierto modo, se convirtieron en conservadores desde el punto de vista formal, principalmente porque carecían de completo control sobre el sonido y no estaban dispuestos a emprender el tipo de experimentos que encontramos en *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, o en las películas soviéticas. Sin ánimo de exhaustividad, parece que ciertos problemas colectivos —la tecnología del sonido, los nuevos géneros (el musical, el cine de *gangsters*)— reclamaron más atención que el uso experimental del medio.

Valeria Camporesi

Creo que la diferencia fundamental está menos entre el mudo y el sonoro que entre Pre-Code y Post-Code, o momentos de mayor o menor pujanza industrial y comercial (con mayor apertura hacia la experimentación y la transgresión en las épocas de mayores ingresos). También hay que señalar los peligros de las consideraciones antihistóricas. Sí es verdad que Hollywood no se inclinó tanto hacia las vanguardias después de los años veinte, pero no hay que olvidar que las primeras dos décadas del siglo XX son, como dice Vicente Sánchez-Biosca (2004), los «años gloriosos» de las vanguardias también en el mundo del arte. Quiero decir que la propensión hacia un determinado tipo de experimentación cambió no solo en Ho-

llywood en los años treinta, sino en su conjunto en el universo cultural y artístico.

Ángel Luis Hueso Montón

Es indudable que las condiciones sociales de la época de entreguerras no pueden considerarse de manera unitaria y global, sino que, por el contrario, los años treinta y cuarenta fueron radicalmente diferentes de la década de los veinte, no solo en los Estados Unidos, sino en todo el mundo. Uno de los rasgos más evidentes es que en el periodo que arranca con la Gran Depresión de 1929 se constata una radicalización progresiva hacia concepciones sociales más derechistas, si bien se producen reacciones hacia una cierta liberalización.

El rasgo cinematográfico más evidente en este sentido es la promulgación del código de censura (o Código Hays), que establece unas pautas narrativas y expresivas muy concretas; esta normativa, que hay que recordar que no es estatal, sino impul-

sada por la agrupación de productoras (MPPDA), tuvo como consecuencia un conservadurismo y una autocensura que era muy difícil de eludir, pero que, sin embargo, nos permite constatar que determinados cineastas buscaron la posibilidad de sortearlo en sus obras.

Hay otro factor que no podemos olvidar, y es el hecho, bien conocido en todos los ámbitos artísticos, de que las aportaciones vanguardistas van siendo asumidas por el conjunto en el que se desenvuelven, de manera que lo que parece rompedor y novedoso en un momento se presenta como convencional al cabo de pocos años. Esto puede constatarse en el cine clásico de los treinta y cuarenta, en el que aportaciones procedentes de autores como Walter Ruttmann o Dziga Vertov, en sus *sinfonías urbanas*, la fotografía de corte expresionista o el montaje de inspiración soviética, son totalmente asimiladas y se convierten en cotidianas en determinados géneros y autores.

3. Generalmente se asume que las experimentaciones que llevó a cabo el Hollywood clásico fueron fruto de la influencia de los cines alemán y soviético. ¿Cree que esto es totalmente cierto? Si es así, ¿no habría hecho Hollywood ninguna aportación nueva al respecto?

Vicente J. Benet

Como es bien sabido, Hollywood consiguió conducir la experimentación artística desde las élites hasta las masas. Adoptó y llevó a sus intereses algunas soluciones estilísticas de la vanguardia e incorporó a algunos de sus máximos representantes europeos, tanto técnicos como artistas. Estos supieron acomodarse a la producción estandarizada y pudieron desplegar en ella algunas de sus inquietudes estéticas. Es cierto que algunos casos notables, como Sergei M. Eisenstein o Luis Buñuel, no encontraron un recorrido en este modelo, pero muchos otros sí, al menos parcialmente. Lo conseguían comprendiendo las limitaciones que debería tener siempre la experimentación: adecuarse a los parámetros narrativos y a una puesta en imágenes que se plegara a las necesidades primordiales del relato. De este

modo, algunos rasgos del cine expresionista, como las iluminaciones en clave baja, el gusto por historias fantásticas o terroríficas y la presencia de traumas de inspiración freudiana, fueron esenciales en la iconografía y la construcción narrativa de las películas de terror o del cine negro. Nombres como Karl Freund o Robert Florey, entre muchísimos otros, podrían invocarse en este sentido. El montaje constructivo se amoldó también a las necesidades del relato, por ejemplo en los *collages* o *montage sequences* desde principios de los treinta, sobre todo para cubrir elipsis narrativas. El papel de figuras como Slavko Vorkapich es esencial aquí, pero no dejemos de lado que algunas de estas soluciones de montaje están en el ambiente y son usadas de manera más subrepticia por cineastas como Hitchcock o William Wyler, entre muchos otros.

David Bordwell

Hubo cierta influencia de las películas soviéticas y alemanas, pero, de nuevo, esta se filtró a través de los principios narrativos más generalizados de Hollywood. Los toques expresionistas alemanes emergieron en ciertos géneros (el de terror, sobre todo) y en ciertos contextos narrativos (sueños, alucinaciones). El montaje soviético (que, asimismo, estuvo influenciado por el montaje de Hollywood de la década de 1910) se aceptó a finales de la década de 1920 para las secuencias de montaje —y, otra vez, se integró dentro de las funciones clásicas, utilizándose, por ejemplo, para condensar un largo proceso o periodo de tiempo—.

Valeria Camporesi

Creo que se trata de una simplificación, una visión muy estilizada tanto de Hollywood como del cine alemán y soviético, como si no existiesen intensas redes de influencia en todas las direcciones. Pero si entramos en el juego de los *cines nacionales*, las aportaciones más singulares y menos *europas* de Hollywood en la época clásica creo que tienen que ver con personalidades y culturas pertenecientes a los ámbitos más incongruentes en relación con los centros de poder de la industria, como las mujeres (Mae West, por ejemplo) o los afroamericanos (Oscar Micheaux).

Ángel Luis Hueso Montón

No podemos ignorar la importancia de las aportaciones de los cines alemán y soviético en los años veinte y la repercusión que tuvieron en las restantes cine-

matografías nacionales. En el caso estadounidense y en el contexto del cine clásico, esta influencia se produce tanto por el conocimiento de las obras concretas como por la incorporación al cine americano de cineastas procedentes de Europa, donde habían comenzado su carrera (Ernst Lubitsch, Mauritz Stiller, Murnau, Michael Curtiz, Paul Fejos, Jacques Feyder, Billy Wilder, Robert Siodmak, etc.). Así se inició una corriente que permaneció a lo largo de los años hasta el momento presente y que hace que, al analizar el cine estadounidense, deban tenerse en cuenta estas continuas aportaciones.

Sin embargo, creo que esta influencia no puede entenderse de una manera unidireccional y simplista, sino que, por el contrario, en el conjunto del cine clásico se produce una auténtica amalgama, en el sentido de que estas aportaciones se integran en una dinámica propia en la que estaba inmerso el cine norteamericano desde los años diez (recordemos las innovaciones de Griffith, la escuela cómica, la configuración progresiva de los géneros) y dan como resultado un cine cada vez más rico en cuanto a la expresividad de la imagen, con una construcción narrativa paulatinamente más perfecta y en el que cada uno de los elementos encuentra su plena funcionalidad.

De esta manera, podemos entender la configuración del cine clásico como el resultado de la integración de aportaciones procedentes de otras cinematografías en una evolución progresiva del cine propio de los Estados Unidos, lo que crea un modelo que se consolidará a nivel mundial durante varias décadas.

4. Ciudadano Kane es invariablemente aludida como una de las películas más experimentales del cine clásico de Hollywood. ¿Cuáles considera que son sus grandes innovaciones? ¿Pienso que sus aportaciones están sobrevaloradas?

Vicente J. Benet

Ciudadano Kane es un buen ejemplo de esa búsqueda de innovación constante del Hollywood clásico.

Fue encargada por una productora un tanto especial como la RKO y la primera experimentación que se desprende de ella es que el estudio le dio a

un recién llegado al cine poderes casi de productor. Welles innovó incorporando de manera muy inteligente recursos y soluciones provenientes de dos medios en los que había logrado la notoriedad y que dominaba con maestría: el teatro y la radio. Adaptar al formato cinematográfico, con absoluta eficacia, algunos recursos que provenían de estos dos ámbitos es lo que hace de *Ciudadano Kane* una película tan importante y, valga la paradoja, tan excepcional y tan representativa al mismo tiempo del sistema. Lo digo por la tendencia a la experimentación continua para ofrecer al público un producto original, resultado de una constante I+D estimulada empresarialmente, por decirlo así. En el campo sonoro es fundamental el trabajo de Bernard Herrmann, colaborador de Welles en la radio. La visualidad característica de la película, con sus efectos ópticos, sus perspectivas trucadas y esa disposición en profundidad de los elementos de la escena, traduce al ámbito de la pantalla bidimensional la visualidad de la escenografía teatral más sofisticada. Quizá fue demasiado avanzada para su tiempo, ya que el público no respondió al mismo nivel que la crítica a su potencial innovador, pero me parece incuestionable su importancia y de ningún modo está sobrevalorada.

David Bordwell

Creo que es una película bastante experimental en el contexto de los estudios de Hollywood. Deja su acción narrativa de alguna manera sin resolver y con cierto grado de ambigüedad. Su estilo visual, aunque construido sobre técnicas que ya se habían probado antes, es sorprendente, porque las tomas largas y la profundidad de campo (ninguno de estos recursos original de Welles) no se habían unido de esta forma antes. La investigación del reportero y el testimonio del *flashback*, aunque también tienen precedentes, se reproducen vívidamente, con algunas repeticiones de escenas. El noticiario es un toque sorprendente, porque sirve como una exposición de información pública y se presenta de forma muy abrupta; la situación de la

proyección, con los periodistas en la habitación, solo se revela al final. Además, el noticiario es un mapa condensado de las secciones de la misma película —un relato de la vida de Kane, que es una miniatura de la película que está por llegar—. Nadie había hecho eso antes.

Valeria Camporesi

No creo que esté sobrevalorada; pienso que posee una estructura narrativa y un estilo que están perfectamente en sintonía con su mensaje, extremadamente innovador, y que se podría hasta considerar un cuestionamiento del *storytelling* que se practica en este momento en los medios de comunicación. Tanto su estructura, a modo de rompecabezas, como su estilo de *mise-en-abîme* remiten a la dificultad de hablar de la verdad —ponen en guardia en contra de los relatos demasiado sencillos— y de la tendencia de los medios a forzar la realidad dentro de esquemas narrativos.

Ángel Luis Hueso Montón

La importancia que se ha concedido tradicionalmente a *Ciudadano Kane* responde a una serie de circunstancias que concurren en ella. No podemos olvidar su ubicación en un momento cronológico concreto, pues son los años del cambio de década, en los que coinciden algunos films en los que cristalizan una serie de avances técnicos que abren caminos nuevos en el uso del color, la música o la narración —buen ejemplo de ello son obras como *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) o *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941)—.

Junto a ello, se ha resaltado siempre el hecho de que Welles, recién llegado al cine, realiza la asimilación de muchas de las aportaciones anteriores de este medio y su integración en un aire de totalidad; la recuperación de la profundidad de campo, que tanta importancia tuvo en el cine primitivo, la incorporación de los modelos de iluminación

—procedentes en gran parte del cine alemán—, la fragmentación de la estructura narrativa discontinua o la planificación cargada de una síntesis de barroquismo y expresionismo son algunas de sus claves plásticas.

No podemos dejar de lado el uso que hace Welles del sonido: su trabajo en el mundo de la radio en los años inmediatamente anteriores (en un momento de especial importancia para el desarrollo de este medio) hizo que consiguiera una integra-

ción de todos los elementos de la imagen cinematográfica con un auténtico sentido unitario, superando la dicotomía que se había producido en épocas anteriores entre imagen y sonido.

A todas estas innovaciones hay que unir el carácter significativo que alcanzó esta película en el mundo cinematográfico, que la convirtió en un ejemplo digno de ser estudiado de manera reiterada y referente para muchas generaciones de cineastas.

5. Al margen de *Ciudadano Kane*, de todas las productoras de Hollywood, ¿cuál cree que fue la más arriesgada a la hora de introducir rasgos vanguardistas y/o transgresores en sus largometrajes y cuáles considera que fueron dichos rasgos? Y, en cuanto a los directores, ¿cuáles fueron los más osados en este sentido y de qué manera se manifestó dicho atrevimiento?

Vicente J. Benet

Debido a la estructura estandarizada del modelo monopolista de Hollywood, hay que buscar los casos más llamativos de estos rasgos innovadores y experimentales (prefiero estos términos a «vanguardistas y transgresores») tanto en la frontera más elevada (los autores, si se puede hablar así en el Hollywood clásico, es decir, cineastas cuya voz era escuchada por los productores) como en la más subterránea (las producciones de serie B o de estudios independientes y pequeños). En el ámbito de los autores (John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang, Hitchcock, Lubitsch, Wyler, Milestone, etc.), su campo fundamental de experimentación se va a centrar en soluciones de puesta en escena originales y sofisticadas, la renovación constante de los géneros en los que centran su trabajo y la actualización del tratamiento iconográfico y narrativo de las estrellas.

En el caso de las películas de productoras pequeñas o de serie B, hay que traer a colación algunos casos bien conocidos: Universal (donde desarrollaron su carrera algunos de estos cineastas provenientes de Europa, centrándose en el género de terror o el cine negro) o independientes que permitieron la producción de películas, como las

de Edgar G. Ulmer, por citar un nombre muy representativo.

David Bordwell

RKO dejó margen para tales cosas, no solo en *Ciudadano Kane*, sino también en *Stranger on the Third Floor* [El desconocido del tercer piso] (Boris Ingster, 1940) y en las películas de Val Lewton. Pero eso fue solo durante un breve periodo de tiempo. No creo que ninguna compañía en particular estuviera entregada a correr tales riesgos. De los cineastas, seleccionaría no solo a Welles, sino a Hitchcock — *Naúfragos* (Lifeboat, 1944), *La soga* (Rope, 1948)—, Joseph L. Mankiewicz —*Carta a tres esposas* (Letter to Three Wives, 1949), *Eva al desnudo* (All About Eve, 1950)— y, por supuesto, a Walt Disney en *Fantasia* (Fantasia, 1940) y algunos cortometrajes.

Valeria Camporesi

Naturalmente, aquí todo depende de cómo se definen los rasgos vanguardistas o transgresores. Yo personalmente encuentro enormemente insólito el tratamiento de determinados personajes y situaciones argumentales de los melodramas de Dorothy Arzner (Paramount Pre-Code) o John M. Stahl (con Carl Laemmle, Jr.). Entre las películas

sorprendentes e impactantes, hay que citar también *La parada de los monstruos*, que, a pesar de los cortes impuestos por MGM, sigue siendo una obra muy singular e influyente.

Ángel Luis Hueso Montón

La comprensión del cine clásico de Hollywood no puede hacerse sin tener en cuenta la estructura de los estudios. Las productoras están concebidas de acuerdo con una serie de fórmulas, como son las laborales-profesionales (diferenciación de funciones), empresariales (planteamiento piramidal rígido), económicas (búsqueda de beneficios diversificando las facetas empresariales) o temáticas (planteamiento de géneros).

Teniendo esto en cuenta es como podemos reflexionar sobre las limitadas posibilidades de que las grandes productoras dieran cabida en sus films a fórmulas vanguardistas; dicho de otra manera, la fórmula de géneros a los que las compañías iban dedicando su atención de manera alternativa era bastante rígida y estructurada, con lo que

sería difícil constatar corrientes innovadoras en las productoras, si bien se puede percibir que en determinados momentos o en obras concretas se aplican criterios novedosos y rupturistas (corriente de terror de la Universal a principios de los años treinta, producciones de Val Lewton para la RKO en los cuarenta, renovación musical de la MGM en los cuarenta y cincuenta, policíacos-semidocumentales de Louis de Rochemont para la Twentieth Century-Fox).

En cuanto a los directores, es muy difícil y problemático realizar una enumeración sin tener en cuenta que las carreras profesionales suelen ser largas y cambiantes, y que conseguir plasmar una preocupación vanguardista frente a la rígida estructura empresarial es difícil de alcanzar. Por ello, creo más conveniente recordar ciertos autores (algunos ya citados) que en momentos concretos o en films singulares pudieron ofrecernos estos rasgos renovadores: Lubitsch, Jacques Tourneur, Stroheim, Preston Sturges, George Cukor, Gregory La Cava, etc.

6. ¿Qué opinión le merece la opción de *La dama del lago* de narrar casi íntegramente el film a través del punto de vista óptico del protagonista? El largometraje fue dirigido por un actor, Robert Montgomery, y otro de los títulos más experimentales del Hollywood clásico, *La noche del cazador*, también fue realizado por un intérprete, Charles Laughton. ¿Encuentra alguna relación en esta circunstancia profesional?

Vicente J. Benet

Yo prefiero poner la frontera del cine clásico de Hollywood en los años 1947-48, sobre todo con la descomposición del modelo monopolista de estudios que estuvo vigente durante dos décadas. Las dos películas mencionadas se sitúan en el umbral del final de este modelo. *La dama del lago* es una película que responde a la gran popularidad que había alcanzado la novela de detectives entre el público de todo el mundo durante los años treinta y cuarenta. El trabajo de punto de vista y focalización narrativa es esencial en el género y era bastante razonable que el cine intentara adaptarlo

aunque, como no funcionó demasiado bien, tampoco hubo demasiado problema en abandonar esta vía y experimentar con otras. Es una propuesta de experimentación más, quizá un poco más radical de lo habitual, que encaja con el perfil que intento defender de los estudios de Hollywood, explorando constantemente nuevas fórmulas que ofrecieran al público historias emocionantes, originales y con un punto de sofisticación. *La noche del cazador* es ya una película de autor, muy en la línea del cine de los cincuenta. Que los dos directores fueran actores no me parece un rasgo decisivo. Además son películas únicas, quizá comparables

también al caso de Orson Welles, otro actor innovador que, sin embargo, no acabó de encajar en el modelo de Hollywood por llevar la experimentación demasiado lejos.

David Bordwell

En *Reinventing Hollywood*, argumento que *La dama del lago* incorpora varios elementos formales y estilísticos del periodo: *flashbacks*, narración con voz *over*, rodaje de tomas de larga duración con una cámara en constante movimiento y la filmación desde el punto de vista óptico. Fue un experimento interesante, pero, para mí, no es una película muy satisfactoria. Admiro *La noche del cazador*, pero no le veo una conexión específica con *La dama del lago*.

Valeria Camporesi

La dama del lago me parece que sigue una opción estilística curiosa, pero que no termina de ir más allá del artificio formal, no añade significado a la película. Y *La noche del cazador* me parece que se nutre de las transformaciones que ya se estaban generando dentro del esquema del cine clásico. No veo una relación causa-efecto con el hecho de que fuera dirigida por un actor, aunque evidentemente el dato es significativo, tanto por lo que supone en relación con el poder de Laughton en la industria en este momento como por aportar una mirada distinta.

Ángel Luis Hueso Montón

Se trata de dos obras que reiteradamente son estudiadas por su singularidad en el contexto de producción en el que surgen. Sin embargo, hay que tener en cuenta que cada una de ellas posee rasgos significativos que las diferencian. En el caso de la película de Montgomery, hay una búsqueda de una estructura narrativa que se fundamenta en un alarde técnico, como es el de llevar hasta sus últimas consecuencias la cámara subjetiva, lo cual, en determinadas ocasiones, puede llegar a convertirse en algo rígido y hasta convencional.

Por parte de Laughton, hay una consciente búsqueda de una atmósfera expresionista que aflora en diversos aspectos y que envuelve el conjunto del film; a ello se une el hecho de que Laughton se apoya en contribuciones resaltables, como son las de James Agee en el guion y Stanley Cortez en la fotografía, y consigue así uno de los films más sugerentes e inquietantes de la historia del cine.

Estimo que es un poco problemático el establecer una relación entre ambas obras y autores, más allá de tratarse de dos magníficos intérpretes, dotados de una formación e inquietud destacable y con el mismo deseo de ofrecer unas películas fuera de lo común. ■

REFERENCIAS

- Bordwell, D. (2017). *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.

conclusión

RECONOCIENDO LO EXPERIMENTAL DEL CLASICISMO HOLLYWOODIENSE

CARMEN GUIRALT GOMAR

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ

Resulta habitual asumir que el cine clásico de Hollywood tuvo poco que ver con la experimentación, lo rupturista, lo novedoso, lo inusual y, en suma, con todo aquello que se alejara de su propia normatividad. De la misma manera, y quizás aún más, se presupone que sus conexiones con la vanguardia fueron muy escasas y tan solo se dieron en determinados largometrajes puntuales y aislados (con la notable excepción de las secuencias de montaje, que comenzaron a incorporarse en los films hollywoodienses a mediados de los años veinte y se generalizaron en la década de 1930, cuya influencia directa del cine soviético es muy conocida).

Ahora bien, los especialistas convocados en la presente sección de *(Des)encuentros*, Vicente J. Benet, David Bordwell, Valeria Camporesi y Ángel Luis Hueso Montón, se han encargado de desmontar tales teorías. A través de la discusión previa, hemos podido comprobar que el experimentalismo fue una constante durante todo el periodo clásico del cine norteamericano.

Sin embargo, cabe preguntarse por qué Hollywood quiso arriesgarse al introducir elementos transgresores en sus films. El sistema de estudios hollywoodiense era, ante todo, una industria, formada por ocho grandes compañías: *majors* —Paramount, MGM/Loew's, Warner Bros., Twentieth Century-Fox y RKO— y *minors* —Universal, Columbia y United Artists—. Y, como toda industria, sus productos estaban orientados a la obtención de beneficios; los mayores posibles. Las fórmulas narrativas y visuales clásicas se habían demostrado como seguras con el público. Entonces, ¿por qué alterarlas? Lo cierto es que ese bien organizado sistema, regido por criterios económicos, era, al mismo tiempo, una industria del entretenimiento en la que valores como la creatividad, la originalidad y la innovación jugaban un papel fundamental para atraer a los espectadores a las salas. Esto es lo que Janet Staiger ha denominado *estandarización y diferenciación* (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 120). Y, precisamente, en esa necesaria *diferenciación* del producto se sitúa el

amplio abanico de experimentos, desviaciones e incluso conexiones con la vanguardia de las películas clásicas hollywoodienses. Staiger, además, añade: «En vez de poner trabas al trabajador original, el modo de producción de Hollywood lo cultivaba siempre que los resultados fueran rentables» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 122).

Con relación a estos trabajadores innovadores *per se*, entre los aludidos por los estudiosos fílmicos reunidos en la sección, a modo de síntesis, aunque sin ánimo de referenciarlos a todos, convendría citar, por ejemplo, a David W. Griffith, Charles Chaplin, Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, King Vidor, F. W. Murnau, Fritz Lang, Karl Freund, Paul Leni, Slavko Vorkapich, Lewis Milestone, Rouben Mamoulian, John Ford, Orson Welles, Val Lewton, Jacques Tourneur o Vincente Minnelli. Pero, por otro lado, no debe obviarse que muchas películas subversivas o desviadas de la tradición clásica de Hollywood, también señaladas en las páginas precedentes, fueron realizadas por cineastas no especialmente considerados originales, como J. Parker Read, Jr., Rupert Julian, William A. Wellman, Victor Fleming, Phil Rosen y Charles Vidor. La experimentación, por tanto, se dio en todos los ámbitos y de forma intermitente durante la era completa del *studio system*, y no tan solo ligada a afamados autores individuales, dado que, asimismo, la encontramos en numerosísimas cintas menores y de serie B que han pasado desapercibidas al respecto. Lo mismo sucede con los géneros cinematográficos, ya que prácticamente todos han sido mencionados como provistos de fórmulas novedosas y poco convencionales; desde el melodrama —*Amanecer*, *Y el mundo marcha*—, pasando por el musical —*Aplauso*, *La calle 42*—, la comedia y/o la comedia musical —*Ámame esta noche*, *Sucedió una noche*—, el cine bélico —*Sin novedad en el frente*—, el film de *gangsters* —*El enemigo público*—, el suspense —*Recuerda*, *La sogá*—, el terror —*El legado tenebroso*, *La mujer pantera*, *La noche del cazador*—, hasta llegar, por supuesto, al film *noir*

—*Stranger on the Third Floor*, *La dama del lago*—. Evidentemente, *Ciudadano Kane*, la película experimental más paradigmática del Hollywood clásico, es inclasificable en cuanto a géneros —de ahí, también, su excepcionalidad— y, si nos empecináramos en adscribirla a alguno en concreto, bien podría incluirse dentro del drama o el (¿falso?) *biopic*, sin olvidar que contiene elementos de melodrama, musical e incluso terror.

Luego, se constata que la experimentación no se detuvo con la llegada del sonido, como se ha dado en afirmar (cfr. Thompson, 1993: 32). Pero, ¿fue más frecuente en la era silente? Como comentábamos al inicio de esta sección, esta es otra consideración habitual de la historiografía fílmica (Thompson, 1993: 13-33). En lo que atañe a esta cuestión, las opiniones de los especialistas entrevistados resultan todavía más interesantes si cabe, puesto que no hay unanimidad al respecto. Además, varios coinciden en señalar que, más que una distinción entre cine silente y sonoro, factores industriales y de producción, como la implantación del Código de Producción Cinematográfica (1930) en julio de 1934, resultan determinantes a la hora de identificar momentos de mayor o menor experimentación en los films. Esto no hace sino confirmar que, como señalábamos en la introducción, el campo de la investigación acerca de lo experimental en el cine clásico de Hollywood se presenta todavía a día de hoy en buena medida inexplorado y pendiente de investigaciones más profundas.

En cuanto a la influencia de la vanguardia en Hollywood, los investigadores consultados se inclinan por circunscribir esta influencia mayoritariamente al periodo silente. Con todo, varias de las películas citadas con claras influencias vanguardistas son sonoras: *Recuerda*, *Dangerous Corner* y *Rejas humanas*. A estas, sin duda, también habría que añadir *Liliom* (Frank Borzage, 1930), *Hollywood al desnudo* (What Price Hollywood?, George Cukor, 1932), *Viaje de ida* (One Way Passage, Tay Garnett, 1932), *Sueño de amor eterno* (Peter Ibbet-

son, Henry Hathaway, 1935), *Una mujer en la penumbra* (Lady in the Dark, Mitchell Leisen, 1944), *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947), *Jennie* (Portrait of Jennie, William Dieterle, 1948), *Pandora y el holandés errante* (Pandora and the Flying Dutchman, Albert Lewin, 1951), *El beso del asesino* (Killer's Kiss, Stanley Kubrick, 1955) y *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

Finalmente, formulábamos la pregunta relativa al hecho (¿casual?) de que dos de las películas más notoriamente experimentales de Hollywood hubieran sido realizadas por actores, Robert Montgomery y Charles Laughton, en lugar de por cineastas habituales. Si bien los entrevistados no perciben una confluencia en esta circunstancia y, en general, las consideran obras muy distintas, conviene recordar, a su vez, que el propio Orson Welles también era actor.

Conscientes de que dejamos bastantes interrogantes abiertos, al mismo tiempo creemos haber despejado muchos otros, sobre todo al reconocer la presencia constante de lo experimental en el clasicismo hollywoodiense. ■

REFERENCIAS

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. 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>.

EL DESCONOCIDO HOLLYWOOD CLÁSICO EXPERIMENTAL DE LA ERA SILENTE Y SONORA

Resumen

¿Existió realmente y/o con frecuencia experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood? O, dicho de otro modo, ¿fue el Hollywood de los grandes estudios proclive a incluir el experimentalismo y lo inusual en sus films? La presente sección de *(Des)encuentros* reúne a un grupo de cuatro especialistas de diversas nacionalidades —España, Estados Unidos e Italia— para debatir sobre el Hollywood clásico vanguardista y experimental, las innovaciones y transgresiones en la época silente y sonora, la influencia de la cinematografía alemana y el cine soviético en los largometrajes comerciales hollywoodienses, las diferentes casas productoras y su predisposición a arriesgarse con la innovación, los directores y, desde luego, los films experimentales que Hollywood produjo. Aunque normalmente se asume que el clasicismo hollywoodiense tuvo poco que ver con la experimentación y lo rupturista, los estudiosos fílmicos convocados en este diálogo se encargan de desmontar tales teorías.

Palabras clave

Cine clásico de Hollywood; experimentación; influencias extranjeras; cine mudo y sonoro; productoras; directores.

Autores

Vicente J. Benet (Valencia, 1962) es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Jaume I de Castelló. Dedicó su investigación a la historia cultural de las imágenes, especialmente las cinematográficas. Escribe sobre la historia del cine, la representación de los conflictos armados y los imaginarios asociados a España. Es autor, entre otros, de *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (Paidós, 2004) y *Carisma e imagen política. Líderes y medios de comunicación en la Transición* (coeditado con Nancy Berthier, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca; Tirant lo Blanch, 2016). Actualmente trabaja sobre la construcción de identidades nacionales a través de la cultura popular durante los años treinta. Contacto: benet@uji.es

David Bordwell (Nueva York, 1947) es profesor emérito Jacques Ledoux de estudios cinematográficos en la Universidad de Wisconsin-Madison. Tiene un título máster y un doctorado en cine por la Universidad de Iowa. Sus libros incluyen, entre otros, *El significado del filme* (Paidós, 1995), *El arte cinematográfico* (con Kristin Thompson; Paidós, 1995), *La*

THE UNKNOWN EXPERIMENTAL CLASSICAL HOLLYWOOD OF THE SILENT AND SOUND ERAS

Abstract

Did really exist —and/or frequently— a tendency toward experimentation, avant-garde and deviations from the norm in the classical Hollywood cinema? Or, better said, was the Hollywood of the studios era inclined to include the experimental and the unusual in their films? The present edition of *(Dis)agreements* brings together four experts from different countries —Spain, the US, and Italy— to debate about the avant-garde and experimental classical Hollywood, the innovations and transgressions of the silent and sound eras, the influence of Soviet and German cinemas on Hollywood commercial films, the different production companies and their predisposition to take a chance on innovation, the filmmakers and, of course, the experimental films produced in Hollywood. Even though it is usually assumed that classical Hollywood cinema had nothing to do with experimentation and the ground-breaking, the film scholars assembled in this discussion challenge these theories.

Key words

Classical Hollywood Cinema; Experimentation; Foreign Influence; Silent and Sound Cinema; Production Companies; Filmmakers.

Authors

Vicente J. Benet (Valencia, 1962) is professor of audiovisual communication at the Universitat Jaume I in Castelló. His research interests centres on the cultural history of images, especially in film. His writings concentrate on history of film, the representation of armed conflicts and the imaginary associated to Spain. He is the author, among other works, of *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (Paidós, 2004) and *Carisma e imagen política. Líderes y medios de comunicación en la Transición* (co-edited along with Nancy Berthier, Rafael R. Tranche and Vicente Sánchez-Biosca; Tirant lo Blanch, 2016). He is currently working on the construction of national identities through popular culture during the 1930s. Contact: benet@uji.es

David Bordwell (Nueva York, 1947) is Jacques Ledoux professor emeritus of Film Studies at the University of Wisconsin-Madison. He holds a master's degree and a doctorate in film from the University of Iowa. His books include, among others, *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin

narración en el cine de ficción (Paidós, 1996), *El cine clásico de Hollywood* (con Janet Staiger y Kristin Thompson; Paidós, 1997), *El cine de Eisenstein* (Paidós, 1999), *The Way Hollywood Tells It* (University of California Press, 2006) y *Reinventing Hollywood* (University of Chicago Press, 2017). Ha obtenido un premio de excelencia a la docencia universitaria y ha sido galardonado con un título honorífico por la Universidad de Copenhague. Contacto: bordwell@wisc.edu

Valeria Camporesi (Bologna, 1957) es doctora en Historia y Civilización (European University Institute, San Domenico di Fiesole, Florencia) y profesora titular en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus principales líneas de investigación son la cultura nacional y el audiovisual; las relaciones entre cine e historia, cine y cultura visual; y los aspectos transnacionales de la historia del cine europeo. Entre sus publicaciones más recientes, se sitúan *Pensar la historia del cine* (Cátedra, 2014), *Il cinema spagnolo attraverso i film* (Carocci, 2014) y el artículo «Making sense of genre: the “quality thriller” as a vehicle to revise a controversial past in recent Spanish cinema», publicado en *Studies in European Cinema* (2018). Contacto: valeria.camporesi@uam.es

Ángel Luis Hueso Montón (Madrid, 1945) es doctor en Filosofía y Letras, sección de Historia, por la Universidad Complutense de Madrid y ha sido catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Santiago de Compostela desde 1990 hasta su jubilación en 2015. Ha trabajado en las relaciones de la sociedad contemporánea y el cine, géneros cinematográficos, catalogación del cine español y gallego, cine biográfico y mundo urbano y cine. Entre sus últimas publicaciones, pueden citarse *Hacer historia con imágenes* (coedición con Gloria Camarero; Síntesis, 2014) y el artículo «La historia americana en el cine de Sydney Pollack», publicado en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2017). Contacto: angelluis.hueso@gmail.com

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

Press, 1985), *The Classical Hollywood Cinema* (along with Janet Staiger and Kristin Thompson; Columbia University Press, 1985), *Making Meaning* (Harvard University Press, 1989), *Film Art: An Introduction* (along with Kristin Thompson; McGraw-Hill, 1993), *The Cinema of Eisenstein* (Harvard University Press, 1993), *The Way Hollywood Tells It* (University of California Press, 2006), and *Reinventing Hollywood* (University of Chicago Press, 2017). He has won a University Distinguished Teaching Award and was awarded an honorary degree by the University of Copenhagen. Contact: bordwell@wisc.edu

Valeria Camporesi (Bologna, 1957) holds a PhD in History and Civilization (European University Institute, San Domenico di Fiesole, Florence). She is senior lecturer at the Universidad Autónoma de Madrid. Her main research interests are national culture and the audiovisual; the relationships between cinema and history, cinema and visual culture; and the transnational aspects of the history of European cinema. Among her most recent publications are *Pensar la historia del cine* (Cátedra, 2014), *Il cinema spagnolo attraverso i film* (Carocci, 2014) and the article “Making sense of genre: the ‘quality thriller’ as a vehicle to revise a controversial past in recent Spanish cinema”, published by *Studies in European Cinema* (2018). Contact: valeria.camporesi@uam.es

Ángel Luis Hueso Montón (Madrid, 1945) holds a PhD in Philosophy and Arts, History section, from the Universidad Complutense de Madrid. He has been professor of history of film at the Universidad de Santiago de Compostela since 1990 to his retirement in 2015. He has studied the relationships between the contemporary society and the cinema, film genres, the cataloguing of Spanish and Galician films, biographical cinema and urban films. Among his latest publications are *Hacer historia con imágenes* (co-edited along with Gloria Camarero; Síntesis, 2014) and the article “La historia americana en el cine de Sydney Pollack”, published by *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2017). Contact: angelluis.hueso@gmail.com

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 Uni-

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

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 filmicos 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) y *Ciudades de cine* (coordinado con Gonzalo M. Pavés; Cátedra, 2014). Contacto: fjgarcia@uma.es

Referencia de este artículo

Benet, V. J., Bordwell, D., Camporesi, V., Hueso Montón, A. L., Guiralt Gomar, C., García Gómez, F. (2019). El desconocido Hollywood clásico experimental de la era silente y sonora. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 153-172.

versidad 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

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) and *Ciudades de cine* (coordinated together with Gonzalo M. Pavés; Cátedra, 2014). Contact: fjgarcia@uma.es

Article reference

Benet, V. J., Bordwell, D., Camporesi, V., Hueso Montón, A. L., Guiralt Gomar, C., García Gómez, F. (2019). The Unknown Experimental Classical Hollywood of the Silent and Sound Eras. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 153-172.

Edita / Published by



Licencia / License



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

