

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Cuaderno

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

(Des)encuentros

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

Diálogo

**EDWARD DMYTRYK:
80 AÑOS ALREDEDOR
DE UNA MIRADA**

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefòrum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cinefòrum L'Atalante with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Clarivate (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponden a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).

Secretario de redacción (Executive Secretary): Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Olga García-Defez (Universitat de València), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gráfico), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefòrum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402), con la colaboración de la Universitat de València (Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 27 (ISSUE 27)

Coordinadores del número (Issue Editors): Carmen Guiralt Gomar (VIU), Francisco García Gómez (Universidad de Málaga).

Autores (Authors): Asier Aranzubia Cob (Universidad Carlos III), Vicente J. Benet (Universitat Jaume I de Castelló), David Bordwell (University of Wisconsin-Madison), Diane Bracco (Université de Limoges), Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid), Román Domínguez Jiménez (Pontificia Universidad Católica de Chile), Laura Fernández-Ramírez (Universidad Internacional de la Rioja), Jose María Galindo Pérez (Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle, Universidad Autónoma de Madrid), Francisco García Gómez (Universidad de Málaga), Carlos Gómez (Universidad Carlos III), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela), José Antonio Jiménez de las Heras (Universidad Complutense de Madrid), Ricardo Jimeno Aranda (Universidad Complutense de Madrid), Alberto Lena (Junta de Castilla y León), Edisa Mondelo González (Universidad Rey Juan Carlos), Gonzalo M. Pavés (Universidad de la Laguna), Pedro Poyato (Universidad de Córdoba), Ana Rodríguez Granel (Universitat Oberta de Catalunya), Pablo Sánchez López (Universidad Rey Juan Carlos), Enrique Urbizu (ECAM).

Evaluadores externos (External reviewers): Andreu Arribas Piqué, Óscar Brox Santiago (Détour), Adolfo Carratalá (Universitat de València), Fabián Casas Lomero, Jorge Chenovart González (Universitat Politècnica de València), María Colmenares España (Universidad Central de Venezuela, Universidad Autónoma de Baja California), Carlos A. Cuéllar Alejandro (Universitat de València), Abraham Domínguez Belloso (Universidad Alfonso X El Sabio, Universidad Isabel I de Castilla), Pablo Echart Orus (Universidad de Navarra), Joaquín Tomás Cánovas Belchi (Universidad de Murcia), Pablo Ferrando García (Universitat Jaume I), Iratxe Fresneda Delgado (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), David Fuentesfría Rodríguez (Universidad de La Laguna), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Eva Luisa Gómez Montero (Universidad Rey Juan Carlos), Hilaria Loyo Gómez (Universidad de Zaragoza), Tecla González Hortigüela (Universidad de Valladolid), José Moure (l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne), Andrea Luquin Calvo (Universidad Isabel I), Javier Marzal Felici (Universitat Jaume I), Ana Melendo Cruz (Universidad de Córdoba), Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón (Universidad de Sevilla), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Begoña Siles Ojeda (Universidad CEU Cardenal Herrera), Armando Souza Armero (Universidad de Buenos Aires).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Acknowledgments): Amelia Falcó Tortosa, Ana Clara Rey Segovia (Universitat de València).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Violeta Martín Núñez, Pablo Hernández Miñano.

Portada (Cover): Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen de la película *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955).

PRESENTACIÓN

- 7 Experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood
Francisco García Gómez, Carmen Guiralt Gomar

CUADERNO

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

- 31 *Lirios rotos* (1919): Griffith y la autoconsciencia expresiva en la emergencia del clasicismo
Carlos Gómez, Enrique Urbizu
- 47 Un margen de alegre ambigüedad. El fuera de campo en *El príncipe estudiante*
(Ernst Lubitsch, 1927)
Asier Aranzubia Cob
- 61 Rouben Mamoulian: experimentación, innovación y vanguardia en Hollywood
a través del uso narrativo y expresivo del sonido
Ricardo Jimeno Aranda, José Antonio Jiménez de las Heras
- 75 *Laura* (Otto Preminger, 1944), el *noir* y la mirada fascinada
Edisa Mondelo González, Pablo Sánchez López
- 91 Un ensayo de subjetividad en Hollywood: *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)
y su asimilación del rasgo vanguardista
Pedro Poyato Sánchez
- 105 El lenguaje rupturista y expresivo del realismo bélico clásico
Laura Fernández-Ramírez
- 119 Del cine clásico de Hollywood: más allá del choque entre el estilo y el canon
Jose María Galindo Pérez

DIÁLOGO

- 131 Edward Dmytryk. 80 años alrededor de una mirada
Gonzalo M. Pavés

(DES)ENCUENTROS

EL DESCONOCIDO HOLLYWOOD CLÁSICO EXPERIMENTAL DE LA ERA SILENTE Y SONORA

- 155 **Introducción**
Carmen Guiralt Gomar, Francisco García Gómez
- 157 **Discusión**
Vicente J. Benet, David Bordwell, Valeria Camporesi, Ángel Luis Hueso Montón
- 166 **Conclusión. Reconociendo lo experimental del clasicismo hollywoodiense**
Carmen Guiralt Gomar, Francisco García Gómez

PUNTOS DE FUGA

- 175 **Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni**
Diane Bracco
- 187 **Mito, atmósfera, territorio: una hipótesis cinematográfica del nombre *América***
Román Domínguez Jiménez
- 201 **Víctimas y verdugos: la representación de Alemania en el cine clásico de Hollywood, 1942-1954**
Alberto Lena
- 215 **Modernismo vernacular y reflexividad ante Hollywood. Una revisión historiográfica sobre el cine de los años treinta**
Ana Rodríguez Granell

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), dinamitan 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-



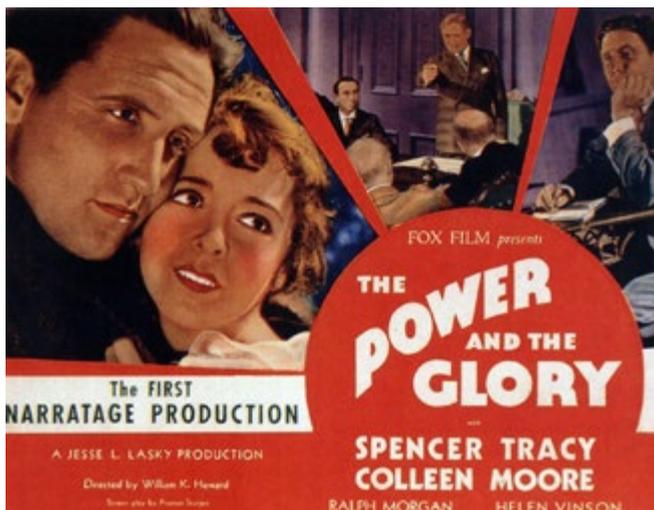
Imagen 6. La secuencia de montaje sobre el crack de 1929 en *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939)

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,

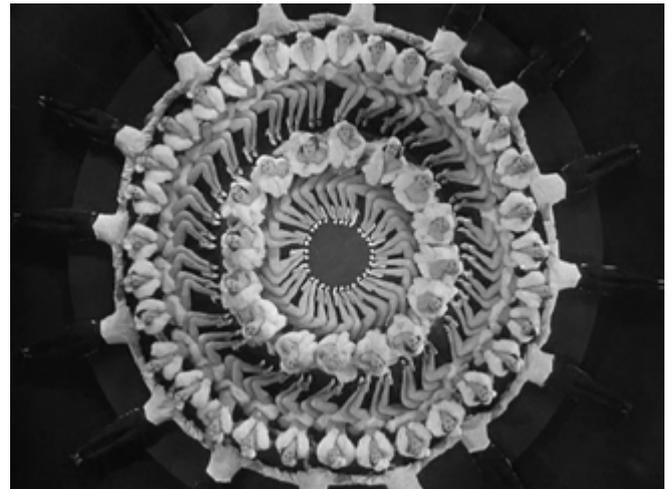
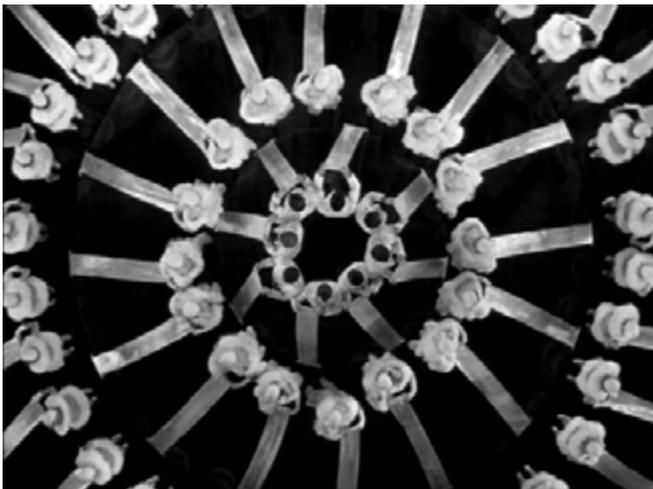
James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Jr., Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield y Ben Sharpsteen, 1940), si bien alteró los diseños del alemán para la secuencia de la *Tocata y Fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach, eliminándolo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

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

**LIRIOS ROTOS (1919): GRIFFITH
Y LA AUTOCONSCIENCIA EXPRESIVA EN
LA EMERGENCIA DEL CLASICISMO**

Carlos Gómez
Enrique Urbizu

**UN MARGEN DE ALEGRE AMBIGÜEDAD.
EL FUERA DE CAMPO EN EL PRÍNCIPE
ESTUDIANTE (ERNST LUBITSCH, 1927)**

Asier Aranzubia Cob

**ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTACIÓN,
INNOVACIÓN Y VANGUARDIA
EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DEL USO
NARRATIVO Y EXPRESIVO DEL SONIDO**

Ricardo Jimeno Aranda
José Antonio Jiménez de las Heras

**LAURA (OTTO PREMINGER, 1944),
EL NOIR Y LA MIRADA FASCINADA**

Edisa Mondelo González
Pablo Sánchez López

**UN ENSAYO DE SUBJETIVIDAD
EN HOLLYWOOD: LA SENDA TENEBROSA
(DELMER DAVES, 1947) Y SU ASIMILACIÓN
DEL RASGO VANGUARDISTA**

Pedro Poyato Sánchez

**EL LENGUAJE RUPTURISTA Y EXPRESIVO
DEL REALISMO BÉLICO CLÁSICO**

Laura Fernández-Ramírez

**DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD:
MÁS ALLÁ DEL CHOQUE ENTRE EL ESTILO
Y EL CANON**

Jose María Galindo Pérez

LIRIOS ROTOS (1919): GRIFFITH Y LA AUTOCONSCIENCIA EXPRESIVA EN LA EMERGENCIA DEL CLASICISMO

CARLOS GÓMEZ
ENRIQUE URBIZU

En 1921, un joven Jean Epstein alaba la película de David Wark Griffith *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) en el mismo texto en el que afirma que «el cine es verdadero, una historia es mentira», y que «el cine asimila mal el armazón razonable del folletín» (Epstein, 2015: 37-38). Epstein, vinculado a las vanguardias artísticas, aboga por un cine basado en la fotogenia, la capacidad de provocar sensaciones en el espectador y sustentado antes en las situaciones que en la herencia estructural del relato literario. Leído el texto del teórico y director francés hoy en día, la calificación en el mismo del film de Griffith como «película verdadera» puede resultar paradójica, ya que la visión de Epstein se contrapondría a la que ha desplegado la historia del cine sobre el director norteamericano; visión que le sitúa como padre del relato cinematográfico y responsable del trasvase de las técnicas narrativas literarias a los códigos específicos del cinematógrafo —algo a lo que contribuyó el texto de otro cineasta, Sergei M. Eisenstein (1986), que estudió la relación entre las

«Nada de textos. La película verdadera soporta no llevarlos. *Lirios rotos* podría haberlo hecho»

JEAN EPSTEIN

novelas de Charles Dickens y las películas de Griffith—. Varias décadas después, Jacques Aumont volvía sobre este relato historiográfico de Griffith como inventor del «cine narrativo clásico» y del «cine de la transparencia», para desplazar el foco del dispositivo narrativo de sus películas a su trabajo de puesta en escena (Aumont, 1990: 348-349). Como indica el autor francés, no se trata de dudar de las contribuciones de Griffith al desarrollo del relato cinematográfico, sino de estudiar otro aspecto sorprendentemente ignorado. Porque es precisamente en el trabajo de puesta en escena del director donde encontramos toda una serie de rasgos que colisionan con las ideas de «invisibilidad» y «transparencia» asociadas al modelo narrativo clásico.

GRIFFITH Y EL CLASICISMO CINEMATOGRAFICO

Esta aparente contradicción que anidaría en la obra del director norteamericano comenzaría a esclare-

cerse a partir de la investigación de Tom Gunning sobre los cortometrajes que Griffith dirige para la Biograph¹ durante el periodo 1908-1909. Este estudio busca romper con las nociones teleológicas de la historia del cine, que la considerarían en tanto progreso lineal que desembocaría *inevitablemente* en el cine narrativo y en el modelo hegemónico que Noël Burch denominó Modo de Representación Institucional (MRI). Para ello, Gunning habla de un «cine de integración narrativa» que, frente al «cine de atracciones» representado por Georges Méliès — un cine no interesado en narrar historias, sino en ofrecer una serie de vistas fascinantes por su espectacularidad y poder ilusorio—, «subordinaría la forma fílmica al desarrollo de historias y personajes» (Gunning, 1994: 6). A nivel historiográfico, este «cine de integración narrativa» ofrece la ventaja de trazar una pasarela entre el Modo de Representación Primitivo (MRP) delimitado por Burch (1987: 193-204) y el Modo de Representación Institucional, dos modos que conviven y se superponen durante varios años y cuya excesiva compartimentación temporal ofrece múltiples contradicciones a la hora de abordar films concretos. Esas contradicciones no solo están presentes en la etapa de Griffith en la Biograph, sino que, como ha señalado Javier Marzal Felici, también pueden encontrarse en los largometrajes que dirige incluso más allá de 1917, fecha comúnmente barajada para el comienzo del cine clásico (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). De este modo, el estilo de Griffith presentaría en las distintas etapas de su filmografía «numerosos elementos contradictorios que aproximan y alejan, simultáneamente, a este realizador del paradigma clásico» (Marzal Felici, 1998: 33), dando validez a la noción de integración narrativa para el conjunto de su obra. Las investigaciones de Marzal Felici, centradas primero en el periodo 1918-1921 (Marzal Felici, 1994) y extendidas después al conjunto de su filmografía (Marzal Felici, 1998), rompen también con la idea de que tras *Intolerancia* (Intolerance, D. W. Griffith, 1916) el cine de Griffith carece de relevancia, ya que los films realizados por el director

norteamericano a partir de 1918 presentan múltiples elementos de interés, aunque sean «muy desconocidos incluso entre historiadores y críticos» por considerarse que corresponden a su etapa de declive (Marzal Felici, 1998: 36).

LIRIOS ROTOS TIENE UN OBVIO Y SISTEMÁTICO COMPONENTE EXPERIMENTAL Y CONDENA GRAN PARTE DE LOS HALLAZGOS EXPRESIVOS QUE APARECÍAN DISPERSOS EN LA FILMOGRAFÍA ANTERIOR DE GRIFFITH

En este marco queremos situar nuestro análisis de *Lirios rotos*². A pesar del desconocimiento ya señalado sobre la filmografía posterior a *Intolerancia*, *Lirios rotos* ha sido valorada como una de las pocas obras maestras que Griffith dirigió con posterioridad. Jean Mitry, por ejemplo, señala que se trata de «la obra de poesía más verdadera que nos ha llegado de América desde las odas de Whitman» (Mitry, 1978: 483). La afirmación no carece de interés por calificar la película como «poesía», algo que también hace Paolo Cherchi Usai (2008: 314), quien añade que *Lirios rotos* practica la «experimentación modernista». A nuestro entender, *Lirios rotos* tiene un obvio y sistemático componente experimental y condensa gran parte de los hallazgos expresivos que aparecían dispersos en la filmografía anterior de Griffith. Estos hallazgos conciernen, fundamentalmente, a la organización de la puesta en escena y del encuadre, y de manera general abarcarían: la modificación del formato de la imagen y la adecuación de la geometría del encuadre al motivo representado; el empleo de composiciones descentradas y desequilibradas para establecer equivalencias entre el lugar que ocupan los personajes en el encuadre y el lugar que ocupan en el universo diegético; y divergencias en el uso de la iluminación y las propiedades fotográficas de los planos incluso dentro de una misma escena, en consonancia con el trata-

miento emocional de cada personaje. De este modo, si *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915) e *Intolerancia* representan la síntesis de todos los hallazgos narrativos anteriores —montaje paralelo y alternado, el motivo del «rescate en el último minuto» y la jerarquización de la escala de los planos—, *Lirios rotos* ocuparía un papel similar respecto al potencial expresivo de la imagen. Como ha señalado en otra parte Jacques Aumont, una convención formal históricamente determinada «se hace expresiva apenas supera lo estrictamente necesario para la representación realista, a su vez convencionalmente definida» (Aumont, 1997: 158). La forma reclamaría así la atención sobre sí misma y, añadimos, rebasaría el empleo de recursos estrictamente funcionales para la legibilidad del relato y su progresión sintagmática. Partiendo de esta noción de expresividad no es extraño, por tanto, que *Lirios rotos* concilie cierta unanimidad sobre sus cualidades poéticas. En suma, son estos recursos expresivos los que en *Lirios rotos* entran en discordancia con los parámetros estilísticos del cine clásico que el propio Griffith había contribuido a construir, ya que provocarían cierta «autonomía del encuadre» al privilegiar los elementos de la puesta en escena (Marzal Felici, 1998: 232). En las páginas que siguen se realizará un análisis textual de la puesta en escena y la puesta en cuadro de *Lirios rotos*, centrado en aquellos elementos —la configuración de los distintos espacios en los que transcurre la acción, el formato y la composición del encuadre y el tratamiento fotográfico de los planos— que, en su búsqueda de una mayor expresividad de la imagen, desbordan lo meramente funcional y contrastan con la normatividad clásica, situando el cine de Griffith en una posición fronteira entre distintos modos de representación.

LIRIOS ROTOS: CONSIDERACIONES GENERALES

Lirios rotos es un melodrama que tiende al esquematismo y cuyo argumento puede resumirse bre-

vemente. Cheng Huang (Richard Barthelmess) parte de su China natal con la misión de transmitir un mensaje de paz a los occidentales. Años después se encuentra en el distrito londinense de Limehouse y su propósito ha fracasado. Ahora es un inmigrante anónimo que regenta una tienda y se encuentra rodeado por una realidad sórdida. En Limehouse vive también Lucy (Lillian Gish), una chica abandonada por su madre y atrapada en su hogar con un padre violento, Battling Burrows (Donald Crisp). Tras un accidente doméstico, Lucy recibe una brutal paliza de su padre. Huye del hogar y cae inconsciente en la tienda de Cheng Huang, que siempre ha contemplado a la joven como el último atisbo de belleza de Limehouse. Cheng refugia a Lucy en una habitación que se encuentra en el piso superior de su tienda. Allí, Cheng construye un santuario para los dos y su relación adquiere cierto cariz trascendente. Mientras tanto, Burrows descubre que Lucy está en casa de Cheng. En ausencia de este, el padre destroza el lugar y arrastra a Lucy de vuelta a casa. Enfurecido por su relación con Cheng, Burrows golpea a Lucy hasta la muerte. Cheng llega demasiado tarde y asesina a Burrows de un disparo. Después, regresa con el cuerpo de Lucy a la habitación que habían compartido y se suicida.

La película es una adaptación libre del relato breve de Thomas Burke *The Chink and The Girl*³ (El amarillo y la chica), que abre el volumen *Limehouse Nights* (1917). En cuanto a la producción de la película, cabe destacar que es el primer largometraje de Griffith rodado íntegramente en estudio⁴. A nivel narrativo, el propio Griffith destacó en entrevistas que se trataba de una historia «temáticamente diferente» y que se concibió como un experimento en una línea más trágica (Slide, 2012: 111-112). El argumento muestra ya una notable diferencia respecto a su cine anterior: la negación tanto del «rescate en el último minuto» como del final feliz, ambos profundamente arraigados en la obra del director. En este sentido, la lectura más pertinente del film ha sido realizada por Paolo Cherchi Usai (2008), que

considera el nihilismo como el núcleo central de *Lirios rotos*; un nihilismo que niega el utopismo social que se detecta en otras obras de Griffith y que trastocaría muchos de sus temas y motivos habituales. No hay más que pensar en la inversión que el relato realiza sobre la configuración topológica de espacios que se fue articulando desde los cortometrajes de la Biograph (Brunetta, 1993); si lo habitual es que el hogar se presente como lugar sagrado y amparo de la familia como valor por excelencia —fruto de muchas de las críticas ideológicas al cine de Griffith—, en *Lirios rotos* el hogar es, por contra, el epicentro de un universo dominado por la violencia. En el relato no habrá, por tanto, la habitual amenaza exterior a determinados valores, sino un enemigo interior —el padre— que niega la posibilidad de orden alguno. De ahí que el *motivo del asedio*, de la amenaza externa al hogar que provoca la disrupción, sea sustituido por el *motivo del encierro*, que encontrará su máxima expresión cuando, en el clímax, Lucy se encierre en una alacena para evitar la violencia de su padre. Lejos de ser accesorias, todas estas cuestiones no parecen ajenas a la investigación expresiva que Griffith lleva a cabo en el film.

EL FORMATO VARIABLE Y LA MODIFICACIÓN DE LOS LÍMITES FÍSICOS DEL MARCO

Durante el periodo mudo es habitual que los cineastas y operadores modifiquen el formato de la imagen a través del uso de distintas máscaras, siendo la más habitual de ellas el iris. Esta tendencia a la modificación de los límites físicos del marco finalizaría en la década de los treinta, una vez que la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas estableciera el conocido como «formato académico», con una proporción fija de 1:1,33 (Bordwell y Thompson, 1995: 202). Griffith y el director de fotografía Billy Bitzer emplean con profusión estas máscaras a lo largo de su filmografía juntos. La máscara tenía una primera función, la de fijar en el encuadre el centro de atención, facilitando su

EN LIRIOS ROTOS LA IMAGEN ESTÁ ORGANIZADA METICULOSAMENTE Y MUESTRA UN DOMINIO TOTAL DE LA CAPACIDAD EXPRESIVA DE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS

lectura al ocultar cualquier elemento accesorio. Sin embargo, el empleo de las distintas máscaras en *Lirios rotos* sobrepasa esta función para convertirse en una herramienta expresiva más. Hay varios planos que conviene analizar a este respecto. Una de las primeras modificaciones del formato tiene lugar durante las últimas enseñanzas que recibe Cheng Huang en un templo budista antes de partir hacia Occidente: en un plano americano del personaje, se emplea una máscara vertical en ambos lados del encuadre, modificando el formato rectangular para ofrecer una imagen rectangular-vertical (Imagen 1). Por contra, una vez que se encuentre en el Limehouse londinense varios años después, en el primer plano medio que introduzca de nuevo al personaje —ahora «un comerciante chino más», como indica un rótulo—, la máscara vertical habrá sido sustituida por una circular (Imagen 2). En ambos planos la operación va mucho más allá de favorecer la lectura por parte del espectador: de lo que se trata es de reforzar, mediante la modificación de los límites del marco y su geometría, el lenguaje gestual del personaje y las líneas de su figura. Los gestos denotan la transformación psicológica que ha sufrido Cheng en ese lapso indefinido de años elidido por un rótulo. Si el cuerpo erguido y la mirada hacia arriba eran acompañados por la máscara vertical, incidiendo así en la fortaleza e idealismo del personaje, el iris de la segunda imagen se ajusta al cuerpo ligeramente curvado, ofrecido al espectador en tres cuartos —rompiendo así la frontalidad habitual en el cine de Griffith— y recogido sobre sí mismo.

El propio estilo de la película es autoconsciente respecto a este uso de la máscara. Así queda patente en el hecho de que la máscara vertical se use



Imágenes de la 1 a la 4. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

también en algunos de los planos que encuadran a Battling Burrows, pero nunca para el personaje de Lucy. En *Lirios rotos* la imagen está organizada meticulosamente y muestra un dominio total de la capacidad expresiva de las formas geométricas. La presentación visual de Lucy, que camina por los muelles de Limehouse antes de entrar en casa, denota su insignificancia y la indiferencia hacia ella del mundo que la rodea gracias a la oposición entre formas rectas y circulares. Lucy aparece encorvada en un paisaje marcado por postes de madera y la figura hierática de un marinero, cuya verticalidad contrasta con la ausencia de fortaleza de ella (Imagen 3). Posteriormente, Lucy se sienta

en el muelle antes de entrar en casa (Imagen 4). La figura femenina queda ubicada en un espacio estanco, atrapada entre dos líneas verticales que configuran un marco interno —sin necesidad de recurrir a una máscara, que sería inapropiada—, formado por el poste de madera de la izquierda y la esquina de la pared de la derecha. Por contra, en la parte central del encuadre, la postura recogida y frágil del personaje, la mano que sujeta la toquilla, se compone de líneas curvas perfiladas gracias al empleo del contraluz diagonal. Las líneas de la figura femenina encuentran su acompañamiento en las formas circulares de la cuerda en la que se sienta y los barriles que se encuentran tras ella en

segundo término. La composición se cierra de manera característica en el cine de Griffith, achatando el límite derecho del marco.

Nöel Burch habla de este achatamiento de las esquinas del cuadro y del efecto de «viñeta artística» que provoca a partir del relato que Billy Bitzer hace de su invención en su autobiografía. A la idea de Bitzer, tomada con ironía por Burch, de que el descubrimiento fue azaroso y de que su empleo se justificaba por conferir elegancia a la imagen, Burch sitúa su uso en una tendencia generalizada en el cine de la década de los diez por salir de la «plitud» de la imagen primitiva confiriendo a la imagen relieve, a la vez que rompe con la visibilidad de la superficie que acarrea la rectangularidad del cuadro (Burch, 1987: 186). Si esta disminución de la idea de superficie puede aplicarse sin contradicciones a otros films de Griffith, en *Lirios rotos* no da cuenta, sin embargo, de todas las posibilidades expresivas que el director americano encuentra en el empleo de las distintas máscaras. Un ejemplo claro al respecto: ya desde *Intolerancia*, en algunos encuadres se empleaba una máscara horizontal que, situada en los límites superior e inferior del marco, dotaba a ciertas imágenes de un formato protopanorámico. El empleo de esta máscara puede encontrarse también en una película como *Corazones del*

mundo (H hearts of the World, D. W. Griffith, 1918), donde la escala del gran plano general se usa en las escenas de batalla acompañada por la máscara horizontal (Imagen 5). La adecuación en estas escenas es indudable, no solo porque el resto de elementos compositivos del encuadre, como la presencia de la línea del horizonte, reclaman esta modificación de los límites del marco, sino también por la pronunciada tendencia a la espectacularización del cine de Griffith. Sin embargo, el uso de este formato en *Lirios rotos* propone una lectura muy distinta. La máscara horizontal se usa para una localización específica, una de las calles de Limehouse que comunica la casa de Lucy con la tienda de Cheng (Imagen 6). El espacio profílmico no justifica refuerzo alguno mediante el uso de la máscara horizontal; antes bien, la ausencia de cielo, horizonte y punto de fuga en la imagen, junto a la profusión de líneas verticales proporcionada por las edificaciones, lejos de disimular la superficie del cuadro la visibilizan, en un choque plástico con las líneas horizontales de la máscara. De este modo, la producción de sentido apunta hacia la claustrofobia del contexto en el que vive Lucy y a la imposición del espacio sobre los personajes. Algo que encontrará, como se verá más adelante, correspondencia con el espacio interior de la vivienda que la chica comparte con su padre.

Imagen 5. *Corazones del mundo* (D. W. Griffith, 1918). Imagen 6. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



ESPACIO, ENCUADRE Y DESCENTRADO

Para David Bordwell, el principio compositivo fundamental del cine clásico es el centrado, hasta un punto tal que el descentramiento está prohibido: «Este centro determina la composición de los planos generales, los planos medios y los primeros planos, así como la agrupación de figuras. [...] La cinematografía clásica, por tanto, considera que la composición descentrada es tabú [...]» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 56). En relación con el centrado, encontramos en *Lirios rotos* los mayores desvíos respecto de la normatividad clásica. Lejos de suponer un desvío azaroso, el juego entre espacio, descentrado y desequilibrio de la composición se ejerce de manera sistemática en el film. Javier Marzal Felici (1998: 226-227) ya señala la presencia de encuadres descentrados en la filmografía de Griffith. Estas composiciones descentradas formarían parte, junto a otros recursos, de las estrategias destinadas a subrayar los momentos de mayor dramatismo del relato. Sin embargo, el resto de los ejemplos presentes en la filmografía del director norteamericano no nos parecen tan articulados y productivos en cuanto al sentido como los casos que siguen. A ello se suma que el descentramiento no es únicamente una estrategia que aparezca en aquellas escenas nucleares para el desarrollo del relato, sino que se emplea en las prolongadas exposiciones que describen a los personajes. Las estrategias seguidas en *Lirios rotos* obligan a acercarse a la operación de descentramiento desde una perspectiva no solo compositiva, sino también narrativa.

El primer ejemplo de descentrado tiene lugar durante la presentación de la vida de Cheng en el Limehouse. Tras verle en el exterior de su tienda, un rótulo reza: «Pedazos rotos de su vida en su nuevo hogar». El montaje procede, mediante una analepsis interna, a ofrecernos varias situaciones de la cotidianidad de Cheng en el Limehouse, mientras se vuelve recurrentemente a su plano medio para anclarlas. La primera vista es un plano

de conjunto frontal del local al que Cheng acude junto a otros inmigrantes a consumir opio (Imagen 7). En la composición, las figuras se estratifican en profundidad, constituyendo una multiplicidad de términos. El conjunto es prácticamente estático y la organización de la imagen tiende a cierto pictoricismo. Al enfrentarnos a este plano, el problema surge en la misma operación de lectura, porque, a pesar de la cuidada disposición de las figuras y del trabajo de iluminación, no sabemos con exactitud qué es lo que se ofrece a nuestra mirada ni dónde reside «lo que importa» en la escena. Ni reconocemos al personaje que, sentado en el suelo, ocupa el primer término del encuadre, ni a la mujer que reposa en un diván en el centro geométrico de la imagen, iluminada con mayor intensidad. Ninguna otra estrategia de puesta en escena, como la circulación de miradas en el interior del encuadre, sirve para ordenar la información que nos ofrece el plano; las miradas apuntan hacia direcciones diferentes, imposibilitando nuestra orientación ante el posible centro de atención que justifique la vista. En un primer visionado es casi impensable que el espectador perciba a Cheng —que en este punto guiaba la perspectiva narrativa—, que fuma una pipa cerca de la pared del fondo, ligeramente desplazado del eje vertical central. Este plano de conjunto invoca, a su modo, la noción de cuadro primitivo esbozada por Noël Burch y la necesidad de una lectura topológica, ya que la multiplicidad de signos solicita una revisión para la correcta comprensión de su contenido (Burch, 1987: 161-162). Aun así, la noción de cuadro primitivo resulta problemática; el conjunto aquí se presenta demasiado organizado, y Griffith domina el plano de conjunto desde hace años. En sus

**EN RELACIÓN CON EL CENTRADO,
ENCONTRAMOS EN LIRIOS ROTOS LOS
MAYORES DESVÍOS RESPECTO DE LA
NORMATIVIDAD CLÁSICA**

películas, a pesar de los excesos de figuración, se disponen cuidadosamente las acciones para que sean fácilmente legibles por el espectador. La respuesta al problema que plantea este plano se encuentra, sin embargo, en el rótulo que lo precede y comentamos con anterioridad: lo que se ofrece a nuestra vista son fragmentos rotos, un espacio de soledad y alienación compartida. La estrategia de significación nos devuelve al anonimato de Cheng, uno más entre los múltiples inmigrantes que recalcan en el distrito londinense. Este plano de conjunto se fragmenta posteriormente siguiendo la operación del montaje analítico. Cada plano ofrece a alguno de los personajes que languidecen en el espacio, en escalas que oscilan entre el plano americano y el plano medio. Cheng será individualizado en séptimo lugar como cierre de la serie. El montaje analítico, procedimiento ya dominado también por Griffith, ofrece aquí una peculiaridad: la imposibilidad de suturar, mediante las miradas de los figurantes, la fragmentación que realiza desde el plano de conjunto. Y ello porque aquí el valor expresivo está, precisamente, en la desunión de esos fragmentos, en su incomunicabilidad. La operación es un claro desvío respecto a las normas del clasicismo cinematográfico, ya que no solo implica la ausencia de centralidad y realce compositivo, sino que, tal y como explica Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 14, 22), el personaje es el motor de la causalidad en la historia clásica, y es en tanto factor causal importante que debe verse con claridad, y esto es justo lo contrario del plano que nos ocupa, que, de nuevo, impone el contexto espacial al personaje y debilita su capacidad para guiar el relato. Conviene recuperar aquí el análisis de Jacques Aumont sobre los cortometrajes de Griffith. Aumont detecta en ellos un número reducido en exceso de localizaciones, una «clausura figurativa»

de la puesta en escena que resulta anti-naturalista y atenta contra la transparencia del relato clásico, al insistir también en alinear a los personajes en el encuadre siguiendo los dictados del decorado (Aumont, 1990: 350). Clausura que no es ajena al universo de *Lirios rotos* y que representa bien el abigarrado tugurio del opio, no por casualidad un espacio que no tiene contigüidad ni conexión con ningún otro.

Comprender las siguientes operaciones de descentramiento requiere detenerse en la configuración espacial de la casa de Lucy (Imagen 8). En un rasgo claramente primitivo, Griffith sigue trabajando con una concepción espacial deudora del teatro. La configuración del espacio que presenta *Lirios rotos* no es ajena al resto de su obra: la cámara se posiciona de manera frontal al decorado, a la altura de los ojos, de modo que ocupa una posición exterior similar a la que ocuparía un espectador teatral en la platea. Asimismo, los límites laterales del encuadre coinciden con los límites físicos del decorado, reforzando la equivalencia entre el espacio profílmico y la caja teatral. En el caso que nos ocupa, la puerta de entrada a la casa se sitúa en el margen derecho, mientras que en el izquierdo hay otra puerta, que da acceso a la alacena que jugará un papel fundamental en el clímax. La ilu-

Imagen 7. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



minación se acoge a los principios de realismo y legibilidad habituales en la obra del director (Marzal Felici, 1998: 216), aunque hay matices, como la lámpara de gas que traza una diagonal y que justifica la iluminación del hogar, lugar al que está condenada Lucy. Más importante si cabe es señalar que, en *Lirios rotos*, esta legibilidad y visibilidad contribuyen a la claustrofobia que connota el conjunto de espacios que habita o transita Lucy: en un lugar donde todo es visible, no hay sitio a donde huir. Algo que queda patente en las coreografías en torno a la mesa que se ubica en primer término —casi a modo de eje gravitacional de los personajes— que Lucy y Burrows realizan cuando el

EL ESPACIO DE LA CASA, LEJOS DE SER NEUTRO, SE IMPONE SOBRE EL PERSONAJE FEMENINO Y DEFINE LAS POSICIONES QUE PUEDE OCUPAR EN EL MISMO

padre amenaza a la chica. El espacio de la casa, lejos de ser neutro, se impone sobre el personaje femenino y define las posiciones que puede ocupar en el mismo. Así, en la primera escena que tiene lugar en la casa, Burrows designa explícitamente mediante un gesto el lugar que le corresponde a Lucy en los fogones (Imagen 9). El primer término

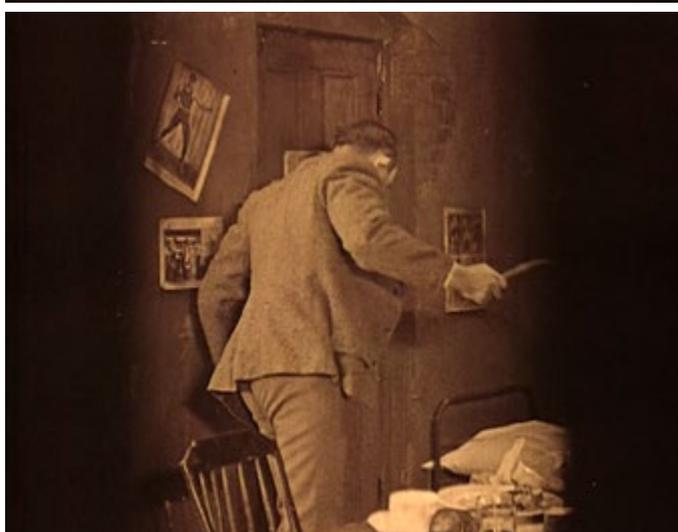
Imágenes de la 8 a la 11. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



del encuadre está reservado para la mesa y Burrows, Lucy solo puede ocuparlo de pie para servir a su padre. Cuando Burrows se marche de la casa, Lucy podrá almorzar, pero no en el primer término, sino sentada en una silla al fondo del campo, junto a su cama (Imagen 10). El personaje no dispone de una habitación propia, y en el decorado su cama y la modesta cocina quedan alineadas en el mismo plano espacial. Si mientras come, Lucy ya se encuentra descentrada, en el siguiente plano de la joven en casa la operación será más pronunciada. Tras una elipsis, encontramos a Lucy mientras zurce un calcetín (Imagen 11). El encuadre es el más representativo de las dinámicas de descentramiento seguidas por Griffith: Lucy se sitúa en la parte inferior del encuadre, desplazada hacia la izquierda, mientras la composición deja un «aire» pronunciado por encima y a la derecha de ella. La composición, en relación con la figura, está totalmente desequilibrada y genera un efecto muy específico: el peso compositivo de la cocina y las baldas —el peso de lo doméstico— se cierne sobre Lucy. No hay equivalente para este trabajo sobre el encuadre en la filmografía anterior de Griffith. Gian Piero Brunetta sitúa como cumbre del periodo Biograph la famosa *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, D. W. Griffith, 1912), que, entre sus características, atesoraría «la dislocación del centro de interés a posiciones periféricas» (Brunetta, 1993: 132). Pero hay una diferencia fundamental. Si en ese cortometraje todavía existe la equivalencia entre una habitación y un encuadre, en *Lirios rotos* el espacio se ha fragmentado e intervenido de manera activa a través del encuadre para ofrecer una descomposición que va más allá de la dislocación, ya que la cámara rompe la regla habitual de posicionarse a la altura de los ojos y la angulación está ligeramente picada.

El siguiente caso de descentramiento llega, esta vez sí, en uno de los momentos más dramáticos del film y apuntala toda la propuesta hecha

Imágenes de la 12 a la 15. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



SE CONDENSA AQUÍ TODA UNA EQUIVALENCIA QUE EL RELATO HA IDO ARTICULANDO A TRAVÉS DE LAS DISTINTAS OPERACIONES DE DESCENTRAMIENTO; UNA EQUIVALENCIA POR LA QUE EL LUGAR QUE OCUPA EL PERSONAJE EN EL ENCUADRE ACTÚA COMO SIGNO DEL LUGAR QUE OCUPA EN EL MUNDO

hasta el momento. En la segunda escena doméstica entre Burrows y Lucy, esta derrama sin querer la comida sobre la mano de su padre. En represalia, Burrows golpea a Lucy con un látigo. La escena muestra en su plenitud toda la significación del espacio. Si en el plano *master* que cubre la acción queda patente el encierro que supone la igualdad entre límites del espacio y límites del encuadre (Imagen 12), durante la acción el espacio se fragmenta en planos medios del padre, y Lucy queda fuera de campo. Finalizada la brutal paliza, el montaje ofrece un encuadre con máscara vertical de Burrows en el que la figura se presenta de espaldas, contraviniendo el axioma por el que un personaje solo se muestra de ese modo si no es importante para la acción (Imagen 13). Aquí, sin embargo, la forzada posición del actor, que supone una quiebra del *raccord* de posición que hemos visto durante la paliza en el plano *master* y en los planos medios, no hace sino redundar en su brutalidad física y su imposición violenta en la escena. Burrows abandona la escena y, en una decisión sorprendente, en lugar de ofrecer un plano corto del personaje de la chica, el montaje regresa al plano *master*: Lucy se encuentra sola, apenas visible, en la esquina inferior izquierda del encuadre (Imagen 14). La decisión no resulta arcaizante, sino que revaloriza el empleo del plano de conjunto primitivo al poner en escena la desaparición y anulación del personaje femenino. Se condensa aquí toda una equivalencia que el relato

ha ido articulando a través de las distintas operaciones de descentramiento; una equivalencia por la que el lugar que ocupa el personaje en el encuadre actúa como signo del lugar que ocupa en el mundo. Idea que nos devuelve a la desolación y la sordidez del mundo en el que viven los personajes de *Lirios rotos*. El último caso que cabe citar de desequilibrio se presentará como síntoma de la locura a la que son arrojados los personajes. Así, una vez que Burrows devuelve a casa a Lucy tras el tiempo que ha pasado con Cheng, la chica se refugia en la alacena, cuya puerta apenas ha sido visible hasta ahora. Burrows comienza a derribar la puerta con un hacha. Aterrorizada, Lucy chilla mientras mira en todas las direcciones buscando una salida que no existe (Imagen 15). De nuevo, el exceso de «aire» en la parte superior desequilibra la composición, impregnando así a la imagen de la locura del momento. Lucy no encontrará salida porque ya se encuentra, simbólicamente, en un ataúd.

EL TRATAMIENTO FOTOGRÁFICO Y EMOCIONAL DE LA IMAGEN

Lirios rotos es conocida por sus innovaciones en el terreno de la fotografía, en particular por el empleo de lo que se ha denominado *soft focus*. El uso de esta técnica no solo es obra de Billy Bitzer, ya que en la película colaboró Hendrik Sartov, fotógrafo de Lillian Gish. Los planos cortos de Gish en la película quedan fuertemente difuminados a causa del uso de mallas de algodón negras sobre el objetivo. Además, Sartov trabajó con las primeras lentes de longitud focal larga, que eran pobres en definición (Salt, 2009: 142). Más allá del desarrollo de una nueva técnica, lo que importa es el tratamiento fotográfico que el film otorga a cada personaje, buscando una correspondencia con un tratamiento emocional de la imagen. Asimismo, este tratamiento es indisoluble de la fragmentación del espacio desde los planos *master* a través del montaje analítico, ya que provocará discontinuidades en el *raccord* de iluminación que no con-



Imágenes de la 16 a la 18. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

viene abordar como errores, sino como opciones expresivas sistematizadas en el texto.

Esta diferencia en el tratamiento fotográfico de la imagen es patente desde la primera escena que tiene lugar en la casa de Lucy y su padre. Las escenas que suceden allí siguen un esquema de planificación similar y ampliamente reconocido: tras el plano *master* que recoge el comienzo de la acción, esta se fragmenta en planos medios de los dos personajes. La diferencia estriba, sin embargo, en que mientras que el plano correspondiente a Burrows respeta el realismo de la iluminación del plano *master* —en algunos casos incluso la intensifica—, sobre los planos de Lucy se emplean las técnicas ya detalladas. Las diferencias son constatables fácilmente (Imágenes 16 y 17) y encierran una operación que no solo dramatiza el empleo de la iluminación, sino que la dota de amplias connotaciones. De ese modo, en los planos/contraplanos entre Lucy y su padre, la interlocución no se produce solo entre las miradas, sino entre las propiedades de los dos planos: en los de Burrows, realismo, dureza, profundidad y nitidez; en los de Lucy, dramatización, suavidad y falta de profundidad —la luz de los fondos se apaga—. Las connotaciones van más allá de realzar la fragilidad y belleza de Lucy, ya que la ruptura del realismo en sus planos individuales favorece un sentimiento de no pertenencia al espacio que la enmarca, disociando su figura delicada de la aridez que presenta el decorado de la casa —frente a la contundencia con la

que Burrows se inscribe en el mismo—. El desplazamiento de Lucy respecto a su propio hogar que realiza la fotografía encuentra su máxima expresión en el momento en que, sacando de una losa del suelo los pocos objetos que le dejó su madre, Lucy relee una carta suya. En este plano, el fondo del decorado se oscurece por completo, empleando el contraluz para perfilar la silueta de Lucy y separarla del fondo (Imagen 18). La sustracción y abstracción del espacio en el que se encuentra Lucy comunica sus anhelos por otra realidad imposible en la que exista el cuidado materno.

EN LOS PLANOS/CONTRAPLANOS ENTRE LUCY Y SU PADRE, LA INTERLOCUCIÓN NO SE PRODUCE SOLO ENTRE LAS MIRADAS, SINO ENTRE LAS PROPIEDADES DE LOS DOS PLANOS

Si hasta aquí podemos leer un sentido en los recursos técnicos que sustraen el fondo de la imagen, no es el único, tal y como demuestra uno de los momentos más famosos de la película. Nos referimos a la escena en que Burrows encuentra a Lucy en la habitación de Cheng. En un plano americano que recoge a los dos personajes (Imagen 19), el padre amenaza a la chica. En este punto, se produce un plano subjetivo de Lucy, con la cámara posicionada en el eje de miradas que se traza



Imágenes de la 19 a la 22. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

entre ambos personajes (Imagen 20). Por montaje, el plano subjetivo se ancla en la mirada de Lucy, subrayada por una máscara (Imagen 21). De nuevo en el plano subjetivo de Lucy, Burrows se acerca a la cámara, mientras sus ojos están clavados en el objetivo (Imagen 22). El avance de Griffith es notable: no se trata solo de articular un plano subjetivo, sino de subrayar la subjetividad de la imagen más allá de la capacidad de la cámara para posicionarse en los ojos de un personaje. Se trata, en suma, de una imagen mental que deforma la realidad física que ese personaje percibe. Algo que queda patente por dos motivos: el fondo se sustrae por completo en el primer plano de Burrows, y su

amenaza se enmarca en una negrura que cambia su sentido anterior para desplegar toda su carga simbólica. Es un momento de puro terror y la violencia del gesto del padre fagocita el efímero refugio construido por Cheng. Pero también, y no es un detalle menor, una vez que el primer plano de Burrows finalice, el montaje regresa al plano americano de los dos personajes, en el que comprobamos que la distancia de Burrows respecto a Lucy no ha variado y, por tanto, el acercamiento no se ha producido. Si el momento consigue transmitir el terror de Lucy, no es solo por lo que tiene de avance, sino porque el efecto descansa, en gran parte, en el empleo de recursos que pueden calificarse

de primitivos. Así, el movimiento sobre el fondo negro merma la percepción tridimensional de la imagen, provocando un efecto cercano a la «enormidad» que Noël Burch señala a propósito del uso del primer plano en Méliès (Burch, 1987: 175). A su vez, la mirada a cámara, prohibida por el Modo de Representación Institucional, sigue siendo conflictiva a pesar de encontrar su justificación en el punto de vista de Lucy. Burch (1987: 251-253) ha analizado también la contradicción que esta mirada a cámara implica para la doble identificación que articula el cine clásico, de modo que la identificación narrativa, cuando se vehicula a través del plano subjetivo de un personaje, crearía un cortocircuito con la identificación primaria con el dispositivo. El motivo es que si la identificación primaria protege al espectador, volviéndolo invisible e invulnerable ante el universo diegético, un momento como el que analizamos en *Lirios rotos* rompería la impunidad del espectador, obligado a sufrir la misma violencia que Lucy.

CONCLUSIÓN

Más allá de su pertinencia dentro de la narrativa clásica, la escena que concluye nuestro análisis consigue retratar lo invisible y comunicar emociones abstractas de manera física. Al igual que sucedía con otros momentos del film, el avance que supone *Lirios rotos* para la obra de D. W. Griffith se apoya en la actualización de rasgos que pueden considerarse primitivos. Dichos rasgos quedan fuertemente connotados por el sentido global del film y ya no se ajustan únicamente a la lógica propia del Modo de Representación Primitivo, de tal modo que no pueden leerse como mera presencia arcaizante, sino como una reelaboración plenamente consciente de los mismos. La presencia de estos rasgos, junto a las operaciones de descentrado en los encuadres o las discontinuidades en el *raccord* de iluminación, no responden a una voluntad de transgredir el conjunto de normas y estrategias compartidas por el emergente cine clásico;

antes bien, se erigen como manifestación de la constante exploración llevada a cabo por Griffith de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Esta búsqueda recorre toda su filmografía y se produce desde la posición liminar que el director ocupa entre dos modos de representación que, con demasiada frecuencia, han querido compartimentarse en exceso, obviando el potencial expresivo de su convivencia. Si todavía hoy resulta pertinente regresar a la obra de Griffith no es por los límites que contribuyó a establecer, sino por todos los caminos que abrió para los cineastas del futuro. ■

NOTAS

- 1 La American Mutoscope and Biograph Company, conocida simplemente como Biograph, fue una de las productoras americanas más importantes en los orígenes del cine. Se constituyó en 1895 y mantuvo su actividad hasta 1916. Griffith se unió a la compañía como actor y escritor de argumentos en 1908, pero en junio de ese mismo año ya dirigió su primer cortometraje, *The Adventures of Dollie*. Griffith se convirtió en el director estrella de la Biograph, trabajando para ella hasta 1913.
- 2 Para el análisis hemos empleado la edición en DVD de la película de Kino Video, remasterizada digitalmente a partir de una copia en 35 mm.
- 3 Un recuento de los cambios que introduce Griffith sobre el texto original puede encontrarse en el análisis de Cherchi Usai (2008).
- 4 Otros aspectos de su producción, así como las peculiaridades de su exhibición, pueden consultarse en Marzal Felici (1994; 1998).

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1990). Griffith: the Frame, the Figure. En T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 348-359). Londres: British Film Institute.
- (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Brunetta, G. P. (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cherchi Usai, P. (2008). *David Wark Griffith*. Milán: Il Castoro.
- Eisenstein, S. M. (1986). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Epstein, J. (2015). *Buenos días, cine*. Barcelona: Intermedio.
- Gunning, T. (1994). *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Chicago: University of Illinois Press.
- Marzal Felici, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: El modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Salt, B. (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword.
- Slide, A. (ed.) (2012). *D. W. Griffith: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

LIRIOS ROTOS (1919): GRIFFITH Y LA AUTOCONSCIENCIA EXPRESIVA EN LA EMERGENCIA DEL CLASICISMO

Resumen

A pesar del escaso interés que suelen despertar las películas que David Wark Griffith dirige tras *Intolerancia* (1916), en 1919, apenas inaugurado el llamado cine clásico, el cineasta norteamericano estrena *Lirios rotos*, un film que presenta un sistemático y autoconsciente componente experimental, que condensa, a la vez que amplifica, gran parte de los hallazgos expresivos que aparecían dispersos en su filmografía anterior. En este texto se realiza un análisis de distintos elementos de la puesta en escena de *Lirios rotos* que, en su búsqueda de una mayor expresividad de la imagen, desbordan lo meramente funcional y contrastan con la normatividad clásica, situando al cine de Griffith en una posición fronteriza entre distintos modos de representación.

Palabras clave

D. W. Griffith; *Lirios rotos*; puesta en escena; expresividad; cine clásico; Modo de Representación Primitivo.

Autores

Carlos Gómez (Benidorm, 1979) es doctor internacional en Comunicación Audiovisual, profesor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria). Ha publicado el libro *Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano* (Cuadernos Tecmerin, 2012) y ha participado en varios libros colectivos y publicaciones académicas. Contacto: cagomez@hum.uc3m.es

Enrique Urbizu Jauregui (Bilbao, 1962) es director de cine y guionista. Licenciado en Ciencias de la Información por la Euskal Herriko Unibertsitatea, ha sido profesor de Puesta en escena en la Universidad Carlos III de Madrid y actualmente es coordinador de la especialidad de Dirección en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Colabora, asimismo, con el Máster de Guion de la Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).

Referencia de este artículo

Gómez, C., Urbizu, E. (2019). *Lirios rotos* (1919): Griffith y la autoconsciencia expresiva en la emergencia del clasicismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 31-46.

BROKEN BLOSSOMS (1919): GRIFFITH AND CONSCIOUS EXPRESSIVENESS IN THE EARLY DAYS OF CLASSICISM

Abstract

The films D. W. Griffith made after *Intolerance* (1916) usually attract little interest. However, in 1919, when the so-called classical cinema era had just barely begun, the American filmmaker released *Broken Blossoms*, a film that is characterised by a systematic and deliberate experimental quality, which encapsulates and at the same time amplifies many of the expressive innovations that appear sporadically in his earlier films. This article offers an analysis of the different elements of the mise-en-scène in *Broken Blossoms*, which, in a quest for a greater expressiveness of the image, go far beyond a purely functional role and break with classical norms, thereby placing Griffith's work in frontier territory between two different modes of representation.

Key words

D. W. Griffith; *Broken Blossoms*; Mise-en-scène; Expressiveness; Classical Cinema; Primitive Mode of Representation.

Authors

Carlos Gómez holds an International PhD in Audiovisual Communication. He currently lectures in the Department of Journalism and Audiovisual Communication at Universidad Carlos III in Madrid and is also a member of the TECMERIN (Television-Cinema: Memory, Representation and Industry) Research Group. He is the author of the book *Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano* (Cuadernos Tecmerin, 2012) and has contributed to various anthologies and academic publications. Contact: cagomez@hum.uc3m.es

Enrique Urbizu Jauregui is a filmmaker and scriptwriter. He holds a degree in Information Sciences from Euskal Herriko Unibertsitatea, has lectured on mise-en-scène at Universidad Carlos III in Madrid, and currently coordinates the major in filmmaking at Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). He also participates in the master's program in scriptwriting at Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).

Article reference

Gómez, C., Urbizu, E. (2019). *Broken Blossoms* (1919): Griffith and Conscious Expressiveness in the Early Days of Classicism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 31-46.

Edita / Published by



Licencia / License



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

UN MARGEN DE ALEGRE AMBIGÜEDAD. EL FUERA DE CAMPO EN *EL PRÍNCIPE ESTUDIANTE* (ERNST LUBITSCH, 1927)

ASIER ARANZUBIA COB

UN DOBLE MOVIMIENTO

De entre el nutrido grupo de cineastas europeos que llegaron a Hollywood en los años veinte, Ernst Lubitsch fue, probablemente, el que mejor se adaptó al estilo y al modo de producción del sistema de los estudios. Aunque lo que había despertado la atención de críticos y productores norteamericanos fueron sus películas históricas (con decorados fastuosos y encuadres saturados de figurantes), el director alemán encontró relativamente pronto el género y el estilo a través de los que iba a triunfar —sobre todo en el terreno del prestigio crítico y profesional, ya que ninguna de sus películas mudas fue un éxito rotundo de taquilla¹— al otro lado del Atlántico: la comedia sofisticada. Que la Paramount le nombrara jefe de producción en la década siguiente es tal vez la prueba definitiva de su rápida integración en Hollywood. Sin embargo, esta suerte de flechazo a primera vista entre el artista europeo y la maquinaria de

producción hollywoodense es solo, como veremos a continuación, una parte de la historia.

Como es bien sabido, en 1923 el modo de producción y las normas básicas de la gramática del cine de Hollywood están ya plenamente asentadas. Según ha explicado con todo lujo de detalles Kristin Thompson (2005), Lubitsch pronto va a hacer suyas las especificidades de una manera de contar que, en sus premisas básicas, no se aleja demasiado de aquella que ha utilizado hasta entonces en sus películas alemanas. Pero, al mismo tiempo que sus películas se incardinan sin dificultades dentro de una corriente general, a poco que uno las examine con atención descubre que estas mismas películas, en una suerte de doble movimiento, ofrecen suficientes desviaciones de la norma como para considerarlas atípicas dentro de la producción del Hollywood de los años veinte.

La desviación más importante es de carácter ontológico, en la medida en que apunta directamente a la línea de flotación de eso que, desde Noël

SI LA POSICIÓN QUE EL MRI RESERVA PARA EL ESPECTADOR ES SIEMPRE LA MEJOR DE LAS POSIBLES —ES DECIR, AQUELLA DESDE LA QUE PUEDE VERLO TODO NÍTIDAMENTE, SIN ESFORZARSE—, PARA LUBITSCH DICHA PREMISA ESTÁ LEJOS DE SER PRIORITARIA

Burch (1978-1979), se ha venido en llamar Modo de Representación Institucional (MRI) —del que, yendo tal vez un poco rápido, el cine clásico norteamericano es una actualización en un marco espacio-temporal concreto: Hollywood entre 1917 y 1960—. Si convenimos que la posición que el MRI reserva para el espectador es siempre la mejor de las posibles —es decir, aquella desde la que puede verlo todo nítidamente, sin esforzarse—, para Lubitsch dicha premisa está lejos de ser prioritaria. De hecho, la quintaesencia de su estilo, que ya está prácticamente definido a la altura de 1925, responde a la voluntad de traicionar continuamente las expectativas del espectador (Zumalde, 2002: 43), por ejemplo, relegando al fuera de campo aquello que el espectador (impelido, tanto por los *anuncios* del propio relato como por las rutinas que ha adquirido frecuentando las salas) arde en deseos de ver.

Llegados a este punto es preciso advertir que el director de *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, Ernst Lubitsch, 1924) no será el primero en impugnar esa «fenomenología de lo explícito» que, en palabras de Imanol Zumalde (2013: 39), se yergue en «santo y seña del cine *made in Hollywood* de aquellos años veinte». El mérito, como es bien sabido, corresponde a un film dirigido por Charles Chaplin en 1923, cuya novedad principal estriba en que prefiere «sugerir en vez de mostrar», dejando así que «la imaginación y la inteligencia del espectador saque la conclusión adecuada» (Bourget y O'Neill, 2006: 91). Pero, una vez dicho esto, es preciso añadir que esta temprana, extemporánea y, probablemente por eso mismo, poco lucrativa —en términos co-

merciales², se entiende— vindicación del estilo indirecto y del fuera de campo llamada *Una mujer de París* (*A Woman from Paris*, Charles Chaplin, 1923) no tendrá continuación en la obra de Chaplin. Sí la tendrá, en cambio, en la de su colega alemán. De hecho, como ha señalado Zumalde (2013: 24), «Lubitsch fue el único que alcanzó a entender en sus justos términos la *lección elíptica* de *Una mujer de París*. De hecho, el celeberrimo *Lubitsch touch* en plena gestación por aquellos primeros años veinte alcanzó su estado total de operatividad cuando hizo suyas las indagaciones estéticas de Chaplin como atestiguan las cuatro películas, casi idénticas, que encadena en apenas año y medio hasta arribar a *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), monumento fílmico en el que el uso sistemático de tácticas elusivas que desvían la atención del encuadre activando dramáticamente el espacio fuera de campo³, esbozadas ambiciosamente por Chaplin, entra en perfecta comunión con el tema, neurálgico en el cine de Lubitsch, del engaño de las apariencias».

EL FUERA DE CAMPO

El campo cinematográfico está inevitablemente ligado a ese espacio *off* que se extiende más allá de los límites del encuadre (Aumont et al., 1993: 24). Para el MRI, en su etapa muda, ese espacio que queda fuera del alcance de la vista del espectador —sobre todo en aquellos casos en los que ese espacio no será recuperado después (ni lo había sido antes) por el relato: eso que conocemos como fuera de campo definitivo y opuesto al momentáneo— debe ser, en la medida de lo posible, ignorado. La reconstrucción verosímil del espacio sobre la que se asienta el MRI no sería posible si ese espacio *off* de dimensiones imprecisas fuera constantemente convocado. El espectador debe ignorar ese espacio o, mejor, debe activar única y exclusivamente aquella parte del espacio *off* que trabaja en favor de la reconstrucción de eso que Burch (1987) llama un espacio habitable. Así pues, como bien advier-

te Gómez Tarín (2006: 71), «en realidad, el espacio fuera de campo resulta una contradicción para el MRI que, no pudiendo renunciar a él por el propio estatuto de la imagen cinematográfica, hace lo posible por no evidenciarlo».

A la hora de inventariar las diferentes vías de experimentación dentro del estilo clásico en los años veinte, Thompson (1993: 15) retoma una taxonomía propuesta por Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 6-7) y distingue entre los films que se desmarcan de la línea general por su empleo de recursos (técnicas) novedosos, los que lo hacen otorgando a esos recursos funciones distintas a las que desempeñaban dentro de su sistema y los que se desvían de la norma al atentar contra la lógica que determina las relaciones entre los tres sistemas que operan en las películas narrativas de ficción: temporal, espacial y narrativo. Según Bordwell, dicha lógica se fundamenta en la subordinación de los sistemas espacial y temporal al narrativo.

Pues bien, la gestión del fuera de campo que acomete Lubitsch en sus películas mudas americanas no solo pone sobre la mesa esa contradicción ontológica que plantea Gómez Tarín, sino que, en cierta medida, atenta también contra esa lógica de la subordinación entre sistemas de la que hablan Bordwell, Staiger y Thompson. Y es que, al activar de forma reiterada y diversa ese espacio *off* que se extiende más allá de los límites del encuadre, las películas de Lubitsch introducen un cierto grado de ambigüedad espacial que, en ocasiones (sobre todo en aquellos casos en los que el fuera de campo es definitivo), provocará cierta desorientación en el espectador. Dicho de otro modo, en estos films las

decisiones de puesta en escena y de montaje que tienen que ver con la gestión del espacio no solo están encaminadas a reconstruir un espacio verosímil (Bazin, 1999: 91) que permita al espectador seguir la historia que se le está contando de la manera más sencilla y cómoda posible. El espacio en Lubitsch no está completamente subordinado a la causalidad. Hay momentos puntuales en que al espectador se le exige trabajar un poco más que en el resto de las películas de la época, por ejemplo, a la hora de establecer de manera precisa las relaciones espaciales entre el campo y el fuera de campo. Estamos, obviamente, lejos de esa ambigüedad espacial consustancial al cine de la Modernidad, pero también es verdad que, comparadas con el resto de las películas del periodo, las de Lubitsch se relacionan con el espectador de una manera diferente.

Una vez dicho esto, es preciso aclarar de qué manera se integra dentro del sistema de estudios esa diferencia que representa Lubitsch. Como ya se ha señalado antes, sus películas silentes, aunque no causaron furor entre el gran público (tal vez porque el espectador medio de la época no estaba aún preparado para los relatos oblicuos del director berlinés⁴), sí que fueron bien recibidas por la crítica, los profesionales y los ejecutivos de la industria. Como ha explicado Thompson (1993: 16), la innovación era aceptada e, incluso, promovida por el *studio system*, sobre todo porque funcionaba como un buen mecanismo de diferenciación. A Hollywood le interesaba introducir aspectos novedosos en sus películas para poder así diferenciar (de cara, especialmente, a la promoción y comercialización de sus productos) unos largometrajes de otros dentro de una producción muy estandarizada. En este sentido, los films del que entonces era conocido como el «Griffith de Europa» (Eyman, 2000: 118) fueron rápida e inequívocamente singularizados. La prueba definitiva a este respecto serían las continuas referencias (siempre vagas e imprecisas) a ese muy personal *toque Lubitsch* que pueden rastrearse en muchas de las críticas de sus películas que se publican en los años veinte (Thompson, 2005: 129).

AL ACTIVAR DE FORMA REITERADA Y DIVERSA ESE ESPACIO OFF QUE SE EXTIENDE MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DEL ENCUADRE, LAS PELÍCULAS DE LUBITSCH INTRODUCEN UN CIERTO GRADO DE AMBIGÜEDAD ESPACIAL

EL PRÍNCIPE Y LA CAMARERA

Parece haber un cierto consenso crítico a la hora de identificar dónde se encuentra la parte más sustanciosa de la obra silente de Lubitsch. Aunque en los últimos años ha ido ganando en consideración la etapa alemana del director de *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, Ernst Lubitsch, 1919) —de forma completamente justificada, por cierto—, siguen siendo las comedias que rueda justo después del estreno de *Una mujer de París* las que han concentrado la mayor parte de los elogios. Hay consenso también a la hora de considerar *El abanico de Lady Windermere* como la más lograda de entre esa media docena⁵ de comedias de enredo que rueda de manera consecutiva entre 1924 y 1926 y en las que se vuelve, una y otra vez, sobre los mismos temas (el sexo, la infidelidad y los cambios de pareja), los mismos ambientes (los de las clases pudientes) y las mismas soluciones formales.

Pues bien, justo después de estas seis comedias en las que se forja de manera casi definitiva su estilo (solo le faltaría la decisiva aportación del sonido), el cineasta alemán rueda un film, en varios sentidos, diferente a los anteriores. Ya sea porque esta vez el margen de maniobra del director es menor que en otras ocasiones⁶, ya sea porque, como reconoce el propio Lubitsch⁷, la forma en que decide relacionarse con sus personajes es distinta (circunstancia que hace que este sea uno de sus films más sentimentales), ya sea porque al propio director no le acaba de convencer la pareja de *stars* (Norma Shearer y Ramón Novarro) que encabeza el reparto, ya sea porque los movimientos de cámara (en ocasiones, algo ostentosos) se añaden al catálogo de recursos de un cineasta que hasta entonces apenas los había utilizado, lo cierto es que *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927) es una anomalía dentro de su producción muda. Y lo es, sobre todo, con respecto a ese grupo de comedias recién mencionadas en las que coagula un estilo que marcará a fuego el resto de su filmografía. Sin embargo, a pesar de todas es-



Imagen 1. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

tas diferencias, hay, al menos, un sentido en el que este film es una clara prolongación de sus películas inmediatamente anteriores: la efímera historia de amor entre el príncipe de buen corazón y la camarera evanescente supone un claro avance en esa suerte de investigación en torno a las potencialidades del fuera de campo, en las que, como estamos viendo, lleva ya varios años embarcado.

Justo después de terminar esa fiesta en la que el príncipe Karl ha confraternizado con los estudiantes de Heidelberg, que serán, a partir de entonces, sus amigos, el espectador asiste entretenido a las entradas y salidas de cuadro de esa pareja de enamorados que se buscan por el jardín, de momento, sin encontrarse. Esa dificultad para reunirse en el espacio (que tendrá otras manifestaciones a lo largo del film), unida a la condición evanescente de los personajes (aparecen y desaparecen con suma facilidad), funciona a modo de anuncio o recordatorio de la extrema precariedad de una relación que parece estar siempre a punto de desmoronarse. Bien mirado, todo lo que sucede en Heidelberg parece formar parte de una alucinación. Tal vez por eso la primera vez que el palacio (emblema visual de la ciudad) comparece en la ficción lo hace en forma de reflejo (el que se proyecta sobre la ventana del tren que lleva al príncipe a la ciudad donde va a cursar sus estudios). Parece como si el



Imágenes 2 y 3. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

relato quisiera sugerir así la condición de espejismo de esa parte de la historia que transcurre en la bucólica ciudad universitaria (Imagen 1).

Casi no hace falta añadir que la gestión en términos dramáticos del espacio y, de manera especial, la articulación de las relaciones entre el campo y el fuera de campo van a resultar esenciales a la hora de poner en imágenes una historia en la que las trayectorias de los cuerpos en el espacio parecen abocadas a la no confluencia y en la que los amantes, literalmente, se evaporan.

MIEDO EN LOS OJOS

La fiesta del jardín está en pleno apogeo. De repente, Kathi recuerda que el príncipe está solo en su habitación y decide subir a buscarle. El príncipe, escondido tras la puerta que da al jardín, la ve subir y la sigue hasta la habitación. La puesta en escena insiste también en esta ocasión en las dificultades que encuentran los cuerpos para coincidir en el espacio. Finalmente, Kathi y Karl se encuentran en el quicio de la puerta que une la habitación del príncipe con una salita que hace las veces de recibidor. Tras unos segundos de silencio incómodo, Kathi descubre que el príncipe ha probado el pastel que ella había cocinado para él, y ambos encuentran en ese detalle la

excusa perfecta para recuperar la complicidad perdida. Llevado por la emoción del momento, el príncipe intenta besarla. Ella se escabulle y acaba sentada en un sillón (Imagen 2) desde el cual le explica a Karl (el príncipe ha quedado fuera del encuadre) que está prometida, pero que tiene dudas al respecto. «Yo creo que sabes de sobra cuándo realmente amas a alguien», dice justo antes de girar la cabeza hacia la derecha del encuadre (desde nuestro punto de vista) buscando con la mirada a Karl. Pero, a juzgar por su expresión de pánico (expresión esta, casi no hace falta decirlo, que sirve para confirmar al espectador que la flecha de Cupido ha impactado también en la camarera) y la rapidez con que sus ojos escrutan el fuera de campo, el príncipe ya no está en el mismo lugar que ocupaba pocos segundos antes. Los ojos de Kathi (seguimos en el mismo plano) le buscan ahora por la parte izquierda del encuadre (Imagen 3). Finalmente, un respingo de la joven, acompañado por una nueva expresión de sorpresa, nos revelan que el príncipe está sentado en el sillón, junto a ella, en ese espacio *off* anexo al margen izquierdo del encuadre.

Fijémonos en varias cuestiones: la dirección de las miradas que los personajes lanzan hacia puntos concretos del espacio *off* es una de las vías a través de las cuales el relato cinematográfico activa, con fines dramáticos, el fuera de campo. Pero, como

advierde Burch (1985: 36), y confirma con rotundidad la obra sonora de Lubitsch, hay otras maneras de actualizar dicho espacio: «ya sea por el sonido, por la duración del campo vacío o por la mirada, es igualmente posible, no solo poner en juego por turno tal o cual segmento de espacio, sino también regular la extensión imaginaria, de modo indirecto pero muy preciso». En el caso concreto del pasaje que acaba de ser descrito, la mirada de Kathi —que es un claro anticipo de la de la vendedora de flores en *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937)— nos sirve para reconstruir de forma bastante precisa lo que sucede en el fuera de campo, pero, al mismo tiempo, introduce un cierto grado de ambigüedad espacial que tiene como consecuencia más inmediata la desorientación (aunque sea durante un breve lapso de tiempo) del espectador.

Desde el punto de vista de la evolución dramática de la historia, es preciso subrayar, como hacen Del Monaco y Pamini (1995: 105), que la mirada de pánico de Kathi cuando advierde la posibilidad de que el príncipe se haya ido es uno más de los varios presagios funestos que jalonan el film y adelantan su aciago desenlace. Pero no es solo el miedo en los ojos de la camarera. También la desaparición momentánea del príncipe (expresada, y esto es lo importante, en términos estrictamente espaciales gracias al fuera de campo) insiste en la condición inevitablemente efímera de un amor que, al igual que sucederá, casi diez años después, en *Angel*, estará constreñido a los límites geográficos de una ciudad (París y Heidelberg, respectivamente) en la que el protagonista (escindido en ambas historias) encuentra un marco ideal donde dar rienda suelta a unas pulsiones que reprime en Karlsburg, su residencia habitual (Zumalde, 2002: 60). No por casualidad, tanto en el Londres de *Angel* como en Karlsburg llueve a mares.

CAMPO VACÍO

Después de buscarse infructuosamente por el jardín, los amantes renuncian temporalmente a

su objetivo y se sientan: el príncipe en una silla y Kathi en un poyete. Gracias a un plano cenital, el espectador descubre, divertido, que los amantes están separados por un muro y que los dos se han colocado en idéntica posición y han adoptado la misma postura (los dos apoyan la mejilla sobre su mano izquierda) (Imagen 4). Desde el punto de vista de la cantidad de información que obra en su poder, el espectador, como ya sucediera en *El abanico de Lady Windermere* (Zunzunegui, 2016: 167), disfruta aquí de una posición privilegiada, en el sentido de que sabe cosas que ignoran los personajes (Del Monaco y Pamini, 1995: 106). Este mecanismo narrativo —que en manos de Hitchcock se convertirá años después en una he-

Imágenes 4 y 5. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



ramienta dramática de primer orden (el célebre suspense)— estrecha el vínculo entre el espectador y la situación que está contemplando, porque al saberse (el espectador) en posesión de un dato que ignoran los personajes se siente impelido a hacer algo útil con esa información. Por ejemplo, aunque sabe que no puede, le gustaría avisar a Kathi y al príncipe de que, en realidad, solo están separados por unos centímetros. Pero no será necesario, ya que el azar, encarnado en un posavasos que el príncipe lanza al aire y acaba impactando en la cabeza de Kathi al otro lado del muro, se encargará de facilitar el encuentro. Como si se tratara de un partido de voleibol, Kathi repite la operación y el objeto volador termina posándose sobre el gorrito de estudiante que cubre la cabeza del príncipe. Cuando este último comprende que hay alguien al otro lado, trepa por el muro, esboza una sonrisa al descubrir, desde lo alto, que, efectivamente, es Kathi quien le ha devuelto el posavasos y, finalmente, se precipita hacia ese fuera de campo donde espera satisfacer sus deseos más primarios⁸.

Lo siguiente que vemos es un campo vacío (Imagen 5) que recuerda a un escenario teatral y que es, en realidad, el espacio que se divisa a través de uno de los arcos (ferrados de enredaderas)

que conforman el corredor o galería del jardín. De repente, la pareja irrumpe en el plano por la parte izquierda del encuadre. Ella intenta zafarse de los besos y abrazos del príncipe. Al llegar al centro del cuadro, se detienen (Imagen 6) para, instantes después, reanudar una persecución que a partir de ahora será filmada por medio de un prolongado *travelling* lateral de izquierda a derecha. Cada vez que llegan a un nuevo arco (que hace las veces de re-encuadre⁹), la pareja se detiene y, con ellos, también lo hace la cámara. Cuando la pareja se pone en movimiento, la cámara hace lo mismo. Esta operación se repite tres veces. Pero, en el espacio *off* que separa el tercer arco del cuarto, la pareja desaparece, y la cámara, como sucedió al principio de la serie, filma inmóvil, durante ocho interminables segundos, el campo vacío del cuarto arco. Un perro salchicha irrumpe por el lado derecho del plano. Se detiene en el centro (Imagen 7), mira hacia el espacio *off* donde el espectador imagina que se encuentran los amantes y, acto seguido, se da la vuelta y sale del encuadre por el mismo lugar por el que entró. Otra vez, campo vacío. Cuatro segundos después, Kathi entra caminando por la izquierda y se lleva la mano a la frente, como intentando recuperar la compostura. El príncipe la sigue de cerca y la vuelve a coger entre sus brazos,

Imágenes 6 y 7. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



con intención de (¿volver a?) besarla, cuando llega al centro del encuadre.

Lo primero que pone de manifiesto, de forma meridiana, este breve (pero deslumbrante) fragmento es que en las películas de Lubitsch, a diferencia de lo que sucede en las de sus contemporáneos, no se procede (al menos no de una manera tan concienzuda) a ese borrado sistemático de las huellas de la enunciación del que depende la transparencia del modelo clásico. La excesiva duración de ese campo vacío que acaba de ser mencionado sirve, en primer lugar, para desviar la atención del espectador hacia ese fuera de campo al que ha sido relegada (de manera inesperada) la pareja. Pero sirve, también, para delatar la presencia de una instancia enunciativa. Y no solo porque «cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre» (Burch, 1985: 34), sino también porque la inmovilidad (prolongada en el tiempo) de la cámara (nos habíamos acostumbrado a que sus paradas duraran apenas unos instantes) no hace sino evidenciar su presencia. Así, mientras las demás películas niegan la mirada de la cámara, esta, probablemente sin pretenderlo, la afirma.

Imagen 8. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)



EN LA ELIPSIS VISUAL EL RELATO NOSALTA POR ENCIMA DE UN ACONTECIMIENTO (COMO SUCEDER CON LA ELIPSIS TEMPORAL/NARRATIVA), SINO QUE PASA POR AL LADO

Pero volvamos al jardín: al introducir una modificación en el patrón narrativo de la secuencia (esperamos que la pareja vuelva a aparecer bajo el cuarto arco), el espectador ve frustradas sus expectativas y tiene que arreglárselas con lo que ve en campo (de momento, nada) para reconstruir lo que sucede fuera. Pero, tras ocho segundos de vacío, el espacio, al menos una porción exigua del mismo, va a ser llenado por... un perrito salchicha. La dimensión cómica de la situación es evidente, pero hay algo más. De hecho, estamos, aunque todavía de una manera embrionaria, ante una elipsis visual: figura retórica que se incorpora al arsenal de recursos de Lubitsch cuando descubre las enormes potencialidades del sonido y que bien puede ser vista como la destilación última de un estilo que hace del relato indirecto su principal seña de identidad.

En la elipsis visual (Nacache, 1997: 30) el relato no salta por encima de un acontecimiento (como sucede con la elipsis temporal/narrativa), sino que pasa por al lado. En lugar de mostrarnos aquello que esperamos ver, el relato nos muestra otra cosa (que sucede al mismo tiempo) y que, de algún modo, nos sirve para reconstruir ese acontecimiento que ha sido elidido por el relato. En este caso, en lugar de mostrarnos a Kathi pugnando por escapar de los abrazos del príncipe por cuarta vez (o rindiéndose, finalmente, a sus besos) el relato nos ofrece un espacio vacío o, mejor, nos enseña lo que sucede justo al lado de esa acción que el espectador esperaba ver, pero que Lubitsch ha decidido relegar al fuera de campo. Para explicarnos qué sucede en el espacio *off*, el cineasta berlinés hace que un perrito decida cambiar el sentido de su marcha al comprobar que hay un obstáculo en su camino: una pareja que, a



Imágenes 9 a 14. *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927)

tenor de los antecedentes (en el primero de los arcos, mientras ella intenta zafarse, él la agarra por la cintura; en el segundo, le besa las manos; y en el tercero, el cuello) y de lo prolongado de su ausencia, es probable (piensa el espectador) que se esté besando apasionadamente en los labios. Los gestos de Kathi cuando finalmente irrumpen en el plano así parecen confirmarlo.

Casi como respuesta a esta repentina desaparición de los amantes, en la secuencia final del film se producirá un nuevo escamoteo. Y si los anteriores fueron momentáneos, este será definitivo: como definitiva parece ser la renuncia de Karl a satisfacer sus pulsiones y deseos en favor de sus obligaciones como monarca.

LA REINA SE EVAPORA

Si bien en este artículo se ha insistido, sobre todo, en el tratamiento elíptico que del espacio se hace

en el Lubitsch silente, no sería de recibo terminarlo sin recordar que lo elíptico en Lubitsch alcanza también a la dimensión temporal. De hecho, la capacidad de síntesis y la economía narrativa definen el estilo del director berlinés tanto como la gestión del fuera de campo. La concatenación de imágenes¹⁰, que termina con una de la tumba en la que descansan los restos del doctor Jüttner —ese mentor del príncipe que recuerda, en varios sentidos (su afición a los puros, su espíritu juguetón), al factótum de esta película—, es ejemplar a este respecto: justo cuando el príncipe va a franquear la puerta, una enfermera sale llorando de la habitación del rey (Imagen 8); en el interior, un grupo de ministros y cortesanos se arremolina en torno a la cama del moribundo relegándolo al fuera de campo (sus cuerpos nos impiden verlo) y deja un ostentoso espacio vacío en el lado izquierdo del encuadre, que enseguida será llenado por el cuerpo del príncipe (Imagen 9); unas campanas nos advierten

de la muerte del rey; un gran plano general y la ausencia de figuras humanas enfatizan la frialdad del gran mausoleo en el que descansa el cuerpo del monarca (Imagen 10); para subrayar el contraste, un fundido encadenado nos lleva a un humilde cementerio en el que Kathi, de riguroso luto, deposita unas flores sobre la tumba del doctor Jüttner (Imagen 11). De esta escueta, sintética y desgarradora manera, el espectador se entera de la muerte de un personaje de cuyos problemas de salud ya nos había informado el relato, pero que en ningún caso imaginábamos tan próximo a la muerte.

Sin duda, el momento cumbre, desde el punto de vista del empleo de la elipsis temporal, acontece en el tránsito de la penúltima a la última secuencia

Imágenes 15 a 16.

El príncipe estudiante (Ernst Lubitsch, 1927)



del film. El príncipe se despide de Kathi en el mismo prado en el que vivieron su momento de plenitud la noche de la persecución por el jardín. Pero si en aquella ocasión era ella la que lo abandonaba a él, esta vez es al revés (casi no hace falta advertir que esta secuencia es el reflejo invertido de aquella). Tras despedirse de Kathi, el príncipe se dirige con paso rápido a un carruaje que le espera junto a la puerta del hostel. Contrariamente a lo que sucediera en una de las secuencias que daban cuenta de la solitaria infancia del príncipe —aquella en la que la institutriz, desoyendo las indicaciones del primer ministro («Su Majestad no desea que el príncipe se emocione con despedidas sentimentales»), se daba la vuelta en el carruaje para despedirse (Imagen 12), en un gesto de humanidad, de aquel niño que la veía alejarse desconsolado—, esta vez, el príncipe no se dará la vuelta. Sus gestos y su determinación nos hablan de un personaje menos unívoco de lo que algunas lecturas del film dan a entender: desde este punto de vista, esa *sensiblería* que se le suele reprochar a la película va a ser puesta en entredicho por medio de un paralelismo que nos obliga a reconsiderar la *humanidad* del personaje y, también, qué duda cabe, por la dureza del final.

Lo siguiente que vemos es un fundido encadenado que une la rueda del carruaje¹¹ recién mencionada con otra rueda (Imagen 13). Cuando termina el fundido, descubrimos, junto a esa nueva rueda, las piernas de un paje que nos sirven para entender que lo que vemos es un desfile nupcial (Imagen 14). Así pues, estamos ante una de esas elipsis que no pasan desapercibidas para el espectador (a diferencia de lo que sucede con esos otros saltos temporales a los que el relato clásico recurre de manera sistemática en aras de la agilidad narrativa), sobre todo, por la extensión del fragmento temporal que ha sido elidido. Que el espectador sea consciente del salto temporal sirve también para acentuar lo ineluctable del desenlace. Entre el momento en que el príncipe abandona a Kathi y la boda real (celebrada, probablemente, meses después) no hay nada: el primer momento es la causa

LAS DESVIACIONES DE LA NORMA QUE SE HAN ABORDADO EN ESTE ARTÍCULO HABLAN, POR UN LADO, DEL CARÁCTER SUBVERSIVO DE LAS PELÍCULAS AMERICANAS MUDAS DE LUBITSCH Y, POR OTRO, DE LA FLEXIBILIDAD DEL PARADIGMA CLÁSICO

directa del segundo. Pero lo realmente interesante (sobre todo de cara a verificar la hipótesis de este artículo) es lo que sucede justo a continuación.

Cuando la cámara filme el interior del carruaje, la reina quedará relegada a un fuera de campo definitivo. La representación del personaje en esta secuencia se limitará a un plano general del carruaje, gracias al cual el espectador atisba a duras penas la silueta de la reina a través de una ventana (Imagen 15). En cambio, las dos veces que la cámara filme frontalmente al nuevo rey en el interior del coche de caballos la reina será ostensiblemente evacuada del encuadre para insistir así en la irrelevancia de esa mujer para el protagonista. La «violencia discursiva» (Gómez Tarín, 2006: 298) de esta decisión de puesta en escena va a ser subrayada por una mirada del rey hacia ese margen izquierdo del encuadre en el que sabemos (por la parte inferior izquierda del plano asoma un trocito de velo) se encuentra la reina (Imagen 16). Casi como respuesta a aquella primera novia que tenía la mala costumbre de evaporarse¹², el relato nos escamotea también la imagen de su esposa. Ambas desapariciones traducen en términos visuales esa sensación de vacío que se apodera de Karl cuando cae en la cuenta de la verdadera dimensión de las renunciaciones que trae aparejada su recién estrenada condición de monarca.

CONCLUSIONES

Las desviaciones de la norma que se han abordado en este artículo hablan, por un lado, del carácter subversivo de las películas americanas mudas de

Lubitsch y, por otro, de la flexibilidad del paradigma clásico. Aunque es cierto que su estilo se desmarca, en varios sentidos, de los cauces trazados por esa suerte de gramática compartida que impera en el Hollywood de la época, no conviene olvidar que el director berlinés es también, y no sin cierta paradoja, un cineasta que encuentra en el *studio system* algo parecido a un hábitat natural. Tal vez porque, como señalaba el crítico de cine español al que debemos la lectura más perspicaz de su obra, Lubitsch encuentra en Hollywood algo que no tenía en Alemania: «una base concreta a la que referirse». Es decir, unos géneros y unas normas bien definidas que le ofrecen la posibilidad de traicionarlas, ironizar sobre las mismas y, en definitiva, contestarlas (Llinás, 1971: 40). Lubitsch se enfrenta a las normas como parece abordarlo todo en la vida: con una media sonrisa. Ironiza sobre ellas, les da la vuelta y disfruta traicionando las expectativas del espectador, pero sin adoptar nunca la postura grave y solemne del artista iconoclasta. Y así, medio en broma, medio en serio, acaba alumbrando un espacio nuevo, «un margen de alegre ambigüedad con respecto a determinados recursos clásicos» (Bordwell, 1996: 181). ■

NOTAS

- 1 «Lubitsch tenía seguidores, pero no eran los mineros ni los obreros de una fundición», recordaba un montador amigo de Jack Warner en los años veinte (citado en Eyman, 1999: 112-113). Según parece, las dificultades para conectar con el público americano afectaron también a las películas de sus colegas europeos: «Ya en febrero de 1923, *The New York Times* hacía notar que la oleada europea había producido películas que “no iban tan bien como deberían desde el punto de vista de la taquilla”. Parecía evidente que las historias y los métodos de contar historias continentales no resultaban aceptables para los aficionados al cine americanos» (Eyman, 1999: 113). De todos modos, no conviene pasar por alto que el objetivo último de la operación no es tanto crematístico como de prestigio y legitimación.

- El caso de Lubitsch es también ejemplar en este sentido, ya que, por ejemplo, las cinco películas que rueda en los modestos estudios Warner durante esa década no dieron grandes beneficios, pero sí sirvieron para matizar la opinión que los críticos de la época tenían de las películas del estudio.
- 2 El otro factor determinante a la hora de explicar el fracaso comercial de la película es, obviamente, la no comparecencia de Charlot en un film de Chaplin.
 - 3 Para saber más cosas sobre la manera concreta en que Lubitsch transforma un principio temático («el engaño de las apariencias») en un principio formal (el fuera de campo) se recomienda la lectura del esclarecedor análisis de *El abanico de Lady Windermere* que se incluye en la edición ampliada de *La mirada cercana* (Zunzunegui, 2016: 162-178).
 - 4 «De hecho, una de las quejas frecuentes de los exhibidores de ciudades pequeñas era que, aun siendo excelentes, a menudo no apelaban a los patrones del público debido a su sofisticación» (Thompson, 2005: 129). Traducción del autor del texto original en inglés.
 - 5 Por orden de realización: *Los peligros del flirt* (1924); *Mujer, guarda tu corazón* (Three Women, Ernst Lubitsch, 1924); *La frivolidad de una dama* (Forbidden Paradise, Ernst Lubitsch, 1924); *Divorciémonos* (Kiss Me Again, Ernst Lubitsch, 1925); *El abanico de Lady Windermere* (1925); *La locura del Charleston* (So This is Paris, Ernst Lubitsch, 1926). No se conservan copias de *Divorciémonos*. De *La frivolidad de una dama* solo se conserva un negativo (realizado a partir de dos nitratos incompletos) en el Museum of Modern Art de Nueva York.
 - 6 Se trata de una producción MGM, cuyo presupuesto (1,2 millones de dólares) multiplica por cuatro el de sus modestas comedias para la Warner. Si a eso sumamos un productor muy intervencionista (Irving Thalberg), que es, además, el novio de la *star* protagonista, es fácil concluir que Lubitsch, quien gracias a su prestigio crítico gozaba del privilegio (infrecuente en la época) de poder montar sus películas (Thompson, 2005: 86), no dispuso en el estudio del león de la libertad de la que gozaba en la Warner. De hecho, hay sospechas (nunca del todo confirmadas) de que alguna de las secuencias fue rehecha por otro cineasta de la casa: John M. Stahl.
 - 7 «Entonces, no se parecerá en nada a, digamos, *La frivolidad de una dama*», le espeta un reportero antes del estreno. «En lo más mínimo. En ella yo estaba por encima de mis personajes, mirándolos y riéndome de ellos. En ésta me hallo al mismo nivel, soy uno de ellos», responde Lubitsch (Weinberg, 1980: 122).
 - 8 Como puso de manifiesto el momento en el que Kathi le demostró al príncipe la idoneidad de la cama saltando sobre la misma y como corroboran casi todas sus comedias, en el cine de Lubitsch las motivaciones de los personajes son antes sexuales que amorosas.
 - 9 El efecto de re-encuadre que generan en la imagen los arcos y las enredaderas invitan a relacionar esta persecución con las protagonizadas por sátiros, faunos y ninfas en la tradición pictórica occidental.
 - 10 Por problemas de espacio, se omiten en esta enumeración algunos de los planos de la serie, en realidad, poco relevantes.
 - 11 El motivo del carruaje se declina de muy diversas maneras a lo largo del film.
 - 12 Hay otro momento muy significativo a este respecto: cuando los amantes comprenden, durante un paseo en barca, que su relación no tiene futuro, regresan, en silencio y cabizbajos, al hostal. Al separarse en las escaleras, ella sale del encuadre por la derecha y él se queda mirando hacia ese espacio *off* por el que ha salido Kathi. Gracias a un espejo que cuelga junto a la puerta de la habitación de Karl, vemos lo que sucede en ese espacio, que, en cierta medida, nos niega el relato y, de paso, caemos en la cuenta de que Kathi, como Heidelberg, tiene algo de ensoñación fantasmal.

REFERENCIAS

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bourget, J. L., O'Neill, E. (2006). *Lubitsch o la sátira romántica*. Donostia: Festival Internacional de Cine Donostia/Filmoteca Española.

- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Burch, N. (1978-1979). Porter, or Ambivalence. *Screen*, 19(4), 91-105. <https://doi.org/10.1093/screen/19.4.91>
- (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Del Monaco, E., Pamini, A. (1995). *Ernst Lubitsch: l'arte della variazione nel cinema: l'opera di Lubitsch como sistema reticolare di variazione narrative ed espressive*. Roma: Ente dello spettacolo.
- Eyman, S. (1999). *Ernst Lubitsch. Risas en el paraíso*. Madrid: Plot.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Llinás, F. (1971). Lubitsch y la razón del drama. *Nuestro cine*, 106, 40-44.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid: Acento.
- 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>
- (2005). *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- (2013). *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Santander: Shangrila.
- Weinberg, H. G. (1980). *El toque Lubitsch*. Barcelona: Lumen.

UN MARGEN DE ALEGRE AMBIGÜEDAD. EL FUERA DE CAMPO EN EL PRÍNCIPE ESTUDIANTE (ERNST LUBITSCH, 1927)

Resumen

Las películas que rueda Ernst Lubitsch en Hollywood durante los años veinte contravienen las normas del estilo clásico, sobre todo, a través de la gestión del fuera de campo. Los films silentes del cineasta berlinés atentan contra una de las premisas básicas del modelo clásico, que consiste en colocar al espectador en la mejor de las ubicaciones posible para que pueda verlo todo sin esforzarse. Además, el tratamiento del espacio que se acomete en estas películas es, en ocasiones, ambiguo y no siempre está supeditado a la causalidad. Para explicar en qué términos concretos se producen estas desviaciones de la norma, en este artículo se analizan en detalle tres secuencias de *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927), en las que el espacio *off* va a ser activado de diferente manera.

Palabras clave

Lubitsch; cine mudo; estilo clásico; fuera de campo; *El príncipe estudiante*; elipsis.

Autor

Asier Aranzubia (Bilbao, 1973) es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Ha escrito, entre otros, *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007) y *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). También ha colaborado en revistas como *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente* y *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contacto: aaranzub@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Aranzubia Cob, A. (2019). Un margen de alegre ambigüedad. El fuera de campo en *El príncipe estudiante* (Ernst Lubitsch, 1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 47-60.

A MARGIN OF PLAYFUL AMBIGUITY: OFF-SCREEN SPACE IN THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG (ERNST LUBITSCH, 1927)

Abstract

The films made by Ernst Lubitsch in Hollywood during the 1920s contravene the norms of the classical style, especially through the use of off-screen space. The silent films of this director from Berlin violate one of the basic premises of the classical model: that the spectator must be positioned in the best possible location to be able to see everything easily. In addition, the way space is treated in these films is at times ambiguous and not always in keeping with causal logic. To explain exactly how these deviations from the norm occur, this article offers a detailed analysis of three sequences in *The Student Prince in Old Heidelberg* (Ernst Lubitsch, 1927), in which the off-screen space is activated in different ways.

Key words

Lubitsch; Silent Films; Classical Style; Off-Screen Space; *The Student Prince in Old Heidelberg*; Ellipsis.

Author

Asier Aranzubia is a lecturer at Universidad Carlos III in Madrid and a member of the research group TECMERIN. His publications include *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007) and *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). He has also contributed to numerous journals, including *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente* and *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contact: aaranzub@hum.uc3m.es.

Article reference

Aranzubia Cob, A. (2019). A Margin of Playful Ambiguity: Off-Screen Space in *The Student Prince in Old Heidelberg* (Ernst Lubitsch, 1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 47-60.

Edita / Published by



Licencia / License



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

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTACIÓN, INNOVACIÓN Y VANGUARDIA EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DEL USO NARRATIVO Y EXPRESIVO DEL SONIDO*

RICARDO JIMENO ARANDA

JOSÉ ANTONIO JIMÉNEZ DE LAS HERAS

CONTEXTO, EVOLUCIÓN Y CONCIENCIA AUTORAL EN ROUBEN MAMOULIAN

La figura de Rouben Mamoulian como cineasta está indisolublemente asociada al periodo de esplendor del cine clásico americano y, en concreto, a la etapa de inicios del cine sonoro y de la consolidación de los géneros cinematográficos en los años treinta, cuando dirige una serie de films de notable interés en términos estéticos, técnicos y narrativos. En cualquier caso, Mamoulian continúa siendo un realizador incómodo para el análisis, por su ubicación en un término medio, un tanto ambiguo, entre los considerados grandes directores del periodo y los que podrían denominarse artesanos con talento con algún largometraje de importancia histórica —un técnico brillante en palabras de Weinrichter (1993: 52)—, lo que explica su permanente situación de indefinición entre el olvido y la reivindicación continua, casi intermitente; centro de atención puntual y esporádica

por parte de ciertos estudios y artículos, tanto en el extranjero¹ como en España², y bastante denostado desde la óptica crítica general, con algunas excepciones (Vila, 2001: 20-22).

Rouben Mamoulian, nacido en 1897 en Tiflis (Georgia, entonces Imperio ruso), se integra, por edad, en la generación de los pioneros americanos nacidos en las últimas dos décadas del siglo XIX, al igual que Raoul Walsh, King Vidor, John Ford y Howard Hawks, y en la de los cineastas emigrados de una Europa convulsa, tal como Fritz Lang o William Dieterle, con la diferencia sustancial de que sus primeras obras para el cine están realizadas con posterioridad a la llegada del sonoro y de que su llegada a Estados Unidos se produce a mediados de los años veinte, tras su éxito como director teatral en Londres. Es su popularidad como director escénico lo que le abre las puertas de Hollywood y es la posibilidad de realizar films sonoros, para ser exactos, lo que termina de tentarle.

Mamoulian alternará en las tres siguientes décadas su labor como director teatral con la realización de películas bajo contrato con las grandes productoras de Hollywood. Su intención estilística se pone de manifiesto en el proceso de creación, superando la temática de sus obras (que, además, en su mayor parte son *remakes* de largometrajes mudos o sonoros previos), e incluso más allá de los resultados globales y tangibles de su producción cinematográfica, sujeta a los condicionantes de las convenciones industriales y narrativas del cine de Hollywood. El director rasga dichas reglas en un plano de abstracción intelectual —con clara influencia de las vanguardias europeas— y de experimentación técnica asociada a esa búsqueda, a partir de la elaboración de la puesta en escena, de la utilización del sonido o del empleo del color, no solo por realizar el primer film completamente en color de la historia del cine, *La feria de la vanidad* (Becky Sharp, Rouben Mamoulian, 1935) o por

su voluntad pictórica expresa, sino por la propia intención intelectual de reflexionarlo por escrito en un artículo de 1935 que bien podría considerarse como un manifiesto sobre el color en el cine —«*Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs*» (Algunos problemas ligados a la realización de películas en color) (Mamoulian, 1986: 53-55)—, en el que concluye con una aseveración casi análoga a la que Sergei M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov (1989: 476-479) planteaban sobre el sonido en el artículo «*Contrapunto orquestal*» (1928), después de poner en valor dicho recurso: «El cine no debe caer en esta nueva trampa. No debe tratar el color como haría un nuevo rico. El color no debe ser sinónimo de exceso. La moderación y la selección son la esencia del arte» (Mamoulian, 1986: 55). De un modo más o menos intenso, más revolucionario en sus inicios o manierista, esta vocación autoral de estilo impregna formalmente toda su obra.

Imagen I. Rouben Mamoulian en el rodaje de *La feria de la vanidad* (Rouben Mamoulian, 1935)



Mamoulian rueda sus primeros cinco títulos bajo contrato con Paramount Pictures: el melodrama musical *Aplauso*, el film de *gangsters* *Las calles de la ciudad* (*City Streets*, 1931), el largometraje fantástico *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), la comedia musical *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932) y el melodrama romántico *El cantar de los cantares* (*The Song of Songs*, 1933). Posteriormente, rueda para Metro-Goldwyn-Mayer, y al servicio de Greta Garbo, uno de los mayores éxitos de su carrera, la película histórica *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933). Su siguiente film, la adaptación de Lev Tolstói *Vivamos de nuevo* (*We Live Again*, 1934), le provoca un cierto fracaso crítico y comercial, del que se recupera gracias a la ya citada *La feria de la vanidad*. Sus siguientes tres largometrajes, realizados para productoras diversas, son las obras menos conocidas de su carrera: la comedia musical ambientada en México *El alegre bandolero* (*The Gay Desperado*, 1936); el extraño híbrido entre aventura, melodrama, *western* y musical con aire circense *La furia del oro negro*; y la adaptación teatral de Clifford Odets, situada en el mundo del boxeo, *Sueño dorado* (*Golden Boy*, 1939).

A partir de 1940 se inicia su etapa como director en la productora Twentieth Century-Fox, para la que realiza tres películas: el clásico del cine de aventuras *El signo del zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940); su barroco *remake* a todo color *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1941), con una idea estética que recoge como inspiración buena parte de los hitos de la pintura española desde El Greco, pasando por Velázquez y Goya, hasta Sorolla y otros pintores decimonónicos menores dedicados a la tauromaquia; y la *screwball comedy* *Anillos en sus dedos* (*Rings on Her Fingers*, 1942). Su periodo en el estudio concluye al ser despedido del rodaje del mítico film *noir* *Laura* (1944), que concluirá su productor, Otto Preminger³. Los dos últimos títulos de su carrera, *Summer Holiday* [Vacaciones de verano] (1948) y *La bella de Moscú* (*Silk Stockings*, 1957), separados casi por una década, son musica-

les producidos por Arthur Freed para MGM. Pese a los enfrentamientos con el equipo, el productor respeta su independencia artística para experimentar con el uso del color en ambos casos y con la utilización del formato panorámico CinemaScope en el segundo.

LA VOLUNTAD DE AUTONOMÍA DE MAMOULIAN EXPLICA, EN PARTE, SU PARCIAL FRACASO COMO CINEASTA EN TÉRMINOS DE CONTINUIDAD, SUS PROGRESIVAS DIFICULTADES PARA IMPONERSE EN EL SISTEMA —EN EL QUE SE HABÍA INTRODUCIDO COMO WONDER BOY, AL MODO EN QUE LO HARÍA UNA DÉCADA DESPUÉS ORSON WELLES

La voluntad de autonomía de Mamoulian explica, en parte, su parcial fracaso como cineasta en términos de continuidad, sus progresivas dificultades para imponerse en el sistema —en el que se había introducido como *wonder boy*, al modo en que lo haría una década después Orson Welles (Bourget, 2007: 72)—, particularmente a partir de la segunda mitad de los años treinta, así como su imposibilidad para llevar a término varios de sus proyectos, incluso habiéndose iniciado el rodaje de los mismos. Se explica así también, y simplemente, su progresivo abandono del medio como resultado conjunto de su desencanto con la industria y de la desconfianza de esta misma para encargarle películas, habida cuenta de la complejidad de su carácter artístico. En este sentido, el estilo y la idiosincrasia de Mamoulian siguen planteando algunas incógnitas en torno al resultado de su indudable disposición creadora e innovadora en el desempeño de su obra cinematográfica, un compendio llamativamente breve en comparación con la filmografía de otros directores coetáneos: tan solo dieciséis películas en un intervalo de casi tres décadas, y más de la mitad concentradas en la primera de ellas.

Partiendo de estas consideraciones previas sobre la naturaleza autoral del cineasta y sus constantes estéticas y narrativas, que se reproducen de modo coherente en toda su obra, el objetivo de este artículo consiste en analizar los elementos expresivos puntuales que desafían o se desvían de los usos convencionales —estéticos y narrativos— del Hollywood del periodo clásico y que pueden hallarse en la mayor parte de las películas del director.

Estos elementos expresivos son diversos, pero nos centraremos fundamentalmente en la aportación de Mamoulian en el campo del sonido, teniendo en cuenta la voluntad simbólica y experimental asociada a la narración y las referencias puntuales a otras de sus innovaciones cinematográficas (como el uso del color o del montaje), relacionadas también con movimientos de vanguardia anteriores, como el expresionismo o incluso el surrealismo.

El estudio, a partir del análisis filmico de su obra, se centrará de modo nuclear en los primeros largometrajes del cineasta, concretamente en *Aplauso*, *Las calles de la ciudad*, *El hombre y el monstruo* y *Ámame esta noche*, films en que los recursos sonoros aparecen con mayor grado de experimentación e innovación, sin perjuicio de la alusión a otras obras de su filmografía que añaden o reiteran algunos de estos aspectos.

INNOVACIONES SONORAS: EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA Y CREACIÓN DE CONVENCIONES NARRATIVAS

La relación, *a priori* experimental, entre la imagen y el sonido es el elemento sustancial de las primeras películas del director. Al acercarse al mundo del cine —un medio todavía incipiente para él, que experimenta, además, un profundo periodo de cambio técnico y expresivo—, Mamoulian, curtido en el teatro, intenta precisamente desarrollar por todos los medios una puesta en escena *anti-teatral*, utilizando todos los recursos de los que dispone: planificación, montaje y uso del sonido. Pese a

declarar que, para él, el cine es básicamente un medio visual (Higham y Greenbug, 1969: 146), y precisamente por tratar de mantener la independencia y la autonomía estética de las imágenes, Mamoulian va a convertirse en uno de los principales innovadores con la técnica del sonido en la transición entre el mudo y el sonoro, y lo que resulta especialmente interesante es que lo va a hacer de un modo absolutamente consciente, casi obsesivo, como autor interesado en modelar los nuevos recursos: «Lo fascinante era poder usar el sonido de un modo imaginativo. No creo en el naturalismo en el cine o en el teatro. Creo en la estilización, que, si se logra apropiadamente, es mucho más real que la propia realidad» (Gallagher y Amoruco, 1982: 16).

En este sentido, su primer largometraje, *Aplauso*, un melodrama sobre el mundo del espectáculo, con la singularidad de mostrar los entresijos del *burlesque*⁴, que se centra en la relación entre una actriz decadente (Helen Morgan) y su hija (Joan Peers), a la que ha alejado de su entorno, es una obra extraña dentro de esa etapa de transición (todavía, como muchos otros largometrajes de este periodo, combina escenas mudas y escenas sonoras). Mamoulian, que está bajo contrato con Paramount, rueda en los estudios de la productora en Nueva York y solicita permanentemente avanzar sobre las alternativas de la técnica sonora, llegando a plantear la posibilidad (antecedente del estéreo, que luego utilizará en *La bella de Moscú*) de grabar en dos canales de audio (para poder recoger el sonido de los objetos que sujetan dos personajes en términos separados de una misma escena), algo que no logrará (Robinson, 1961: 125). Pero, en particular, y este continúa siendo el gran hito del film, se afana en desarrollar una puesta en escena con la cámara en permanente movimiento, tanto en las secuencias mudas como en las sonoras, tal y como explica el propio cineasta: «En esos primeros días del sonoro, la gente pensaba que las películas tenían que ser todo diálogos, hablar, hablar, hablar. Yo quería hacer cosas que no se podían ha-

cer en el teatro. Quería utilizar una cámara móvil» (Robinson, 1961: 125).

Desde el punto de vista puramente tecnológico, el director logra que se cree una cabina aislante que permite a la cámara moverse con libertad sin interferir en las tomas sonoras (García Fernández, 1982: 626); desde el punto de vista de la puesta en escena, Mamoulian rueda todas las escenas intimistas con diálogos sobre *travelling* partiendo del plano general hasta el primer plano. Incluso el diálogo entre la joven (Joan Peers) y el marinero con el que inicia una relación, se filma con un *travelling* que muestra solo las piernas de los personajes. Es un ejemplo de cómo la voluntad de que la cámara esté en movimiento durante el diálogo, y la dificultad técnica para lograrlo en términos convencionales, termina alumbrando una escena de vanguardia en la que nunca vemos los rostros de los personajes que hablan.

En la parte musical, las actuaciones del *burlesque* están filmadas de modo casi enloquecido; la cámara va recorriendo la escena en continuidad, con leves insertos casi expresionistas (o de un naturalismo extremo que llega a ser hiperrealismo) que muestran el carácter vulgar del espectáculo y de las bailarinas, a través de las imágenes de los dientes picados de las coristas o de sus figuras rechonchas lejanas al estándar del *glamour*. La gama de encuadres múltiples puede observarse también en la comparación entre la fórmula inicial, en planos generales cenitales, del parto de la protagonista, frente al plano secuencia del suicidio del mismo personaje, con la cámara recorriendo la estancia desde el plano general hasta el plano detalle de un vaso con somníferos. El movimiento físico de los encuadres y su variedad termina alumbrando la idea poética y simbólica de la circularidad, desde el nacimiento hasta la muerte de los dos personajes principales, hija y madre, que, además, se han pasado (amargamente) el testigo artístico como estrellas del *burlesque*. En definitiva, la idea de la

Imágenes 2 a 5. Aplauso (Rouben Mamoulian, 1929)





Imágenes 6 a 8. *Las calles de la ciudad* (Rouben Mamoulian, 1931)

movilidad no termina en sí misma como anteposición al estatismo. El cineasta busca una idea expresiva e incluso en algunos casos simbólica que, además, pueda facilitarle la propia aplicación de la técnica sonora inicialmente compleja. La experimentación casi vanguardista del cineasta —utilizando también como herramienta sustancial el montaje— aparece también en la representación de un sueño traumático del personaje de la hija, en el que las imágenes del espectáculo se encadenan con las de su paso por un convento, estableciendo una relación temática y estética peculiar que remite al surrealismo y que constituirá el primer *collage*-soliloquio del director, refinado en sus largometrajes posteriores.

En conjunto, el planteamiento de la arquitectura sonora del film —sin abandonar el contexto narrativo— casi parece una respuesta al «Contrapunto orquestal», publicado un año antes por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov (1989: 476-479). *Aplauso* utiliza efectivamente el sonido como contrapunto visual, introduciendo toda suerte de usos expresivos infrecuentes, desde lo onírico, en la aludida secuencia del sueño, hasta el naturalismo casi documentalista, como en la escena en la que el paso real de una avioneta interrumpe el diálogo entre los personajes en lo alto de un rascacielos. Mamoulian conocía y admiraba el cine del Eisenstein y también hay constancia de que *Aplauso* causó notable impresión en el cineas-

ta soviético, que asistió a un pase del largometraje durante su estancia en los Estados Unidos a comienzos de los treinta (Goodwin, 2001: 95).

La inventiva y el riesgo estético asumido por Mamoulian en su primera película se mantendrá en su siguiente cinta, *Las calles de la ciudad*, obra maestra del cine de *gangsters*, que lanza al estrellato a Gary Cooper y a Sylvia Sydney, y que prácticamente inaugura la serie junto con *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn Leroy, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), con las que comparte una narración elusiva e indirecta de los crímenes —como puede verse desde la secuencia inicial, contada en elipsis, del asesinato de un fabricante clandestino de cerveza—, cuyo efecto es precisamente la intensificación de una atmósfera de violencia y amoralidad.

No obstante, más allá de la instauración de las claves del género gansteril, *Las calles de la ciudad* introduce algunos aspectos esenciales de la experimentación personal del cineasta, que están en relación con sus intereses creativos respecto al uso del sonido, ya demostrados en *Aplauso*. Al igual que en este film, cuando se desarrollan escenas con profusión de diálogos se procura buscar alguna solución alternativa que anule la convención estática de los planos fijos para los diálogos. Pero, en este caso, Mamoulian pone en escena una idea

singular, de corte verdaderamente surrealista, como solución para rodar una conversación entre dos personajes secundarios. Las imágenes de las estatuas de porcelana de dos gatos se suceden en una dinámica de plano/contraplano, mientras se escucha el diálogo en *off* de los dos personajes. Es un ejemplo perfecto de montaje de contrapunto, que, pese a las declaraciones del propio director indicando lo contrario (Higham y Greenbug, 1969: 151), ni siquiera contiene un simbolismo concreto. Se trata de una simple digresión visual no asociada de forma expresa a ningún elemento narrativo, una idea aleatoria y disparatada, puramente experimental.

LA UTILIZACIÓN NARRATIVA DEL SONIDO COMO RECURSO EXPRESIVO Y PSICOLÓGICO ES REVOLUCIONARIA. EL DIRECTOR ENSAYA IDEAS QUE INTRODUCEN POR PRIMERA VEZ EL MONÓLOGO INTERIOR

En esa misma línea, la utilización narrativa del sonido como recurso expresivo y psicológico es revolucionaria. El director ensaya ideas que introducen por primera vez el monólogo interior, como en la escena en que la protagonista (Sylvia Sidney), injustamente encerrada en prisión, reflexiona sobre su pasado y su situación. La voz en *off* del personaje, con diálogos previos, se superpone sobre un primer plano suyo, con la cámara avanzando y retrocediendo sobre ella, como si quisiera acompañar ese intermitente proceso mental. El cineasta explica de forma concreta cómo concibió esa idea: «Shakespeare utilizaba los soliloquios para dotar de expresión oral a los pensamientos. Luego, el soliloquio se quedó anticuado. Pero se trata de un medio expresivo maravilloso, así que decidí utilizar un primer plano de Sylvia Sidney, sola en la cárcel, y sobrepresionar sobre él todas sus ideas y recuerdos. Una vez más, todo el mundo

insistió en que era imposible y en que el público no comprendería nunca lo que estaba ocurriendo [...]. Como es lógico, este empleo de pensamientos audibles se ha convertido hoy en una convención» (Robinson, 1961: 125).

El planteamiento del monólogo interior, que aparece por primera vez en este film, volverá a ser utilizado en el siguiente título de Mamoulian, *El hombre y el monstruo*, con la función de reforzar toda la idea de subjetividad dual que preside la primera adaptación sonora de la famosa novela de Robert Louis Stevenson *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) y que, como advierte Arquero (2015: 12), introduce una gama de «planos sonoros subjetivos», que utilizan, por ejemplo, el eco como recurso para dotar de densidad a los recuerdos, idea luego convencional, pero insólita en su época, o los propios latidos del corazón como diapasón durante la escena de la transformación, en la que la composición de efectos sonoros y contrapuntos introducen toda suerte de grabaciones realistas y artificiales para conseguir dicha atmósfera, incluyendo los propios latidos del corazón de Mamoulian (Vila, 2001: 52). La subjetividad alcanza su cénit en dicha escena, en la que Jekyll se transforma por primera vez en Hyde. La plasmación visual se articula en un plano secuencia, en el que la cámara llega a girar 360° sobre su eje, que muestra simbólicamente la transformación a través de un espejo, con un juego de desenfocados. Los rostros que va adquiriendo Jekyll hasta la conversión final en Hyde son dignos del expresionismo más literal e incluso remiten al imaginario de la FEKS, la Escuela del Actor Excéntrico soviética. Mamoulian obtiene la cumbre de su experimentación técnica y poética poniendo en juego todos los recursos posibles, desde la utilización de filtros lumínicos de colores en la sucesión de primeros planos hasta el empleo de un fondo sonoro atonal y extradiegético, que culmina con un retroceso de la cámara y el encadenado del plano del personaje con la superposición de escenas pasadas, que entroncan con la idea del montaje de atracciones *eisensteniano*.

El largometraje conjuga, en este sentido, su adscripción al género fantástico en competencia directa con los exitosos films de «monstruos» de la productora Universal del mismo año, reconstruyendo una atmósfera directamente expresionista. No obstante, el interés de Mamoulian trasciende dicho planteamiento genérico y se dirige a la captación psicoanalítica de la esencia de la novela, transponiendo la dualidad racional y atávica del ser humano, poniendo el foco de forma sutil, pero notablemente explícita para la época, en un erotismo perverso que se construye desde la represión de Jekyll hasta la pasión atávica y desatada de Hyde. El elemento sexual es el preponderante en la bestia resultante siendo en ambos el objeto de su deseo el personaje de la prostituta encarnado por Miriam Hopkins. Estos dos sentidos provocan toda una gama de escenas impensables con posterioridad a la instauración del Código Hays en

1934. Por ejemplo, la escena en que Jekyll conoce a la prostituta es toda una declaración de intenciones: la subjetividad del ego reprimido se representa en la frontalidad del plano en que el personaje femenino se quita las medias y las ligas y las lanza a los pies del doctor, que las recoge con su bastón. En la conversación inmediatamente posterior sobre los deseos reprimidos entre Jekyll y su amigo, Mamoulian mantiene sobre ambos, en un plano superpuesto, la pierna de la prostituta balanceándose como un péndulo sobre los dos personajes masculinos, como símbolo de que Jekyll está pensando en sexo, pese a estar hablando de otra cosa; de nuevo, el montaje alterno sonoro y visual para construir el pensamiento íntimo. El director recurre a la extremidad femenina aislada —no será la última vez en su carrera, pues volverá a tener notable y diversa importancia en varios films posteriores, como *El cantar de los cantares*, *Anillos en*

Imágenes 9 a 12. Sinfonía urbana. *Ámame esta noche* (Rouben Mamoulian, 1932)



sus dedos y, desde luego, *La bella de Moscú*—, como símbolo del erotismo y la sexualidad, y lo utiliza visualmente de un modo insólitamente vanguardista, puesto que la pierna termina siendo el símbolo pendular de la pulsión sexual y de la propia dualidad del personaje de un modo transparente y expreso.

Junto a la voluntad de mantener el dinamismo visual, pese a la compleja técnica del sonido en sus inicios, la idea del monólogo interior y la utilización psicológica o emocional del sonido, Mamoulian recurre también a la utilización poética o musical de los efectos sonoros sincrónicos. El ejemplo sustancial en su carrera es la construcción de la banda sonora musical a partir de efectos sonoros, es decir, de ruidos diegéticos producidos en la escena. Este es el sorprendente comienzo de *Ámame esta noche*, única comedia musical de Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald que no dirigió Ernst Lubitsch, que tiene la estructura de un pícaro cuento de hadas, donde el despertar de la ciudad de París, mostrado inicialmente con una técnica casi documental —a partir de planos de exteriores reales filmados en la orilla izquierda del Sena—, se convierte en una sinfonía urbana cuando los diferentes vecinos y comerciantes comienzan rítmicamente a desarrollar toda suerte de ruidos, como prólogo a la aparición del sastre protagonista (Maurice Chevalier), entonando la canción de obertura. Mamoulian había desarrollado la idea para la puesta en escena de la obra de teatro *Porgy*, en 1925: «un hombre roncando, un martillo, una mujer barriendo [...] conduje todo como en una sinfonía: un ritmo de cuatro por cuatro, luego seis por ocho, luego sincopado, y finalmente con un ritmo de charlestón» (Higham y Greenbug, 1969: 147). Y este planteamiento quedaría trasplantado a todos los montajes musicales de *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en el número denominado *Morning Sounds*, que acredita además de a Gershwin y al autor de la obra original, DuBose Heyward, al propio Mamoulian como autor. Esta secuencia será, de hecho, la única rodada

por Mamoulian que se mantiene en el film *Porgy y Bess* (*Porgy and Bess*), dirigido por Preminger en 1959, del que Mamoulian fue despedido, resultando, por tanto, la última secuencia dirigida por él, lo que constituye casi un cierre simbólico —si bien no acreditado— de su obra, habida cuenta de la importancia de dicha idea musical en su carrera.

La utilización de efectos sonoros con ese planteamiento musical será recurrente en el director, de un modo más o menos expreso o surrealista, llegando al paroxismo al utilizar los gruñidos y gemidos de los animales de una granja como contrapunto coral a uno de los números musicales interpretados por Irene Dunne en *La furia del oro negro*. Incluso en un planteamiento no expresamente musical, pero sí claramente rítmico, según el propio planteamiento del cineasta en torno al ritmo, el uso de los efectos sonoros como banda sonora sincopada se utiliza ya —en sustitución evidente de la música extradiegética— en diversos momentos de *Las calles de la ciudad*, al emplear una progresión de sonidos compactos que se enlazan entre sí, del mismo modo que encadenan las imágenes (el ruido de las ruedas de los camiones que portan la cerveza, la cadena de embotellado, los disparos de la feria, el sonido ambiente de algarraba, los telares en los que trabajan las prisioneras, de nuevo los camiones).

Precisamente, una de las constantes del cine de Mamoulian en sus primeros films es la práctica ausencia de música de acompañamiento o extradiegética. Es decir, casi siempre que la banda sonora contiene música, esta viene justificada o está integrada en la acción, porque es cantada o interpretada en la escena, o porque se escucha en la radio, por ejemplo. Esta idea de no disociar la música de la propia narración como elemento complementario permite usar la música con un sentido narrativo directo, bien creando continuidad entre escenas, o bien utilizándola como recurso emocional indirecto.

Durante la década de los treinta, Mamoulian recurre a esta posibilidad de forma diversa, siem-

pre con una complejidad mayor de la observada a simple vista. En la aludida *Ámame esta noche*, la partitura de Rodgers y Hart contiene una canción, *Isn't It Romantic?*, que se convertiría en un éxito del estándar americano y que se utiliza narrativamente para conectar a los dos personajes protagonistas (el sastre y la princesa), inicialmente enfrentados. La unión de escenas y secuencias se produce a través de la variedad de intérpretes que va teniendo la pegadiza canción, oída y repetida por múltiples personajes. La canción es entonada inicialmente por Chevalier; será un taxista quien la silbe; posteriormente, un viajero del tren; luego, un batallón de soldados desfilando; y, finalmente, un gitano itinerante, hasta que llegue a oídos de la lánguida princesa y se convierta en un recurso significativo para conectar a los personajes.

En un sentido menos artificial, pero con la infrecuente función de elipsis temporal sonora, Mamoulian había utilizado ya en *Las calles de la ciudad* un recurso parecido: los personajes van escuchando música en la radio del coche en una escena. Se produce un corte, y vemos, con el fondo sonoro silencioso, a un grupo de *gangsters* silencioso; la recuperación paulatina de la música en *off* (en continuidad con la escena previa) será lo que anuncie la llegada de los protagonistas, poniendo en alerta a los *gangsters* y al espectador. Es decir, la música o el sonido cumplen, así, el rol narrativo de la referencia alusiva al espacio fuera de cuadro, creando continuidad o unidades de sentido con la misma fuerza (e incluso mayor originalidad) que las imágenes. Mamoulian seguirá utilizando este recurso en años posteriores, si bien de un modo más tópico



Imágenes 13 a 14. *La bella de Moscú* (Rouben Mamoulian, 1957)

y asumido, como cuando en *La furia del oro negro* la música extradiegética, que remite a la canción preferida de la protagonista (Irene Dunne), le recuerda a su marido (Randolph Scott) que ella le ha abandonado. No obstante, la aparente sencillez del recurso no es tal si se admite que, en este caso, la música (extradiegética) está cumpliendo el mismo rol que el diálogo en *off* en el monólogo interior, es decir, representar el pensamiento del personaje.

Curiosamente, la idea del monólogo interior (visual, auditivo o combinación) como corriente de pensamiento de un personaje expresado explícitamente en la pantalla se convertirá en un modo de marcar el punto de inflexión dramático en buena parte de la obra del director. La utilización de ese *collage* visual y sonoro como punto de giro es una constante en muchos de los largometrajes del director desde el primero, *Aplauso*, pasando por *Las calles de la ciudad*, *El hombre y el monstruo*, *El can-*

tar de los cantares, *Vivamos de nuevo* o *La furia del oro negro*. Incluso en *La bella de Moscú*, esa idea de transformación interior queda representada en el citado número *Silk Stockings*, cuando el planteamiento marxista de la protagonista (Cyd Charisse) se derrumba ante el materialismo parisino capitalista simbolizado en unas medias de seda.

LA TÉCNICA Y LA PUESTA EN ESCENA AL SERVICIO DEL LENGUAJE POÉTICO

El análisis de la relación atípica entre las imágenes y el sonido en el cine de Mamoulian de los primeros años treinta, el valor narrativo de la utilización de la técnica sonora más allá de lo descriptivo y sincrónico, como elemento sustancial del relato o como metáfora emocional o poética, pone de manifiesto el interés del cineasta —su voluntad artística— por explorar el lenguaje cinematográfico, más allá de las convenciones establecidas por la propia industria, en muchas ocasiones reticente a la introducción de cambios e innovaciones.

Dicha voluntad queda patente desde su primer film, en el que se niega en redondo a seguir el planteamiento mecánico de las primeras *talkies*, respetando los planos fijos y teatrales para grabar los diálogos con mayor comodidad. Sin embargo, dicha exploración con el sonido no es una idea aislada en esta primera película, sino que se reproduce, evoluciona y amplía en sus siguientes obras (particularmente en las del periodo Paramount) hasta componer casi un corpus completo de recursos narrativos asociados al sonido: la idea intuitiva del sonido o la música diegética y extradiegética; el monólogo interior o soliloquio, gracias al uso introspectivo de la voz en *off*; el sonido como elipsis temporal narrativa o como elemento de continuidad entre secuencias; y, en lo referido al ritmo musical, la posibilidad de utilización poética de los efectos sonoros o de los sonidos provenientes de la naturaleza y su variación en la creación de sinfonías urbanas sonoras, que casi se convierten en el contrapunto acústico de los documentales mudos de vanguardia sobre

temática urbana de Dziga Vertov —*El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, 1929)— o Walther Ruttmann —*Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt, 1927)—, una apreciación comparativa notablemente interesante, ya apuntada por Vila (2001: 70).

No obstante, más allá de la propia utilización o valor (narrativo o estético) de dicha técnica sonora y del propio montaje de sonido, el interés último de Mamoulian, según él mismo expresa, es la creación de un ritmo poético y simbólico que alumbre un conjunto heterogéneo, pero equilibrado, en la propia película, que refuerce, de hecho, la propia imagen a través de una lógica creativa en la utilización del recurso sonoro: «Creo que el cine es, en primer lugar, un medio visual. El sonido es secundario. Puedes introducir toda la filosofía que quieras, pero si la película no llega en términos visuales, se queda corta» (Higham y Greenbug, 1969: 146). Curiosamente, uno de los mejores ejemplos de su destreza en el uso del sonido es precisamente su construcción de una atípica escena, casi muda, de *La reina Cristina de Suecia* —la recordada escena de Greta Garbo acariciando los objetos de la habitación en la que ha pasado la noche con su amante—. Aquí, el sonido vale en tanto que su ausencia refuerza la intensidad de las imágenes y el valor simbólico de los objetos que Garbo acaricia para recordarlos en el futuro, para poder atesorar en su mente dichas imágenes, en lo que casi constituye una metáfora de la voluntad creadora (de imágenes) de Mamoulian. Es decir, los recursos, las acciones del cineasta y su utilización solo están al servicio de esa búsqueda de la pregnancia, de la sensación en el espectador. Dice el realizador:

El cine debe ser poético, debe integrar todos los componentes del arte. Debe mostrar la verdad interior de un modo estilizado, no simplemente la verdad "real". Debe tener también ritmo. Cuando era niño, nuestro profesor de física elemental decía: cuando un regimiento de soldados cruza un puente de piedra, siempre se les ordena romper el paso, porque si desfilaran al mismo paso, el poder de la vibración

rítmica podría destruir el puente. Permaneció en mi mente que el ritmo puede tener un gran poder: si puede destruir, también puede construir. Y puede construir una gran tensión y emoción en una película (Higham y Greenbug, 1969: 146).

Este es el concepto de ritmo buscado por el cineasta. La trascendencia de la voluntad creadora de Mamoulian, con sus aciertos y con sus fracasos, dentro de su breve filmografía es la exploración permanente de los recursos propios del cine para ponerlos al servicio de esa acción poética filmica. Sus hallazgos estéticos y narrativos integrados en la puesta en escena, el montaje, la banda sonora o el uso del color, en un equilibrio inestable entre el realismo y la fantasía, dan como resultado una obra peculiar en tránsito entre la vanguardia y la convención consolidada en la industria de Hollywood; una convención que, en algunas ocasiones, fue primero una idea innovadora y atípica de Mamoulian, puesta en marcha en clave experimental antes de ser adoptada como estándar narrativo del cine clásico americano. ■

NOTAS

- * Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por los autores del artículo.
- 1 Mamoulian ha sido objeto de algunas monografías, sobre todo estadounidenses. En Europa los enfoques críticos tradicionales han sido bastante extremos, siendo defendido, por ejemplo, con bastante ardor por la revista *Positif*, y, particularmente, por Jean-Loup Bourget, y tratado con bastante desidia por *Cahiers du Cinéma*.
 - 2 Dentro de la obra académica dedicada al cineasta cabe destacar una tesis doctoral española de la Universitat de València, elaborada por Santiago Vila y luego transformada en la monografía *Rouben Mamoulian: el estilo como resistencia* (Vila, 2001), de notable interés, aunque obvie el análisis de dos largometrajes —*Aplauso* (Applause, 1929) y *La furia del oro negro* (High, Wide and Handsome, 1937)— debido, seguramente, a la imposibilidad de acceder a las fuentes.

- 3 La versión oficial sobre la responsabilidad en la autoría de *Laura* es polémica, aunque algunas fuentes atribuyen buena parte del film a Mamoulian y otras explican que Preminger comenzó el rodaje desde cero (Vila, 2001: 239).
- 4 *Show* con estrellas maduras, recibidas por un público vulgar.

REFERENCIAS

- Arquero Blanco, I. (2015). De vuelta a la ficción sonora. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 54, 155-168. Recuperado de https://webs.ucm.es/info/especulo/Narrar_en_la_era_digital_Especulo_54_UCM_2015.pdf
- Bourget, J.-L. (2007). Bella manera, belle jeunesse. *Positif*, 555, 72-74.
- 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.
- Gallagher, J. A., Amoruco, M. A. (1982). An Interview with Rouben Mamoulian. *The Velvet Light Trap*, 19, 16-22.
- García Fernández, E. C. (coord.). (1982). *Historia Universal del Cine*, vol. V. Planeta: Madrid.
- Goodwin, J. (2001). Eisenstein: Lessons with Hollywood. En A. LaValley y B. P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration* (pp. 91-108). New Jersey: Rutgers University Press.
- Higham, C., Greenbug, J. (1969). *The Celluloid Muse. Hollywood Directors Speak*. Nueva York: The New American Library.
- Luhrssen, D. (2013). *Mamoulian. Life on Stage and Screen*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Mamoulian, R. (1986). Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs. *Positif*, 307, 53-55.
- Robinson, D. (1961). Painting the Leaves Black. An Interview with Rouben Mamoulian. *Sight and Sound*, 30(3), 123-127.
- Vila, S. (2001). *Rouben Mamoulian. La resistencia como estilo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Weinrichter, A. (1993). Un técnico brillante. Rouben Mamoulian. *Dirigido por...*, 216, 52-55.

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTACIÓN, INNOVACIÓN Y VANGUARDIA EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DEL USO NARRATIVO Y EXPRESIVO DEL SONIDO

Resumen

El artículo analiza la obra del cineasta norteamericano de origen ruso Rouben Mamoulian, que se desarrolla durante el periodo de esplendor del cine clásico norteamericano y se caracteriza por un equilibrio singular entre el canon estético y narrativo de la industria de Hollywood y las singulares aportaciones e innovaciones (el uso del sonido, del color, del montaje o del formato) que introduce en sus películas. El artículo se centra, particularmente, en la utilización del sonido en clave narrativa y expresiva, y en el sentido poético y simbólico que alumbran dichas experimentaciones, teniendo como especial referencia los primeros cuatro títulos del director: *Applause* (Applause, 1929), *Las calles de la ciudad* (City Streets, 1931), *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931) y *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932).

Palabras clave

Rouben Mamoulian; cine sonoro; vanguardia cinematográfica; sonido; uso expresivo del sonido.

Autores

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984) es profesor de Historia del Cine del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense y Premio Extraordinario de Doctorado por la Complutense. Es autor de una tesis sobre cine político y tiene varias publicaciones sobre cine e ideología. Contacto: rijimeno@ucm.es.

José Antonio Jiménez de las Heras (Madrid, 1971) es profesor de Narrativa Cinematográfica del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado y doctor en Comunicación Audiovisual. Vicedecano de estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Información y Director de la Plataforma de Divulgación Científica de la UCM. Contacto: joseantj@ucm.es.

Referencia de este artículo

Jimeno Aranda, R., Jiménez de las Heras, J. A. (2019). Rouben Mamoulian: experimentación, innovación y vanguardia en Hollywood a través del uso narrativo y expresivo del sonido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 61-74.

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTATION, INNOVATION AND THE AVANT-GARDE IN HOLLYWOOD THROUGH THE NARRATIVE AND EXPRESSIVE USE OF SOUND

Abstract

This article analyses the work of the Russian-born American filmmaker Rouben Mamoulian, made during the golden era of classical Hollywood cinema, characterised by a unique balance between the aesthetic and narrative conventions of the Hollywood industry and the unique contributions and innovations (the use of sound, colour, editing and format) introduced by the filmmaker into his films. The article focuses particularly on the use of sound for narrative and expressive purposes, and on the poetic and symbolic meaning revealed by these experimentations, with special reference to the director's first four titles: *Applause* (1929), *City Streets* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), and *Love Me Tonight* (1932).

Key words

Rouben Mamoulian; Sound Film; Avant-Garde in Cinema; Sound in Cinema; Expressive Use of Sound.

Authors

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984) is a professor of film history with the Department of Communication Theory and Analysis at Universidad Complutense de Madrid (UCM). He holds a degree in Audiovisual Communication and Political Science from UCM and received the Extraordinary Doctorate Award for his PhD at the same institution. He is the author of a thesis on political cinema and has published numerous works on cinema and ideology. Contact: rijimeno@ucm.es.

José Antonio Jiménez de las Heras (Madrid, 1971) is a professor of film narrative with the Department of Communication Theory and Analysis at Universidad Complutense de Madrid (UCM). He holds a bachelor's degree and a PhD in Audiovisual Communication. He is currently the Vice-Dean of Students at the Faculty of Information Sciences and Director of the UCM Scientific Dissemination Platform. Contact: joseantj@ucm.es.

Article reference

Jimeno Aranda, R., Jiménez de las Heras, J. A. (2019). Rouben Mamoulian: Experimentation, Innovation and the Avant-garde in Hollywood through the Narrative and Expressive Use of Sound. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 61-74.

Edita / Published by



Licencia / License



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

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944), EL NOIR Y LA MIRADA FASCINADA*

EDISA MONDELO GONZÁLEZ

PABLO SÁNCHEZ LÓPEZ

«La muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el tema más poético del mundo».

EDGAR ALLAN POE
Filosofía de la composición

INTRODUCCIÓN

«El cine negro es una nebulosa», escribe Simsolo (2009: 17), refiriéndose al período clásico. Y quizá sea eso lo que hace que nos resulte tan atractivo y que volvamos sobre él una y otra vez después de tanto tiempo. Pero es una nebulosa en varios sentidos: lo es en su codificación como género (concepto ya discutible en sí mismo), lo son sus personajes, las historias que cuenta, los espacios en los que transcurre, la forma en que la imagen refleja ambientes y personajes, la luz, la estructura narrativa, etc.

En los ya clásicos trabajos de Borde y Chaumeton (1958), Guerif (1988), Simsolo (2009) y Heredero y Santamarina (1998), entre otros muchos, se abordan este tipo de películas, situándolas en el contexto socio-histórico e industrial en el que son creadas y tratando de definir una serie de características que les son comunes y que permiten agruparlas bajo esta denominación. No es aquí el lugar para detenernos en la historia del cine, pero

sí es fundamental recordar que el término de cine negro o *noir* fue creado *a posteriori*, cuando, terminada la Segunda Guerra Mundial, llega a Francia una gran cantidad de producción estadounidense que no había podido ser estrenada en su momento. Y son los franceses los que detectan una serie de rasgos comunes en esas películas que, ligándolos a los ya conocidos en literatura y en su propia cinematografía, les hace considerar la existencia de un corpus genérico, pero sin olvidar que se trata de «una categoría construida *ex post facto*» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 84).

Para Simsolo (2009: 141-142), «[l]o que se ha convenido en llamar “ciclo negro” comienza en 1944 con películas dirigidas por cineastas de origen europeo [...]: *Bluebeard* de Edgar G. Ulmer, *Double Indemnity* (*Perdición*) de Billy Wilder, *Laura* (*Laura*) de Otto Preminger, *Murder my Sweet* (*Historia de un detective*) de Edward Dmytryk, *Phantom Lady* (*La dama desconocida*) de Robert Siodmak y *The Woman in the Window* (*La mujer*

del cuadro) de Fritz Lang. [...] Rodadas simultáneamente por compañías competidoras, estas seis películas son el vehículo de algo muy semejante a un manifiesto estético». Un manifiesto, no obstante, del que probablemente ninguno de sus autores era consciente, al menos en el momento de dirigir sus películas.

Al igual que él, la mayoría de los estudiosos mencionados coinciden tanto en fechas como en películas integrantes del ciclo de cine negro, a las que se irán añadiendo otros títulos a lo largo de una década aproximada de producciones (más o menos entre 1944 y 1955), aunque algunos sitúan antes su inicio (en los años treinta, con el llamado cine de *gangsters*, otro término «nebuloso») o consideran que se extiende aún más en el tiempo (llegando al denominado *neonoir*, muy posterior al período clásico hollywoodiense).

En estos estudios, los diversos autores consideran que se dan unos patrones contextuales, narrativos y estilísticos que permiten la agrupación de determinadas obras en un marco que resulta reconocible y, hasta cierto punto, confortable a la hora de abordarlas, aunque, evidentemente, de forma no demasiado precisa. Se habla de cine negro, pero, «¿qué tipo de clasificación es “noir”? ¿Es un estilo visual, un tono, un género, un campo genérico, un movimiento, un ciclo, una serie, o solo una categoría útil?», se pregunta Horsley (2009: 6). Mientras hay teóricos que lo entienden como un género, otros, como Simsolo (2009), consideran más adecuado hablar de ciclo o serie e incluso otros, como Schrader (2005), reniegan de estos términos y afirman que el *noir* es un periodo específico de la Historia del cine donde se incluirían películas que comparten unas convenciones y tono en común. El propio Horsley (2009: 6) resume de algún modo la cuestión y concluye, citando a Naremore, que «incluso si no es, estrictamente hablando, un género [...], es una etiqueta que, al menos, invoca una

“red de ideas” que tiene valor como un principio organizador».

A pesar de estas diferencias a la hora de determinar la naturaleza del cine negro, todos estos autores acaban refiriéndose siempre, más o menos, a las mismas películas en las que detectan esos rasgos comunes, esa similitud estilística y narrativa, que las convierten en reconocibles también para los espectadores. Todo ello lleva a la construcción de un canon casi indiscutible, o por lo menos poco discutido, que engloba una serie de películas entre las que indefectiblemente se encuentra *Laura* (Otto Preminger, 1944).

Esas características compartidas y por todos reconocidas constituyen una serie de patrones, entre los que podríamos considerar, siguiendo, por ejemplo, a Heredero y Santamarina (1998: 24): «la relación dialéctica del *cine negro* con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido en estos filmes».

Imagen 1. Clifton Webb y Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



O, siguiendo al ya citado Simsolo (2009: 142), nos encontraríamos ante narraciones reconocibles por la presencia de «callejuelas oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pulsiones asesinas, sombras inquietantes y parejas malditas». Para Sánchez Noriega (1998: 12-13), «las características del cine negro serían: a) los personajes estereotipados; b) las historias dramáticas en la evolución de la trama, donde la muerte o la violencia tienen un protagonismo importante; c) los conflictos y la criminalidad determinados por un contexto social; d) los personajes situados al margen de la ley, en cuya conducta no siempre coinciden legalidad y moralidad; e) la acción narrada es contemporánea y ocurre preferentemente en espacios urbanos; f) la estética visual tiene carácter expresionista; g) los diálogos son tajantes, muy «cinematográficos» y a menudo cínicos; y h) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos».

Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 84-85), por su parte, plantean que hay cuatro características básicas compartidas por todo este corpus cinematográfico, que, además, consideran que son pautas de inconformismo que desafían al cine clásico de Hollywood: 1. Un ataque contra la causalidad psicológica; 2. Un desafío a la relevancia del romance heterosexual; 3. Un ataque contra el final feliz motivado; y 4. Una crítica de la técnica clásica.

Probablemente no encontremos muchas discrepancias a la hora de identificar o reconocer todos estos rasgos, no solo en las obras anteriormente citadas, sino en otras muchas películas clásicas, como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) o *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946). Pero, ¿están tan claros en *Laura*? La pregunta de origen es: ¿cómo es posible que se considere

Imagen 2. Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



un clásico y casi un paradigma del cine negro una película que no cumple o transgrede casi cualquier criterio de los establecidos?

El hecho de que el estreno de *Laura* coincida en fecha con el de otras películas reconocidas como integrantes del canon, y el que la trama gire, efectivamente, en torno a un asesinato puede haber generado un cierto «efecto corpus» o «efecto contagio» que intentaremos analizar a continuación, siguiendo varios ejes fundamentales, aunque difíciles de separar en el análisis, como son los personajes, la trama, los escenarios, el estilo visual, etc.

Partimos de la consideración de que *Laura* subvierte las estructuras y patrones clásicos en prácticamente todos sus ámbitos. Por un lado, es una película con muy pocos personajes, que rompen con los arquetipos reconocidos; por otro, su trama transcurre en muy pocos escenarios, bastante atípicos también; y, por último, presenta además una estructura peculiar en el contexto del período clásico y en las codificaciones particulares del «género» en el que se enmarca.

¿CÓMO ES POSIBLE QUE SE CONSIDERE UN CLÁSICO Y CASI UN PARADIGMA DEL CINE NEGRO UNA PELÍCULA QUE NO CUMPLE O TRANSGREDE CASI CUALQUIER CRITERIO DE LOS ESTABLECIDOS?

A pesar de que *Laura* se crea en el período de apogeo del cine clásico americano, podríamos, siguiendo las propuestas de González Requena (2006), considerarla como una muestra temprana de lo que se denomina manierismo (más reconocible en los años cincuenta), en el que el modo del relato clásico es subvertido en su sentido, aunque no siempre en su forma. Como él mismo señala, «en el cine manierista hollywoodiano [...] la forma relato mantendrá su presencia estructuradora [...] e incluso acentuará sus mecanismos de suspense; será la época de un virtuosismo narrativo abier-

to a los más inesperados juegos malabares en los que el trayecto del personaje se convertirá en la exploración de un laberinto de espejos que solo devolverá, finalmente, el vacío de su identidad» (González Requena, 2006: 569).

DECONSTRUYENDO LOS PERSONAJES

Laura

La primera pregunta que surge en una película titulada —al igual que en la novela de Vera Caspary en la que se basa— con un nombre propio de mujer es quién es aquí realmente el/la protagonista: ¿la víctima, el asesino, el policía?, ¿es Mark McPherson, el detective encargado del caso y a través del que vamos conociendo al resto de personajes?, ¿es Waldo Lydecker, quien da inicio al relato con su voz *over* y lleva el peso de la narración en *off* hasta más o menos la mitad del metraje?, ¿o es Laura Hunt, que da título a la historia y en torno a la cual gira toda la trama?

En principio, Laura es la víctima y, aparentemente, es el policía que investiga su asesinato quien guía el relato y al espectador; pero seguimos la historia, en su primera mitad, en un atípico *flashback*, a través de las palabras y los recuerdos de Waldo Lydecker, que hace simultáneamente de guía del detective y del espectador. Parece, así, que la estructura narrativa y la composición de personajes es la habitual en este tipo de narración: una víctima, un investigador y diversos sospechosos.

Según P. D. James (2010: 142), en la Edad Dorada de los relatos de detectives «a la víctima no se le pedía nada, salvo que fuera una persona indeseable, peligrosa o desagradable cuya muerte no causaba sufrimiento a nadie [...] y, por lo general, una vez muerta, puede trasladársela al depósito de cadáveres tranquilamente [...] apenas nos afecta que viva o muera». Pero esta caracterización habitual en absoluto describe a la víctima que aquí encontramos. Lejos de ser una persona indeseable se nos presenta como un ser encantador, dotada de todas las virtudes y belleza (con su retrato siempre pre-

sente en pantalla y su tema musical constante a lo largo de toda la película), lo que nos predispone, precisamente, a la compasión y a la necesidad de conocer quién ha sido el asesino de alguien que parecía merecerlo tan poco.

Laura está muerta, pero revive para el detective y para el espectador a través de la voz de Waldo Lydecker. Conocemos a Laura al mismo tiempo que el detective de la policía que investiga su muerte y, al igual que él, resultamos fascinados por ella; pero la fascinación está en la mirada de quien cuenta la historia. La película se centra en la víctima, cuando en el cine negro es mucho más frecuente centrarse en el policía/detective y sus investigaciones o en el asesino, en sus motivaciones. Y vamos conociendo a la víctima precisamente a través de la mirada de su asesino (que aún no sabemos que lo es) y posteriormente de la mirada, ya no solo fascinada, sino totalmente enamorada, del policía, que la reconstruye a través de su om-

Imagen 3. Dana Andrews y Gene Tierney, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



RESULTAMOS FASCINADOS POR LAURA; PERO LA FASCINACIÓN ESTÁ EN LA MIRADA DE QUIEN CUENTA LA HISTORIA

nipresente retrato, de lo que va averiguando sobre ella, pero, fundamentalmente, a través de su casa, su ropa, su perfume, sus cartas, su diario, su entorno, etc. Como nuevamente señala James (2010: 142), la voz de la víctima «puede permanecer acallada la mayor parte de la novela, su testimonio puede darse a conocer mediante la voz de otros, a través de los restos que ha dejado en sus aposentos, sus cajones o armarios, o por medio del bisturí del médico forense, pero para el lector, al menos en su pensamiento, debe estar plenamente viva».

Y así ocurre durante la primera parte de la película, a partir de la cual, en un giro sorprendente en el relato, se subvierte este tropo del género dándole voz a la víctima desde el momento (casi onírico) en que, con la vuelta de Laura a su casa, se revela que la mujer asesinada no era ella, sino otra joven que cumple a la perfección el papel de cadáver olvidable, de la que sabemos muy poco y que no genera especial interés, «ya ha cumplido su función y se la puede dejar al margen» (James, 2010: 142). Ahora que Laura ocupa su espacio como un ser real, el espectador puede, al mismo tiempo que el detective sorprendido con su presencia, contrastar esa realidad con la imagen proyectada por el resto de personajes que han sido seducidos por su personalidad.

Y, de alguna forma, Laura decepciona. La mujer real nos remite a la imagen perfecta en su retrato, tanto en la pintura («demasiado Jacoby y no suficiente Laura», en palabras de Waldo Lydecker) como en la imagen que de ella nos han creado las distintas miradas masculinas. Cuando toma cuerpo en la pantalla, Laura ya no es un ser real, sino una construcción, en la que Jacoby (el pintor de su retrato), Mark (el detective), Waldo (el narrador/mentor) y Shelby (el prometido) han impuesto

un sentido de artificio e irrealidad (Matzke, 2017), construyendo una figura que ha calado de forma perversa en el espectador. La mujer de carne y hueso es una complicación, un conjunto de contradicciones que amenaza con destruir las «Lauras» presentadas o creadas por las miradas masculinas de su mentor, su prometido, el detective que investiga su asesinato, etc. El retrato es la provocación romántica, casi victoriana, un significativo vacío de significado y abierto a todos los que las diferentes miradas van poniendo en él.

Laura no solo no es la mujer del cuadro, ni la que han ido construyendo las diferentes miradas, sino tampoco la mujer habitual en el «género». La excepcionalidad de Laura queda remarcada en varios aspectos de su vida que conocemos, primero a través del *flashback* de Waldo, que ocupa la primera parte de la película, y, posteriormente, a través de los sucesivos interrogatorios del detective a los personajes implicados. Ella encarna una figura que podríamos reconocer como diferente, ya que, en el momento histórico en que se realiza la película, es casi una rareza dentro de los roles asignados a las mujeres en la cinematografía de la época: no solo es independiente y trabaja en algo no habitual (no es secretaria, telefonista, camarera, etc.), sino que, además, lo hace en una posición de poder dentro de su empresa (en un mundo totalmente masculino) y tampoco parece priorizar su vida sentimental sobre la laboral.

Laura sigue destacando su excepcionalidad dentro del canon por lo que no es: no es una «damisela en apuros» (*damsel in distress*), no es una buena chica en busca de marido, pero, sobre todo, no es

una *femme fatale*, otro de los clásicos tropos del cine negro que está ausente en la película —aspectos subrayados por la nueva corriente de *domestic noir*, que incide especialmente en este tipo de personajes alejados de los estereotipos femeninos de la época, como señala Ciocia (2018)—. Laura no encarna ese arquetipo femenino tan asociado al cine negro, que manipula e incita al hombre protagonista a engañar, robar o asesinar, desencadenando una serie de acontecimientos que les llevará a ambos a la perdición (Damico, 1978). Ella es ambiciosa, segura y resuelta, sí; pero muy alejada de esa figura perversa y maquiavélica. De hecho, la relación amorosa entre el detective Mark McPherson y Laura, más que repetir el esquema de hombre seducido por la *femme fatale*, se desarrolla en unas coordenadas que anticipan en más de una década la relación entre James Stewart y Kim Novak en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Este hecho, la idea de un policía que se enamora

Imagen 4. Gene Tierney y Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



de una mujer muerta, víctima del asesinato que trata de resolver, es lo que el conocido novelista James Ellroy (2007) identificará posteriormente como «El síndrome Laura».

Waldo

La fatalidad que persigue a los personajes es también algo presente de forma habitual en el *noir* y que también está ausente en *Laura*. Waldo asesina a Laura (o al menos lo pretendía, ya que luego se descubre que no es ella quien ha recibido el disparo), no porque ella sea perversa o manipuladora o por un *fatum* que le arrastre a ello, sino porque ella es «su obra» y, como tal, puede destruirla si no se ajusta a su imagen, la imagen ideal e idealizada que él ha creado y que nos transmite con su relato en la película, ese ídolo que construye y que enamora, pero que debe resultar inalcanzable para cualquiera que no sea él. Los demás deben reconocer y adorar su obra, pero no poseerla.

Laura no existe antes de Waldo, su imagen, su vida, sus logros son de Waldo. Waldo es su Pígalión, su creador y, por tanto, considera que también es su dueño. Es su voz en *off* la que nos la presenta, la que transmite esa mirada fascinada y que quiere ser fascinante, que atrapa al detective y al espectador en el embrujo del ídolo que él ha creado. Para el espectador y el detective, Laura cobra vida a través de las palabras de Waldo y la conocemos como él quiere que la conozcamos: perfecta. Él es la celestina en el progresivo enamoramiento de Mark por una mujer ideal muerta, es quien construye esa historia de amor perversa, ya que no solo crea una obsesión necrófila en el detective, sino que, de alguna forma, se convierte en Cyrano: Waldo quiere seducir a Mark a través de su obra; lo que hace no es presentar a Laura como alguien excepcional, sino mostrarse a sí mismo como el creador de alguien excepcional.

Waldo es un escritor culto, coleccionista de arte, un *dandy* narcisista, controlador y acosador. Ha creado a Laura y eso hace que la considere casi como un objeto de su propiedad que podría expo-

ner en su lujoso apartamento con el resto de piezas de su colección de obras de arte. Es el asesino, pero es también, y con diferencia, el personaje más complejo e interesante de la película. Ególatra, habla constantemente de sí mismo («En mi caso el egoísmo está totalmente justificado. Nunca he podido descubrir otro tema que reclamara más mi atención»), se considera el más interesante, y su forma de ponerse en valor es, precisamente, a través del sarcasmo y el cinismo. «No soy amable, soy retorcido, es el secreto de mi encanto». Sin pudor cuenta cómo ha ido destrozando todas las relaciones anteriores de Laura, humillando a sus pretendientes, normalmente por ser jóvenes y fuertes; Jacoby, el pintor del retrato, «intentaba parecer más un atleta que un artista»; a Shelby lo desprecia por su porte, calificándole como *beautiful in distress* (belleza en apuros); Mark también le molesta por ser bien parecido y tener unos fuertes brazos. Todo ello es una demoledora crítica a Laura por su gusto (que él no ha podido cambiar) por ese tipo de hombres guapos y atléticos, la antítesis de su propio aspecto físico.

LAURA NO EXISTE ANTES DE WALDO, SU IMAGEN, SU VIDA, SUS LOGROS SON DE WALDO. WALDO ES SU PÍGALIÓN, SU CREADOR Y, POR TANTO, CONSIDERA QUE TAMBIÉN ES SU DUEÑO

Dado que no puede competir con su físico, lo hace con su inteligencia, sus palabras y su poder, del que alardea constantemente. Trata de controlar a su antojo a todos los que se mueven a su alrededor y puede destruir reputaciones con su mordacidad, ya sea en el trato personal como en sus escritos en prensa o sus programas radiofónicos («No uso estilográfica. Escribo con una pluma de ganso que mojo en veneno»). No solo se siente poderoso, sino, además, prácticamente impune. Pero, sobre todo, trata (y consigue) ser el centro de atención permanente durante la narración,



Imagen 5. Gene Tierney y Vincent Price, *Laura* (Otto Preminger, 1944)

no importa en qué papel: ya sea como el dolido y doliente mentor de Laura durante el *flashback*, ya como uno de los sospechosos de la investigación por el crimen. Este papel central en el relato le servirá tanto para intentar controlar al detective, estando al tanto de todas sus averiguaciones, como para desmontar con ironía y sarcasmo las sospechas sobre él, enfocando el interés retorcidamente sobre sí mismo. Su *flashback* y su voz *over* tratan de desviar la atención, si no del detective, sí del espectador, que no le considera capaz de haber cometido el crimen, precisamente por la forma en que habla de la víctima.

Waldo desprecia al detective al tiempo que trata de fascinarle con su creación y lo logra hasta el punto de que el detective se enamora de ella, aun sabiéndola muerta. El propio Waldo ironiza sobre ello, diciéndole que «será mejor que tenga cuidado, McPherson, o terminará en un psiquiátrico. Dudo que hayan tenido antes un paciente que se enamoró de un cadáver».

Sin embargo, con el regreso de Laura, Waldo pierde el poder de la palabra que había mantenido hasta entonces. Ahora la narración ya no depende de él, desaparece y se convierte en un sospechoso más; su mirada ya no es la que dirige al espectador ni controla la del detective. Al tiempo que él pierde foco en la historia, lo van ganando Laura (la soñada y la real), Mark (el detective enamorado) y la historia de amor entre ellos. Ahora, el detective se convierte en rival por el amor de Laura, algo que no ocurría cuando todos creían que la muerta era la propia Laura. ¿Quién se llevará el trofeo? La escena en que los tres hombres (Waldo, Mark y Shelby, el prometido) discuten en la puerta de la habitación de Laura es realmente significativa en este sentido: cada

uno intenta marcar su territorio frente a ella, que, como una princesa de cuento, tendrá que elegir entre sus pretendientes. Lo importante ya no es quién es el asesino, sino quién consigue a la chica. Nuevamente, no estamos en una película *noir*, sino en una película donde hay un asesinato que debe resolverse, pero en la que la historia de amor acaba de pasar a primer plano con la resurrección de Laura.

Waldo muere tratando de matar «nuevamente» a Laura, después de haber sido expulsado por ella de su vida. Este rechazo de Laura hacia el que hasta ese momento se consideraba su «hacedor» reafirma a Waldo en la necesidad de llevar a cabo, esta vez sí, su acto criminal, siendo plenamente consciente de que en esta ocasión no podrá desviar la atención de su persona. El fracaso de Waldo como asesino es el reflejo de su incapacidad para, más allá de construir una mujer fascinante, permanecer él mismo como su único referente masculino. La muerte de Waldo no es solo la

muerte del asesino, sino la liberación definitiva de Laura y la posibilidad de tomar las riendas de su existencia.

Waldo es el principio y el final, la vida de Laura comienza con él y hubiera podido terminar con él. Inicia y cierra el relato, suyas son la primera y la última escena, suyas las primeras palabras («Recuerdo perfectamente el día que murió Laura») y las últimas («Adiós, mi amor»). La película reconoce, así, a Waldo como el personaje más carismático y complejo del film, aquel que incluso ejerciendo de antagonista final, tanto de Mark como de Laura, se revela también como el creador de su historia de amor.

Mark

Si bien *Laura*, como acabamos de reseñar, acaba desembocando en una improbable historia de amor cuyo eje va basculando desde el recuerdo de una mujer muerta a la presencia de esa misma mujer «revivida», la trama inicial de la película se basa en la búsqueda del asesino de Laura (en realidad, la víctima es Diane Redfend, una de las amantes del prometido de Laura). Y el personaje que, junto con los espectadores, llevará esta investigación será el detective Mark McPherson.

Y volvemos a encontrarnos con otro personaje particular, que rompe los cánones asignados a los detectives clásicos del cine negro. Como señala Serna Mené (2000: 88), «[s]i Laura no es una “mujer fatal” ni Waldo un asesino corriente, es lógico que McPherson tampoco sea el detective privado característico de las novelas de Chandler, Cain o Hammett». Es otro personaje que se define fundamentalmente por lo que no es: ni es un *hard boiled*, un tipo duro que va por libre y encaja golpes (aunque se menciona que tiene un pasado en el que resultó herido en su lucha contra los *gangsters*), ni tampoco un detective científico. Su aspecto, su imagen, sí forman parte de nuestro imaginario, siendo arquetipos inmediatamente reconocibles para el espectador. Con su sombrero y el cigarrillo permanente en la comisura de los labios encarna

a la perfección la imagen del detective cinematográfico de la época.

Es policía, pero frente a los policías o detectives que pueblan habitualmente el cine negro (los reconocibles Spade o Marlowe), no es un cínico descreído de una justicia corrupta, ni tiene problemas de identidad, ni parece haberse contagiado de los ambientes en los que desempeña su trabajo, que, para él, parece ser solo eso, un trabajo. Conciencioso y respetado por sus hombres, no es tampoco violento ni aparece armado, hasta el punto de que cuando trata de salvar la vida de Laura no es él quien dispara al asesino, sino uno de sus hombres.

No se presenta como un personaje especialmente complejo, sino rayando con el estereotipo, probablemente quien menos matices presente a lo largo del relato. Su rasgo más peculiar, hasta que conocemos su pasión necrófila por Laura, es su particular manera de llevar a cabo sus interrogatorios: Mark nunca mira a la cara a los posibles sospechosos, no se fija, aparentemente, en sus miradas y actitudes, sino que toma notas en una pequeña libreta o manipula continuamente un juguete de habilidad que considera relajante, aunque crispe los nervios de los demás.

Si Mark es un personaje a tener en cuenta no es por su personalidad, como acabamos de señalar, sino porque se enamora de la víctima del caso que debe resolver. No pertenece al ambiente social de Laura, no se mueve en los mismos círculos, su lugar es el del detective habitual del cine negro, entre delincuentes, garitos y callejuelas, no la alta sociedad frívola y adinerada, entre fiestas, conciertos y obras de arte. Su lenguaje es muy distinto también, su dicción mucho menos culta. Las mujeres que ha conocido son «muñecas» o «nenas», típicas también de este tipo de relatos. No es solo Laura quien le fascina, sino su aura, todo aquello que la rodea, su forma de vida y lo que ella representa de otro mundo distinto al suyo. Como apunta González Requena (2006: 569), «implícitamente vacío como sujeto [...] el protagonista tiende a dibujar su perfil tan solo como sujeto de la carencia

EN SU PATOLÓGICA FASCINACIÓN NECROFÍLICA, EL DETECTIVE QUEDA PRENDADO DE UNA IMAGEN FANTASMAL, DE UN RECUERDO EMBELLECIDO

[...] sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que, ya solo él, polarizará su trayecto y que amenazará siempre con desvanecerse como un puro espejismo».

En su patológica fascinación necrofílica, el detective queda prendado de una imagen fantasmal, de un recuerdo embellecido, se enamora de la imagen de una mujer muerta a la que admira en el retrato pintado por Jacoby, que destaca en el salón de la víctima; pero sobre todo se enamora de la imagen ideal creada a través de los demás, fundamentalmente de Waldo. Cuando Mark empieza a obsesionarse con ella, trata de construir su propia imagen, y deja de ser el detective que investiga el asesinato, «el personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusión de sus motivaciones» (González Requena, 2006: 572).

En una larga secuencia central, que no deja dudas de su angustioso y torturado estado de enamoramiento, vemos cómo se instala en la casa de Laura y trata de captar la esencia de esa mujer a la que nunca ha conocido en persona, pero cuya imagen le persigue y obsiona. Tras oler el perfume de Laura, leer sus cartas y su diario, acariciar su ropa, y desesperarse por su ausencia, se sienta en su sillón (toma posesión de ella en la medida en que le es posible) y se duerme mientras mira su retrato y bebe su costoso *whisky*. Aquí es donde la película juega con la posibilidad de que el retorno de Laura no sea más que una ensoñación de Mark, producida por el alcohol y alimentada por su obsesión, ya que ella entra en el piso justo después de esta escena, enfatizando la «presencia» del personaje ausente.

En este punto surge cierta controversia interpretativa entre distintos autores —quizá sugerida

por la película de Fritz Lang *La mujer del cuadro*, en la que todo lo narrado resulta ser un sueño del protagonista— sobre sí, efectivamente, lo que vemos es la vuelta de la verdadera Laura a la casa o si la película, a partir de este momento, nos muestra el sueño de Mark, provocado por su obsesión por ella. Tanto Santamarina (2001) como Serna (2000), entre otros, apuntan hacia esta posibilidad de interpretación, dado el tono onírico de la secuencia en la que el detective la ve por primera vez, si bien finalmente la desmienten. En palabras de Serna (2000: 48-49), «con un pronunciado *travelling* de acercamiento al rostro del detective y una nueva distorsión en la banda sonora, el director logra sugerir la posibilidad de que todo lo que venga a continuación sea un sueño, una simple alucinación del personaje. El *travelling* de retroceso que viene seguido [...] favorece aún más esta interpretación, que algunos consideran posible [...] pero que formalmente carece de sentido, pues ninguna escena posterior sugiere lo que sería imprescindible en una narración clásica como esta: el regreso definitivo al tiempo real». Santamarina (2001: 90) abunda en el mismo sentido de forma categórica cuando dice que, «dentro del modelo de la narración clásica, sería preciso, para avalar una interpretación de

Imagen 6. Clifton Webb y Gene Tierney, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



este tipo, que una nueva escena devolviese la narración al tiempo real, al tiempo del relato [...] y, sin embargo nada de esto acontece en *Laura* y tampoco es sugerido, ni siquiera levemente, en ninguna de las escenas posteriores». Hasta esta secuencia, el punto de vista de la narración coincide con el del detective, siempre presente, que es quien conduce el relato. Pero, a partir del regreso de Laura, la narración deja de estar apoyada solo en Mark y el espectador tiene acceso a escenas en las que él no participa, especialmente en la secuencia final, donde, mientras Mark sale del edificio, seguimos a Laura sola en su apartamento y se ve a Waldo ocultándose para cometer su crimen tras dejar preparada su coartada radiofónica.

A esta argumentación cabe aún añadir el dato de que la película está basada, como ya se ha señalado, en la novela previa de Vera Caspary, en la que en ningún momento se contempla la posibilidad de que el regreso de Laura sea solo una fantasía onírica de Mark. La estructura de la novela es deudora confesa de *La piedra lunar* (*The Moonstone*, 1868), de Wilkie Collins, y, al igual que esta, está compuesta por diferentes partes que van complementando la historia, cada una narrada por un personaje independiente, entre los que, por supuesto, está Laura tras su regreso.

En cualquier caso, la vuelta de Laura es un giro totalmente inesperado que abre de nuevo todas las posibilidades narrativas y también las personales desde el punto de vista del detective: ¿quién es la muerta?, ¿quién el asesino?, ¿qué ocurrió esa noche en casa de Laura? —la subtrama detectivesca— y ¿qué ocurrirá con su enamoramiento ahora que Laura ha vuelto?, ¿cómo será ella en realidad?, ¿conseguirá que le ame? —la subtrama romántica—. Laura, que comenzó siendo la víctima en su investigación y pasó a convertirse en un perverso objeto de deseo cuando la consideraba muerta, está ahora a su alcance, pasa de ser un sueño a ser una posibilidad real.

A partir de este momento, Mark se convierte en la sombra protectora de Laura, asumiendo un

rol paternal que a ella parece agradecerle. Ahora, con su aparición, ella también es sospechosa del crimen, pero hará todo lo posible por exculparla, solo a ella la mira de frente cuando hablan y solo con ella tendrá lugar la escena más típica del cine negro, el interrogatorio en la comisaría, salvo que, en realidad, no es un interrogatorio, sino una extraña declaración de amor.

Shelby y Ann

Shelby, el prometido de Laura, era un *play boy* sin oficio hasta que la propia Laura le consigue un trabajo, pero, aun así, sigue explotando su encanto con las mujeres. Es perfectamente consciente de su situación y tiene una mirada irónica sobre sí mismo: «soy sospechoso por naturaleza porque no soy un tipo convencional», dice sonriendo y con toda naturalidad. «Puedo permitirme manchas en mi personalidad, pero no en mi ropa...». Su comportamiento frívolo le pone estúpidamente en el punto de mira como sospechoso y sus coartadas son citas con otras mujeres (Diane, la víctima real, y la propia Ann, la tía de Laura) con las que engaña a Laura, por lo que resulta curioso que acabe resultando, si no simpático, sí torpe o ingenuo y más o menos bienintencionado, sobre todo teniendo en cuenta que si Diane está muerta es porque Shelby la había llevado a casa de Laura para una velada romántica, en la que ella incluso lleva puesta la ropa de Laura, es decir, por estar en el lugar y en el momento menos adecuados.

Shelby podría haber sido un buen chico arruinado de Kentucky, desolado por la muerte de su novia, pero, abundando en la subversión del relato al canon, se cree de alguna forma *femme fatale* o *beautiful in distress*, como le califica Waldo. En la novela de Caspary, Mark escribe que «Shelby honestamente creía que su belleza fatal había llevado a Laura a asesinar» a Diane por celos.

Si en el ámbito masculino existe una rivalidad entre Waldo, Mark y Shelby por el amor de Laura, en el sector femenino también se muestra una rivalidad, perversa nuevamente e inexplicable, en-

tre Laura y su tía por Shelby. Ann Treadwell no es, desde luego, lo que imaginaríamos al oír hablar del único familiar de Laura, no es una entrañable y adorable figura maternal, sino una mujer adinerada, con ideas claras y de carácter fuerte, que, enamorada de Shelby, a pesar de reconocer todos sus defectos, financia sus gastos y caprichos, le proporciona coartadas, compra su compañía y le pide a Laura que renuncie a él. En la relación de Shelby y Ann, él es, efectivamente, el objeto de deseo, situación muy poco frecuente en el cine de la época.

DECONSTRUYENDO EL RELATO

Si los personajes son atípicos o subvierten de distintas formas los patrones del canon, también la trama de la película presenta peculiaridades destacables respecto a la línea habitual del corpus *noir*. Por una parte, y como ya se ha comentado, se centra fundamentalmente en la víctima como paso prioritario para descubrir a su asesino y, por otra, casi podría ser considerada un *whodunit* (¿quién lo hizo?). Con un pequeño elenco de personajes sospechosos y un muy limitado número de escenarios, se acerca más a las clásicas narraciones detectivescas de la Edad Dorada que a los parámetros de lo que se reconoce como *noir*. Incluso el tono irónico que utilizan algunos personajes remite más al estilo británico, al que de alguna manera también subvierte. A excepción de Laura, todos los sospechosos parecen ser bastante autoconscientes de sus actos y sus motivaciones, ninguno habla de sí mismo de manera positiva, reconocen su forma de ser y su frivolidad, algo que en algún momento de la historia llega a convertirles en sospechosos del crimen, incluso de forma intencionada. Mientras en otros relatos de este tipo todos tratan de evitar ser considerados sospechosos o de buscar coartadas que les exculpen, aquí todos parecen buscar ser señalados como tales, incluso tomándose a mal no serlo, como muestra el siguiente diálogo entre Waldo y el detective McPherson:

—Waldo: El asesinato es mi delito favorito. Escribo mucho sobre él. Sé que ha de visitar usted a toda su lista de sospechosos y me interesan sus reacciones.

—Mark: Usted también figura en la lista.

—Waldo: Claro, pasarme por alto hubiera sido un insulto.

El entorno en que tiene lugar el relato y el tipo de personajes están dotados de una cierta sofisticación y de un elevado nivel socio-económico, más cerca de la alta sociedad frívola que del lumpen habitual en el *noir*. Y eso es lo que muestran las imágenes: espacios elegantes y luminosos, frente a los callejones oscuros y los garitos llenos de humo más frecuentes en el canon. La acción transcurre mayoritariamente de día y en entornos bien iluminados, con pocos momentos nocturnos, escenas sociales y mundanas que se desarrollan en apartamentos, restaurantes y fiestas en casas. Por eso la puesta en imagen no es oscura ni sórdida, sino luminosa, como tampoco se insiste en la sordidez del delito, básicamente porque no se muestra el cadáver irreconocible, puesto que sus facciones han sido borradas de un disparo. Las muertes resultan omitidas.

Esta desviación de los ambientes propios del *noir* es otra de las características, junto con la par-

LA PUESTA EN IMAGEN NO ES OSCURA NI SÓRDIDA, SINO LUMINOSA, COMO TAMPOCO SE INSISTE EN LA SORDIDEZ DEL DELITO

ticular protagonista femenina, que hace que *Laura* pueda ser leída como una anticipación de la posterior y actual tendencia *domestic noir*, centrada en la vida cotidiana y las relaciones, donde el entorno doméstico predomina sobre el exterior (Ciocia, 2018).

No hay violencia, persecuciones, tiroteos, ni tampoco oscuridad que nos remitan al *noir*, salvo en alguna escena nocturna exterior de transición, ya que incluso las escenas de interior-noche están

iluminadas con claridad y sin contrastes fuertes. No obstante, sí hay dos momentos en que podemos detectar similitudes con el imaginario del cine negro, tanto en su discurso dramático como en su puesta en escena, y son aquellos donde entramos de pleno en el territorio habitual del detective: los dos interrogatorios, uno a Shelby en la casa de campo —este sí nocturno, lluvioso y con un fuerte contraste de luces y sombras— y el otro a Laura en la comisaría, donde con un fondo de total oscuridad se proyecta un foco deslumbrante sobre la sospechosa. Pero esta escena, de nuevo, transgrede los códigos y las expectativas del espectador, ya que pasa de ser lo que parecía, un interrogatorio canónico, a la más extraña declaración de amor que podría esperarse en un film *noir*.

CONCLUSIONES

Una mirada atenta a las características canónicas del cine negro permite comprobar que *Laura* no comparte los patrones habituales del género, aunque juega elegantemente con ellos, subvirtiéndolos. La sinopsis argumental del relato podría resultar totalmente clásica y conocida, muchas veces vista y leída: un detective de la policía debe resolver el asesinato de una hermosa mujer y, para ello, investiga su entorno e interroga a todos los posibles sospechosos. Si a ello añadimos que la película es la adaptación de una novela previa, el uso del blanco y negro propio de la época, la estética del *noir*, la selección de sus actores protagonistas (poco conocidos en aquel momento), nos encontramos en principio ante lo que podría ser un relato más, plenamente identificable como perteneciente a ese grupo de películas que se enmarcan como *noir*, incluso ante un producto destinado a la serie B, algo reconocido por sus propios creadores.

Pero *Laura* está considerada como un clásico, una película que aparenta ser un *noir* canónico, a pesar de desviarse de las normas del cine negro, a pesar de rayar por momentos en lo fantástico y

lo onírico, a pesar de una cierta ambigüedad que podría dejar abierta la interpretación de si es real (lectura que apoya este artículo), o no, lo que ocurre en la segunda parte del metraje.

Sin embargo, *Laura* se convierte en un referente, rompiendo todos los esquemas mencionados al inicio de este artículo. Ni sus personajes, ni su trama, ni sus espacios o sus formas son los habituales, y las pinceladas que podrían permitir su adscripción a ese corpus genérico conocido como cine negro son subvertidas casi de inmediato. Sus personajes, arquetípicos —casi estereotipados—, en apariencia, dejan de serlo a medida que el relato avanza, rompiendo los esquemas del espectador, acostumbrado a identificar por su aspecto a los detectives —tipos duros, con su sombrero y su sempiterno cigarrillo—, los asesinos o las *femmes fatales* —chicas que fuman, llevan vestidos ceñidos y se mueven con soltura entre los hombres a los que seducen y manipulan a su antojo—. No encontramos en *Laura* a ninguno de ellos en su estado habitual: ni el detective es un *hard boiled*, ni la víctima —que ni siquiera lo es— una *femme fatale*, ni el asesino alguien a quien odiemos desde el primer momento por su maldad o su crueldad.

No encontramos tampoco personajes fuera de la ley en el sentido acostumbrado, ni violencia o brutalidad. Tanto la muerte que da inicio a la película como la que la cierra están omitidas en la imagen: la primera ya ha ocurrido cuando el espectador llega al relato y la segunda tiene lugar en un fuera de campo y es sustituida por la imagen simbólica de un reloj de pared destrozado.

Si bien la acción transcurre en la ciudad de Nueva York, lo cierto es que podría ser cualquier otra, ya que no hay ninguna marca que permita identificarla. Y, aunque estamos en un espacio urbano, no es tampoco el habitual del cine negro. En *Laura* se sustituye el imaginario nocturno, sombrío y amenazador por lujosos y luminosos apartamentos, adornados con exquisitas piezas de arte y retratos pintados por los artistas de moda y ocupados por personajes de la alta sociedad, frívolos

y cultos, con ocupaciones que les permiten llevar una vida desahogada, todo ello, lejos de la sordidez de los bajos fondos y de los delitos cometidos por motivos económicos, restándole peso al contexto social que impregna el *noir*.

Y, sin embargo, y quizá sea esto lo que hace que se la considere como cine negro de referencia, *Laura* es una extraña y perversa historia, donde el delito es, quizá, lo menos extraño de todo; al fin y al cabo el asesinato es más frecuente que la fascinación del detective por alguien muerto y a quien no conoció en vida, un amor provocado por la mirada del propio asesino, pero un amor que, además, contra el canon, puede tener un final feliz.

Por más que la trama aparente de *Laura* sea policíaca, el film es, fundamentalmente, una perversa historia de amor o, quizá, varias en una, más que una película *noir*.

NOTAS

* Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por los autores del artículo.

REFERENCIAS

- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Ciocia, S. (2018). Hollywood and the Trailblazers of Domestic Noir: The Case of Vera Caspary's *Laura* (1943). En L. Joyce y H. Sutton (eds.), *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction* (pp. 27-50). Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69338-5_3
- Damico, J. (1978). Film noir: A Modest Proposal. *Film Reader*, 3, 48-57.
- Ellroy, J. (2007). *Destino: la morgue*. Barcelona: Byblos.
- F. Heredero, C., Santamarina, A. (1998). *El cine negro*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- Guerif, F. (1988). *El cine negro americano*. Barcelona: Alcor/Martínez Roca.
- Horsley, L. (2009). *The Noir Thriller*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B.
- Matzke, B. (2017). Hardboiled Feminism: Vera Caspary's *Laura* as a Revision of the Detective Genre. *The Journal of Popular Culture*, 50(1), 109-126. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12505>
- Poe, E. A. (1973). *Filosofía de la composición*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero.
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- (2001). *Otto Preminger. Laura*. Barcelona: Paidós.
- Schrader, P. (2005). Notas sobre el «film noir». En J. Palacios y A. Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B* (pp. 307-320). Madrid: T&B.
- Serna Mené, D. (2000). *Guía para ver y analizar Laura*. Valencia: Nau Llibres/Octaedro.
- Simsolo, N. (2009). *El cine negro: Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944), EL NOIR Y LA MIRADA FASCINADA

Resumen

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, durante el período clásico hollywoodiense, se producen una serie de películas que, con posterioridad, serán englobadas por estudiosos, críticos e historiadores en la categoría conocida como cine negro, en función de una serie de rasgos comunes que permiten su agrupación. En un lugar principal de este canon, y considerada como una de las películas fundacionales en la práctica totalidad de los estudios llevados a cabo sobre el tema, se sitúa *Laura* (Otto Preminger, 1944). Este artículo se propone, precisamente, cuestionar la adscripción de *Laura* al canon del cine negro y, mediante un análisis de discurso, tratar de determinar si, a pesar de su casi unánime consideración como ejemplo paradigmático, realmente cumple con las características que los estudios sobre el género sostienen que deben tener los films que forman parte de ese corpus de películas.

Palabras clave

Laura; film noir; cine clásico; convenciones de género; mirada fascinada; obsesión.

Autores

Edisa Mondelo González (Barakaldo, 1963) es profesora titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha publicado diversos artículos centrados fundamentalmente en arquetipos narrativos en la cultura audiovisual, especialmente sobre el papel narrativo de escenarios y espacios. Contacto: edisa.mondelo@urjc.es.

Pablo Sánchez López (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual con una tesis sobre la geopolítica de la cultura popular. Además, es profesor visitante en el departamento de Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos, y profesor en el Master en Producción y Dirección de Empresas Audiovisuales en TAI. Contacto: pablo.sanchez@urjc.es.

Referencia de este artículo

Mondelo González, E., Sánchez López, P. (2019). *Laura* (Otto Preminger, 1944), el noir y la mirada fascinada. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 75-90.

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944): FILM NOIR AND THE FASCINATED GAZE

Abstract

In the 1940s and 50s, during Hollywood's classical period, a series of films were produced that would subsequently be incorporated by critics, scholars and historians into a new category known as film noir, on the basis of a set of features common to all of them. At the top of this canon, regarded as one of the foundational films of the genre in practically every study on the subject, we find *Laura* (Otto Preminger, 1944). In this paper, we propose to challenge the definition of *Laura* as a canonical noir film, adopting a discourse analysis approach to determine whether, despite being almost unanimously considered a paradigmatic example of the genre, the film really exhibits the features that studies of film noir assert that films included in this corpus should contain.

Key words

Laura; Film Noir; Classical Hollywood Cinema; Genre Conventions; Fascinated Gaze; Obsession.

Authors

Edisa Mondelo González holds a PhD in Audiovisual Communication and is a Senior Lecturer at Universidad Rey Juan Carlos in Madrid, Spain. She has published various articles focusing chiefly on narrative archetypes in audiovisual culture, and especially on the narrative role of settings and spaces. Contact: edisa.mondelo@urjc.es.

Pablo Sánchez López holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad Rey Juan Carlos. His doctoral thesis examined the geopolitics of popular culture. He is a visiting professor at the Department of Communication and Sociology at Universidad Rey Juan Carlos, and a lecturer in the master's program in Production and Management in the Audiovisual Industry at the TAI Institute. Contact: pablo.sanchez@urjc.es.

Article reference

Mondelo González, E., Sánchez López, P. (2019). *Laura* (Otto Preminger, 1944): Film Noir and the Fascinated Gaze. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 75-90.

Edita / Published by



Licencia / License



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

UN ENSAYO DE SUBJETIVIDAD EN HOLLYWOOD: LA SENDA TENEBROSA (DELMER DAVES, 1947) Y SU ASIMILACIÓN DEL RASGO VANGUARDISTA*

PEDRO POYATO

INTRODUCCIÓN. ENSAYOS FÍLMICOS DE SUBJETIVIDAD ÓPTICA

David Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 78) insistió en la uniformidad del paradigma estilístico clásico, pero, a la vez, reconocía en la cinematografía de Hollywood ciertas desviaciones de la norma. Una de estas desviaciones vino motivada por la irrupción del llamado cine negro, que desafiaba al estilo clásico en varios frentes (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 83-85), uno de ellos emanado del punto de vista subjetivo en torno al que solían estructurarse estos films. Y es que este modo de narración subjetiva, que Hollywood se había apropiado tomándolo de la literatura popular, posibilitaba, entre otras cuestiones, la incorporación a los films de algunos procedimientos propios del arte de vanguardia. Pues bien, *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947), limitando la narración al punto de vista del personaje, que permanece fuertemente

anclado tanto a la subjetividad óptica, a lo largo de la primera parte del relato, cuanto a su estado psicológico, en momentos decisivos de la segunda, lleva al límite el presupuesto *bordwelliano*. Y ello porque, sirviéndose de las posibilidades ofrecidas por este singular punto de vista, el film de Daves va a absorber una variada gama de prácticas experimentales desarrolladas en los movimientos de vanguardia de las cinematografías europeas de los años veinte, constituyéndose, así, en una aportación incatalogable del cine negro a la necesidad de diferenciación que, según Janet Staiger (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 120), el cine clásico de Hollywood acabó creando en su interior.

No deja de resultar por ello llamativo que fuera Delmer Daves, un cineasta norteamericano sin contacto directo con las vanguardias europeas —a diferencia de otros grandes directores de cine negro, por caso Fritz Lang, Billy Wilder o Jacques Tourneur, entre otros, que sí lo tuvieron—, quien llevara a cabo este trabajo de innovación. El aba-

nico de su experimentación fue de tal calado —él mismo exigió, por ejemplo, una interpretación a medias de la estrella Humphrey Bogart, quien vio restringida su presencia en las imágenes a la sonoridad de la voz durante buena parte del metraje y tuvo que aparecer con el rostro vendado y sin voz en otros segmentos del film—, que terminó no siendo aceptado de buen grado por la crítica norteamericana, que arremetió, por ello, contra la película. Así, Bosley Crowther, crítico de cine de uno de los periódicos más influyentes, *The New York Times*, además de denostar la actuación de Bogart, situándola muy por debajo de la de Lauren Bacall, resaltaría que lo mejor de la película era, no su incorporación y trabajo de los recursos visuales, patentemente ignorados, si no despreciados, sino su inteligente utilización de las calles de San Francisco: «San Francisco [...] es de manera manifiesta el decorado que sirve de escenario para la película de la Warner *La senda tenebrosa*. El escritor y director Delmer Daves utiliza de modo efectivo e inteligente las características calles de la ciudad y sus increíbles panorámicas [...] para envolver de un modo dramático el hilo de la película. Por eso, a pesar de poder encontrar anodina la historia por su decaimiento, el espectador puede aun así disfrutar la ambientación, que plantea por sí misma un excelente viaje» (Crowther, 1947: 23).

Pero es claro que el público no iba al cine para ver un documental de viaje, mucho menos si este estaba destinado a contrarrestar el aburrimiento emanado de la historia relatada. Por eso, críticas como esta contribuyeron a que el film pasara casi desapercibido, y decimos «casi» por el éxito rutinario cosechado tras el estreno, éxito debido no a los valores narrativos o estéticos de las imágenes, sino a la presencia en ellas del tándem Bogart-Bacall, que componía una pareja capaz, por sí sola, de sostener comercialmente una película. Fácil es colegir de aquí que bien pudiera haber sido esta la causa por la que, aun contando con el hándicap de la desaparición parcial de Bogart en parte del metraje, los productores accedieran a la realización

del film, heterodoxo donde los haya. En Europa, los críticos de la época tampoco supieron ver la película¹. Hubo que esperar a que especialistas como Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1958: 57) consideraran *La senda tenebrosa* una cumbre del cine negro, a la altura de *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *El sueño eterno* (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946) o *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1947). En su estudio del film, Borde y Chaumeton (1958: 67) destacarían lo siguiente:

En el museo ideal de la película negra quedarán sin duda algunas de sus imágenes: ese horroroso cirujano; la muerte necesaria del chantajista sobre los desiertos muelles de San Francisco; el suicidio de esa mujer demoníaca encarnada por Agnes Moorehead; en fin, el mismo protagonista que —la idea es original— cambia de rostro en el trascurso de su aventura. Daves, en la primera parte de su película se ha arriesgado en un novedoso ensayo de cine subjetivo [sic]. En tanto que Vincent Parry no ha sido operado, no vemos su rostro. El “yo”, aquí, es el evadido. Esa tentativa responde a una necesidad del guion y por ello se revela mucho más convincente que la de Robert Montgomery.

Al margen de las imágenes museísticas citadas —sobre algunas de ellas volveremos a lo largo de este trabajo—, Borde y Chaumeton no pasan por alto que la primera parte de la película es un novedoso ensayo de cine subjetivo. En efecto, nos encontramos ante una apuesta basada en un trabajo de la subjetividad experimentado ya en una película anterior de ese mismo año, *La dama del lago* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947), filmada enteramente en primera persona del singular, esto es, a partir de una identificación de la mirada de la cámara con la mirada del personaje. Era este un procedimiento al que Montgomery venía dando vueltas desde 1938 a partir de una idea que fue también de Orson Welles cuando este preparaba, en 1939, su particular *El corazón de las tinieblas*, proyecto que finalmente fue archi-

vado². Pero, a diferencia de Welles, Montgomery, que acababa de regresar de la Segunda Guerra Mundial con honores de combatiente, tuvo vía libre por parte de la productora, en este caso la Metro-Goldwyn Mayer, y en particular por el mismo Louis B. Mayer, dispuesto a permitirle cualquier clase de innovación técnica que quisiese incluir en el film (Reid, 2004: 25), para llevar a la práctica este modo de hacer, a la postre no materializado, de Orson Welles: filmar toda la película en plano subjetivo. Ángel Fernández-Santos, por su parte, ha explicado que cuando Montgomery repitió la insólita idea de Welles —«Puesto que en *La dama del lago* lo que ocurre es lo que ve el detective Phillip Marlowe, ¿por qué no convertimos a la mirada de la cámara en la mirada de Marlowe?»— la misma no era sino «una asunción por el cine de la lógica del estilo negro. Como este triunfaba, los productores [de la MGM] tomaron en serio la audacia» (Fernández-Santos, 1983: 46). Sea como sea, el hecho es que *La dama del lago* pudo rodarse.

Rodaje que, por cierto, acarrearía no pocas quejas de los actores. Así, Lloyd Nolan (Fernández-Santos, 1983: 46) llegó a comentar que «era durísimo tener que mirar siempre a la lente de la cámara, cuando durante años y años nos gritaban que actuáramos como si la lente no existiera». Pero los problemas no solo atañeron al rodaje, sino al resultado de la película en su conjunto, que resultó decepcionante, en buena medida porque fallaba el mecanismo para conseguir aquello que pretendía: la identificación del espectador con el personaje. Borde y Chaumeton (1958: 61-62) lo han argumentado de este modo: «¿Cómo podía haber una identificación del espectador con el detective Phillip Marlowe —el “yo” de la película— si solo se conocía de él el tono de su voz, los brazos, el humo de un cigarrillo y, ocasionalmente, el reflejo fugaz en un espejo? Además [...] el juego de actores visto siempre de frente [...] condenaban fatalmente al semi-fracaso a este ensayo».

Y es que, en efecto, los mecanismos de identificación con el personaje requieren de la inclu-

Y ES QUE, EN EFECTO, LOS MECANISMOS DE IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE REQUIEREN DE LA INCLUSIÓN DE PROCEDIMIENTOS DE OCULARIZACIÓN INTERNA SECUNDARIA

sión de procedimientos de ocularización interna secundaria³, donde el espectador tiene la oportunidad de ver la cara —y las expresiones a ella asociadas— del personaje. De cualquier modo, Borde y Chaumeton (1958: 62) terminan su argumentación proclamando: «Lo que ha probado *La dama del lago* es la eficacia de este procedimiento cuando se emplea con seriedad, como [...] en el admirable comienzo de *Dark Passage*». Esa eficacia de la que aquí se habla tiene su razón de ser en que aquello que en *La dama del lago* no es sino un recurso sistematizado —y por ello gratuito—, en *La senda tenebrosa* deviene en un recurso incorporado a solo determinadas partes del film, en algunas de ellas combinado además con otra(s) mirada(s), pero, sobre todo, en que Daves se sirve de esa subjetividad para incorporar al film una serie de recursos visuales de la vanguardia con los que lleva a cabo un trabajo realmente innovador. En lo que sigue examinamos ese trabajo basándonos para ello tanto en las fértiles aportaciones narratológicas de Gaudreault y Jost, como en estudios formalistas de la vanguardia —expresionistas y surrealistas, básicamente—, sin olvidar contribuciones clásicas al estudio del cine negro como la de Borde y Chaumeton ya citada.

RECURSO VISUAL Y SOPORTE TÉCNICO

Una serie de imágenes encadenadas describen, en el transcurso de los títulos de crédito, un paisaje junto a la bahía, en unas vistas exteriores que pueden ser identificadas como las de la prisión de San Quintín, en California. Acabados los créditos, una panorámica lateral conecta este espacio anterior

con un camión que, cargado con bidones semicubiertos por una lona, abandona la prisión. Un encajado nos lleva de nuevo hasta el camión, que continúa su recorrido, si bien la panorámica que lo sigue se detiene para, elevándose por encima de una hilera de tupidos árboles, mostrar de nuevo la prisión, en un plano sobre el que suenan sirenas de policía. Las imágenes posteriores nos sitúan en el camión, desde donde vemos unas manos asomando por uno de los bidones. Un *raccord* en el eje acorta el plano para llamar la atención sobre cómo esas manos se esconden cuando el sonido de las sirenas, acompañado ahora de ladridos de perros, se intensifica. Un nuevo *raccord* en el eje nos devuelve al plano anterior, donde vemos cómo el movimiento que las manos de la persona escondida imprimen al bidón consigue finalmente hacer saltar a este del camión. Notable *découpage* clásico que relata, sin palabras —valiéndose únicamente de los sonidos de las sirenas y de los ladridos de los perros—, cómo la persona escondida en el bidón —mostrada metonímicamente por las manos— es objeto de una persecución policial nada más escapar de la cárcel. El film presenta así el que va a ser su tema protagónico: el hombre perseguido; pero, a la vez, pone las condiciones (narrativas) para articular (visualmente) el segmento siguiente: el perseguido rodando en el interior del bidón.

Una panorámica sigue al bidón rodando por un pequeño terraplén hasta que choca bruscamente con una piedra interpuesta. Pero el desarrollo en el tiempo de este plano anterior se ve interrumpido por la irrupción de otro plano en el que la cámara se posiciona en el interior del bidón (Imagen 1): el resultado es la inscripción de una mirada sometida a un proceso de centrifugado de todo punto

**UNA PANORÁMICA SIGUE AL BIDÓN
RODANDO POR UN PEQUEÑO TERRAPLÉN
HASTA QUE CHOCA BRUSCAMENTE CON
UNA PIEDRA INTERPUESTA**



Imagen 1. Centrifugado de la mirada.
La senda tenebrosa (Delmer Daves, 1947)

semejante al que tenía lugar en *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (Berlin, *Symphonie einer Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927), allí donde la cámara, contagiándose del movimiento de una ruleta en pleno funcionamiento, salía a la calle para convertir, tal era el fragor e intensidad de su giro, las fachadas de los edificios de la ciudad en meras formas circulares abstractas, en unas imágenes que, finalmente, acababan enlazando con una rueda de fuegos artificiales (Poyato, 2008: 214). Amparándose en que el personaje rueda escondido en el interior del vagón, la cámara se ha situado en el lugar de sus ojos para escenificar así una mirada vertiginosa que disuelve las figuras del campo visual en geometrías abstractas semejantes a las de la película de Ruttmann, si bien ahora el garabato energético aparece enmarcado por el círculo de la boca del bidón, algo que, por cierto, acaba emparentando visualmente la imagen con la de una lavadora de carga frontal en pleno centrifugado de la ropa almacenada en su interior.

He aquí una operación que, además de constituirse en un adelanto de la subjetividad óptica que en lo que sigue va a presidir la práctica totalidad de la primera parte del film, posibilita, a su vez, la incorporación a las imágenes de un recurso visual propio de la vanguardia: la inscripción de una mirada que, animada por un movimiento circular en continua aceleración, se traduce en la formalización de una imagen enmarcada circularmente que encierra en su interior un remolino visual,

según una operación de escritura que, como en el film de Ruttmann, denota un cierto atractivo por la capacidad dinamizadora y energética del círculo, elemento relacionado con la cultura plástica del futurismo. Aun cuando, a diferencia de los movimientos de vanguardia, que no necesitaban dar cobertura narrativa —sí conceptual o gráfica— a esta operación, *La senda tenebrosa* haya de apoyarse en la subjetividad del personaje, no por ello el plano anterior deja de enriquecer la dimensión visual del film e inscribir a la vez la espiral, metáfora del vértigo que, en su trayecto —narrativo—, aguarda al personaje perseguido.

Tras la vuelta al plano anterior que muestra el bidón rodando hasta chocar con la piedra que lo detiene, un corte de montaje nos sitúa otra vez en el interior del recipiente, mas ahora no para hacer coincidir la mirada de la cámara con la del personaje, sino para anclar un punto de vista objetivo, que da a ver, según un proceso de ocularización cero, cómo el personaje, siempre de espaldas a la cámara, sale de su escondite y se aleja. Nos encontramos

así con un plano visualmente muy atractivo, por cuanto otra vez la boca del recipiente confiere a la imagen el carácter de *tondo* cinematográfico, esto es, de composición en forma de disco centrada en este caso en torno a los movimientos del cuerpo del protagonista alejándose. El plano, de encuadre fijo y muy sostenido en el tiempo, acaba mostrando al personaje, su cuerpo convertido en mera silueta, despojándose de la camisa (Imagen 2), a la vez que inscribe una mirada radicalmente separada de la del protagonista, algo que no deja de resultar llamativo por cuanto a partir del plano siguiente ambas miradas van a fusionarse para dar paso a la subjetividad óptica y al consiguiente mecanismo de ocularización interna primaria que va a gobernar buena parte de lo que sigue.

Pero no menos interesante que el trabajo de este recurso es el de la utilización del soporte técnico que lo hace posible, soporte que, en este caso, pasa por un tipo de cámara lo suficientemente ligera y manejable como para que pueda *posicionarse* con relativa facilidad tanto en el interior del

Imagen 2. Tondo cinematográfico. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)



bidón, en este segmento anterior, como en los ojos del personaje, en lo que sigue. El propio Daves (Coma y Latorre, 1981: 107), en una entrevista concedida, aludiría a ello: «En *La senda tenebrosa* usé por primera vez una de las cámaras tomadas a los alemanes, la “Arriflex”. La obtuvimos del gobierno americano, que durante la guerra la había estudiado para fabricar su molde. Durante los cinco primeros rollos de película, la cámara seguía a Humphrey Bogart como si fuera él, en cámara subjetiva».

En efecto, las medidas de ahorro practicadas en tiempos de guerra, entre ellas el rodaje en exteriores, obligaron a Hollywood a modificar sus modos de filmar,

EN EFECTO, LAS MEDIDAS DE AHORRO PRACTICADAS EN TIEMPOS DE GUERRA, ENTRE ELLAS EL RODAJE EN EXTERIORES, OBLIGARON A HOLLYWOOD A MODIFICAR SUS MODOS DE FILMAR

habiendo de hacerse, por ello, con equipos de producción más ligeros y versátiles. Una vez concluida la guerra, Bordwell lo ha señalado (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 391), los fabricantes crearon equipos y películas que facilitaron el rodaje en exteriores, llegando a utilizar algunos operadores la cámara Arriflex, si bien —matiza Bordwell— «las cámaras ultraligeras rara vez fueron utilizadas en Hollywood antes de la década de los sesenta» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 391). Pues bien, una de esas raras veces tuvo lugar durante el rodaje de *La senda tenebrosa*, en el que Sidney Hickox, director de fotografía del film, se sirvió de la cámara Arriflex para suplantar los ojos del personaje. Como antes apuntábamos, este anclaje del punto de vista en la mirada del protagonista había sido trabajado unos meses antes en *La dama del lago*, que lo hizo extensivo a la totalidad del metraje, pero, en este caso, el mayor estatismo del punto de vista no necesitó del tipo de cámara anterior. Y por lo que a la rentabilidad formal y funcional de este recurso se refiere, lo adelantábamos más arriba, si en el film de Montgomery era un hallazgo vano⁴, y por ello una manera fallida de ensayar la subjetividad óptica, en *La senda tenebrosa* se convierte, como este trabajo pretende demostrar, en un hallazgo rico en funciones espaciales y conquistas formales.

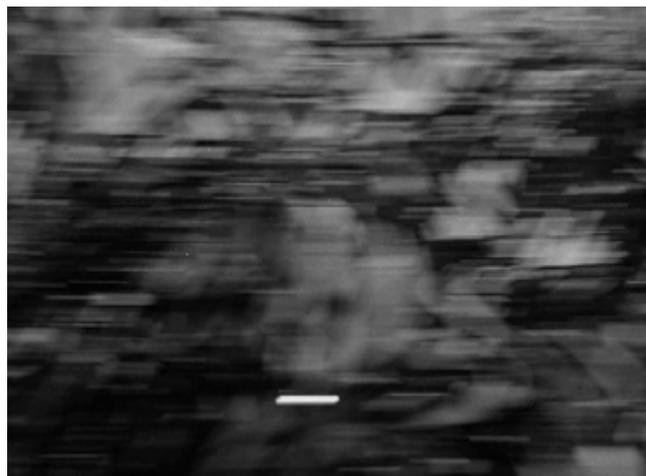
SISTEMA ESPACIAL. MANOS AUTÓNOMAS

Análogamente a como antes un barrido circular de la cámara nos introducía, en el plano del bidón rodando, en la mirada del personaje, a partir de ahora será un barrido longitudinal lo que nos diga

que estamos mirando con sus ojos. Pues del mismo modo que antes el personaje iba en el interior de un recipiente que rodaba con aceleración constante, ahora sus rápidos movimientos de cabeza, producto del nerviosismo que lo atenaza, sirven para introducir una mirada que se traduce en la incorporación de más imágenes abstractas (Imagen 3). Y así, somos en efecto los ojos del personaje viendo la hierba donde sus manos esconden la camisa que delata su condición de fugitivo, o escrutando la carretera por donde aparecen los policías motorizados, o buscando una presencia humana que pudiera venir en ayuda del fugado. El relato instala así una subjetividad óptica que, como en el plano del bidón antes citado, va a posibilitar la incorporación al film de recursos visuales que, ajenos al paradigma clásico, van a enriquecer considerablemente la dimensión estética del film.

Por demás, el trabajo de este tipo de subjetividad determina la composición de un protagonista sin rostro, por mucho que ello contradiga una de las reglas básicas del paradigma clásico como es la conversión del rostro del personaje en centro visual del relato (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 56). Esta operación conlleva por ello la limitación del trabajo de interpretación del actor al plano sonoro, eliminando de raíz los elementos visuales, tanto las expresiones faciales como los

Imagen 3. Abstracción.
La senda tenebrosa (Delmer Daves, 1947)



gestos y movimientos corporales. Cuestión esta nada baladí por cuanto se trata, como ya significábamos más arriba, de un actor como Humphrey Bogart, cuya presencia en las imágenes se veía así, más allá de apariciones esporádicas de las manos, los pies, o alguna sombra parcial proyectada, considerablemente restringida. Quizá este hecho determinara la opinión de Crowther (1947: 23) al referirse a la interpretación de Bogart, que caracterizaba tan limitada como pobre con relación a la de Bacall: «Cuando [Bogart] aparece finalmente ante la cámara, parece tener un cierto aire castigado y reservado inusual en él, algo que no acompaña su mejor versión dramática. Sin embargo, el estado de ánimo del personaje se compensa de alguna forma con el de la señorita Bacall, que sube la temperatura al film como chica de ojos rasgados que sabe lo que quiere». Aunque cabe también la posibilidad de que esta crítica de Crowther al actor viniera motivada por la grave perturbación psicosomática que Bogart experimentó durante el rodaje del film, y que lo estaba dejando sin pelo. En un momento dado del rodaje, la calvicie del actor llegó a ser tal que se hizo necesario aplicarle peluca y patillas. Ello desencadenó una situación de total abatimiento de Bogart que inevitablemente salpicó su papel interpretativo, aunque hay quien, como Fernández-Santos (1984: 44), opina que ello, lejos de producir una merma en el actor, acentuaría la gravedad de su interpretación.

Sea como sea, esta apuesta óptico-narrativa de *La senda tenebrosa* conlleva, además de una experimentación a nivel de recursos, otra a nivel de sistemas, concretamente del espacial. Y ello porque al coincidir el campo visual con el campo de visión del personaje, este se convierte en creador de espacios, como puede comprobarse en el largo segmento de la llegada del fugitivo Parry y de Irene (Lauren Bacall), la desconocida que lo ha recogido en la carretera, a la casa de esta; segmento que se articula, todo él, a partir del punto de vista óptico del personaje. Los correspondientes planos subjetivos de Parry bajando del coche, accediendo

**SEA COMO SEA, ESTA APUESTA
ÓPTICO-NARRATIVA DE LA SENDA
TENEBROSA CONLLEVA, ADEMÁS DE
UNA EXPERIMENTACIÓN A NIVEL DE
RECURSOS, OTRA A NIVEL DE SISTEMAS,
CONCRETAMENTE DEL ESPACIAL**

al edificio desde los jardines de la entrada, llegando luego hasta el ascensor y entrando posteriormente en la vivienda de Irene, van construyendo todos ellos un espacio regido por otras coordenadas que las clásicas, un espacio cuyo trazado no entiende de distancias, por cuanto del mismo modo que el punto de vista se sitúa, por ejemplo, a escasos centímetros de las paredes acristaladas del ascensor, pudiendo ser así escrutada al detalle la geometría de sus dibujos, luego, en el pasillo de acceso a la vivienda, se distancia considerablemente, en un plano que es ahora de escala amplia y de acusada profundidad de campo, estirada esta por el recorrido de Irene. A ello hay que añadir los planos donde la mirada, nerviosa, del sujeto inscribe un barrido con la consiguiente disolución de las figuras que amueblan el espacio transitado, o esos otros donde el cabello de la mujer, tan próxima está a él, se interpone en la mirada del personaje. Y por lo que se refiere al piso de Irene, el espacio es también construido a golpe de mirada del sujeto, si bien el punto de vista es ya fijo y la escala de los planos similar en todos ellos. Espacio en todo caso plástico, más que narrativo, su trazado se ampara en la subjetividad óptica que estructura toda esta parte del film.

Pero más importante todavía que este singular trazado del espacio, es la incorporación a las imágenes, amparándose igualmente en la conjugación en primera persona, de un nuevo recurso visual propio de la vanguardia. Nos referimos al segmento en continuidad en el que Parry, tras haberse instalado en la casa de Irene, sucesivamente se ducha, afeita e introduce sus ropas empaquetadas en el

**VALIÉNDOSE, PUES, DE LA SUBJETIVIDAD
ÓPTICA, LA SENDA TENEBROSA
INTRODUCE ESTE RASGO MÁS BIEN
PROPIO DE LA VANGUARDIA, PERO, EN
TODO CASO, AJENO AL PARADIGMA
HOLLYWOODIENSE**

incinerador, actuaciones que, engarzadas mediante encadenados, son visualmente resumidas todas ellas en planos cercanos de las manos de Parry abriendo los grifos y orientando la alcachofa de la ducha, cerrando la espita del lavabo tras dejar caer el chorro de agua sobre la maquinilla de afeitarse, y abriendo el incinerador para dejar en él el paquete de ropa. La serie finaliza con un plano igualmente cercano de las manos de Parry poniendo música en el tocadiscos. ¿Cuál es la pertinencia de este segmento al que el film dedica un tiempo considerable y que poco o nada contribuye al desarrollo de la acción? Precedida de las palabras de Irene, quien, antes de su partida, recomendó a Vincent que se duchara, afeitara y depositara la ropa en el incinerador, es claro que la pertinencia de esta cadena de planos anteriores no es otra que narrativa. Y sin duda tiene que ver con la presencia de las manos. No por casualidad son ellas las protagonistas en todos los planos, protagonistas inquietantes por cuanto el hecho de que campo visual y campo de visión del personaje coincidan, parece conferir a las manos del personaje, mientras ejecutan una acción, un movimiento autónomo. Y las manos que cobran vida autónoma, Román Gubern (1999: 399) lo ha señalado, es un tema caro a la estética surrealista, especialmente la *buñueliana*. De hecho, antes de dirigir película alguna, el propio Luis Buñuel (1928: 187) haría una reflexión premonitrice: «¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cine y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano —gran monstruo— apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza?».

Pues bien: la ocularización interna primaria movilizada confiere a los planos de las manos del personaje, apoderándose de los objetos o manipulándolos, esa inédita belleza de la que habla Buñuel. A no otra cosa parece responder este segmento fílmico anterior débilmente apoyado, por lo que a la anécdota narrativa se refiere, en las tareas encomendadas a Parry por Irene. No está de más recordar aquí que el cine supo desde sus orígenes de esa belleza referida por Buñuel: así, en *Le rêve du cuisinier* (Segundo de Chomón, 1909) unas misteriosas manos aparecidas de no se sabe dónde, pelan y cortan las verduras y legumbres, apuntan en una pizarra los gastos de la comida, etc., mientras los cocineros duermen. Pero serían sobre todo los cineastas de los movimientos de la vanguardia quienes más se ocuparon de esta cuestión, como el expresionista Robert Wiene en *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), film cuyo protagonismo recae en las manos de un asesino trasplantadas a un pianista. Y en 1925 apareció la novela *The Beast With Five Fingers*, de William Fryer Harvey, que desarrolla el tema de la mano seccionada y viva, asunto que Buñuel retomaría en Hollywood al escribir, en 1944, *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, antes de llevar este episodio al film *El ángel exterminador* (1963).

Valiéndose, pues, de la subjetividad óptica, *La senda tenebrosa* introduce este rasgo más bien propio de la vanguardia, pero, en todo caso, ajeno al paradigma hollywoodiense, a través del cual las manos parecen cobrar vida propia, por mucho que, a diferencia de las películas vanguardistas, no estrangulen o asesinen, sino que practiquen el afeitado, pongan música, etc., y en este sentido se descubran más próximas a las de la película de Chomón. El punto de vista óptico que estructura el film posibilita, pues, esta visión extraña de las manos desprendidas del cuerpo; manos que, en su movimiento, mientras realizan tareas cotidianas, cobran una autonomía desencadenante de la belleza encerrada en estas imágenes anteriores.

DE LA PESADILLA AL DESPERTAR

Para escapar del cerco policial, Vincent Parry opta por someterse a una operación de cirugía estética que le cambie el rostro. Con este motivo acude, ayudado por un taxista (Tom D'Andrea), hasta la consulta de Coley (Houseley Stevenson), un cirujano plástico sin licencia. La secuencia comienza con la vista general nocturna de una de las calles de la ciudad, iluminada solo por la luz trémula de unas cuantas farolas. Por una de las empinadas cuestas de la calle avanza hacia cámara un individuo, su rostro entrando y saliendo de las zonas de sombra, en un plano muy sostenido que enseguida descubrimos como subjetivo de Parry. La luz de una cerilla iluminando fugazmente la cara del desconocido, a raíz de que este solicite fuego a Parry, pone punto final a estas imágenes cuyas calidades gráficas les confiere un carácter propiamente onírico que sintoniza con la presencia de este individuo desconocido, se diría que surgido de un sueño. Sea como sea, se trata de introducir así la escena que sigue, donde Parry visita al doctor que va a intervenirle el rostro, otro personaje propio de una pesadilla. Como la anterior, esta escena se estructura toda ella en primera persona, de manera que el yo óptico del personaje nos lleva hasta el envejecido rostro lleno de arrugas del doctor, en un plano que encuentra su continuación en otros posteriores del instrumental médico desplegado sobre una mesa y del sillón de operaciones, imágenes estas que acaban confirmando al espacio el aspecto de una barbería antes que el de una clínica, y que viene a confirmar un plano posterior en el que vemos al cirujano blandiendo una navaja barbeta (Imagen 4). Por demás, el rostro del maniquí sin piel que adorna una de las paredes de la estancia redonda en las calidades de este espacio propiamente

sinistro gobernado por un cirujano plástico con aspecto entre barbero y carnicero. Una vez más, el film se vale de la subjetividad óptica del personaje para crear y caracterizar el espacio, en este caso un espacio ciertamente inquietante, propio de pesadilla.

El doctor tapa la cara del paciente con una toalla impregnada en anestésico. Llega entonces el fundido a negro. Y a continuación, un desfile de imágenes fundentes que arranca con el rostro del maniquí desdoblado en tres idénticos que, mostrados en perfil, giran hasta colocarse en posición frontal, el ojo derecho de cada uno de ellos convertido entonces en el vértice de un triángulo luminoso en cuyo centro van apareciendo sucesivamente los rostros de distintos personajes, algunos de ellos multiplicándose espontáneamente y girando a modo de satélites o en círculos concéntricos en torno al que ocupa la posición central. Finalmente, los mismos dejan paso al horroroso rostro del cirujano, que rápidamente se desdobra en seis rostros idénticos solapándose parcialmente entre ellos, antes de que esas mismas caras

Imagen 4. Cirujano-barbero. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)





Imagen 5. Lo grotesco.
La senda tenebrosa (Delmer Daves, 1947)

fueren una serie de muecas que las emparentan sucesivamente al bulldog y al mono, en una concatenación de figuras extremadamente grotescas, pues a las deformaciones originadas por las muecas se añaden las derivadas de la utilización de filtros ópticos deformantes (Imagen 5). El estallido de las carcajadas del propio doctor surte el efecto de una multiplicación añadida de los rostros que llena el encuadre de los agujeros negros de las bocas abiertas por efecto de la risotada. He aquí una cadena de imágenes grotescas cuya irrupción encuentra su justificación en el estado en que se encuentra el personaje, narcotizado por efecto de la anestesia.

Y así, con el fundido a negro antes apuntado, negro que es también diegético por cuanto los ojos de Parry —esos que hasta el momento eran también los nuestros— resultaban cegados por el paño de la anestesia, la subjetividad óptica del personaje ha dado paso a una subjetividad en este caso vinculada a su estado psicológico, pues a ella responde la incorporación del anterior desfile de imágenes estilizadas, una especie de espiral visionaria en la que los rostros se desdoblaron, multiplican, giran, deforman y funden entre sí. Tal es la lógica de la pesadilla que el cine de la vanguardia había hecho suya en

películas como *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927) allí donde Freder (Gustav Fröhlich) sorprende a su padre (Alfred Abel) en actitud cariñosa con la falsa María (Brigitte Helm), desencadenándose entonces en él un shock que es visualizado en varias fases, una de ellas elaborada mediante un infierno de imágenes fundentes (Pedraza, 2000: 66) del que el film de Daves es claro heredero. Una vez más, *La senda tenebrosa* incorpora recursos visuales propios de la vanguardia amparándose en la subjetividad, esta vez no óptica, sino psicológica, del personaje para experimentar con ellos y generar así imágenes como las anteriores.

El despertar posterior de Parry pasa por la aparición en el encuadre, luego de un breve efecto de desenfoque de la imagen encaminado a marcar la definitiva liberación de los efectos de la anestesia, de los rostros del cirujano y del taxista mirando a cámara, en un nuevo plano de punto de vista subjetivo del protagonista. Pero tiene lugar entonces algo inesperado: la cámara nos devuelve el contraplano de Vincent Parry (Humphrey Bogart). El relato se desvincula así de la subjetividad óptica del personaje para devolvernos su rostro, ese contraplano hasta ahora siempre denegado que circunscribía la interpretación del actor a la banda sonora, con la excepción de aquel plano-tondo del arranque donde veíamos el movimiento de su cuerpo, de espaldas, alejándose hacia el fondo del encuadre, y de esos otros de una escena anterior donde Parry viajaba en el taxi, su rostro envuelto entonces en las sombras de la noche. Pero el rostro del personaje que nos devuelve el contraplano anterior aparece también envuelto, en este caso en unas vendas que solo dejan ver los ojos.

Del rostro escamoteado (a la mirada del espectador) al rostro vendado: tal es la transición operada en el personaje. Y así, la mirada subjetiva que ha venido gobernando el film es visualmente dotada de ojos; ojos destinados a mirar, pero también, y sobre todo, a convertirse en elemento —el único— de expresión facial del personaje. Es lo que sucede

en el segmento donde Vincent acude a la casa de George, su amigo de toda la vida, y se encuentra con que este ha sido asesinado: la corta escena resulta protagonizada por un plano muy cercano del rostro de Parry (Imagen 6), toda la emoción concentrada en sus ojos fijos y húmedos —ojos que más allá de mirar, como hasta ahora, sienten— asomando por entre las vendas. De la importancia de este plano da cuenta su inserción dos veces más, de manera que el mismo comparece en la escena hasta en tres —número concluyente— ocasiones: al comprobar Parry que su amigo ha muerto, la primera de ellas; al pensar en voz alta que lo acusarán a él del crimen, la segunda; y a la partida, cuando Vincent mira por última vez a su amigo. A la escena en su conjunto se superpone, por lo demás, la voz interior del propio Parry que, en una verbalización de sus pensamientos referidos al amigo asesinado, viene en ayuda de la información narrativa vehiculada, según establece el canon clásico.

Aun cuando, a raíz de la operación de cambio de cara de Parry, el film ha cambiado de mirada, de modo de ocularización —que de interna primaria pasa a interna secundaria o cero—, la subjetividad del personaje continúa posibilitando la formalización de segmentos posteriores. Uno de estos comienza con la llegada a duras penas de Parry a la casa de Irene: de tan agotado como está, cae desmayado, a la puerta de la vivienda, tras tocar al timbre. Luego del encadenado correspondiente, el plano siguiente es un primerísimo primer plano de Irene en el que su rostro aparece distorsionado, sin que pueda apreciarse con detalle en él los rasgos y las formas, como consecuencia de haber sido sometido a un proceso óptico de deformación por medio de filtros difractantes que confieren al plano una apariencia de ensueño, a la vez que realzan su plasticidad. Es esta una imagen similar a las trabajadas por Man Ray en *La estrella de mar* (*L'Étoile de mer*, 1928) allí donde filmaba los desnudos de Kiki

Imagen 6. Ojos que sienten. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)



de Montparnasse con filtros especiales de gelatina que distorsionaban pictóricamente las imágenes para así escapar a la censura (Acosta, 2006: 20). Pues bien, Daves hace prácticamente lo mismo en este plano anterior difuminando y dotando de un cierto halo ondulante el rostro de la actriz. Pero a diferencia de las imágenes de Kiki, la de Irene es enfocada inmediatamente después para dar a ver el bellissimo rostro de la mujer, en un primer plano que no por casualidad es el de escala más corta de todo el film, sonriendo y saludando a Vincent, en su prolongado despertar.

Basándose, pues, en ese paso del sueño a la vigilia que es el despertar, el film introduce este otro tránsito de la imagen, en una operación que quiere dar cuenta del forjado de la belleza de la mujer justo allí donde la nebulosa lumínica —la materia de la que está hecha el cine— deviene forma. Por eso, el recurso de la vanguardia aquí incorporado no es ahora un fin en sí mismo, sino el medio que permite visualizar la cristalización de la forma fílmica, en este caso encarnada en el (bello) rostro de la mujer. Nos encontramos, así, con una operación apoyada otra vez en la subjetividad psicológica del personaje, subjetividad que, como decíamos, sigue ahí, como incrustada en la médula del relato, posibilitando este nuevo trabajo de experimentación fílmica.

CONCLUSIÓN. DESENLACE DEL FILM

Primero mostrado como cuerpo de espaldas moviéndose por el fango del que trataba de escapar, en el plano-tondo del arranque del film, y luego como pasajero con el rostro tapado por las sombras de la noche, en la escena donde toma el taxi que lo llevará a la casa de su amigo, Vincent Parry es también solo mirada en amplios segmentos de la primera parte de *La senda tenebrosa*. Mirada que, al hilo de nuevos movimientos de escritura, resulta luego visualmente dotada de ojos, que no de rostro, al aparecer este envuelto en aparatosas vendas. El personaje deviene entonces en ojos sin rostro, ojos

que son a la vez el único elemento de su expresión facial. Finalmente, los ojos acaban encontrando acomodo en el rostro, que descubrimos cuando le son retiradas las vendas. El rostro del personaje se hace por fin presente en las imágenes, recuperando así el actor todos sus atributos, tanto en el plano visual (cuerpo y expresión facial) como en el sonoro (la voz y sus efectos). He aquí, pues, un forjado visual del personaje por partes, hasta revelar su rostro⁵. Pero lo interesante de estos estadios intermedios es su contribución al desarrollo de una serie de operaciones de diferenciación que, influenciadas por el cine europeo, sobre todo, dan cuenta de las tácticas de Hollywood para explotar la estilización (Thompson, 1993: 30), desde la introducción de formas abstractas cargadas de energía, a la de manos dotadas de automatismo y pasando por la elaboración de espacios y de rostros, algunos de ellos propios de pesadilla. No se trata por ello de estadios meramente experimentales y por ello gratuitos, tal cual pasaba en *La dama del lago*, película reducida a un solo estadio emanado del trabajo con un punto de vista único anclado en los ojos del personaje, sino de estadios ricos en conquistas formales destinadas a «la exasperada captura por una retina loca de la cadencia de una pesadilla exterior igualmente loca», en palabras que tomo prestadas de Fernández-Santos (1990: 37).

Revelado el rostro del personaje, el film es ya formalmente otro. Sin coartadas para incorporar nuevos recursos visuales, opta por concluir el engranaje de hechos que, inexorablemente unidos al destino de Parry, llevan a este hacia la libertad. Como han apuntado Borde y Chaumeton (1958: 67), Daves conduce con mano maestra el relato a su final, en una serie de episodios que pasan por el encuentro de Parry con Madge (Agnes Moorehead), escena capital en la que ella, tras verse descubierta, se arroja al vacío con el fin de que toda la culpa de su muerte recaiga sobre él. Sin embargo, aun cuando todo le acusa, Parry logrará pasar la frontera y reunirse con Irene. La pesadilla termina, pues, bien: «como un río poderoso de aguas

amplias, la visión se ensancha desmesuradamente para desembocar en la inmensidad del Pacífico» (Borde y Chaumeton, 1958: 67). Allí, en uno de los cafés de Pativilca (Perú), el beso protoconyugal de la pareja, el eterno marco del océano al fondo, no es sino la sanción a la resolución de los conflictos movilizados. Porque esa es justamente la tarea del relato clásico, independientemente de que sea, o no, negro y de los desafíos que haya de afrontar su formalización: introducir el orden, la ley, allí donde reina el caos (de la injusticia). ■

NOTAS

- * Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por el autor del artículo.
- 1 Y no solo entonces. Todavía hoy, la película de Davies tiende a ser ignorada, como en una obra reciente (Duncan y Müller, 2017), donde ni aparece en la lista —no menos arbitraria que cualquier otra, pero lista a fin de cuentas— de las cincuenta películas de cine negro seleccionadas.
 - 2 *El corazón de las tinieblas*, que Welles había llevado ya a la radio en 1938, iba a ser su primera película para la RKO Pictures. El guion, escrito por Welles al alimón con John Houseman, estaba destinado a ser filmado en su totalidad como punto de vista de los ojos de Charles Marlow. Welles incluso filmó una breve película de presentación que ilustra su intención. Sin embargo, dificultades financieras, unidas a la audacia de su concepción, mandaron al archivo el proyecto (Zunzunegui, 2005: 46-47).
 - 3 El concepto de ocularización y su clasificación en ocularización interna, subdividida a su vez en primaria y secundaria, y externa han sido tomados de Gaudreault y Jost (2001: 139-144).
 - 4 «Un hallazgo es vano si no va acompañado de una conquista formal en el hueco de la cual formará ese molde que se llama estilo» (Godard: 1998: 69).
 - 5 Es verdad que la prensa había descubierto el rostro de Parry antes de la operación de cara, mas se trataba de un rostro inerte, congelado por la fotografía.

REFERENCIAS

- Acosta, F. (2006). Las películas de Man Ray. En J. Ayala (ed.), *Los surrealistas y el cine* (pp. 13-25). Tenerife: Filmoteca Canaria.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Buñuel, L. (1928). Variaciones sobre el bigote de Menjou. En M. López Villegas (ed.), *Escritos de Luis Buñuel* (pp. 185-187). Madrid: Páginas de Espuma.
- Coma, J., Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat.
- Crowther, B. (1947, 6 de septiembre). Dark Passage. *The New York Times*, pp. 23-24.
- Duncan, P., Müller, J. (2017). *Cine negro (1940-1960)*. Colonia: Taschen.
- Fernández-Santos, A. (1983, 26 de octubre). Mirada en negro. *El País*, p. 46.
- (1984, 28 de marzo). Negra intensidad. *El País*, p. 44.
- (1990, 31 de mayo). La mirada negra. *El País*, p. 37.
- Gaudreault, A., Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Godard, J. L. (1998). *The Wrong Man* (Falso culpable). *Nickel Odeon*, 12, 64-70.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Pedraza, P. (2000). *Fritz Lang. Metrópolis*. Barcelona: Paidós.
- Poyato, P. (2008). Ritmos y modelos urbanos en el cine de las vanguardias de los años veinte. *Cahiers d'études romanes*, 19, 209-231.
- Reid, J. H. (2004). *"B" Movies, Bad Movies, Good Movies*. Morrisville: Lulu Press, Inc.
- 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>
- Zunzunegui, S. (2005). *Orson Welles*. Madrid: Cátedra.

UN ENSAYO DE SUBJETIVIDAD EN HOLLYWOOD: LA SENDA TENEBROSA (DELMER DAVES, 1947) Y SU ASIMILACIÓN DEL RASGO VANGUARDISTA

Resumen

Aun cuando el sistema hollywoodiense se quería tan sólido como uniforme y bien definido, no por ello dejó de estar alerta a todas aquellas prácticas alternativas que podían enriquecerlo. Se planteaba así un delicado equilibrio entre innovación y normalización por cuanto la estilización derivada de los nuevos recursos incorporados había de ser en todo caso sometida al predominio de la lógica narrativa. Uno de los casos más interesantes que ilustra esta máxima es *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), un film de cine negro producido por la Warner Bros. Pictures que inyecta en sus imágenes una buena dosis de recursos visuales de la vanguardia sin alterar por ello la motivación narrativa propia del cine clásico.

Palabras clave

Cine negro; *La senda tenebrosa*; Delmer Daves; clasicismo; subjetividad; vanguardia.

Autor

Pedro Poyato Sánchez (Castuera, 1956) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Autor de *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Síntesis, 2015), ha publicado diversos artículos sobre historia, teoría y análisis del cine en revistas como *Archivo Español de Arte* o *Signa*, entre otras. En la actualidad dirige un proyecto de investigación I+D sobre el documental agrario de José Neches. Contacto: pedro.poyato@uco.es.

Referencia de este artículo

Poyato Sánchez, P. (2019). Un ensayo de subjetividad en Hollywood: *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947) y su asimilación del rasgo vanguardista. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 91-104.

AN ESSAY ON SUBJECTIVITY IN HOLLYWOOD: DARK PASSAGE (DELMER DAVES, 1947) AND ITS ASSIMILATION OF AVANT-GARDE FEATURES

Abstract

Even after the Hollywood system had become clearly defined and uniform, its filmmakers were still attentive to alternative movements that could potentially enrich it. There was thus a delicate balance between innovation and standardisation, as stylistic elements based on new techniques were inevitably subjected to the prevailing norm of narrative logic. One of the most interesting examples of this phenomenon is *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947), a noir film produced by Warner Bros. Pictures, which imbues its images with a large dose of avant-garde visual elements without abandoning the narrative focus expected of classical Hollywood cinema.

Key words

Film noir; *Dark Passage*; Delmer Daves; Classicism; Subjectivity; Avant-garde.

Author

Pedro Poyato Sánchez (b. Castuera, 1956) teaches Art History at Universidad de Córdoba, Spain. He is the author of *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Síntesis, 2015), and has published numerous articles on film history, theory, and analysis in journals such as *Archivo Español de Arte* and *Signa*. Currently, he is leading a R&D project on the agricultural documentaries of José Neches. Contacto: pedro.poyato@uco.es.

Article reference

Poyato Sánchez, P. (2019). An Essay on Subjectivity in Hollywood: *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) and its Assimilation of Avant-garde Features. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 91-104.

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL LENGUAJE RUPTURISTA Y EXPRESIVO DEL REALISMO BÉLICO CLÁSICO*

LAURA FERNÁNDEZ-RAMÍREZ

La guerra es un imán para la taquilla. Es el conflicto dramático definitivo, donde el héroe mata o muere por proteger un ideal. Es también el escenario de un gran espectáculo. El combate cinematográfico se vive como un *simulacro*¹ de un gran momento histórico. El espectador padece con intensidad una secuencia llena de estímulos dramáticos y audiovisuales que le abruma e impresionan emocionalmente, logrando que «un collage de signos que reproducen la realidad [...] sustituyan a la auténtica realidad» (Klien, 2005: 437).

El combate, en un género como el bélico que tiende a «realizar un poco de propaganda» (Langford, 2005: 106), tiene además una importancia crucial como catalizador ideológico. En muchos casos funciona, como ocurre con los números del género musical (Allison, 2010: 93), como una interrupción en la que se suspende momentáneamente el desarrollo argumental en pos de ofrecer una atracción audiovisual, definida por Eisenstein en 1924 como un fragmento «que ejerce un efecto

definido en la atención y emociones del público, y que, combinado con otros, posee la característica de dirigir las emociones del espectador en la dirección dictada por la finalidad de la producción» (Taylor, 2010: 40-41). La intensidad de su experiencia estética produce en el espectador «determinados *shocks* emocionales, que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final» (Sánchez-Biosca, 1996: 106-107). En definitiva, la impresión causada por la escena de combate «lleva al público a comulgar con los valores transmitidos por el espectáculo y a abandonar un discurso más crítico» (Klien, 2005: 428).

El combate cinematográfico de hoy impacta en el espectador mediante un tratamiento hiperrealista que le convierte en un «habitante de la imagen» (Stam, 2001: 362). El público busca que la secuencia de acción «le golpee en toda la cara» o «le haga saltar del asiento» (Barker y Brooks, citado

en King, 2009: 98). Fueron los combates de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) los que marcaron este modelo estético hiperrealista del cine bélico contemporáneo (Biesecker, 2002). Desde su desembarco en la playa de Omaha, la experiencia de la guerra cinematográfica tiene que ser inmersiva: debe poner al espectador en el campo de batalla. El reciente éxito de *Dunkerque* (*Dunkirk*, Christopher Nolan, 2017) es achacado precisamente a «poner la técnica al servicio de la realidad aumentada, una que resulta más inmersiva e inmediata que las preocupaciones con las que veníamos a la sala de cine» (Debruge, 2017). La relación con el modelo de Spielberg resulta patente, como el crítico de *Variety* también apunta: «Steven Spielberg reclamó el Desembarco de Normandía, Clint Eastwood es dueño de Iwo Jima, y ahora Christopher Nolan presenta la versión cinematográfica definitiva de *Dunkerque*» (Debruge, 2017). La película también sirve de paradigma para definir el realismo de *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2017): «Gibson captura la más brutal y sangrienta de las masacres desde *Braveheart* y la apertura de *Salvar al soldado Ryan* de Steven Spielberg» (Travers, 2016). *Salvar al soldado Ryan*, veinte años después de su estreno, marcó la representación del cine de combate de hoy.

Toda innovación tiene referentes. La clave de la atracción que suponen las batallas de Spielberg está en una cámara «que actúa en nuestro lugar, motivada por nuestro deseo de presencia» (Sutton, 2004: 383), claramente heredada del cine documental producido durante la propia contienda. En la playa de Omaha de Spielberg revive el operador de cámara de documentales tomados sobre el campo de combate real de la Segunda Guerra Mundial², como *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942) o *La batalla de San Pietro* (*The Battle of San Pietro*, John Huston, 1945). En Omaha también se retorna a la tradición «de Eisenstein o Peckinpah de ver que el montaje es la esencia del arte de la dirección» (Dancyger,

2007: 192), abandonando la continuidad clásica por el empleo de la yuxtaposición (Montero-Díaz y Fernández-Ramírez, 2015) y «el montaje rápido y fragmentario y la discontinuidad espacial» (Walker, citado en Pérez, 2012: 811). Aunque el combate de Spielberg refute «la falta de honestidad de las películas previas del género» (Basinger, 1998), su planteamiento audiovisual, estilema también de estrenos más actuales, es el resultado de la evolución de recursos empleados ya durante el periodo clásico del cine de Hollywood posterior a la Segunda Guerra Mundial.

EN LA PLAYA DE OMAHA DE SPIELBERG REVIVE EL OPERADOR DE CÁMARA DE DOCUMENTALES TOMADOS SOBRE EL CAMPO DE COMBATE REAL DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, COMO LA BATALLA DE MIDWAY O LA BATALLA DE SAN PIETRO

Y es que los grandes combates de ese momento, pese a su autocensura en lo concerniente a la reproducción de la violencia, encontraron modos audiovisuales para resultar realistas a un espectador que en los años cuarenta había visto la guerra real a través de noticiarios, documentales o, en el peor de los casos, desde el campo de batalla. En los combates clásicos la recreación de «la experiencia sensorial y perceptiva del soldado conformó un realismo fisiológico más auténtico que el realismo propio del periodo clásico» (Allison, 2010: 9). Lejos de incomodar a un público acostumbrado a una planificación naturalista que le ofrecía un lugar privilegiado para la observación omnipresente y un montaje destinado a suturar cualquier percepción de la fragmentación, el subgénero de combate clásico abogó por hacerle consciente de la enunciación incorporando recursos del documental y el *montage* soviético a sus secuencias de espectáculo. No en vano, «las secuencias de acción no tienen

reglas [...] si se hace con ritmo y con un motivo, el público no se sentirá incómodo con ningún tipo de montaje», decía Ralph Winter (McGrath, 2001: 19), montador de la celeberrima secuencia de cuadrigas de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

Este artículo expondrá las estrategias de planificación y montaje rupturistas que dieron forma al combate clásico estadounidense y que sentaron, en definitiva, las bases para el hiperrealismo del cine de combate de hoy.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

El cine bélico y el subgénero de combate clásicos han protagonizado numerosos estudios de análisis narrativo (Basinger, 1986; Schatz, 1998; Langford, 2005; Muruzábal, 2007) e investigaciones que abordan la historicidad de su contenido (Suid, 2002; Rosenstone, 2006) o las implicaciones político-militares de su producción (Valantin, 2003). Sin embargo, muy pocos atienden a la forma de su discurso (Bender, 2013) y menos aún a su ruptura con los cánones de la fórmula estilística adoptada por las *majors* hollywoodienses (Allison, 2010).

Para realizar este estudio se ha partido del análisis de las secuencias de combate de los documentales *La batalla de Midway* y *La batalla de San Pietro* por considerar que estas definieron las estrategias de ruptura con las convenciones estilísticas clásicas en las escenas de combate producidas posteriormente (Allison, 2010: 45). Después, se ha seleccionado una muestra de películas de combate clásicas atendiendo a su fecha de estreno (posterior a la de los documentales de Ford y Huston), a la relevancia artística del director de la película y a la consideración de *realista* adquirida por el propio film dentro de monografías sobre cine bélico (Basinger, 1986; Muruzábal, 2007) o sobre historia del cine (Cook, 1996).

Se han seleccionado para el análisis las secuencias de combate de: *Destino Tokio* (Destination Tokyo, Delmer Daves, 1943), *Fuego en la nieve* (Battleground, William Wellman, 1949), *Arenas*

sangrientas (Sands of Iwo Jima, Allan Dwan, 1949), *Casco de acero* (The Steel Helmet, Samuel Fuller, 1951), *Rommel, el zorro del desierto* (The Desert Fox: The Story of Rommel, Henry Hathaway, 1951), *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, Fred Zinnemann, 1953), *Miedo y deseo* (Fear and Desire, Stanley Kubrick, 1953), *Senderos de gloria* (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957), *El día más largo* (The Longest Day, Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, 1962), *Patton* (Franklin Schaffner, 1970) y *Tora, Tora, Tora* (Tora! Tora! Tora!, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, 1970). También se han analizado *Objetivo Birmania* (Objective, Burma!, Raoul Walsh, 1945) y *La cima de los héroes* (Pork Chop Hill, Lewis Milestone, 1959), que no se destacan en este estudio porque, a diferencia de las demás películas de la muestra, sus combates sí que actualizan todas las convenciones clásicas.

El análisis de las películas bélicas se ha desarrollado aplicando una metodología descriptiva derivada de la que empleara S. M. Eisenstein en 1934 para explicar su propia obra a sus detractores (Taylor, 2010: 293). Este sistema cualitativo compara los esquemas gráficos, sonoros y rítmicos empleados en planos o segmentos correlativos y anota solo las diferencias que existen entre ellos. Tal y como lo plantea, esta lectura dialéctica emula la que realiza involuntariamente el espectador al enfrentarse a la sucesión de planos para comprender lo que en ellos sucede. El público también reconoce en los cambios y contrastes estilísticos de un fragmento una intencionalidad poética que pretende emocionar, enfatizar o comen-

EL ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS BÉLICAS SE HA DESARROLLADO APLICANDO UNA METODOLOGÍA DESCRIPTIVA DERIVADA DE LA QUE EMPLEARA S. M. EISENSTEIN EN 1934 PARA EXPLICAR SU PROPIA OBRA A SUS DETRACTORES

tar un tema (Fernández-Ramírez, 2014: 34-53). Desde esta perspectiva de análisis, se ha realizado un microanálisis dialéctico (Fernández-Ramírez, 2014: 139-141) donde se describen pormenorizadamente los recursos audiovisuales empleados en las secuencias de combate de cada film. Se ha atendido a cuestiones como el tamaño, perspectiva, composición, angulación, profundidad de campo, óptica, movimiento y duración de los planos y su uso del sonido. También se ha contabilizado el número de cortes presentes en el minutado de la escena o en segmentos estilísticamente diferenciados³ para definir, así, la duración media de los planos, siguiendo, en parte, la metodología cuantitativa de análisis de montaje de Barry Salt (1974). Posteriormente, se han agrupado los recursos estilísticos que resultaban comunes en los combates de estos films⁴.

LA ENUNCIACIÓN CLÁSICA SE CONCENTRABA EN PRESENTAR «UN MUNDO FICTICIO APARENTEMENTE SÓLIDO QUE HA SIDO FILMADO PARA NUESTRO DISFRUTE». EVITABA LA PERCEPCIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN PARA HACER INVISIBLE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA

Para localizar las estrategias de planificación y montaje rupturistas empleadas por las secuencias de combate elegidas, se han confrontado los resultados de su análisis dialéctico con las características de la planificación y el montaje de la fórmula clásica según la han descrito Bordwell, Staiger y Thompson (1997), Edward Dmytryk (1986) y Karel Reisz (1980). El sistema de producción en serie de las *majors* clásicas impuso la aplicación de un patrón estilístico que, por su empleo repetido en cientos de producciones, llegó a definir el naturalismo cinematográfico. Este evitaba la estilización propia del periodo mudo o la visibilidad de la fragmenta-

ción al considerar que los simbolismos y la yuxtaposición «frenaban» la película y suponían «una complicación innecesaria» para la comprensión del espectador (Reisz, 1980: 61). La claridad argumental, el énfasis emocional y la prevalencia de la ilusión de realidad marcaban el estilo de planificación y montaje. La enunciación clásica se concentraba en presentar «un mundo ficticio aparentemente sólido que ha sido filmado para nuestro disfrute» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 26). Evitaba la percepción de la fragmentación para hacer invisible la técnica cinematográfica. Para ello, se aplicaban técnicas como el corte en movimiento, la planificación con respecto a un eje de acción, la variación de perspectiva de 30° entre planos correlativos dentro de una presentación homogénea de la acción dramática, movimientos fluidos y lentos, la reducción progresiva de tamaños de cuadro partiendo de un plano de situación inicial y la repetición de pocas posiciones de cámara para construir la escena. El espectador tenía una posición omnipresente que le permitía la observación no mediada de la escena. Solo los diálogos, la música o los tamaños de cuadro le ofrecían una guía para la interpretación de lo que sucedía en pantalla. La enunciación no ofrecía comentario alguno, es más, debía resultar invisible. La claridad de la localización espacial de la acción y el flujo temporal cronológico y continuado eran esenciales; así, el espectador podía equiparar la presentación fragmentada de un film a su modo de ver la realidad, por no percibir los cambios de cuadro y poder concentrarse en el contenido de la historia de estos (que debían componerse, según la ley de los tercios, para apreciar bien lo que presentaban). En el sistema de representación clásico, planificación y montaje se ponían «al servicio del intérprete» (Reisz, 1980: 57), siendo sus movimientos o emociones los que determinaban la duración de un cuadro. El *tempo* de una secuencia, por tanto, era dictado por la puesta en escena (con una duración media de los planos de entre 8 y 12 segundos), lo que propiciaba que resultara lento (Bordwell, 2006: 154).

Tras comparar los recursos comunes a las películas que han sido objeto de este análisis con los habituales en la secuencia clásica, se ha llegado a definir el vocabulario del lenguaje rupturista y expresivo del realismo bélico clásico.

YO VIVÍ LAS BATALLAS DE MIDWAY Y SAN PIETRO

El *Washington Post* describía *La batalla de Midway* como «el inicio de una nueva época en el cine bélico» (Allison, 2010: 48). El *New York Times* coincidía al declarar que «durante 18 minutos de realismo el espectador es lanzado a primera línea de fuego bajo las explosiones» y que en ella «no se fingía, es la guerra real» (Allison, 2010: 49).

Su estructura combina dos tipos de secuencias: las expositivas (en las que la voz de un narrador presenta la vida en Midway antes y después del combate o a los hombres que lucharon o cayeron en la batalla) y las que reproducen la lucha acaecida en la isla contra la fuerza aérea japonesa. Todo el film presenta un elevado nivel de fragmentación, ya que el cortometraje recurre a la yuxtaposición como forma básica de montaje. La música y la voz del narrador dan continuidad a la cinta, exceptuando los momentos de combate. Los momentos descriptivos se presentan mediante encadenados de planos generales y movimientos suaves y fluidos de panorámicas; la presentación de los héroes se realiza mediante la yuxtaposición de planos cortos uniformes.

El contraste con el diseño de los momentos de combate es máximo. En estas secuencias, la fragmentación es todavía más visible. Primero, porque desaparece la música y la narración, dejando oírse un sonido directo sincrónico con imágenes yuxtapuestas. Esto subraya la heterogeneidad de imagen y sonido y hace patente el momento del corte. Además, se hacen coincidir disparos y explosiones con el cambio de plano y visualmente las explosiones son magnificadas mediante su presentación desde distintas perspectivas (aire, agua, tierra). Esta variación lleva al espectador a desubicarse, algo im-

propio del cine clásico. La fragmentación y la enunciación invisibles del cine clásico explotan por los aires en *La batalla de Midway*. En sus combates no se repiten cuadros, algo que en el discurso naturalista permite una lectura sosegada al espectador. En estos combates la idea es la contraria: dificultar su lectura relajada, dado que la situación representada tampoco lo es. Por ello, presenta planos imperfectos (en ocasiones con demasiado «aire» por encima o con el horizonte desequilibrado, puesto que el operador se oculta como reacción instintiva a un disparo o bombardeo muy próximo) y acelera llamativamente su *tempo*, pasando de 5 a 2 segundos de duración media de los planos. Su velocidad, la yuxtaposición de planos imperfectos o que acusan la presencia sobre el terreno del punto de vista (por presentar casi siempre elementos en primer término que sirven para ocultarnos de disparos o explosiones) parecen querer reproducir la experiencia de un soldado abrumado por la cantidad de estímulos del campo de batalla. Para ello, también se recurre en muchos cuadros a presentar en primer término el arma o la figura del francotirador.

Pero *La batalla de Midway* no se contenta con ofrecer una experiencia vicaria al espectador, quiere que sus imágenes sean consideradas auténticas. Para lograrlo, invita a la identificación con el operador de cámara. Por ello, acusa su labor y presencia en la escena incluyendo veladuras por la incidencia de los rayos del sol o temblores por efecto de las sacudidas provocadas por disparos y explosiones del combate. Incluso la película llega a saltar de su chasis por un impacto próximo. Estos recursos enfatizan que el operador de cámara de Ford estuvo *ahí* y sus imágenes se conforman como *la realidad* para el espectador de 1942. Si la imagen es falsa, ya que no vemos la realidad di-

LA FRAGMENTACIÓN Y LA ENUNCIACIÓN INVISIBLES DEL CINE CLÁSICO EXPLOTAN POR LOS AIRES EN LA BATALLA DE MIDWAY

rectamente, sino de forma mediada, solo lo es a nivel de percepción, puesto que, por un lado, sabemos que eso «no está ahí», por el otro «sin embargo ha sido efectivamente» (Barthes, 2009: 172). La percepción de la construcción fílmica, de su procedimiento y medios para la toma de imágenes, en lugar de acusar el artificio cinematográfico, se conforman como garantía de autenticidad.

John Huston reconoció el valor de estos recursos opuestos al naturalismo clásico para configurar el nuevo realismo de la guerra cinematográfica y los incorporó y perfeccionó en *La batalla de San Pietro*. Este documental también hacía contrastar el estilo de presentación de los combates con el de las secuencias explicativas que los enmarcaban (sobre la estrategia militar o las características del terreno) y el de escenas de corte más poético (su desenlace yuxtapone ancianos, mujeres y niños felices tras la victoria; o se ofrece tras cada combate una yuxtaposición de heridos y muertos en él). Los combates presentan un *tempo* más rápido que las demás secuencias (de 1,5 segundos respecto a los 4,5 segundos de media en el conjunto del film) y superan el empleado en *La batalla de Midway*. Huston subrayó todavía más la fragmentación de los combates incorporando saltos de eje de acción entre planos correlativos y un elevadísimo número de perspectivas de una misma situación. También enfatizó la presencia del operador de cámara y del soldado, magnificando y haciendo más frecuentes los temblores y barridos de los cuadros durante los bombardeos, presentando más planos con referencia desenfocada en primer término, para enfatizar su situación sobre el terreno, y más planos con referencia de francotirador y arma. El hecho de que este documental se realizara a partir de imágenes previas o posteriores al suceso real (que lo reconstruían) lleva a apreciar que Huston optó conscientemente por el empleo de estos recursos y que no se debieron a la inmediatez propia de imágenes tomadas en el combate real. Se habían consolidado como horizonte de expectativas del realismo bélico cinematográfico.

ESTRATEGIAS RUPTURISTAS PARA UN COMBATE REALISTA

Contrariamente a la homogeneidad estilística del cine clásico, en la mayor parte de los combates de las películas analizadas se combinan planos de la acción ficcional con imágenes documentales reales tomadas durante la guerra real. Lejos de extrañar la diferente procedencia de los materiales combinados (ficcional y documental), el espectador valora la introducción de las imágenes reales por conceder legitimidad y autenticidad histórica a la batalla presentada. *Destino Tokio* reproduce mediante imágenes documentales combinadas con maquetas el bombardeo desde el aire (Imagen 1) y el impacto de los torpedos en los barcos japoneses. *Fuego en la nieve* también presenta con metraje documental el lanzamiento de provisiones y el bombardeo desde el aire del enemigo al final de la película. *De aquí a la eternidad* resume mediante planos extraídos de documentales el ataque aéreo y el estallido de los barcos en Pearl Harbor y *Casco de acero* los emplea al final de la película para presentar por montaje alterno un bombardeo fuera de la localización principal donde se ubican los protagonistas. La imagen documental resulta ya tan icónica para el espectador que en *El día más largo* se reproduce

Imagen 1. Los planos documentales presentan composiciones imperfectas y con el horizonte desnivelado como este de *Destino Tokio* (Delmer Daves, 1943)



con actores la perspectiva trasera de los soldados descendiendo de la barcaza en la batalla de Omaha⁵ (Imagen 2). Pero donde mayor importancia tiene el recurso a la imagen documental real es en *Arenas sangrientas* y *Rommel, el zorro del desierto*. En la primera de estas películas los combates se construyen mediante fragmentos que presentan por yuxtaposición imágenes documentales y segmentos de acción recreados ficcionalmente. Esta mezcla resulta extremadamente heterogénea dado que se distingue perfectamente la procedencia de un material y de otro. Se aprecia de forma clara la diferencia en cuanto a la calidad del celuloide empleado en cada tipo de planos y a un marcado contraste en el estilo. Los momentos de acción o de diálogos reconstruidos por los actores resultan estáticos y lentos frente a segmentos documentales de altísimo ritmo, debido a la variedad de posiciones y perspectivas desde las que se recogen los combates del Pacífico, los planos breves y los movimientos bruscos, temblorosos y de composición improvisada, todo ello causado por la intensidad de la acción bélica en la que se tomaron. Aunque las diferencias entre las imágenes de carácter ficcional y las de tipo documental son tan evidentes, el espectador las admite como resultado de su diferente naturaleza. Por tanto, ficción y documental conviven dentro del combate clásico de *Arenas sangrientas* perfectamente integrados. En *Rommel, el zorro del desierto* el documental es absolutamente protagonista de las escenas de combate. De hecho, es el único material que se emplea

para conformar las secuencias de combate, que son de una intensidad emocional elevadísima. Es más, el largometraje yuxtapone imágenes documentales de una duración media de 1 segundo, cuando el combate del resto de películas analizadas se mueve en una duración media de 5 segundos por plano (lo que sucede por interrumpir los momentos de acción con largos diálogos). Solo las más modernas, *Patton* y *Tora, tora, tora* alcanzan en algunos segmentos la velocidad de *Rommel, el zorro del desierto*, si bien lo hacen empleando planos recreados (que también son combinados con lentos diálogos).

La invisibilidad de la enunciación clásica no existe en estos combates que optan por acusar la fragmentación. De una parte, por la yuxtaposición, ya mencionada, de material documental a diálogos o por momentos de acción tomados para la producción; de otra, por el empleo de numerosas perspectivas para presentar sucesos como el lanzamiento de torpedos en *Destino Tokio* o los disparos de los barcos en *Arenas sangrientas*. Esto último alcanza su máxima expresión en *Rommel, el zorro del desierto*, donde varios planos repiten el mismo disparo de un tanque, o en *Tora, tora, tora*, donde una misma explosión se aprecia repetida en nueve ocasiones por presentarse desde diferentes puntos de vista de la cubierta de un barco.

La fragmentación también se acusa en estas películas mediante recursos inadecuados a la fórmula clásica, como el empleo de saltos adelante y saltos atrás (variación del tamaño de cuadros que

Imagen 2. Los documentales sobre la guerra marcaron la representación del Día D y obligaban a reproducir imágenes icónicas como esta en *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, 1962)



presentan un mismo suceso sin variar de perspectiva o angulación). Esto sirve para magnificar los disparos de los tanques de la batalla de El Alamein en *Rommel, el zorro del desierto* o para presentar la primera muerte en Pearl Harbor en *De aquí a la eternidad* (Imágenes 3 y 4).

El salto de eje, una incorrección respecto a la gramática clásica por dificultar la ubicación del espectador, se emplea en ocasiones en los combates analizados. Permite aportar dinamismo a los combates de *Arenas sangrientas*, magnificar el certero disparo que derribará al avión japonés en *De aquí a la eternidad* (Imágenes 5 y 6) o destacar el caos y desconcierto producido en la banda militar que interpreta el himno americano ante el inicio del bombardeo en *Tora, tora, tora*. Tampoco se respetan los ejes de acción en la yuxtaposición de imágenes documentales que muestran los disparos de los barcos del Día D en *Rommel, el zorro del desierto*.

La influencia del documental de guerra se percibe también en la falta de música de los combates analizados (solo *Destino Tokio* y *Rommel, el zorro del desierto* acompañan todos sus combates con piezas musicales; el resto incluye al menos una

Imágenes 3 y 4. El recurso al salto adelante acusa la fragmentación y acelera la sensación rítmica de momentos especialmente tensos como este ataque sorpresa en *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953)



Imágenes 5 y 6. El salto de eje aporta dinamismo o magnifica a acciones como el disparo que derribará el avión enemigo en *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953)





Imagen 7. En *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) el punto de vista se protege del combate por elementos situados en primer término y fuera de foco

batalla sin ella). El silencio musical permite acusar todavía más la fragmentación de la enunciación de los combates, dado que se dota de protagonismo a los disparos y explosiones que además se sincronizan con el momento del corte para sorprender al espectador e incrementar su tensión.

Los segmentos de diálogo de los combates analizados sí actualizan todas las normas de composición y montaje clásicos. Se emplean planos generales, tomados desde un punto de vista elevado (seguro y omnisciente) o mediante un épico contrapicado. No hay elementos en primer término y los planos están compuestos según la ley de los tercios. Son estáticos o de movimiento fluido y se presentan en continuidad mediante el corte en movimiento, respetando el eje de acción y miradas y repitiendo perspectivas de cámara ya vistas. Pero los planos de los momentos más intensos que articulan los fragmentos de acción bélica rompen con estas convenciones, implicando un impactante contraste estilístico. Para ello, recurren a cuadros propios de un operador de guerra en el campo de batalla. *Senderos de gloria* hace uso de la cámara en mano para presentar al protagonista saliendo de la trinchera y llamando a la acción a su patrulla, y *El*

día más largo muestra así a Robert Mitchum cuando corre para ponerse a cubierto tras una duna en la playa de Omaha. La película de Kubrick también emplea el teleobjetivo para acusar la irregularidad del terreno por el que se realizan los movimientos de *travelling* de seguimiento lateral que recogen el avance de las tropas francesas. Esta película, *Tora, tora, tora* y *Patton* optan por movimientos de cámara bruscos, propios del operador de guerra, como el *zoom in*, *zoom out* o barridos, e incluyen en primer término ramas, piedras o el cruce de soldados fuera de foco (Imagen 7).

Otro recurso heredado del documental que hace percibir la enunciación fílmica en contra de los preceptos clásicos, pero que dota al texto de realismo, es el temblor de la cámara debido al impacto de las explosiones próximas. Se emplea en *Destino Tokio*, *Arenas sangrientas*, *Senderos de gloria*, *De aquí a la eternidad*, *Patton* y *Tora, tora, tora*. Estos largometrajes también emplean barridos para imitar cómo el operador se parapeta. Otros modos de hacer evidente la presencia y vulnerabilidad del punto de vista son la visión frontal de los planos que presentan los disparos del avión, tal como sucede en *De aquí a la eternidad* y *Tora, tora,*



Imagen 8. El punto de vista subjetivo del bombardeo desde el aire resulta emocionante por la velocidad y el peligro de la toma, como en este caso de *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953)

tora, y las explosiones, en *Fuego en la nieve* o *Patton*; también el que la cámara se cubra de arena o se adentre en el humo, como ocurre en *Arenas sangrientas*, *Senderos de gloria* o *Patton*. Estos recursos alejan la enunciación del combate de la omnisciencia clásica, introduciendo al espectador en el campo de batalla, como también lo hace el empleo de planos subjetivos de soldados, enemigos o pilotos. Estos últimos son muy frecuentes por aportar espectacularidad, dado que el plano cenital permite apreciar la magnitud del despliegue de extras y efectos especiales. Algunos proceden de material documental, como en el caso de *Fuego en la nieve*, *Arenas sangrientas* y *Rommel, el zorro del desierto*. Mención aparte merecen los planos tomados desde el aire en las reproducciones ficcionales, destacando por su meritoria ejecución el que muestra el combate en Sainte-Mère-Eglise de *El día más largo*, y los bombardeos

de Pearl Harbor en *De aquí a la eternidad* (Imagen 8) y *Tora, tora, tora*. Asimismo, en el material documental de los combates de *Arenas sangrientas* y *Rommel, el zorro del desierto* o en la reproducción ofrecida en algunos planos de *El día más largo* se muestra el punto de vista de los tripulantes de barcos y barcazas; en *Arenas sangrientas* se ofrece el del conductor de un tanque conforme avanza por la playa. La identificación directa con las emociones del soldado se produce también por el empleo del punto de vista del francotirador (con referencia de su espalda o del arma) en *Casco de acero*, *Patton* (Imagen 9) y *Tora, tora, tora*.

LO EXPRESIVO DE LA URSS EN HOLLYWOOD

El abandono de la continuidad por la yuxtaposición propia del *montage* en numerosos momentos de los combates de las películas seleccionadas no es el único recurso importado del cine soviético que rompe con la fórmula clásica. Aunque no es muy frecuente en la muestra analizada, tres secuencias de combate articulan un montaje sintético o constructivo de intenciones poéticas en algunos fragmentos. *Fuego en la nieve* resume el bombardeo sobre Bastogne mediante la yuxtaposición de explosiones so-

Imagen 9. El punto de vista semisubjetivo del francotirador favorece el compromiso con el soldado de a pie en *Patton* (Franklin Schaffner, 1970)



bre diferentes objetos y la caída de alguno de ellos tras un impacto próximo. El primer largometraje de Stanley Kubrick, *Miedo y deseo*, presenta el asesinato de dos soldados mediante la yuxtaposición de primeros planos y planos detalle que no se conectan por corte en movimiento, sino que rompen el eje de acción y presentan composiciones opuestas en cada cambio de cuadro (Imágenes 10, 11, 12 y 13). Este fragmento supone un gran contraste estilístico y un fuerte impacto emocional, por conectarse a una escena de tratamiento opuesto, ya que transcurre en total continuidad, y por reducir la duración media de los planos de 4 segundos a menos de 1 segundo por corte. *Patton* también recurre a un montaje poético en su combate final. La lectura

de una carta por parte del protagonista y la irrupción de la música suprimen el sonido directo de una yuxtaposición de planos de explosiones y disparos. Resulta antinatural visualizar explosiones frontales que hacen que tiemble el punto de vista, pero que no suenan. La intencionalidad poética de este uso del sonido es notable.

CONVIVENCIA DE AMBOS REALISMOS EN EL COMBATE CLÁSICO

Este estudio atiende a los recursos de planificación y montaje que rompieron con el estilo dominante en la representación de los combates clásicos. Pero no hay que olvidar que estos se emplean en

Imágenes 10 a 13. En *Miedo y deseo* (Stanley Kubrick, 1953) Kubrick emplea un montaje sintético para construir un asesinato por yuxtaposición de primeros planos y planos detalle



segmentos o planos concretos y que conviven en estas secuencias con diálogos o acciones presentadas según los preceptos del realismo clásico (salvo en el caso de *Rommel, el zorro del desierto* o en los combates presentados mediante secuencias de montaje constructivo de *Fuego en la nieve*, *Miedo y deseo* y *Patton*). Si, fuera del combate, atendemos al resto del film, encontraremos que la mayoría de escenas respetan el canon clásico.

Aunque el lenguaje rupturista descrito en el presente texto se restringe a un porcentaje reducido de minutos de los largometrajes analizados (dado que como máximo las batallas suponen un 30% del metraje, como es el caso de *Arenas sangrientas*), las secuencias de combate son vitales para mostrar la experiencia de la guerra y transmitir al espectador un estado emocional adecuado para su alineación con el mensaje ideológico del film. Ahora bien, la relevancia expresiva y retórica de estos recursos rupturistas heredados del documental de guerra y el *montage* soviético no queda únicamente circunscrita al resultado de este conjunto de largometrajes clásicos. Estas estrategias que conformaron el código del *realismo* bélico no han hecho más que desarrollarse en el cine sobre la guerra de Vietnam de los años setenta y ochenta hasta llegar al hiperrealismo de los noventa y del cine bélico más actual. ■

NOTAS

- * Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por la autora del artículo.
- 1 La palabra «simulacro» se emplea siguiendo la utilización que de ella hace Baudrillard (1988: 166-184).
 - 2 Con el impacto de las bombas en la cámara, sus cuadros con un punto de vista bajo, protegido tras elementos fuera de foco en primer término, y con problemas de composición debidos al peligro circundante y sus movimientos inestables y bruscos.
 - 3 Muchas de estas escenas intercalan diálogos que suceden fuera del combate y que se distinguen absolutamente del estilo empleado en los segmentos de lucha.

4. La tesis doctoral *Un modelo de análisis dialéctico del montaje: El caso práctico del cine bélico norteamericano contemporáneo. Salvar al soldado Ryan y Black Hawk derribado* (Fernández-Ramírez, 2014) aplicó por primera vez el enfoque y la metodología de análisis dialécticos a la descripción de los recursos audiovisuales de las secuencias de combate. El presente artículo continúa la línea de investigación iniciada por la tesis doctoral en busca de los recursos filmicos responsables de intensificar la experiencia espectral para ejercer un efecto ideológico concreto en el público, que convierten el combate en una atracción *eisensteniana*. En este caso, el artículo cambia su objeto de estudio al combate clásico y tiene como finalidad la definición de los recursos que rompieron con la fórmula estilística dominante en pos de la conformación de un nuevo código realista que afectara a un espectador que era testigo de la guerra real. Sus conclusiones permitirán encontrar el origen clásico de las estrategias audiovisuales del cine bélico contemporáneo responsables de su hiperrealismo y que se describen en la tesis doctoral mencionada.
- 5 Algunas imágenes documentales resultan tan icónicas que la imagen de los soldados descendiendo de la barcaza en el desembarco en la playa de Omaha también se reproduce en películas bélicas contemporáneas como *Salvar al soldado Ryan*.

REFERENCIAS

- Allison, T. (2010). *Screen Combat: Recreating World War II in American Film and Media*. Tesis doctoral inédita. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Barthes, R. (2009). *La imagen lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Basinger, J. (1986). *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Nueva York: Columbia University Press.
- (1998). Translating War: The Combat Film Genre and Saving Private Ryan. *Perspectives*, 36, 43-47. Recuperado de <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/october-1998/translating-war-the-combat-film-genre-and-saving-private-ryan>
- Baudrillard, J. (1988). Simulacra and Simulations. En M. Poster (ed.), *Jean Baudrillard: Selected writings* (pp. 166-184). Stanford: Stanford University Press.

- Bender, S. (2013). *Film Style and the World War II Combat Genre*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Biesecker, B. (2002). Remembering World War I: The Rhetoric and Politics of National Commemoration at the Rurn of the 21st Century. *Quarterly of Journal Speech*, 88(4), 393-409. <https://doi.org/10.1080/00335630209384386>
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Cook, D. (1996). *A History of Narrative Film*. Nueva York: W. W. Norton.
- Dancyger, K. (2007). *Film and Video Editing*. Burlington: Focal Press.
- Debruge, P. (2017, 17 de julio). Film review: «Dunkirk». *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2017/film/reviews/dunkirk-review-christopher-nolan-1202495701/>
- Dmytryk, E. (1986). *On Filmmaking*. Stoneham: Butterworth Publishers.
- Fernández-Ramírez, L. (2014). *Un modelo de análisis dialéctico del montaje: El caso práctico del cine bélico norteamericano contemporáneo. Salvar al soldado Ryan y Black Hawk derribado*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/28475/1/T35757.pdf>
- King, G. (2009). *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. Londres: I. B. Tauris & Co.
- Klien, S. A. (2005). Public Character and the Simulacrum: The Construction of the Soldier Patriot and Citizen Agency in *Black Hawk Down*. *Critical Studies in Media Communication*, 22(5), 427- 449. <https://doi.org/10.1080/07393180500342993>
- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- McGrath, D. (2001). *Montaje y postproducción*. Barcelona: Océano.
- Montero-Díaz, J., Fernández-Ramírez, L. (2015). La experiencia de la guerra en la pantalla: El desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*. *Palabra Clave*, 18(1), 83-110. <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.1.4>
- Muruzábal, A. (2007). *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Tesis doctoral inédita. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Pérez, J. C. (2012). Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Comunicación*, 1(10), 800-816. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/063.Salvar_al_soldado_Ryan_con_300_espartanos-Historia_memoria_mito.pdf
- Reisz, K. (1980). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- Rosenstone, R. (2006). *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson.
- Salt, B. (1974). Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly*, 28(1), 13-22. <https://doi.org/10.2307/1211438>
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Schatz, T. (1998). World War II and the Hollywood War Film. En N. Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory* (pp. 89-129). Berkeley: University of California Press.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Suid, L. (2002). *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Sutton, D. (2004). The Dreamworks Effect: The Case for Studying the Ideology of Production Design. *Screen*, 45(4), 383-390. <https://doi.org/10.1093/screen/45.4.383>
- Taylor, R. (2010). *Writings, 1922-1934*, vol. I. Londres: I. B. Tauris & Co.
- Travers, P. (2016, 1 de noviembre). “Hacksaw Ridge” Review: Mel Gibson Returns With a War Movie About Peace. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/hacksaw-ridge-review-mel-gibson-returns-with-a-war-movie-about-peace-108798/>
- Valantin, J.-M. (2003). *Hollywood, the Pentagon and Washington*. Londres: Anthem.

EL LENGUAJE RUPTURISTA Y EXPRESIVO DEL REALISMO BÉLICO CLÁSICO

Resumen

El cine clásico de Hollywood aplicó una fórmula estilística que vino a configurar el realismo cinematográfico. Este artículo presenta un análisis pormenorizado de los recursos de planificación y montaje que se apartaron de esas convenciones en algunas de las secuencias de combate producidas entre 1942, después de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, y el fin del periodo clásico (en torno a 1970). El estudio muestra los recursos procedentes del cine documental de guerra y el *montage* soviético que conformaron un nuevo realismo: el realismo bélico rompía con el clásico para magnificar el impacto emocional de un espectador que debía comprometerse con los protagonistas para alinearse con un mensaje ideológico. El lenguaje rompedor de algunos combates destacados del cine clásico sentó las bases de lo que hoy, tras evolucionar, ha tenido como desenlace el hiperrealismo del cine bélico contemporáneo o el cine de acción en general.

Palabras clave

Cine bélico; combate; cine clásico; documental; montaje; planificación.

Autora

Laura Fernández-Ramírez (Madrid, 1982) es profesora de Realización, Montaje y Guion Audiovisual en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), donde también dirige el Máster Universitario en Creación de Guiones Audiovisuales. Su tesis doctoral *Un modelo de análisis dialéctico del montaje. El caso práctico del cine bélico norteamericano contemporáneo* fue Premio Extraordinario de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid (2014). En línea con esta investigación ha publicado artículos sobre montaje, cine bélico e historia. Contacto: laura.fernandezramirez@unir.net.

Referencia de este artículo

Fernández-Ramírez, L. (2019). El lenguaje rupturista y expresivo del realismo bélico clásico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 105-118.

GROUND-BREAKING EXPRESSIVE STRATEGIES IN THE WAR FILMS OF CLASSICAL REALISM

Abstract

Classical Hollywood cinema applied a stylistic formula that would come to shape cinematic realism. This article offers a detailed analysis of the cinematographic and editing techniques that diverged from classical conventions in some of the battle scenes produced between 1942 (after the United States entered the Second World War) and the end of the classical period (around 1970). The study shows how techniques derived from war documentaries and Soviet montage shaped a new kind of cinematic realism. War realism broke away from the classical style to increase the emotional impact on a viewer who had to become emotionally engaged with the protagonists in order to identify with an ideological message. The ground-breaking strategies of some of the most famous battle scenes of classical cinema laid the foundations for what has evolved into the hyperrealism of the contemporary war film or of the action film in general.

Key words

War Film; Combat; Classical Cinema; Documentary; Editing; Cinematography.

Author

Laura Fernández-Ramírez teaches film direction, editing and screenwriting at Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), where she also supervises the master's program in scriptwriting. Her doctoral thesis, "Un modelo de análisis dialéctico del montaje. El caso práctico del cine bélico norteamericano contemporáneo" [A Model of Dialectical Analysis of Film Editing: The Practical Case of the Contemporary American War Film], received the Extraordinary Doctorate Award from Universidad Complutense de Madrid in 2014. In line with this research, she has published articles on film editing, war films and history. Contact: laura.fernandezramirez@unir.net.

Article reference

Fernández-Ramírez, L. (2019). Ground-breaking Expressive Strategies in the War Films of Classical Realism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 105-118.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD: MÁS ALLÁ DEL CHOQUE ENTRE EL ESTILO Y EL CANON

JOSE MARÍA GALINDO PÉREZ

La expresión «la norma en el cine clásico de Hollywood» —pertinentemente utilizada en el título del monográfico convocado por la revista— encierra en su seno cuestiones muy interesantes. Quizá lo adecuado para comenzar este trabajo sea señalar la que engloba a todas las demás: tras su aparente objetividad, ese conjunto de ocho palabras manifiesta no pocas problemáticas sobre conceptos aparentemente neutrales. Algunos de ellos, como *estilo* —también mencionado en la citada convocatoria—, *clasicismo* —y las múltiples derivaciones del vocablo *clásico*— o *norma* —acepción asociada a la conflictiva noción de *canon*— serán discutidos a lo largo de este texto. En este punto, lo interesante es indicar la hipótesis que lo sustenta: la norma del cine clásico de Hollywood reside, justamente, en el propio concepto de desvío o transgresión. En otras palabras, la dimensión descriptiva de esa forma cinematográfica concreta no coincide con la dimensión prescriptiva, que construye un canon de películas y cineastas basado, precisamente, en

la vulneración —más o menos intensa, más o menos evidente— del estilo descrito.

Esta hipótesis de trabajo surge al comprobar cómo los diversos acercamientos al concepto de cine clásico de Hollywood trazan unos rasgos determinados sobre dicho cine, mientras que las propuestas de carácter canonizador —en el sentido laico que Kermode (1988) o Harris (1998) le otorgan al calificativo—, como los análisis fílmicos, las antologías o las biofilmografías, dirigen su mirada hacia obras y autores que son dignos de atención, entre otras cosas, por cómo fuerzan las características vinculadas al estilo clásico.

A la hora de rastrear cómo el estilo del cine clásico de Hollywood se ha fijado en el imaginario del mundo del cine, es revelador acudir a algunas de las fuentes básicas, al menos en el ámbito académico. Noël Burch, célebre por acuñar un concepto peligrosamente aparejado al de cine clásico —el Modo de Representación Institucional (MRI)—, afirma que el efecto central del MRI es «embar-

car al espectador en un “viaje inmóvil” que es la esencia de la experiencia institucional», señalando como rasgo fundamental «la identificación constante con el punto de vista de la cámara» (Burch, 2011: 250). André Bazin indica que el cine americano «ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez» (Bazin, 2016: 88), refiriéndose a la tradicional distinción entre el contenido y la forma. En lo que respecta a la primera aserción, se aprecia un modelo basado en «grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional»; en cuanto a la segunda, se describen «estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido» (Bazin, 2016: 88). Siguiendo a Bazin, Santos Zunzunegui habla del «respeto riguroso de las determinaciones dramáticas y psicológicas de la escena» y de la «construcción de un espectador ideal para el que la descomposición del espacio escénico nunca debe poner en peligro su verosimilitud» (Zunzunegui, 1996: 118).

Acabando este necesariamente breve repaso bibliográfico, parece ineludible convocar a David Bordwell, para quien «los principios que Hollywood reclama como propios se basan en nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control imparable de la respuesta del receptor» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 3-4).

Por lo tanto, podría decirse que existe cierto consenso sobre lo que significa el cine clásico de Hollywood: un tipo de cine caracterizado por disponer todos los recursos del lenguaje cinematográfico para construir una narración inteligible, dirigida a un espectador para quien lo fundamental es el orden de lo diegético. Esta sencilla definición, lamentablemente, elide una imprescindible discusión sobre los términos que están constantemente presentes, pero que rara vez son analizados con sosiego. Dichos términos son el *estilo*, lo *clásico* y el *canon*. Examinar esa norma en el cine clásico de Hollywood requiere, al menos, una revisión de

una nomenclatura profusamente —y, en ocasiones, confusamente— utilizada.

PROBLEMAS CONCEPTUALES EN EXPRESIONES COTIDIANAS

Al usar determinados conceptos puede cometerse el error de la imprecisión. En la conversación cotidiana esto no suele constituir un problema, pero en la discusión académica es arriesgado utilizar los términos sin aclarar determinados extremos.

Se puede empezar por el concepto de lo *clásico*. Alejando un poco el foco de los estudios sobre cine, Henry Peyre, al acercarse a la literatura francesa, plasma con claridad los tres grandes usos del término: en primer lugar, el adjetivo reservado a aquellos «autores para usar en clase y por escolares» (Peyre, 1996: 32), esos mismos autores «más a propósito para formar a la juventud» (Peyre, 1996: 33); en segundo lugar, «los autores que así se hace leer a los alumnos son considerados como los mejores», lo que significa un «juicio de valor, un elogio, la proclamación de una superioridad» (Peyre, 1996: 33); en último lugar, el término se reservaría para los «escritores de la Antigüedad clásica» (Peyre, 1996: 34). En otras palabras, el calificativo *clásico* sería utilizado, fundamentalmente, según tres acepciones: la moralizante, la estética y la histórica.

Partiendo de esta tríada, podría desarrollarse la siguiente idea: lo clásico designaría a un creador u objeto digno de imitación, ya sea en lo moral, ya sea en lo estético, y, por otro lado, señalaría un determinado momento histórico del devenir de una forma expresiva. Dicho de otra manera, lo clásico engloba en su seno la vertiente prescriptiva propia del concepto de canon y la descriptiva propia del concepto de estilo. Lo interesante es el punto que ambas dimensiones comparten: los criterios que las sostienen dependen de los discursos elaborados, básicamente, en el interior del campo cultural cinematográfico⁴. En el caso del cine clásico de Hollywood, ¿cómo funciona la etiqueta *clásico* para definir ese concreto modo de representación?

LO CLÁSICO ENGLOBALA EN SU SENO LA VERTIENTE PRESCRIPTIVA PROPIA DEL CONCEPTO DE CANON Y LA DESCRIPTIVA PROPIA DEL CONCEPTO DE ESTILO

Retomando algunos de los comentarios realizados más arriba, calificar de clásico cierto cine de Hollywood quiere aludir, en su faceta descriptiva, al peso del relato, el sometimiento a una serie de reglas psicológicas y dramáticas en aras de la verosimilitud narrativa o una determinada e imprecisa contención expresiva, entre otros rasgos. En su faceta prescriptiva, alude a eso que Alonso denominaba no sin sorna como el «cine-cine» (Alonso García, 2010: 34): el cine verdadero y al que todo cineasta debería, de una u otra manera, dirigirse.

Ahora toca abordar el concepto de *estilo*. Es llamativo que un vocablo tan utilizado en los estudios filmicos no haya tenido un recorrido conceptual tan fecundo² como lo ha tenido, por ejemplo, en la historia del arte o en los estudios literarios. Así lo demuestra Panofsky (2000), cuando aborda el concepto de estilo desde tres perspectivas: la de las coordenadas históricas y geográficas —a partir del Barroco—, la de las formas o géneros estéticos —a partir de la idea de *estilo cinematográfico*— y la del carácter nacional —a partir del denominado *estilo inglés*—. Partiendo de esos análisis, se puede señalar el estilo como un concepto laxo que haría referencia a una manifestación expresiva determinada, que acoge una serie de rasgos formales que permiten hacerlo reconocible. Así lo entiende también Umberto Eco, cuando afirma que «el estilo se transforma en sinónimo de *escritura* y, por consiguiente, en sinónimo de forma de expresión literaria» (Eco, 2005: 171), o cuando indica que «hablar del estilo significa, pues, hablar de cómo está hecha la obra» (Eco, 2005: 173).

Panofsky pone el dedo en la llaga al manifestar la excesiva ubicuidad del concepto de estilo, algo que puede resolverse con la propuesta de Eco, a

riesgo de caer en una excesiva generalidad. Wölfflin incide en ese carácter global de la idea de estilo tanto como «expresión de una época y de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento personal» (Wölfflin, 2016: 32). Antal, insigne representante de la sociología del arte, incorpora otra arista más, cuando reclama la «consideración de los hechos sociales e ideas políticas que sirvieron de fondo a estas corrientes artísticas» (Antal, 1978: 57), para añadir también que «la noción de estilo no está restringida a rasgos formales ya que también incluye el tema» (Antal, 1978: 298).

Recapitulando, a la hora de hablar de estilo hay que tener en cuenta los elementos formales, los contenidos y su naturaleza como vehículo de expresión. En este punto, ¿dónde se ubica el estilo clásico de Hollywood? Porque el gran problema que arrastran todos los comentarios revisados es, en última instancia, el mismo: el carácter individual o colectivo del estilo. Bordwell afirma que el cine clásico sería un ejemplo de «estilo colectivo» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 3). ¿Cómo se configura algo así? El problema solo puede resolverse con una respuesta bidireccional: el estilo es una construcción expresiva condicionada por los contextos de todo tipo en los que se da, influyendo en los creadores —en este caso, los cineastas— que realizan sus obras; y, al mismo tiempo, el estilo sería un sumatorio más o menos heterogéneo de los estilos individuales que aparecen en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Esa sería una manera oportuna de entender la noción de estilo en el cine clásico de Hollywood. Pero teniendo en cuenta siempre algo que ya se empieza a vislumbrar como recurrente: la importancia que tiene el canon en la construcción historiográfica de un determinado estilo, tal y como escribe Charles Rosen:

«lo que hace particularmente difícil la descripción histórica de la música o de cualquier otro género artístico es que lo excepcional despierta nuestro interés con mucha más fuerza que los hechos comunes. Y aun en la propia obra del artista lo que se identifica como *estilo* personal no es su forma de

hacer habitual, sino su logro más grande y singular. Ello, sin embargo, parece negar incluso la posibilidad de una historia del arte: solo existen obras individuales, cada una de ellas autosuficiente en sí misma, que fijan sus propias normas» (Rosen, 1994: 26).

Y EN ESTE PUNTO SE ALCANZA EL INSTANTE CRÍTICO PROPUESTO POR EL PRESENTE TEXTO: LA NORMA DESCRITA NO COINCIDE EN LOS RASGOS QUE PRESENTAN LAS PELÍCULAS CONSTITUYENTES DEL CANON

Y se llega así al concepto de *canon*. Una primera definición haría referencia a «aquellas obras que una comunidad sancionaba como especialmente más valiosas y merecedoras de ser transmitidas» (Galindo Pérez, 2013: 142). Si una obra literaria, pictórica o fílmica merece pasar de generación en generación en el seno de una comunidad se debe a que esa misma comunidad está señalando a esas obras como un referente. O, en otras palabras, «una norma instituida [...] en torno a la práctica comunicativa» (Alonso García, 2008: 273). Así pues, se llega a una idea fundamental para ese trabajo: que el canon —esa lista de creadores y obras— es la cristalización concreta de la norma sobre una práctica comunicativa. En el caso del cine, la norma del cine clásico de Hollywood —de la que se separan o que transgreden los presuntos experimentadores y/o renovadores— sería el canon del cine clásico de Hollywood. Por desliar el alambicado juego de palabras: el canon no es solo un repertorio de lo más valioso, sino que, por esa misma condición, funciona como norma de trabajo —para seguirla o vulnerarla—. Y en este punto se alcanza el instante crítico propuesto por el presente texto: la norma descrita no coincide en los rasgos que presentan las películas constituyentes del canon.

Las supuestas reglas del cine clásico de Hollywood —transparencia narrativa, borrado de las

marcas de la enunciación o inmersión del espectador en las magnéticas historias— no son, precisamente, los pilares que soportan el valor estético y ético de los habituales integrantes de las célebres listas de los mejores directores y películas del cine clásico. Paradójicamente, al hablar de cine clásico, hay una clara distinción entre lo que indica esa expresión desde un punto de vista de descripción del estilo, y lo que indica desde una perspectiva de prescripción, propia del canon, de la norma instituida a través de cineastas y películas.

En este sentido, es muy instructivo acudir a dos obras, una de carácter historiográfico, y otra de naturaleza ensayística, que abordan el cine de Hollywood en esa etapa calificada de clásica. Tag Gallagher (1996: 311-403) hace un repaso de los cineastas más significativos de un período ubicado entre los años treinta y los años cincuenta, y que, sin ánimo de ser exhaustivo en este artículo, incluye a directores como King Vidor, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, Orson Welles, Frank Capra, Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Max Ophüls, Douglas Sirk, Billy Wilder, William Wyler, Anthony Mann o Joseph L. Mankiewicz, entre otros. Cineastas responsables de títulos como *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939), *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), *La loba* (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) o *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956), que acostumbran a incluirse prácticamente en cualquier referencia al cine clásico de Hollywood. Por su parte, Carlos Losilla (2003) revisa críticamente el concepto de cine clásico, y lo hace a través de un ramillete concreto de cineastas, compuesto, entre otros, por Walsh, Ford, Vidor, Hit-

chcock, Mann, Mankiewicz o Wilder, a los que se añaden otros como Robert Aldrich o Nicholas Ray. Cotejando las normas asociadas al estilo del cine clásico de Hollywood con la pléyade de cineastas tradicionalmente adscritos a este cine, es evidente que pocos, por no decir ninguno, se adhieren a esa forma fílmica. ¿Cómo superar esta contradicción? Una contradicción, la del corpus contra el canon, que Bordwell ya identificó claramente: «En la mayoría de las historias del cine, las obras maestras y las innovaciones se yerguen majestuosamente sobre un terreno vago cuyos contornos permanecen en la oscuridad» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 11). Una manera de reivindicar el estudio de la *película tipo* o de la *obra común* que, en realidad, no cae en la cuenta de que esa obra común no difiere de la *obra canónica* en su grado de calidad, sino en su propia forma fílmica.

SOBRE INTERSTICIOS: ENTRE EL ESTILO Y EL CANON EN EL CINE CLÁSICO

Una manera de abordar la tensión entre estilo y canon en el cine clásico de Hollywood es muy sencilla: negar la existencia real del cine clásico de Hollywood como es descrito habitualmente. «Hollywood nunca ha existido excepto en la mente de sus habitantes y de los espectadores que ha creado» o «Hollywood también es un invento de los eruditos» (Losilla, 2003: 12) son comentarios que van en esta dirección. Losilla señala el cine clásico de Hollywood como una construcción conjunta de la cinefilia y la academia, curiosamente cercanas en la concepción de su objeto a pesar de la disparidad de objetivos y de métodos³.

Evitando llegar a ese extremo conceptual, otros autores prefieren resolver la fricción entre estilo y canon en el cine clásico de Hollywood introduciendo determinadas variedades dentro del enorme corpus que el cine clásico supone. Bordwell, consciente de la dificultad que entraña una acotación cronológica tan amplia como la que él propone para el cine clásico, plantea que los már-

genes para la torsión más o menos drástica del paradigma son, en sí mismos, parte integrante de ese estilo clásico de Hollywood: «Cualquier estudio de la cinematografía de Hollywood debe reconocer las desviaciones de la norma» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 78). Bordwell afirma que el cine clásico tiene entre sus rasgos característicos la capacidad de cooptar y controlar desviaciones de la norma que matizan pero no vulneran el estilo general, y se vale para ello de tres categorías —recursos, sistemas y relaciones entre sistemas— con diferente grado de mutabilidad. Podría decirse que lo que hace David Bordwell es atribuir al cine clásico de Hollywood una esencia *lampedusiana*, en la que todo parece cambiar para que, en realidad, todo permanezca igual. Kristin Thompson ahonda en esta línea teórica cuando afirma, por ejemplo, que «esta compleja cualidad sistemática del cine clásico le permite a Hollywood experimentar de modo ilimitado con técnicas y funciones nuevas e incorporar a su estilo cinematográfico general aquellas que le resultan útiles» (Thompson, 1993: 15). Vicente Sánchez-Biosca identifica la misma tendencia: «la cooptación de cerebros europeos y, entre ellos, de representantes de la vanguardia [...] debería verse como un síntoma revelador de un fenómeno más profundo: el dinamismo del sistema hollywoodiense para incorporar lo diferente, integrándolo para sus fines, mas también sirviéndose de él como instrumento de renovación y cambio» (Sánchez-Biosca, 2004: 139). Frente a la concepción del cine clásico como construcción, otros autores no niegan la realidad del objeto, pero hacen frente a la evidente heterogeneidad de las películas que integran ese estilo general a través de mecanismos de adaptación estética basados en la apropiación textual o en la incorporación controlada de nuevos discursos e individuos.

Siendo propuestas interesantes, la discusión no se reduce a ellas. En ese sentido, Jesús González Requena (2006) se enfrenta a las limitaciones que él detecta en los análisis cognitivos y semióticos en lo que al cine clásico se refiere, motivadas

por la común dificultad para distinguir entre narración y relato. González Requena identifica tres modos —clásico, manierista, postclásico—, siendo los dos primeros los que interesan a este trabajo. El cine clásico de Hollywood se define, según el autor, por el predominio del relato sobre la representación, desempeñando el papel protagónico de la escritura clásica el propio acto narrativo. Por su parte, la escritura manierista observa una «vigencia» y un «perfeccionamiento sofisticado de los procedimientos formales introducidos por los clásicos» (González Requena, 2006: 19), a la vez que también un «alejamiento y desconfianza creciente hacia el universo simbólico —y el orden de los valores— de aquellos» (González Requena, 2006: 19). La postura de González Requena se podría resumir así: el cine clásico se centra en el propio relato que pone en forma, mientras que el cine manierista, sin prescindir de los relatos, se centra en el propio acto de escritura de esa representación. La gran aportación es el concepto de *cine manierista*, un tipo de cine que «hace suyos tanto las grandes formas narrativas como los procedimientos de escritura que caracterizan al film clásico» (González Requena, 2006: 581), pero presentando un «debilitamiento de su densidad simbólica» y empleando unos «procedimientos de escritura clásicos objeto de un extremado virtuosismo» (González Requena, 2006: 581). El cine manierista⁴ sería una declinación virtuosa del cine clásico, que presenta un peso menor del relato y se inclina por manifestar la propia naturaleza de representación del film.

La postura constructivista, la *lampedusiana* y la variante manierista coinciden en una cuestión: todas aprecian una discrepancia entre la descripción del estilo clásico de Hollywood y la exposición de la norma canónica del cine clásico a través de cineastas y películas. El comentario a esta situación es claro: los autores que emprenden el análisis del cine clásico, percatándose de esa fricción casi primigenia, elaboran respuestas teóricas concretas que tratan de enmarcar adecuadamente la problemática.

Llegados a este punto, conviene recapitular. La descripción del estilo del cine clásico de Hollywood presenta una serie de características que inciden, en mayor o menor medida, en la importancia del relato sobre la representación, en el peso de la construcción psicológica de los personajes, en la puesta en forma fílmica configurada en relación con la mirada privilegiada del espectador o en la muy empleada, pero aún más ambigua, noción de transparencia. Por otra parte, la cristalización concreta de ese estilo en películas y cineastas específicos se da, paradójicamente, en obras y sujetos que, precisamente, son comúnmente señalados como ejemplos de cómo ese estilo puede ser más o menos vulnerado. Ese desajuste conceptual, en el que el estilo no concuerda con el canon, es percibido por los diferentes autores y estudiosos que han hecho del cine clásico de Hollywood su objeto de estudio. Pero la respuesta de esos analistas no se ha encaminado a explicitar y cuestionar esa fricción, sino a proponer elementos teóricos que oscilan entre dos grandes posiciones: negar la existencia del objeto cine clásico ajeno a los mundos imaginarios de la cinefilia y la academia, o mantener dicho objeto mediante refinaciones conceptuales que expliquen las profundas variedades expresivas que se dan en su seno.

Estas respuestas teóricas son, cuanto menos, muy enriquecedoras, dado el volumen de debates conceptuales y de recorridos teóricos que se derivan de ellas. El calado analítico e historiográfico de todas ellas está fuera de toda duda. Y es quizá en esa pregnancia, en esa potencia intelectual,

Y ES AHÍ DONDE SE QUIERE SITUAR EL PRESENTE ARTÍCULO: IDENTIFICANDO EL INTERSTICIO QUE SE ABRE ENTRE EL ESTILO Y EL CANON EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD, Y TRATANDO DE DAR UNA RESPUESTA TEÓRICA DIFERENTE A LAS DADAS HASTA AHORA.

donde reside el riesgo que encierran: parece que, tras esas propuestas, poco puede decirse en este debate. Y es ahí donde se quiere situar el presente artículo: identificando el intersticio que se abre entre el estilo y el canon en el cine clásico de Hollywood, y tratando de dar una respuesta teórica diferente a las dadas hasta ahora.

¿En qué consiste esa diferencia? Fundamentalmente, en bucear en el sustrato ideológico que subyace bajo esa notoria discrepancia entre estilo y canon para, a partir de ella, proponer una nueva premisa historiográfica que permita ajustar más y mejor el conocimiento sobre el cine producido en Hollywood.

EL FONDO IDEOLÓGICO DE LA QUERELLA

Tras la fricción entre el estilo y el canon en el cine clásico de Hollywood subyace una tensión mucho más antigua en el tiempo: la querrela entre artistas y artesanos. A pesar de que Larry Shiner (2004) ya trazó cómo esa distinción se construyó históricamente en la Europa del siglo XVIII mediante una serie de procesos culturales, sociales y económicos determinados, en el imaginario ha sobrevivido con fuerza la dicotomía entre aquellos que ejecutan mecánicamente las reglas de un oficio —los artesanos— y aquellos cuya expresividad no se somete a otra regla que a las de su propio genio —los artistas—.

En el ámbito cinematográfico, esta disputa se ha visto redefinida a partir de la contraposición entre dos jalones cruciales de la historia del cine: el cine producido en Hollywood y los cines modernos, fundamentalmente europeos. La célebre política de los autores⁵ contribuyó en gran medida a perfilar un culto a la personalidad estética de determinados cineastas —el canon— que destacan por encima de una manera de hacer cine a menudo caracterizada por su simpleza y su escasez de ambición expresiva —el estilo—. Esa confrontación entre artesanos y artistas del cine descansa, fundamentalmente, sobre dos construcciones

discursivas que se desempeñan más como ideas naturalizadas —y, por lo tanto, no discutibles— y no como nodos teóricos para el debate.

El primer tópico o mito hace referencia al estilo, concretamente, al estilo del cine clásico de Hollywood. La idea instalada en el imaginario de gran parte de los tres grandes estamentos del campo cultural cinematográfico —tal y como señalara Metz (2001)—, los cineastas, los espectadores y los estudiosos, es la de que el cine de Hollywood es el de la transparencia expresiva y la eficacia narrativa. Eso reduce el estilo del cine clásico de Hollywood a un vehículo para contar historias, a través de una metodología de producción que se homologa sin ningún pudor a prácticas industriales como el *fordismo* o el *taylorismo*. El cine clásico de Hollywood sería retratado como un oficio a desempeñar, siendo el *oficio* la palabra clave de este caso, porque el oficio hace referencia a un conjunto normalizado de reglas conducente a la realización de un producto culturalmente aceptado y aceptable, una práctica que se presenta como el claro antónimo del genio artístico. Todo aquel cineasta identificado con ese estilo que, a menudo, se presenta como la simple aplicación de fórmulas pasa a engrosar la lista de los artesanos.

El segundo tópico o mito alude al canon, integrado precisamente por todos aquellos que, de una u otra manera, consiguen alcanzar la vitola de artistas. La cuestión en este caso sería cómo el artista cinematográfico alcanza ese rango: a través del proceso de ruptura de las reglas establecidas y vinculadas uniformemente al estilo clásico. Los cineastas que, incluso trabajando en el seno del clasicismo, logran abstraerse de ese estilo colectivo y edifican una filmografía que responde a un estilo personal, serían artistas. De esta idea se desprenden otras dos, sumamente interesantes para comprender la fricción entre estilo y canon en el cine clásico de Hollywood: por un lado, la diferencia entre artesano y artista podría rastrearse en la obediencia, o no, a un conjunto de reglas que constituye un estilo colectivo; por otro lado, el choque

EL CONCEPTO DE ARTÍFICE PERMITE ELIDIR LA PESADA CARGA IDEOLÓGICA QUE SUBYACE BAJO LA QUERELLA ENTRE ARTISTAS Y ARTESANOS

entre el estilo de cine clásico de Hollywood y el canon de ese mismo cine podría explicarse mediante la tensa convivencia entre el estilo colectivo y los diferentes estilos individuales.

Las ideas expuestas encapsulan un problema teórico e historiográfico que aparece como resuelto. Sin embargo, esa presunta resolución no es tal, en la medida en que enmascara y simplifica una cuestión que, como puede comprobarse, presenta numerosos cabos sueltos. ¿Cómo se puede avanzar en el sendero del estudio del cine clásico de Hollywood, concretamente en la tensión entre el estilo y el canon? La cuestión puede aclararse recurriendo a una redescipción terminológica.

Resulta ineludible acudir a la revisión del concepto de *artesano* llevada a cabo por el sociólogo Richard Sennett (2009). En su obra, Sennett atribuye al artesano dos rasgos decisivos: «un impulso duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más» (Sennett, 2009: 20) y el hecho de que la gente sabe cómo hacer una cosa, pero no puede verbalizar lo que sabe (Sennett, 2009: 97-104). El artesano es categorizado a partir de su compromiso con lo que hace —lo que, entre otras cosas, implica la necesaria destreza para llevar a cabo su tarea— y con el llamado *problema del artesano* —por el cual el artesano sabe hacer, pero encuentra muchos más problemas para hacer saber—. Mediante el desarrollo de estos puntos de vista, Sennett acaba por llegar al tema que preocupa a este artículo: señala que el artesano no es la otra cara de la moneda —eficaz, pero poco inspirada— del artista, y niega que la creatividad sea un concepto asociado al genio artístico —el artesano, como alguien responsable de una tarea, también es creativo—. Sennett apunta a una nueva concepción del término de artesano.

La querella entre artesano y artista encuentra eco en el diccionario de la Real Academia Española. De acuerdo con la RAE, un artesano sería la «persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico» (Real Academia Española, 2001). Puede comprobarse que el idioma es una caja de resonancia básica de la dicotomía, por lo que la reconceptualización a partir de Sennett quizá no sea suficiente. En el fondo, el problema radica en la traducción del título del libro de Richard Sennett. El título original es *The Craftsman*, vocablo que suele ser vertido al castellano, efectivamente, como *artesano*. Pero es probable que la palabra que se ajusta mejor a la explicación proporcionada por Sennett sea *artífice*, que, según la RAE, es «aquella persona que ejecuta una obra con habilidad o destreza» (Real Academia Española, 2001).

El concepto de artífice permite elidir la pesada carga ideológica que subyace bajo la querella entre artistas y artesanos. Y, precisamente, puede ser a partir de ese término —cuyas múltiples derivaciones ha podido estudiar, entre otros, Ezio Manzini (1992)— desde el que proponer una nueva línea de investigación historiográfica y analítica sobre el cine clásico de Hollywood que permita abrir perspectivas tradicionalmente ocultas.

UN NUEVO HORIZONTE HISTORIOGRÁFICO COMO POSIBLE CONCLUSIÓN

Utilizar el concepto de artífice no es un simple cambio léxico. No se trata de sustituir un término por otro, buscando una mayor precisión semántica, sino de movilizar una noción que incorpore el viraje ideológico pertinente. En este caso, se trata de eliminar la confrontación entre artesanos y artistas, que cristaliza en el desajuste entre dos conceptos que deberían alimentarse y no contradirse: el estilo y el canon.

Se puede recurrir a ejemplos como el de Wölfflin, cuando afirma la necesidad de hacer «una Historia del Arte que no solo se refiriera singular-

mente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto [...] cómo ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo atectónico, etc.» (Wölfflin, 2016: 19). Lo que el autor reclama es una historia del arte sin nombres, no basada en el panteón de los grandes hombres, sino en el rastreo de los estilos.

En similar postura abunda George Kubler, que despersonaliza la historia del arte, no ya proponiendo una *historia sin nombres*, sino una *historia de las cosas*: «La “historia de las cosas” intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales» (Kubler, 1975: 66).

Eliminar los nombres de la historia del cine obliga a elegir alguna otra vía metodológica, e incluso epistemológica, que organice el conocimiento histórico sobre el fenómeno cinematográfico a partir de otros ejes conceptuales. Si, en el campo del arte, las propuestas de Wölfflin o Kubler se basan en los conceptos de estilo o de los objetos materiales, en el campo del cine cabría una historia alejada del repaso más o menos típico de obras maestras y grandes cineastas⁶ que destacan sobre un estilo que parece servir solo como término de comparación para esos hitos imprescindibles. Ese alejamiento ha de llevarse a cabo teniendo en cuenta un elemento fundamental: la centralidad de la película, del producto terminado, como objeto de estudio privilegiado en la historia y la teoría del cine.

La historia, la teoría y el análisis, tradicionales ramas de los estudios fílmicos, han dirigido su mirada hacia la película como objeto de sus reflexiones — como puede apreciarse en las exposiciones de Allen y Gomery (1995) o de Zumalde (2006, 2011)—. Sin embargo, hay que señalar un viraje continuado y cada vez más acentuado, en el que destaca un rasgo básico: del texto fílmico se ha pasado a la recepción, a la cuestión del espectador —desvío observable en los trabajos de Palacio (1995), Pujol Ozonas (2011) o Elsaesser y Hagener (2015)—. Esta oscilación entre la película y el espectador, entre el texto y la recepción, indica claramente el elemento habitualmente excluido: la creación, el proceso cinematográfico que

conduce a la realización de los productos. Ese proceso, si bien sí ha merecido la atención de cierta literatura especializada, no ha supuesto un concepto vertebrador a la hora de pensar de manera compleja el fenómeno cinematográfico.

Es ahí donde el concepto de artífice puede resultar útil en la historia del cine, y, concretamente, en el estudio del cine clásico de Hollywood. El artífice, como alguien que hace cine, debe ser integrado en el proceso por el cual se hacen las películas. Y no por una razón baladí: la manera en la que se hacen las películas se inserta en una cultura concreta que condiciona —y a su vez es condicionada— por las formas textuales y las prácticas sociales circundantes. Cómo se hacen las películas se relaciona directamente con la factura final de esas películas y con la manera en que son vistas e interpretadas.

CÓMO SE HACEN LAS PELÍCULAS SE RELACIONA DIRECTAMENTE CON LA FACTURA FINAL DE ESAS PELÍCULAS Y CON LA MANERA EN QUE SON VISTAS E INTERPRETADAS

Para cristalizar ese cambio epistemológico —la introducción del proceso cinematográfico en el estudio histórico del cine—, se antoja necesario un cambio metodológico en la práctica del historiador de cine. Para ello, resulta fundamental generar unos instrumentos de trabajo concretos que integren la praxis fílmica en la historia del cine. Aquí se apuntan dos, la perspectiva etnográfica y la perspectiva filmotecaria: la observación directa del trabajo de los cineastas y la investigación en archivos para rastrear el material desechado —en comparación con el finalmente utilizado—.

Para terminar, se puede resumir el camino recorrido para llegar hasta aquí. El análisis de la norma del cine clásico de Hollywood, y sus consiguientes desviaciones y rupturas, pone el foco en un problema teórico de notable calado: la divergencia entre

la dimensión descriptiva de ese cine clásico —el estilo— y la dimensión prescriptiva del mismo cine —el canon—, hecho significativo en tanto en cuanto esos dos niveles deberían funcionar como refuerzos recíprocos. Desde esa fricción, puede comprobarse cómo varios autores han sido conscientes de ella, y cómo han propuesto mecanismos teóricos —entre los que destaca el concepto de cine manierista— para tratar de responder a la citada tensión. El choque entre estilo y canon, y los modos en que se ha intentado explicar, revelan otra disyuntiva de largo alcance no solo en el cine, sino en el mundo de las artes: la dicotomía entre el artista y el artesano. Finalmente, el análisis de esa problemática permite señalar un posible nuevo horizonte de trabajo en el estudio de la historia del cine, y del cine clásico de Hollywood en particular: el estudio integrado de los procesos creativos, donde el análisis de los materiales fílmicos y la observación de los creadores en el ejercicio de su oficio apuntarían a un conocimiento del fenómeno cinematográfico en el que los productos terminados serían considerados junto a su necesario reverso, esto es, los procesos conducentes a él. De esta manera, el cine clásico de Hollywood se manifiesta como un ejemplo oportuno y pertinente para trazar una historiografía del cine redefinida a partir de los ejes vertebradores previamente expuestos. ■

NOTAS

- 1 Para una aproximación a los componentes fundamentales de todo campo cultural y sus dinámicas de funcionamiento, conviene acudir a Rivas (2007) y su atinada lectura de la sociología de los campos culturales de Pierre Bourdieu para analizar el mundo del cine.
- 2 Por supuesto, no hay que olvidar significativas aportaciones en este sentido como la de Salt (1983). Si se señala esa parquedad con respecto a otras disciplinas es a nivel cuantitativo, no cualitativo.
- 3 El mismo Carlos Losilla (2009), coordinando un volumen colectivo, insistió en la impureza del concepto de cine clásico —valiéndose, en ese caso, del motivo de la

influencia de los cineastas europeos en la configuración de esa misma expresión—.

- 4 La expresión *cine manierista*, utilizada por Jesús González Requena (1986) para analizar el cine de Douglas Sirk, ha sido particularmente afortunada en el mundo de los estudios fílmicos, tal como demuestran obras de otras latitudes (cfr. Campan y Menegaldo, 2003; Carrera, 2012).
- 5 Para un análisis más detallado del desarrollo y ramificaciones de la política de los autores resultaría oportuno acudir a Galindo Pérez (2015).
- 6 Plantear una nueva metodología para hacer historia del cine no es una idea novedosa. Múltiples aportaciones han enriquecido un debate necesario, contribuyendo a un conocimiento sobre el fenómeno cinematográfico más profundo y ajustado. En el caso del presente artículo, hay que reconocer el aliento hallado en el trabajo de Santos Zunzunegui sobre el cine español de los años sesenta, en el que pretendía combatir la tradición historiográfica que descansaba sobre «un dibujo que toma como *figura* un denominado Nuevo Cine Español [...] que vendría a recortarse sobre el fondo de una producción estandarizada formada por subgéneros y coproducciones sin más interés que el puramente estadístico» (Zunzunegui, 2005: 29). Como puede apreciarse, diversos elementos discutidos aquí —sin ir más lejos, la problemática nuclear entre estilo y canon— ya estaban en dicha obra.

REFERENCIAS

- Allen, R., Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Alonso García, L. (2008). *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Laberinto.
- (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Antal, F. (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón.
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

- Burch, N. (2011). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Campan, V., Menegaldo, G. (dir.) (2003). *Du maniérisme au cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Carrega, J. (2012). Um período manierista na obra de John Ford. *Revista Comunicação*, 1(10), 775-786. Recuperado de http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/061_Um_periodo_maneirista_na_obra_de_John_Ford.pdf
- Eco, U. (2005). *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: UAM.
- Galindo Pérez, J. (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 141-154. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/21>
- (2015). Del autor en la historia del cine. Revisiones y nuevas vías. *ZER. Revista de Estudios de Comunicación*, 20(39), 49-66. Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/15517/14496>
- Gallagher, T. (1996). Directores de Hollywood. En E. Riambau y C. Torreiro (coords.), *Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 311-403). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. VIII).
- González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- Harris, W. (1998). La canonicidad. En E. Sullà (ed.), *El canon literario* (pp. 37-60). Madrid: Arco/Libros.
- Kermode, F. (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón.
- Losilla, C. (2003). *La invención de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Losilla, C. (ed.) (2009). *En tránsito: Berlín-París-Hollywood. Más allá de la historia del cine*. Madrid: T&B.
- Manzini, E. (1992). *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste y Experimenta Ediciones de Diseño.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Palacio, M. (1995). La noción de espectador en el cine contemporáneo. En M. Palacio y S. Zunzunegui (coords.), *El cine en la era del audiovisual* (pp. 69-100). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. XII).
- Panofsky, E. (2000). *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós.
- Peyre, H. (1996). *¿Qué es el clasicismo?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Pujol Ozonas, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: UOC.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª edición). Recuperado de <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/presentacion>
- Rivas, V. (2007). Nuevos conceptos teóricos para reflexionar sobre la institución cine. En À. Quintana (coord.), *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (pp. 273-280). Girona: Museu del Cinema/Ajuntament de Girona.
- Rosen, C. (1994). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Salt, B. (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, 14, 13-33. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmmoteca.com/index.php/archivos/article/view/342>
- Wölfflin, H. (2016). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona: Austral.
- Zumalde, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD: MÁS ALLÁ DEL CHOQUE ENTRE EL ESTILO Y EL CANON

Resumen

El presente artículo centra su atención en el choque que se da entre el estilo del cine clásico de Hollywood y el canon de cineastas y películas asociados a él. De esta manera, se podrá comprobar cómo otros autores han tratado de resolver la cuestión, qué se oculta realmente bajo esta tensión, y cómo la historiografía del cine puede afrontarla para generar un conocimiento sobre el cine, en general, y el cine clásico de Hollywood, en particular, mayor y más profundo. La divergencia entre la dimensión descriptiva, vinculada al estilo, y la dimensión prescriptiva, relacionada con el canon, se revela, de esta manera, como una fuente enriquecedora de discusión para refinar los métodos de análisis del cine clásico de Hollywood.

Palabras clave

Cine clásico; Hollywood; estilo; canon; clasicismo; manierismo; artista; artesano.

Autor

Jose María Galindo Pérez (Madrid, 1987) es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor de Narrativa Transmedia en el CSEU La Salle. Autor de numerosos trabajos en volúmenes colectivos, revistas especializadas y congresos internacionales, algunas de sus principales líneas de investigación son el análisis de la praxis fílmica y el concepto de canon cinematográfico. Contacto: josem.galindo@lasallescampus.es.

Referencia de este artículo

Galindo Pérez, J. M. (2019). Del cine clásico de Hollywood: más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 119-130.

ON CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA: BEYOND THE CLASH BETWEEN STYLE AND CANON

Abstract

This paper explores the clash between the style of classical Hollywood cinema and the canon of films and filmmakers associated with it. It considers how other authors have sought to resolve this issue, what is really concealed behind the tension, and how film historiography can address it with a view to developing a deeper and clearer understanding of cinema in general and classical Hollywood cinema in particular. The divergence between the descriptive dimension, associated with style, and the prescriptive dimension, related to the canon, is thus revealed to be an enriching source of discussion in the interests of refining the methods used to analyse classical Hollywood cinema.

Key words

Classical Film; Hollywood; Style; Canon; Classicism; Mannerism; Artist; Craftsman.

Author

Jose María Galindo Pérez holds a PhD in Audiovisual Communication and is Professor of Transmedia Storytelling at CSEU La Salle. He has authored numerous works included in anthologies, academic journals and international conferences. His main research interests include the analysis of filmmaking and the concept of the film canon. Contact: josem.galindo@lasallescampus.es.

Article reference

Galindo Pérez, J. M. (2019). On Classical Hollywood Cinema: Beyond the Clash between Style and Canon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 119-130.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DIÁLOGO

**80 AÑOS
ALREDEDOR DE
UNA MIRADA**

Diálogo con

EDWARD DMYTRYK

EDWARD DMYTRYK

80 AÑOS ALREDEDOR DE UNA MIRADA*

GONZALO M. PAVÉS

Edward Dmytryk, hijo de inmigrantes ucranianos, nació el 4 de septiembre de 1908 en un pequeño pueblo de la Columbia británica en Canadá. A los catorce años abandonó el hogar familiar y marchó a Hollywood buscando fortuna. Contratado por la Paramount, comenzó su carrera como simple mensajero de la compañía para, poco a poco, empezar a desempeñar otras tareas más vinculadas con el cine, primero como proyccionista e, inmediatamente después, como ayudante en las salas de montaje del estudio. Llegó a la dirección por cosas del azar. En 1939, el estudio se encontraba con problemas para llevar a buen término una producción modesta, protagonizada por Betty Grable, titulada *Million Dollar Legs* (Nick Grinde). Se decidió entonces acudir a Dmytryk para finalizarla, puesto que él, como montador de la película, estaba familia-

rizado con el proyecto. Los resultados fueron tan satisfactorios que la Paramount le ofreció un contrato de doscientos cincuenta dólares a la semana como director de películas de serie B.

En los primeros años cuarenta, trabajó para la Monogram, pequeña compañía independiente, y para la Columbia. Pero su consagración como director de éxito, vino de la mano de la RKO a partir de 1942, dirigiendo para esta productora varias de sus más conocidas películas: *Los hijos de Hitler* (*Hitler's Children*, 1943), *Tras el sol naciente* (*Behind the Rising Sun*, 1943), *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*, 1943), *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, 1944) y *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, 1947). En la cima de su popularidad, Dmytryk se vio envuelto en uno de los sucesos más oscuros y vergonzosos de la historia reciente



Edward Dmytryk. Cortesía de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood

de los Estados Unidos. Como resultado de las investigaciones realizadas por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes, Dmytryk, junto con otras nueve figuras de la industria cinematográfica, fue convocado a declarar acerca de sus convicciones políticas. La consecuencia inmediata de su negativa a contestar a la pregunta formulada por el Comité del Congreso acerca de su afiliación al Partido Comunista, fue la rescisión de su contrato con la RKO. Tres años más tarde, y por esta misma causa, sería condenado a seis meses de prisión y al pago de una multa de mil dólares. En 1951, tras salir de la cárcel, tomó la

decisión de declarar otra vez ante el Comité y delatar a sus compañeros, actitud que algunos considerarían como una traición.

A partir de esa fecha, Dmytryk retomó su carrera como realizador, dirigiendo películas para la productora de Stanley Kramer y después para otros estudios, como Columbia, MGM o Twentieth Century-Fox, entre las que destacan *El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1954), *Lanza rota* (*Broken Lance*, 1954), *El árbol de la vida* (*Raintree County*, 1957), *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, 1958) y *El hombre de las pistolas de oro* (*Warlock*, 1959).

Aunque, en muchos aspectos, la obra de Dmytryk encarna los valores más clásicos del cine de Hollywood, valores que defendió con apasionado convencimiento, su innata curiosidad le hizo estar siempre atento a cualquier experimento formal o desviación de la norma. Una propuesta heterodoxa le interesaba en la medida que percibía que podía ser integrada al lenguaje del clasicismo sin quebrar sus principios más elementales.

Si no era así, sus juicios eran implacables.

En la última etapa de su longeva vida —murió el 1 de julio de 1999— y como testigo privilegiado de la evolución de la industria americana, Edward Dmytryk todavía tuvo tiempo para transmitir sus conocimientos y reflexiones impartiendo clases en la Universidad del Sur de California y publicando varios volúmenes dedicados a diferentes aspectos del arte cinematográfico.

Usted comenzó a trabajar en la industria del cine poco antes del inicio del sonoro y, por lo tanto, vivió todos los años del *star system* en la época dorada de Hollywood. ¿Qué recuerdos guarda de aquel tiempo, del ambiente que se respiraba entonces?

Una cosa interesante de aquella época, entre finales del cine mudo y principios del sonoro, es que los grandes artistas, actores y directores se tomaban en serio su papel de figuras con *glamour*. Esto no ocurría en todos los países; recuerdo que la primera vez que estuvimos en Inglaterra, fuimos a ver una obra de teatro en la que actuaba John Gielgud y nos sorprendió comprobar cómo el público estaba más interesado en mi mujer, Jean, que había participado en algunas películas de la MGM, pero sin llegar a ser nunca una gran estrella, que en los actores ingleses, que debían parecerles más cercanos, más comunes. Lo que ocurría es que mi mujer era conocida en todo el mundo, simplemente porque formaba parte del *star system*. En Hollywood las cosas funcionaban de otra manera, los estudios trataban de hacer importantes a sus estrellas. Ahora vamos en otra dirección, lo que considero un error. Hoy en día, salvo los malos actores, no se quiere ser molestado por la publicidad, tratan de mantenerse alejados de todo eso. Una vez, durante el rodaje de *Los insaciables* (*The Carpetbaggers*, 1963), paseaba con George Peppard entre los bastidores de la Paramount, cuando llegamos ante un enorme cartel publicitario donde aparecían Clark Gable y Sofia Loren. George se detuvo y exclamó: «¿Qué es lo que hace que esta gente parezca tan grande?, me gustaría saber qué es lo que les hace tener esa personalidad», y entonces le contesté: «Pues hacer todo lo contrario de lo que tú haces, es decir, hablar con los periodistas, conceder entrevistas y construirse una imagen, aunque esta sea falsa».

Pero hoy se creen tan grandes que piensan que no necesitan de la ayuda de nadie. Esto es algo interesante, porque las estrellas de aquellos días no se consideraban la cosa más importante del mundo, estaban agradecidos con lo que ha-



Edward Dmytryk con Jean Porter (su mujer), Robert Ryan, Robert Young y Robert Mitchum en el plató de *Encrucijada de odios* (Edward Dmytryk, 1947)

bían conseguido. En ese sentido, nunca he conocido a un actor como Clark Gable; en aquella época había buenos actores, algunos incluso mucho mejores que él, pero ninguno tenía la imagen que se había creado en torno a sí mismo. A veces suelo visionar diversas secuencias de algunas de sus películas y las lágrimas siempre terminan asomándose a mis ojos... Es tan maravilloso, tan grande. Tuve la oportunidad de hacer una película con él y me pareció una persona normal y nada estúpida.

A propósito de Clark, recuerdo una anécdota que me ocurrió en un viaje que hicimos juntos a Hong Kong. Durante el mismo, tuvimos que hacer una escala de dos días en Tokio y una noche decidimos acudir a una representación de teatro tradicional japonés. Al final de la pieza, se acercó hasta nosotros un individuo para decirnos que la protagonista del espectáculo deseaba saludarnos. Aceptamos acompañarle hasta su camerino y comenzamos a seguirle a través de pasillos y escaleras, mientras jóvenes muchachas se asoma-

ban a nuestro paso con ojos asombrados. Al fin, llegamos hasta la parte posterior del escenario y esperamos allí unos minutos hasta que vino a nuestro encuentro una pequeña mujer, ataviada con el traje típico japonés y con la cara cubierta por una capa blanca de polvo de arroz. Clark Gable era un hombre muy alto y siempre encantador, así que le tendió la mano y le dijo: «Mucho gusto». Y entonces aquella mujer se le quedó mirando, sin decir palabra y comenzó a llorar. Tenía ante ella a una estrella de verdad. No creo que algo parecido le pudiera suceder a alguna de las «estrellas» de la actualidad. El Hollywood de aquellos días funcionaba, únicamente, construyendo imágenes.

Pero, realmente, ¿quién construía esa imagen, el actor o el estudio?

Los estudios. La Metro-Goldwyn-Mayer, por ejemplo, se gastaba más dinero en la publicidad de Clark Gable o Spencer Tracy que en sus salarios. Y cuando estos actores iniciaban una gira, una persona del estudio los precedía, organizando conferencias de prensa allí donde fueran a presentarse, procurando mostrarse siempre amables y no tratando de buscarse enemigos entre los periodistas. Y la MGM hacía esto simplemente porque con Gable el estudio ganaba mucho dinero.

Esto es algo muy interesante del sistema de estudios. Un hombre como Clark Gable o una actriz como Greta Garbo eran considerados como «activos» de los estudios. Por eso se gastaban muchos dólares en ellos, porque eran valiosos para los estudios y trataban, además, de incrementar con ello su valor como «activos». Hoy, ninguna productora tiene la propiedad sobre un actor o actriz, por eso no les importan. Si yo quisiera hacer una película con Jack Nicholson, el estudio no se gastaría mucho dinero en su publicidad, porque hoy está haciendo un film para mi estudio, pero mañana puede estar trabajando para cualquier otro. De modo que gastarían más dinero en publicitar la película que en Jack Nicholson, que ya de por sí es bien conocido, simplemente porque eso no va

a incrementar su valor para mí, porque no es un «activo» de mi estudio.

Spencer Tracy una vez me comentó que la MGM, siempre que tenía que rodar fuera de los estudios, enviaba primero a alguien para que supervisara que todo estuviera al gusto del actor y que se sintiera confortable en todo momento. Por supuesto que aquello costaba dinero, pero esto hacía que las personas se sintieran a gusto en su trabajo. Cuando a mediados de los cuarenta fuimos a Londres y a París a rodar unas películas, nos encontramos con un representante del estudio que estaba a nuestra disposición para todo aquello que necesitáramos. En los cincuenta todo cambió, todavía existía alguien del estudio allí donde íbamos, que te llevaba a cenar o a otros centros de diversión, pero ahora tú tenías que pagar las facturas, porque el estudio no tenía dinero previsto para tu esparcimiento. Sí, todo fue muy distinto en los cincuenta.

Bueno, aquella época fue testigo del derrumbamiento del sistema de estudios.

Sí, y, en mi opinión, el sistema de estudios era mucho mejor que lo que tenemos hoy. Los cuarenta fueron una época de rebeldía en Hollywood. Se solía decir, sobre todo entre los actores, que sería algo maravilloso poder controlar sus propios productos. Pero después se ha comprobado que los actores han hecho películas muy malas cuando han tenido todos los medios a su disposición. Las cosas que amaban y hacían eran horribles, porque yo creo que los artistas necesitan un cierto control, y que no me digan que porque un actor es actor ya sabe, perfectamente, lo que hace que un film sea una buena película. Para eso hay que tener un talento especial que poseen muy pocas personas. Solo los grandes directores y algunos productores sabían realmente cómo hacer una gran película: Goldwyn, Selznick o Kramer, por ejemplo, tenían buen gusto para ello. Cuando Billy Wilder estaba en sus mejores días todos sus films eran grandes películas; yo mismo, en mi mejor época, nunca

hice una película realmente mala. Cuando Billy Wilder terminaba un proyecto, se sabía que sería algo importante. Lo mismo ocurría con Frank Capra, aunque no tanto después de la guerra, o con John Ford. Y esto es así porque eran artistas, esa clase de artistas que, como sucede con los novelistas importantes, puede que no todas sus novelas sean grandes obras, pero al menos podemos decir que todas son bastantes buenas. No podemos imaginar a un Charles Dickens o a un Mark Twain contando una mala historia, normalmente son bastante aceptables. El único escritor que conozco que podía ir de un extremo a otro es Hemingway, que a veces podía ser maravilloso y otras veces, terriblemente malo.

¿Piensa que los años cuarenta supusieron una ruptura con respecto al tipo de cine que se hacía en los treinta?

Sí, definitivamente supusieron una ruptura, especialmente después de la guerra, porque durante esta lo que existió fue un cine de propaganda. Frank Capra es un buen ejemplo de lo que supuso ese cambio. Capra, antes de la guerra, hizo lo que denominamos *Cinderella pictures*, donde un hombre bueno y honesto se enfrentaba con un montón de problemas, pero, al final, su honestidad y bondad eran recompensadas con el agradecimiento de la gente sencilla. Después de la contienda, este tipo de historias ya no funcionaba. Las personas en Hollywood y en todas partes se volvieron más cínicas, ya no se podía creer en Cenicienta. Si un pobre hombre tenía problemas, lo más probable es que terminara aplastado por ellos. Así que hubo un cambio en la actitud de las películas, pero también cambiaron en el sentido de que no volvimos a tener una división clara de los personajes entre héroes y villanos, existía la sensación de que nadie era totalmente bueno, ni totalmente malo, pero todos eran interesantes.

Trataré de explicarme. Con anterioridad, en los viejos *westerns*, por ejemplo, los buenos siempre vestían de blanco y los malos con ropas oscu-

ras, de tal forma que a simple vista se sabía quién era quién. Los buenos, si lo eran, eran realmente buenos, y los malos eran malísimos. Pero, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, nos dimos cuenta de que la mayoría de las personas éramos grises, en tonos más o menos claros, pero nadie era ni totalmente blanco, ni totalmente negro. Ese fue el gran cambio psicológico y filosófico. La actitud de la gente se había modificado, y esa es la razón de que, en los cuarenta, se comenzaran a realizar películas como *Encrucijada de odios* o lo que hoy se conoce como cine negro.

¿Y a qué cree que fue debido ese cambio de mentalidad?

A la Segunda Guerra Mundial, sin duda. Creo que durante ese periodo vimos cómo buenas personas podían hacer cosas terribles, y cómo otras, malvadas, podían llevar a cabo acciones maravillosas. Nos dimos cuenta de que el hombre no era la imagen de Dios en ningún sentido. Intentamos observar a la humanidad desde un punto de vista más racional y nos pareció más interesante mostrar las diversas caras de los seres humanos. Antes de la guerra, los personajes habían sido estereotipos, un buen hombre es un buen hombre, una buena mujer es una buena mujer y un malvado siempre es un malvado.

Después del conflicto bélico, los malvados dejaron de comportarse como los viejos personajes del teatro y folletines de finales del siglo XIX, exclamando: «¡Ajá!», mientras se atusaban la punta de sus bigotes. No, a partir de ese momento, el malvado racionalizaría todas sus acciones, ya no pensaría «soy un villano», y además creería que todo lo que hace estaría bien, sería correcto, internamente no tendría la consciencia de ser un criminal, y la culpa siempre la desviaría hacia la sociedad perversa en la que se desenvuelve. Y nosotros, los creadores de películas, nos dimos cuenta de que era más interesante construir historias conformes a la gente real, mucho más creíbles, que basadas en seres humanos imaginarios.

En ese sentido, parece que las películas de los años cuarenta estaban o trataban de acercarse más a la realidad y eran más realistas.

Sí, aunque me gustaría hacer una matización, porque normalmente se suele hablar de realismo en el cine, de películas realistas. Las mejores películas no se atienen a la realidad, porque el arte no puede ser real, lo que hacen es darte la esencia de la realidad, esa es la diferencia. A veces, comento este tema con mis alumnos; por ejemplo, si tuviéramos que hacer un film acerca de nuestra conversación, la gente se aburriría muchísimo si proyectáramos todo lo que durante esta hora y media se ha hablado en esta habitación. Por eso, como artista, tendría que seleccionar únicamente dos minutos de todo este tiempo para mostrar la esencia de dos horas de conversación. No es la realidad, pero tiene que parecerlo, oler como ella. Y una de las cosas que me gustaría que ocurriera cuando una persona ve una de mis películas es que al final dijera: «Así es tal como es». Pero no he intentado hacer una película realista, ni en decorados reales, ni con objetivos que no distorsionen la realidad.

Sin embargo, existe una diferencia entre el idealismo del cine de los años treinta y el mayor acercamiento a la realidad que parece querer existir en los cuarenta.

Es cierto, comenzamos a hacer películas sobre cómo eran y funcionaban las cosas. Y, frecuentemente, hicimos películas con mensaje. *Encrucijada de odios* es un ejemplo. Se trataba de decirle al público que no había que ser racista, que era una estupidez ser antisemita o antinegro. Era una lección importante, porque la xenofobia es algo deleznable, algo que no se ha detenido y que debemos seguir combatiendo y advirtiendo constantemente a las personas del peligro que encierra ser racista. Aquí, en el sur de California, hay ahora un cierto sentimiento contrario a los inmigrantes mexicanos, porque son una multitud los que cruzan ilegalmente la frontera y esto acarrea muchos

gastos. Y es muy fácil odiar. En los años veinte, cuando era joven, había un sentimiento antijaponés generalizado, sentimiento que hoy está retor-nando. A la gente no le gustan los japoneses ni su influencia, quizás porque lo hacen mejor en sus estudios, porque trabajan duro. En cualquier caso, esto es una constante que nunca se detendrá y que, por tanto, tenemos que estar siempre recordándole a la gente lo absurdo de estas actitudes. Durante la guerra, proliferaron las ideas de Hitler acerca de la superioridad de la raza aria alemana y había personas que creían en ello, hubo incluso profesores universitarios que afirmaban que los negros eran, básicamente, menos inteligentes que los blancos. Y sabemos que una persona de color, si tiene la oportunidad de disfrutar de la misma educación que un blanco, puede ser tan inteligente como este y que, como sucede en cualquier otra raza, siempre habrá individuos muy inteligentes, otros muy estúpidos y también los habrá en un término medio. Y ese racismo hay que combatirlo, porque somos animales y, como tales, siempre tendemos a rechazar aquello que nos es extraño.

En 1946, cuando estuve en Londres, la gente allí se extrañaba de que los americanos tuviéramos este problema racial con los negros. Hoy creo que lo entienden mejor, porque ahora hacia Inglaterra han emigrado personas desde todas sus antiguas colonias y tienen un gran problema con esta nueva situación. Podían olvidarlo cuando no lo tenían delante, pero ahora es inevitable, lo tienen ante sus ojos.

Nosotros en los cuarenta, y creo que esa es la esencia de la cuestión, comenzamos a mirar más profundamente el interior de los personajes. Ya no se volvería a hacer más la historia de la típica secretaria maravillosa, que ganaba sesenta dólares a la semana y que, de pronto, se enamoraba del hijo de su jefe. Y, así, la «Ginger Rogers» de turno terminaba casada con un rico millonario. Era bastante curioso en aquellos días ver cómo las secretarías de las películas de la MGM, que ganaban quince o dieciocho dólares a la semana, vivían en

increíbles apartamentos, lujosamente amueblados y yendo de compras cada día, lo que para los demás era algo bastante difícil. Eran personajes tipo Cenicienta.

Creo que en los cuarenta, en la sociedad norteamericana las teorías del psicoanálisis estaban bastante extendidas a nivel popular.

Sin lugar a dudas, quizás en demasía, y no tanto en los treinta como en los cuarenta. Si un hombre era un criminal buscábamos enseguida el motivo y, normalmente, siempre lo encontrábamos en su niñez, en su relación con sus padres. Fuimos hacia este tipo de psicología, que no era muy buena, que unas veces acertaba y otras no. Eso aún sucede hoy en día, cualquier criminal que aparece, más tarde o temprano sale alguien diciendo que en realidad su maldad es producto de los malos tratos que recibió durante su niñez. Yo también sufrí las iras de mis padres, cuántas personas han sido maltratadas por sus padres, sin que, por eso, se hayan convertido en asesinos. Al final, los padres terminaban siendo los culpables de todo. Era una psicología simplista; simplificaba tanto las cosas que eludía las responsabilidades de cada uno. No creo demasiado en ello, pienso que realmente existen mentes criminales, que son malos porque son malos y además disfrutan, aunque no lleguen a tener consciencia de ello.

En cualquier caso, hoy en día no existen grandes artistas en ningún país del mundo, tenemos un par de buenos directores, cinco o seis que están por encima de la media, y el resto es rutina, rutina, rutina. Pero lo mismo ocurre en otros campos de las artes, en la literatura o en la pintura, ya no existen «Picassos». Cuando yo era joven, Van Gogh y Gauguin eran considerados como artistas de tercera fila, ahora algunos cuadros de Van Gogh se han vendido por cincuenta o sesenta millones de dólares; esto es ridículo, porque sigue siendo un artista de segunda, no un maestro. *Los girasoles* es un cuadro bonito, pero nada más, son solo unos girasoles. Pero esto es algo normal, necesitamos

creer en personas grandes, importantes, y si no las tenemos, simplemente las creamos. Hemos hecho de Van Gogh un gran maestro porque no tenemos a nadie.

Usted, durante aquellos años, trabajó para diferentes estudios: Paramount, Columbia, RKO, etc. ¿Existían diferencias entre ellos en la clase de películas que hacían, en la forma en que se trabajaba?

Sí, sí que existían diferencias, pero más que en la forma de trabajar o en las películas que producían, era una cuestión del tipo de ambiente de trabajo que se respiraba, de la atmósfera. Por ejemplo, la Paramount era el estudio con un ambiente más relajado, nadie molestaba, el director era el jefe. Pero en la MGM era algo distinto, allí las estrellas eran lo más importante, aunque el departamento de producción jugaba también un papel fundamental y constantemente estaba dando su opinión acerca de lo que se debía y no se debía hacer. Algún tiempo más tarde, hice una película para la Metro y allí tuve que luchar para que las cosas se hicieran a mi manera, porque siempre había alguien opinando sobre tu trabajo. Esto no me sucedió nunca ni en la Fox, ni en la RKO (que era maravillosa), pero así era la manera en que se trabajaba en la MGM. La Columbia, junto con la Universal, eran los estudios más pequeños, todo en ellos era más reducido, los platós, los escenarios, etc., y quizás, por eso, la presión parecía estar más cercana.

Otra de las cosas por las que era conocida la Paramount era porque sus películas siempre contaban con el mejor sonido, la mejor fotografía, lo que hacía que sus films fueran técnicamente superiores, que tuvieran un buen acabado. En la Warner estaba Jack Warner; a nadie le gustaba trabajar con él, entre otras cosas porque sí que interfería en el trabajo de los guionistas y de los directores. Y cuando se entraba en su estudio se sabía que, más tarde o más temprano, uno tendría que vérselas con este tipo de situaciones. En la RKO era maravilloso, aunque yo me encontraba en una buena posición dentro del estudio, porque había hecho

mucho dinero allí con mis películas. Tenías todo lo que querías y eras verdaderamente libre en tu trabajo. También trabajé para la Fox, al mando de la que estaba Darryl Zanuck, un hombre con una personalidad muy fuerte, pero, al contrario que otros directores, no tuve ningún problema con él. Todo dependía de la reputación que tuvieras; si era buena, no tenías complicaciones, pero si eras un director de segunda, entonces las cosas eran un poco diferentes.

Selznick era notoriamente conocido por sus interferencias. Había algo sorprendente en estos productores independientes, podían presentarse ante ti como las personas más amables y espléndidas del mundo, pero, ahora bien, cuando conseguían que firmases un contrato con ellos, entonces eran los jefes.

En la RKO trabajó para distintos jefes de producción, ¿eran muy distintas las formas que tenían de ver y concebir el cine?

Bueno, en la RKO solo trabajé para Koerner y Dore Schary. A Schary lo conocí bastante bien, fue él quien me presentó a mi mujer, Jean. Koerner, suelo decirlo, ha sido el mejor productor que ha tenido Hollywood, porque delegaba su poder. De tal manera que podías coger el teléfono y preguntarle a su secretaria si podías ser recibido y, si en ese momento no estaba disponible, seguro que te recibía en quince minutos. Otros ejecutivos no eran tan accesibles. Por ejemplo, Dore Schary, en una situación semejante, lo más probable es que te citara para el martes siguiente a las dos de la tarde. Pero la razón de esto estaba en que Koerner, al haber delegado muchas de sus funciones, siempre tenía tiempo disponible para atenderte y este es el mejor ejecutivo. Esa es una de las razones que hacían tan fácil el trabajar con él.

Schary era un hombre simpático, pero no creo que delegara tanto como Koerner. Su problema era que quería que todo el mundo le apreciara, que todo el mundo le tuviera como el «tío» Schary y esto, claro está, es un poco difícil. Además, el

haber sido con anterioridad guionista le llevaba en ocasiones a intervenir en la elaboración de los guiones. Siempre lo he dicho, es un error convertir en ejecutivo a alguien que, previamente, ha trabajado en otra faceta de la industria.

Especialmente durante el mandato de Schary, la RKO fue conocida por toda una serie de películas que abordaban temas sociales. Un ejemplo de ello fue su film *Encrucijada de odios*. ¿Hasta qué punto influyó él en su realización?

Encrucijada de odios fue la primera película en tratar el tema del antisemitismo y, normalmente, se le ha atribuido a Schary el haber iniciado, en la RKO, toda una serie de películas con temática social, con mensaje, lo que no es del todo cierto. Nosotros estuvimos trabajando en el guion de *Encrucijada de odios* un año antes de que se filmara y Dore Schary no era muy partidario de su realización. Los judíos a veces tienen actitudes muy curiosas. Existen dos clases de judíos, los que luchan y otros que prefieren dejar las cosas como están, no remover demasiado las aguas y dejar que discurran. Quizás esta última actitud fue la que permitió que ocurrieran esas terribles matanzas en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

Schary no intervino directamente en el guion, pero sí que nos prestó su ayuda para hacer la película muy barata y rápidamente. Y, así, la RKO comenzó a ser conocida por esta clase de films y por su cine negro, que, se crea o no, seguía la estela de *Historia de un detective*. Hoy, la mayoría de los *films noir* que se ponen en el Movie Channel de la televisión son de la RKO, porque hizo muchas películas de este tipo.

¿Hasta qué punto el director tenía capacidad para escoger a sus colaboradores y al equipo técnico?

Tenía bastantes posibilidades. No era tan difícil como crees. Normalmente, por ejemplo en el caso del director de fotografía, yo tenía la posibilidad de escoger entre dos o tres personas. Pienso que,



Dick Powell en *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1944)

de todos los profesionales que intervienen en una película, el de mejor nivel es el director de fotografía. Nunca tuve un mal director de fotografía, he trabajado con un par de ellos que eran realmente artistas, pero todos eran buenos, con un nivel profesional muy alto, y esto es algo increíble que no ocurre del mismo modo en otras categorías. He trabajado con directores de fotografía americanos, turcos, japoneses, franceses, españoles, y en todos estos países he encontrado buenos profesionales. Lo mismo me ha ocurrido con los directores artísticos, siempre han realizado un trabajo maravilloso para mí, nunca he tenido problemas con ellos.

Lo más importante para un director es, básicamente, encontrar un buen montador. En este sen-

tido, yo no tuve problemas porque, normalmente, intervenía en el montaje, pero Billy Wilder trabajó siempre con el mismo montador, y sin él no iba a ninguna parte. Es difícil encontrar buenos montadores.

Donde quizás podía haber algún tipo de injerencia por parte del estudio era en la elección del reparto, de las estrellas. A veces ocurría que el estudio quería que figurara un nombre determinado y el director pensaba en otra figura, que a lo mejor no era tan conocida, pero que era un buen actor o actriz. Esto, tal vez, podía llegar a ser un problema, pero una estrella era siempre una estrella, y si alguien te proponía trabajar con Spencer Tracy o Clark Gable, normalmente aceptabas encantado,

porque siempre era un placer contar con ellos en una película.

En ese sentido, lo que nos ocurrió con Dick Powell en *Historia de un detective* es muy significativo. Al principio, no estábamos muy convencidos de que encajara en el papel, pero tuvimos suerte y, a pesar de que pudo haber sido un desastre, el público lo aceptó en su nueva imagen. El propio Chandler dijo de él que había sido el actor que más se había acercado a su idea de Marlowe y creo que es verdad. Quizás Dick Powell no tenía la personalidad, como actor, que tenía Bogart, pero para este personaje en particular resultó el actor perfecto. Creo que he escrito esto sobre *Historia de un detective*. El detective de esta historia no era como el de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Suelo decir que Dick Powell tenía la imagen de un jefe de un grupo de Boy Scouts, un individuo bondadoso, amable y de aspecto aseado, y eso era Marlowe. En ninguna de sus novelas se le vio saliendo con mujeres, pese a que ellas lo intentaron; era un hombre honesto y, a pesar de que alguna vez se le acusó de hacer de todo por dinero, su respuesta siempre era que si le habían pagado cien dólares tenía que sacar adelante su trabajo. Era un hombre honrado, sin nada oscuro en su pasado.

Quizás Marlowe pudiera considerarse como un *alter ego* del ciudadano medio norteamericano, que, repentinamente, se encontró en medio de una sociedad que no entendía y que se había vuelto oscura. Era realmente muy diferente de lo que ocurre hoy. Ahora no se podría hacer una película como aquella, hoy se exalta al hombre deshonesto, criminal, como en el film *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), donde todos son personajes duros, malvados. Lo que sucede es que actualmente se hacen las películas para adolescentes, nosotros las hacíamos para adultos, que podían ver también los jóvenes, pero nunca nos planteábamos la edad del público a la que iba dirigida. Hacíamos películas para la gente, películas que podían ser vistas a cualquier edad. Hoy se ha-

cen para jóvenes y adolescentes entre catorce y veinticuatro años.

Algo que he aprendido en mis años en la docencia es la diferencia que existe entre una persona de veintidós años y otra de treinta. Es increíble observar de cuán distinta manera ven y entienden a las personas y al mundo que les rodea. Pero estos chicos no leen, nosotros sí lo hacíamos, de modo que, por curiosidad, podíamos conocer y hacernos una idea de la vida y de las personas. Hoy lo único que conocen es a través de la televisión y, por tanto, no es demasiado y no es muy bueno. Ahora bien, si hablas con personas de veintiocho, treinta o treinta y cinco años, es un mundo diferente, porque sí que comprenden de lo que estás hablando.

A propósito de esto, recuerdo que en nuestro primer encuentro habló sobre su idea de la violencia en el cine. En aquella ocasión, comentaba que hoy las películas parecen disfrutar mostrando violencia por todas partes, pero que esta era puramente física y que, según su opinión, no había nada más duro que mostrar a dos personas que se quieren discutiendo. A eso lo llamaba la «violencia entre dos almas» y ponía como ejemplo la obra de Murnau, *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927).

Siempre les comento eso mismo a mis alumnos. En esta vida no hay violencia más dura que el choque de dos personas que se aman, entre marido y mujer, por ejemplo, porque se conocen tan bien que se pueden hacer realmente mucho daño, y este no es siempre superable. Es una lucha alma contra alma. Y esa violencia es mucho más rotunda, porque todo nuestro ser se encuentra implicado en la disputa, huesos, músculos, alma, y esto es más interesante que ver cómo una persona asesina a otra a navajazos. Pero, para poder entenderlo, primero hay que comprender al ser humano y no todo el mundo lo hace. Ese es el problema, les trae sin cuidado, solo se preocupan de sí mismos.

Durante los años cuarenta tuvieron lugar algunos avances técnicos importantes para la industria. ¿De qué forma influyeron en el trabajo, en las películas?

Es difícil decirlo. El periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro sí que fue una época maravillosa, porque en aquellos tiempos teníamos oportunidad de experimentar, de inventar. En esos primeros años no se podía hacer todo lo que deseábamos, el doblaje todavía no existía y teníamos muchos problemas para mantener la sincronización del sonido. De modo que estábamos constantemente innovando procedimientos; cosas que hoy parecen habituales, pero que en aquel momento fue necesario comprobar hasta encontrar el modo de hacerlo realmente funcionar. Esto sucedió a lo largo de los treinta. En los primeros años de la década de los cuarenta, hubo algunos avances en cuanto al doblaje, rodaje en exteriores y en el uso de objetivos. Pero no sabría decir de qué forma influyeron, excepto por el hecho de que después de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, el uso de grandes angulares se extendió. Ya se conocían desde tiempo atrás, pero no se utilizaban a consecuencia de los micrófonos. Eso nos hizo, sin lugar a dudas, más libres.

Esto es algo en lo que he estado pensando para introducirlo en el libro que estoy preparando. Actualmente, no existe nada a nivel técnico que sea diferente de lo que ya existía en la década de los cuarenta, y no estoy refiriéndome a todos esos robots, ni a las películas de Arnold Schwarzenegger, todo eso son trucos y no forman parte del trabajo del director, es deber de los técnicos, algunos de los cuales son inteligentes y maravillosos. Frank Capra y Billy Wilder no eran muy buenos con la cámara, pero sus películas eran maravillosas, porque tenían los personajes. Esa es la diferencia que existe entre Buster Keaton y Charlie Chaplin; Keaton poseía la técnica, Chaplin el personaje. Adonde quería llegar es a que, básicamente, todas las técnicas que se poseen actualmente existían en los cuarenta, y en cincuenta años poco han cambia-

do. Nadie, absolutamente nadie, puede mostrarme hoy un plano en la pantalla que no se hubiera podido hacer en los cuarenta, y no estoy hablando, como te dije antes, de las técnicas esas con robots y demás. No hay ni uno solo.

Pero hay algo que sí que no es igual, hoy no se tiene al personaje, que era lo más importante para nosotros. Es curioso, porque precisamente estaba leyendo un artículo sobre un escritor que durante las décadas de los veinte y treinta escribió, con un estilo muy coloquial, algunos cuentos. Este novelista decía: «Al infierno con la trama; porque es extraño que alguien, tras haber leído una novela de Mark Twain o de Dickens, recuerde el argumento. Pero, sin embargo, estoy seguro de que jamás olvidarán sus personajes». Y es así, y eso es lo que intento que aprendan mis alumnos, trato de hacerles ver que lo importante no es el argumento, que lo olviden. Si logran captar a las personas, encontrar a los personajes correctos, la trama les vendrá dada. Ahora solo saben describir a personajes malvados, no a los buenos, y es muy difícil. La bondad no es demasiado dramática. Sucede lo mismo con los actores, es muy fácil gesticular, ser histriónico, pero cuando se trata simplemente de actuar, esto se vuelve un poco más complicado.

¿Cree que a través de sus películas, como espectadores, podemos percibir en ellas un estilo propio y personal?

No lo sé. Algunas personas piensan que sí existe, pero yo no puedo afirmarlo. Nunca fue algo en lo que pensara previamente o de lo que fuera consciente, y no creo que nadie lo haga. Bueno, puede que haya alguno, pero después caen en el esteticismo. La mayoría de directores rueda las películas como las sienten, no saben lo que es, es algo que surge espontáneamente y, tal vez, alguien pueda reconocerlo. Si tengo un estilo determinado, no ha sido adoptado conscientemente, esa es la verdad, y creo que esto se cumple en la mayoría de los casos. No pienso que Lubitsch, que era conocido por su estilo sofisticado, fuera un hombre sofisticado,

no creo que ese particular sentido del humor que aparece en sus películas fuera algo premeditado, no tenía que buscarlo, porque partía de sí mismo. No creo que Keaton pensara que estaba creando un estilo, simplemente estaba haciendo las cosas tal y como las entendía, y eso es todo. Así que el estilo no se persigue, surge, y si no es de este modo, termina pareciendo falso.

Con los actores pasa esto mismo. Hace unos años, cuando vi por primera vez a Meryl Streep, pensé que con el tiempo se convertiría en una de las grandes estrellas de Hollywood. Pero, con los años, he tenido que reconocer que estaba equivocado. En sucesivas películas, me pareció cada vez más afectada y, además, se le notaba. Por otro lado, tenemos a Glenn Close, que sí que es una actriz honesta, sus actuaciones no son afectadas; en este sentido, su superioridad está fuera de toda duda, hasta el punto de que creo que es hoy la mejor actriz que existe en la pantalla. La honestidad es lo que vale, no la pretenciosidad. Las primeras veces que vimos actuar a Streep no sabíamos que, tras ella, solo había una manera afectada de actuar. Y eso es lo que les sucede a las personas que pretenden, conscientemente, formarse un estilo, terminan cayendo en el amaneramiento.

Spencer Tracy era conocido porque cuando hablaba siempre lo hacía en un tono muy bajo. Y una vez, después de haber sido criticado por ello, me dijo: «¡Eddie, yo también puedo gritar cuando es necesario, COMO CUALQUIER OTRO!». Tracy comprendía el sentido de las palabras, lo que no es muy corriente entre los actores. Comprendía que las palabras no eran lo más importante, porque los espectadores solo recuerdan los personajes. Y yo digo lo mismo sobre los films. Si, por ejemplo, te pido que me expliques de qué va *Bugsy* (Barry Levinson, 1991), no me vas a contar el diálogo de la película, me dirás lo que pasó, no lo que dijo este o aquel. Eso es lo importante, no el diálogo. Eso es lo que buscan muchos actores y actrices, pero es teatro, así se funciona sobre el escenario, pero no en una película. Spencer Tracy no perseguía un

estilo, hacía las cosas como creía que tenía que hacerlas y así era su personaje: silencioso, que solo se enfadaba si era necesario. Odio a las actrices que actúan chillando todo el tiempo, porque es el recurso más fácil.

Se ha hablado mucho acerca de la influencia del expresionismo alemán en el cine americano, especialmente en el cine negro. ¿Eran conocidas esas películas en la Norteamérica de aquel momento?

Bueno, si te estás refiriendo a *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), tengo que decirte que es una película que no me gusta nada, ni tampoco ese periodo del cine alemán, que es completamente pretencioso. Nunca he tenido un ideal como guía para mi trabajo, pero pienso que la obra de personas como Murnau sí que me influyó, aunque no de forma consciente, nunca quise ser como él ni como ningún otro. Pero su fotografía sí influyó en el cine negro. Igual ocurre con Fritz Lang y las películas clásicas.

Y así sucede con todo. Está ahí, pero tú lo recoges de forma inconsciente. Una de las cosas que los críticos suelen hacer es buscar la razón última de por qué se ha hecho esto o aquello. Y no creo que exista nadie que haya hecho las cosas tal y como los críticos lo han analizado y criticado. Hay algo sobre lo que todos los directores solemos bromear y es cuando leemos u oímos a alguien explicar el motivo de tal plano o de tal secuencia en una película. Me ha pasado varias veces y siempre he pensado: «¡Dios mío! Yo solo estaba tratando de filmar un plano, no estaba buscando nada psicológico, ni nada por el estilo, sino simplemente pretendía mostrar un personaje real».

A mí me encantan las películas de Murnau, solo he podido ver algunas, pero sin detenerme a estudiarlas. Creo que con la iluminación, los decorados, etc., conseguía un efecto maravilloso, porque resultaban muy reales. Ese era el tipo de realidad que me gustaba. Lo mismo ocurre con Lang, aunque no todas sus películas me convencen, especialmente ciertos films de la época muda no

me gustan nada. *Metrópolis* (Metropolis, 1927), por ejemplo, que en su época tuvo un gran impacto y que incluso a mí me impresionó, hoy me parece muy mala y aburrida.

En cualquier caso, la influencia de los europeos fue muy clara. Nosotros teníamos el mercado, estábamos construyendo el negocio, mientras los europeos estaban creando un arte. Mientras aquí levantábamos una industria para que nuestros productos pudieran ser vistos en cualquier rincón del planeta, en Europa estaban haciendo películas para sí mismos.

No creo que nadie pensara que en esta o aquella película hubiera algo que le gustara hacer. De todas formas, no se copia, se toma prestado y siempre de forma inconsciente. Pero esto, en realidad, lo estamos haciendo constantemente; si actúas siempre puedes añadir a tu repertorio algo que te gusta y, al final, será totalmente distinto. Yo, por ejemplo, he visto cómo algunos directores han copiado cosas que yo había hecho, pero normalmente no se copia, se utiliza una idea y se desarrolla de otra manera. Eso está bien, porque nadie hace nada tan definitivo que haga imposible volver sobre ello. La vida es así. Todo artista va adquiriendo para sí todo aquello que le gusta; no conscientemente, aunque siempre hay alguien que lo hace y no debería. Por eso es tan difícil determinar quién ha influido en tu trabajo, en ti, porque nunca lo sabes con seguridad. En mi caso particular, puedo decir que Murnau me impresionó realmente. Y pienso que su aportación al medio cinematográfico fue más importante que la de Eisenstein. Eisenstein era bueno en algunas cosas, pero desde luego no es uno de mis favoritos, lo importante en él es el montaje. Los rusos fueron especialmente buenos en esto porque no tenían más remedio. La mayoría de su público era analfabeto y no podía leer los típicos títulos del cine mudo. De modo que debían filmar una escena de tal forma que pudiera entenderse sin ellos, lo que era un tremendo ejercicio. Esa es la razón de que desarrollaran tanto la técnica del montaje. Pero es interesante compro-

bar cómo las películas de Eisenstein eran una secuencia de fotografías, en sus planos no había movimiento. Si tenían que mostrar a unas personas sonriendo, primero las mostraban serias y más tarde aparecían sonrientes, sin que el espectador hubiera sido testigo de la transición entre una y otra actitud. Eran simples fotografías. En realidad, tenían más que ver con la técnica del *collage* que con otra cosa, y la mayoría de los films rusos de esta época tenían algo de esto.

Algunas de las películas que realizó en los años cuarenta han sido consideradas como muy importantes para la evolución del *film noir*. ¿Cree que existen rasgos específicos para distinguir este tipo de películas?

Quizás si me dieras una definición exacta de lo que se considera *film noir*, podría darte una respuesta, pero es que realmente no sé lo que es. Normalmente, cuando se habla de *film noir*, se está haciendo referencia a *murder mysteries* y a ese tipo de películas, aunque, eso sí, no a la clase de films representados, por ejemplo, por *La cena de los acusados* (The Thin Man, W. S. Van Dyke 1934). Pero no lo sé, porque, en lo que a mí se refiere, los efectos cinematográficos normalmente relacionados con el cine negro los utilicé también en otras películas.

Se ha considerado a *Encrucijada de odios* un *film noir*, pero, cuando lo estaba rodando, no pensaba que estuviera haciendo un *film noir*, simplemente estaba usando una serie de técnicas que a mí me gustaban. Años más tarde, rodé un film titulado *Give Us this Day* [Danos este día] (1949), sobre la historia de unos inmigrantes italianos en Nueva York —no creo que se haya estrenado en España—. Pues bien, esta película, que obtuvo el León de Oro del Festival del Cine de Venecia, estaba toda ella realizada con una técnica de claroscuro, que, por cierto, yo amo. Fotográficamente, es un *film noir*, pero la historia versaba sobre la complejidad de los seres humanos. Uno de los críticos italianos llegó a decir que era el mejor film jamás realizado.

Ha mencionado el término «claroscuro», que normalmente se relaciona con el periodo artístico del Barroco y con Caravaggio. ¿Conoce la obra de este pintor, su estética?

Sí, Caravaggio era uno de los modelos que solía mostrar a mis directores de fotografía cuando quería que se hicieran una idea de lo que quería lograr. Pero, en este sentido, quizás me interesó más la obra de Daumier.

Concretamente, ¿qué es lo que le atraía de su obra?

Bueno, Daumier trabajó mucho a lo largo de su vida y en cosas muy diversas, pero a mí me interesaban sobre todo sus trabajos con el claroscuro, en los que existía un contraste entre zonas de luz muy dura y zonas cubiertas por sombras muy densas, oscuras, profundas. La diferencia estaba en que, mientras ellos utilizaban el color negro, en mis películas yo recurría a las sombras, utili-

Robert Mitchum y Marlo Dwyer en *Encrucijada de odios* (Edward Dmytryk, 1947)



zándolas como si fueran personajes. El inicio de *Encrucijada de odios* es un buen ejemplo para explicar esto. Allí sabemos que se está cometiendo un asesinato por medio de las sombras que se proyectan sobre la pared, las sombras se convertían en personajes y eso era lo que yo buscaba.

Mucho se ha hablado de la influencia de *Ciudadano Kane* en la evolución que tuvo el cine a partir de los años cuarenta. ¿Cree que la circunstancia de haber sido producido por la RKO influyó más en este estudio que en otros?

No, no pienso tal cosa. Orson Welles, en realidad, no hizo nada nuevo, no hizo nada diferente, excepto recuperar muchas cosas que habíamos olvidado, técnicas que ya se habían utilizado antes de la llegada del cine sonoro. Welles procedía del mundo del teatro y esto, sin duda, influyó en su forma de rodar, no quería estar condicionado por la sombra de un micrófono, quería tener la posibilidad de filmar los techos y ese tipo de cosas. De esta forma, liberó a la cámara, para lo que contó, además, con un maravilloso director de fotografía [Gregg Toland]. Así que aprendimos a filmar cubiertas y a utilizar contrapicados, pero esto, como ya he dicho, no era nada nuevo en el cine. No creo que *Ciudadano Kane* tuviera el efecto tan grande que se le ha atribuido, al menos no en lo que a mí respecta.

Lo cierto es que, normalmente, se ha considerado a *Ciudadano Kane* como un punto de ruptura entre el cine de los años treinta y los años cuarenta. Y así fue. En ese punto estoy de acuerdo, pero no en el sentido de que fuera algo innovador. Lo que hizo fue trasladarnos de los años cuarenta hasta 1928.

¿Se podría decir, entonces, que, de alguna manera, fue un rescate de técnicas del cine mudo?

Sí, eso fue en lo que consistió, un rescate, esa es una buena expresión. Welles rescató técnicas que ya Lon Chaney o Murnau habían utilizado en los

viejos tiempos y las puso al día. Murnau fue uno de los primeros en utilizar la perspectiva en sus películas y Orson Welles, no tanto en *Ciudadano Kane* como en su siguiente film, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), rodaría algunos planos en perspectiva. Yo también utilicé este tipo de técnicas, pero era algo que Murnau ya había puesto en práctica. En mi opinión, *Ciudadano Kane* no es la mejor película que se ha hecho nunca, no creo que existiera nada nuevo en ella. Pero nos recordó —no tanto a mí, que estaba lejos de su influencia, como a otros— que podíamos volver a utilizar los procedimientos que habíamos utilizado quince años atrás. Podríamos decir que nos liberó de todas las ataduras que el sonido había impuesto sobre nuestro trabajo.

En *Historia de un detective, Venganza* (Cornered, 1945) y *Encrucijada de odios*, con usted colaboraron el productor Adrian Scott y el guionista John Paxton. ¿Cuáles fueron sus influencias?

Su influencia fue esencialmente a nivel del guion. Con Adrian Scott, una vez que comenzaba el rodaje, no existía ningún tipo de problema, no recuerdo haberlo visto jamás rondando por los alrededores donde estábamos filmando. Scott había sido guionista y trabajábamos juntos con John Paxton. Nuestro método de trabajo era bastante peculiar (ahora que los dos han muerto puedo hablar libremente): normalmente discutíamos una secuencia conjuntamente, a continuación John se marchaba a escribirla y, una vez realizada, la volvíamos a discutir. El primer borrador apenas tenía nada que ver con lo que habíamos hablado, así que, tras debatirlo de nuevo un rato, Paxton volvía sobre ello y regresaba poco después. Aquello se acercaba un poco más, pero todavía no era exactamente lo que queríamos. De esta forma, a la tercera o cuarta ocasión, John había conseguido plasmar lo que habíamos estado persiguiendo. Adrian Scott era particularmente bueno, porque, al haber sido guionista, podía comprender de forma rápida qué es lo que buscábamos.

Scott, en mi opinión, después de los trabajos que hicimos juntos, por sí solo no hizo nada realmente bueno. Paxton siguió escribiendo, trabajó incluso en algunos guiones para mí, pero tampoco hizo nada realmente brillante, porque necesitaba de Scott y de mí. Los cambios que tuvimos que hacer en los guiones realizados con ese equipo, excepto en uno, fueron menores que los que tuve que realizar en los de otras películas. Porque, por ejemplo, en el guion de *Encrucijada de odios* estuvimos trabajando un año antes de que diera comienzo el rodaje.

En la novela original de Richard Brooks, titulada *The Brick Foxhole*, que sirvió de base para el guion de *Encrucijada de odios*, el asesinato era un homosexual. ¿Cuál fue la causa que les llevó a cambiarlo por un judío?

Tuvimos que cambiarlo porque la homosexualidad era algo censurado, no se podía siquiera mencionar y mucho menos mostrar. Podíamos crear personajes afeminados, pero sin indicar nunca que eran homosexuales. La idea de transformarlo fue de Adrian Scott. Queríamos hacer una película antirracista y, aunque se hubiera podido hacer con un personaje gay, nuestro mensaje no hubiera sido tan efectivo, especialmente en aquella época, en la que la homosexualidad, no es que no fuera común, pero era algo tabú, secreto. No era algo popular, no se hablaba de ello y la censura nunca hubiera permitido su utilización.

Tal vez en aquel momento, tras la Guerra y el conocimiento de lo que había sucedido en Europa, tratar el tema del antisemitismo era lo más acertado, lo más candente.

Creo que hubiera sido mejor, en cualquier caso, incluso hoy en día. Ahora existen muchos films fascinados con la homosexualidad, pero sigo sin entender ese tipo de prácticas, no me gusta hablar de ello, ni verlas en una pantalla. He tenido amigos homosexuales y nunca me han molestado, pero no me agrada la idea y sé que muchos estarán de

acuerdo conmigo. Y no es que me molesten los individuos, lo que no me agradan son sus prácticas, de igual manera que no me gustan los bebedores o los drogadictos. Y creo que, aún hoy, en nuestra sociedad, sigue siendo difícil entender este tipo de cuestiones. En aquella época, el espectador podía llegar a comprender que no se debía odiar a un hombre por ser judío, pero si hubiera sido homosexual, la reacción hubiera sido bastante diferente.

Su cine siempre se caracterizó por contener un cierto interés por los problemas sociales, por intentar transmitir un mensaje.

Siempre he tratado de que mis películas encerraran un mensaje; salvo en una, que la hice porque quería trabajar con Clark Gable, en todas las demás siempre escogía historias que tuvieran algo que decir. No he sido como Hitchcock, he sido bastante ecléctico y no me ha importado trabajar en distintos tipos de géneros, siempre y cuando el mensaje final me interesase. Si tienes algo que decir, lo puedes hacer tanto con un musical como con un drama o con una película histórica.

Y ese mensaje que siempre ha tratado de transmitir, ¿se podría resumir en pocas palabras?

En todas mis películas he querido hablar de las posibilidades del ser humano. Algo que siempre me ha conmovido es comprobar cómo un mismo individuo puede ser, a un tiempo, tan bueno y tan malo. Durante la guerra se conocieron muchos casos de soldados muertos porque, tras haber activado alguien una granada accidentalmente, habían saltado sobre ella para proteger con su cuerpo a sus compañeros. Es un rasgo verdaderamente maravilloso del ser humano, algo que había que mostrar a los espectadores, porque, aunque el hombre puede ser bastante diabólico, también es capaz de realizar esta clase de gestos.

Jean, mi mujer, siempre dice que le gusta la gente; a mí, básicamente, me gustan las personas una a una, pero la humanidad, como tal, es capaz de hacer muchas y grandes cosas. Y eso es lo que



Dick Powell y Nina Vale en *Venganza* (Edward Dmytryk, 1945)

he pretendido mostrar, lo que la gente era capaz de lograr y conseguir. Esta es la razón de que en películas como *Encrucijada de odios* o *Venganza* haya utilizado personajes malos, porque tenemos que mostrar la maldad para cooperar con la bondad.

A propósito de esto, recuerdo que, tras el rodaje de *Venganza*, viajé a Inglaterra. Los europeos, al contrario que los americanos, más preocupados por las estrellas, conocen bien a los directores, así que cuando di mi nombre al recepcionista del hotel, exclamó: «¡Oh, Dios mío, usted es el director de *Historia de un detective* y de *Venganza*!». Aquel buen hombre estaba impresionado por lo que consideraba el «sadismo» de mi último film. Y yo me pregunté: «¿Sadismo?». Por supuesto, Dick Powell en *Venganza*, al final de la película, golpea violentamente en el rostro al personaje que estaba persiguiendo, lo que era realmente inusual en aquella época. Pero es que esto forma parte de todos

nosotros, los seres humanos somos así. Y ha sido lo que he tenido que decir. He querido que la gente entendiera el potencial que todos tenemos en nuestro interior como seres humanos.

De todas formas, y aunque pueda parecer algo cínico, esto es esperar demasiado del ser humano, porque todavía tenemos vivo gran parte de nuestro pasado animal y, desgraciadamente, lo podemos ver todos los días en mi país, por donde, en todos sus rincones, pululan los peores representantes de la especie humana. ¡Hay tanta avaricia y tanta estupidez en esta sociedad! No sé lo que ocurrirá en Europa, excepto que, cada vez que he viajado hasta allí, me ha sorprendido el empeño que existe en copiar solo lo peor que tiene este país. Me parece algo tan absurdamente enfermo...

A finales de los años cuarenta usted estuvo directamente involucrado en la amarga experiencia de la Caza de Brujas. ¿Cree que esta circunstancia influyó en su trabajo posterior?

En realidad, no afectó definitivamente a mi trabajo. Creo que entendí mejor que nadie aquella situación, tanto durante como cuando pude salir de ella. Todo sucedió aquí, en Estados Unidos, el país de la libertad y la democracia, en un momento en que se estaba librando una Guerra Fría, porque en este país existen dos facciones enfrentadas; una, la derecha, avariciosa y sedienta de dinero, y otra, más a la izquierda. Y esto está sucediendo hoy en día, cuando la separación entre los ricos y los pobres es más profunda que la que existe en otros países occidentales y nos sitúa al nivel de los países más pobres del Tercer Mundo, lo que es ridículo para los Estados Unidos.

En una situación como aquella, algunos ganaron y otros perdimos. Nunca llegaron a hacer que me sintiera terriblemente enfadado, podía entender sus razones porque estaban intentando protegerse, no querían tomar ninguna alternativa.

Yo procedía de una familia humilde, era un director de éxito que creía que todo el mundo podía tener una oportunidad, y por eso me introduje en

el Partido, aunque solo estuve un año, porque no me trataron muy bien. Pero, en aquel momento, pensé que era el mejor medio para ayudar a lo que representaba la gran mayoría en esta ciudad. En aquella época las diferencias eran tan grandes que yo podía estar contratado, cobrando dos mil o dos mil quinientos dólares a la semana, mientras que un individuo que trabajaba a mis órdenes solo recibía veinticinco. No sabía qué es lo que originaba esa diferencia, pero era algo real. De modo que hice una elección en ese sentido, y perdí. Eso fue lo que motivó que fuera molestado por el Comité.

No, no afectó a mi trabajo, pero personalmente me ha influido a lo largo de toda mi vida. Y cuando muera no se me recordará por esta o aquella película, por mi obra, sino por esa circunstancia. Ni siquiera hoy se mencionan mis films. Cuando murió Monty [Montgomery Clift] no se hizo referencia a dos de sus mejores películas, *El baile de*



Montgomery Clift y Elizabeth Taylor en *El árbol de la vida* (Edward Dmytryk, 1957)

los malditos y *El árbol de la vida*, simplemente por mi culpa, porque yo las había dirigido. Tres de mis películas han sido nominadas como mejor película, en ninguna de las tres ocasiones se me nominó como mejor director. A mi hijo le ha afectado en su carrera, a mi hija le afectó cuando acudía a la escuela, y así seguirá hasta el día en que muera.

Es un poco duro.

Sí, pero así es la vida y tenemos que tratar de entender el mundo en que vivimos. Me quedan unos pocos amigos, verdaderos amigos, eso es todo. Así que, ¿qué es lo que puedo perder?

NOTA

* Esta entrevista fue realizada por Gonzalo M. Pavés en Encino, California, en abril de 1992. Se publicó originalmente en 1995 en la revista *Rosebud. Revista de Cine*, del Aula de Cine de la Universidad de La Laguna. La referencia del original es: Pavés, G. M. (1995). Edward Dmytryk: 80 años alrededor de una mirada. *Rosebud. Revista de Cine*, 5, 17-34. *L'Atalante* agradece al autor su permiso para reeditarla y publicarla.

Maximilian Schell y Marlon Brando en *El baile de los malditos* (Edward Dmytryk, 1958)



EDWARD DMYTRYK: 80 AÑOS ALREDEDOR DE UNA MIRADA

Resumen

En esta entrevista, realizada en 1992 y publicada originariamente en 1995, Edward Dmytryk hace un repaso por su carrera y su concepción del cine, prestando especial atención a sus comienzos en los años cuarenta y su trabajo en la RKO. En ella, habla de aspectos tan variados y esclarecedores (para su obra y para el cine clásico de Hollywood) como el sistema de estudios, el papel de los directores en ellos, el *star system*, las transformaciones cinematográficas tras la Segunda Guerra Mundial, el concepto de realismo, la influencia del psicoanálisis, los avances técnicos, el estilo y la autoría, el impacto de los cines extranjeros, el cine negro, las referencias pictóricas en fotografía, *Ciudadano Kane*, el antisemitismo, la violencia, los mensajes sociales o su triste experiencia durante la Caza de brujas.

Palabras clave

Edward Dmytryk; cine clásico de Hollywood; sistema de estudios; cine años cuarenta; estilo fílmico; RKO.

Autor

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963), licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de la Laguna, es profesor titular en el departamento de Historia del Arte de esta universidad. En el ámbito de la investigación, sus líneas de trabajo se han centrado en diferentes aspectos relacionados con el arte cinematográfico y la historia del cómic. Además de diversos artículos académicos, entre sus publicaciones más destacadas se encuentran la monografía *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) y las obras colectivas *Ciudades de cine* (coordinada con Francisco García Gómez; Cátedra, 2014) y *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinada con Tomás Martín; Berenice, 2018). Contacto: gpavores@ull.es

Referencia de este artículo

Pavés, G. M. (2019). Edward Dmytryk: 80 años alrededor de una mirada. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 131-152.

EDWARD DMYTRYK: 80 YEARS AROUND A LOOK

Abstract

In this interview, conducted in 1992 and originally published in 1995, Edward Dmytryk examines his career and his conception of the cinema, paying special attention to his beginnings in the 1940s and his work at RKO. Throughout it, he talks about aspects as varied and enlightening (for his work and for the classical Hollywood cinema) as the studio system, the role of filmmakers in it, the star system, the transformations in cinema after the Second World War, the concept of realism, the influence of psychoanalysis, technical advances, style and authorship, the impact of foreign films, the film noir, pictorial references in photography, *Citizen Kane*, anti-Semitism, violence, social messages or his sad experience during the HUAC period.

Key words

Edward Dmytryk; Classical Hollywood Cinema; Studio System; Cinema in the 1940s; Film style; RKO.

Author

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963) holds a bachelor's degree in Geography and History and a PhD in Art History from the Universidad de la Laguna, where he is currently senior lecturer at the Art History Department. In the field of research, his lines of work have focused on different aspects related to film art and the history of comics. In addition to several articles published in journals, his most outstanding publications are *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) and the collective works *Ciudades de cine* (coordinated together with Francisco García Gómez; Cátedra, 2014) and *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinated together with Tomás Martín; Berenice, 2018). Contact: gpavores@ull.es

Article reference

Pavés, G. M. (2019). Edward Dmytryk: 80 Years Around a Look. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 131-152..

Edita / Published by



Licencia / License



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

(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 sobreimpresiones 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, Florencia). 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

PUNTOS DE FUGA

**BUFONADAS Y MONSTRUOSIDADES:
UNA RETÓRICA DEL EXCESO EN EL CINE
CÓMICO DE ROBERTO BENIGNI**

Diane Bracco

**MITO, ATMÓSFERA, TERRITORIO:
UNA HIPÓTESIS CINEMATOGRÁFICA
DEL NOMBRE AMÉRICA**

Román Domínguez Jiménez

**VÍCTIMAS Y VERDUGOS:
LA REPRESENTACIÓN DE ALEMANIA
EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD,
1942-1954**

Alberto Lena

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

Ana Rodríguez Granell

BUFONADAS Y MONSTRUOSIDADES: UNA RETÓRICA DEL EXCESO EN EL CINE CÓMICO DE ROBERTO BENIGNI

DIANE BRACCO

Herederero de la *Commedia dell'Arte*, descendiente artístico del cómico napolitano Totò (Governi: 2017), el actor y cineasta Roberto Benigni se impone como verdadera figura del exceso en el panorama cultural italiano de nuestros días, tanto por los personajes excéntricos que encarna en la pantalla como en el ámbito extracinematográfico. Para este payaso iniciado muy pronto al arte escénico por los poetas improvisadores de su Toscana natal¹, cualquier aparición pública se transforma en una bufonada teatral en la que da rienda suelta a su vitalidad corporal explosiva y a su elocuencia logorreica e irreverente. Dentro de la ficción cinematográfica, los diversos personajes que interpreta, en sus propios films o en los de otros directores², son todas facetas del personaje fílmico al que Benigni esbozó desde el final de los años setenta: sus excesos están hechos a la medida de la personalidad espectacular de su intérprete, proyectada en la diégesis y actualizada de una cinta a otra. Si bien la obra del cineasta va cobrando una

dimensión trágica nueva con *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), el conjunto de sus largometrajes no deja de revelar una evidente predilección por el género de la comedia y los resortes de lo burlesco. Pero, lejos de perseguir solo la valorización del bufón y el mero divertimento del público, la comicidad de farsa desarrollada por el actor-cineasta es el vector de un discurso satírico al servicio de la pintura corrosiva de las contradicciones y las disfunciones de la sociedad italiana del final del siglo XX.

En esta perspectiva crítica, Benigni da vida a un personaje burlesco, excesivo y marginal, encarnación de una escritura de la desmesura fundada en parte en los mecanismos carnavalescos de la exageración y la inversión. Enfocado como desestabilización del límite, el exceso en este cine se puede entender a la vez como retórica de la hipérbole y fenómeno de transgresión. Por una parte, abarca los desbordamientos de un cuerpo burlesco reprimido por el cuerpo social y, por otra,

la perturbación por el bufón de los umbrales normativos fijados por la sociedad. El presente artículo pretende proceder al análisis de dicha escritura del exceso, centrándose en la comedia *El monstruo* (Il mostro, Roberto Benigni, 1994), particularmente significativa: basada en el mecanismo narrativo del *quid pro quo*, esta película está vertebrada por el eje temático de la demasía, contemplada desde el prisma de una monstruosidad polifacética.

Loris, interpretado por Benigni, está en paro y vive de engaños. A raíz de un intento de seducción torpe y fallido, sin que él lo sepa, lo toman por un violador y asesino en serie al que la policía lleva doce años buscando. Siguiendo los consejos del profesor Taccone, experto psiquiatra, el comisario le encarga a la agente Jessica Rossetti la misión de inmiscuirse en su vida y desplegar sus encantos a fin de desencadenar las pulsiones del supuesto psicópata, con el objetivo de cogerlo en flagrante delito y así neutralizarlo. Pronto Jessica se convierte en la subarrendataria del sospechoso y se muestra muy concienzuda en la aplicación de las directivas de su jerarquía. Pero, contra todo pronóstico, se enfrenta con el estoicismo del inofensivo Loris. Día tras día, a pesar de la obcecación de sus superiores, ella se va percatando de que el monstruo no es el que se creía y actuará para disipar el error judicial.

El título del film indica de entrada la omnipresencia del tema de la monstruosidad, cuyas representaciones se estudiarán a la luz de su relación con la noción de exceso, confrontándolas a lo que se presenta en la diégesis como su revés, la supuesta «normalidad». El exuberante bufón benighiano se sitúa al margen de una comunidad contra la cual lucha desesperadamente, oponiendo la resistencia del cuerpo burlesco a las autoridades oficiales que se empeñan en confinarlo en el territorio de lo monstruoso. Su posición periférica lo convierte en una figura eminentemente excesiva: veremos que transgrede constantemente el pacto que fundamenta la vida en sociedad. Esta, precisamente, se halla en el centro de la sátira feroz

plasmada por Benigni en un relato fílmico donde procedimientos burlescos y estrategias carnavalescas se conjugan para denunciar la absurdidad del orden establecido y el monstruoso poder de manipulación de sus representantes.

LORIS, ¿MONSTRUO DE NORMALIDAD?

El monstruo constituye el último capítulo de una trilogía burlesca inaugurada en 1988 por *Soy el pequeño diablo* (Il piccolo diavolo, Roberto Benigni), largometraje que marca un hito en el itinerario del cineasta puesto que sella el inicio de la colaboración con el guionista Vincenzo Cerami. Esta escritura a cuatro manos, reiterada en 1991 en *Johnny Palillo* (Johnny Stecchino), permite al cine de Benigni orientarse hacia arquitecturas cómicas más sofisticadas, gracias a un minucioso trabajo sobre la inscripción del gag en la economía general del relato. Este mayor rigor narrativo implica la profundización de motivos y problemáticas anteriormente esbozados por el director, lo cual pone de relieve la coherencia de un universo creativo en vía de decantación. Loris, protagonista de *El monstruo*, aparece de hecho como el nuevo avatar del personaje cándido que Benigni creó en sus dos precedentes películas. A lo largo de su trilogía, el actor-cineasta interpreta a un individuo víctima de las leyes de un mundo que desconoce y cuyos mecanismos descubre a su costa. Sus personajes manifiestan una ingenuidad infantil que trastorna todas las normas sociales: fuente de innumerables malentendidos, su torpeza exagerada o saca a la luz la incompatibilidad del dogma cristiano con los deseos naturales del ser humano —*Soy el pequeño diablo*— (Celli, 2001: 77-82) o hace estallar un sistema cuyas entrañas revela involuntariamente el protagonista candoroso —la sociedad palermitana corrompida por la Mafia en *Johnny Palillo*— (Celli, 2001: 83-86). Loris, quien ignora hasta el desenlace la cábala de la que es objeto, hereda en parte la inocencia del diablito Giuditta y del tímido Dante, a la par que prolonga la genealogía



Imagen 1. Pascucci y Loris: dos masculinidades antitéticas

benigniana del hombre ordinario, trazada por los antihéroes de sus anteriores películas. A imagen de Dante, Loris es retratado como un individuo cualquiera, hasta mediocre, profesionalmente fracasado y que vive solo en un piso de las afueras de Roma. Su físico común de hombre bajo con alopecia y trajes uniformemente grises, demasiado grandes para él, constituye sin duda un obstáculo en su infructuosa búsqueda de una pareja sexual. En otros términos, Loris transmite la imagen de una masculinidad insignificante, revés del modelo de éxito social y amoroso encarnado por su amigo y jefe ocasional Pascucci (Imagen 1).

Sin embargo, desde los minutos liminares del film, el comisario de policía Frustalupi avisa a los periodistas y, de paso, al espectador sobre la apariencia probablemente común del que recibirá en adelante el mote de «el Monstruo»³, asesino en serie que cometió unos veinte asesinatos, sistemáticamente precedidos de violaciones y seguidos del desmembramiento del cuerpo de las víctimas: «Pero no debéis pensar que se trata de un hombre horrible y asqueroso. Él es seguramente un tío común, cualquiera. El problema es que, tras esa máscara de banalidad, hay un violador, hay un vicioso, hay un hombre ávido de sexo tras esa máscara de hombre de bien. Hay un monstruo»⁴.

Sobre esta dialéctica normal/monstruoso se erige precisamente la intriga generada por el *quid pro quo* inicial. Tras asaltar a una sexagenaria a quien él tomó por una ninfómana, aterrorizándola al activar involuntariamente una sierra eléctrica en el marco de un salón de jardinería organizado por Pascucci, Loris es sin saberlo identificado equivocadamente por la policía como «el Monstruo». El abundante campo semántico de la normalidad y la monstruosidad que irriga

los diálogos invita al espectador a confrontar, a lo largo del relato, las acepciones conferidas a estos términos antagónicos por los distintos personajes diegéticos. La anormalidad del criminal retratado por el comisario y el experto psiquiatra remite de hecho a la «arqueología de la anomalía» establecida por Michel Foucault (1999: 51-74) en sus clases impartidas en el *Collège de France*. Partiendo del análisis de los perfiles de delincuentes e individuos considerados como peligrosos en el siglo XIX, el filósofo propone inscribir la monstruosidad humana en un campo que califica de «jurídico-biológico». En el caso que nos interesa, no se trata de rareza orgánica —el comisario bien subraya la probable ausencia de todo indicio físico de desviación mental— sino de una forma de «monstruosidad moral», de esta criminalidad extrema que, según Foucault (1999: 69-70), se aproxima a la aberración teratológica. De hecho, en la secuencia que sigue a los títulos de crédito iniciales, Frustalupi se declara determinado a erradicar la «monstruosa criminalidad» —por retomar la fórmula de Foucault— que anima al asesino de mujeres, el cual viola y mata porque no logra controlar las pulsiones primarias que lo desbordan. Pinta a este depredador como una abominación del cuerpo social que encarna doblemente el exceso como transgresión del lími-

te: las atrocidades perpetradas por «el Monstruo» son una infracción a su naturaleza de hombre y significan, jurídicamente, una violación de las leyes de la comunidad.

La articulación entre el discurso del comisario y la aparición consecutiva de Loris en la pantalla nos conduce inicialmente a sospechar que el protagonista es el monstruo libidinoso buscado. Las imágenes inmediatamente posteriores a la secuencia del intercambio con los periodistas primero parecen ilustrar la declaración de Frustalupi, mostrando a un hombre animado por sus urgencias sexuales. Pero se entiende pocos minutos después que este es en realidad, sobre todo, víctima de un malentendido y una torpeza desmesurada. En efecto, el relato fílmico, por su propia estructura, revela pronto la inadecuación de esta definición primera, moral, de la monstruosidad con la naturaleza profunda del personaje. El *quid pro quo* inicial genera dos niveles de relato paralelos (por un lado, las acciones de Loris; por otro, su interpretación errónea por las autoridades) cuya confrontación le confiere al espectador una omnisciencia que le permite advertir el error en el que se van hundiendo las fuerzas del orden: acompañamos a Loris en una vida cotidiana común al lado de Jessica que, gracias a la convivencia forzada, pasa del nivel de la lectura deformada al de la realidad de los hechos. Frente a la obcecación de su jerarquía, no deja de repetir que su compañero de piso, visto que se esfuerza por resistir a cualquier tentación carnal, es «normal», «se comporta normalmente», puesto que se opone totalmente a la caracterización del monstruo sexual machacada por el comisario y el psiquiatra.

No obstante, aunque este hombre de a pie no corresponda para nada con los criterios

psicopatológicos establecidos por las autoridades, su cotidianidad, puntuada de robos y subterfugios para evitar pagar su alquiler y sus facturas, está lejos de plasmar la imagen de un ser «normal», respecto a las reglas sociales que se le imponen a cualquiera a la hora de contribuir al buen funcionamiento de la comunidad. La existencia de Loris se inscribe al margen de la vida colectiva y el personaje aparece por tanto como un sujeto de la frontera, lo cual nos remite a la definición original del monstruo, «fracaso de la Creación», para Alain Corbin (2005: 374), que vive en los límites del mundo conocido, criatura literalmente excéntrica. El caso es que, desde un punto de vista geográfico, el protagonista reside en los confines de una periferia en construcción, excrecencia monstruosa de una Roma tentacular, cuyo doble carácter inacabado e inhospitalario se impone visualmente a través de varios planos generales y picados (Imagen 2). Loris ocupa un piso del último edificio de este barrio suburbial, frontera de hormigón, grúas y andamios más allá de los cuales no se extiende nada más que un vasto descampado. Esta marginalización está acentuada por las relaciones hostiles que el personaje mantiene con los demás ciudadanos, quienes lo persiguen o se obstinan en echarlo más allá de las propias franjas del cuerpo urbano y social: el administrador

Imagen 2. El barrio suburbial de Loris: las márgenes de la ciudad



del edificio procura desesperadamente expulsarlo de su vivienda; los hijos de su vecina lo acosan tirando cadáveres de gatos delante de su puerta; un anticuario al que robó un reloj le reconoce en la calle y, en dos ocasiones, le persigue para obligarle a pagar lo que le debe.

Esta exclusión se intensifica cuando, a raíz de la denuncia de la sexagenaria al principio de la película, Loris llega a ser el blanco de las fuerzas del orden, que emiten su retrato robot en televisión. Más adelante, poco después de que un nuevo asesinato ha sido perpetrado, la población anhelosa de hacer justicia por sí misma le rodea y le persigue por las calles de Roma, lo que provoca la sorpresa del protagonista. Esta secuencia, de paso, reactiva y concentra las acepciones derivadas de las dos etimologías del vocablo «monstruo», *monstrare* («mostrar») y *monere* («avisar»). El historiador Georges Vigarello (2005: 380) recuerda al respecto que el monstruo designa originalmente a aquel que está expuesto, aquel que exhibe su diferencia ante los ojos de los llamados individuos «normales». Al mismo tiempo, el sujeto monstruoso es augurio, señal divina que revela el destino de la comunidad; en las sociedades antiguas, lo condenaban a muerte durante un ritual catártico a fin de evacuar los miedos colectivos. Efectivamente, el hombre común encarnado por Benigni, acusado de ser el monstruo sexual descrito por la policía, es reconocido, señalado con el dedo, literalmente *mostrado* por los transeúntes y periodistas reunidos delante de su edificio, antes de ser acorralado por la multitud enfurecida, sinécdoque de un cuerpo social deseoso de purgarse eliminando a este sujeto marginal.

«UN COMPORTAMIENTO POCO CONFORME A LA CONVIVENCIA DEMOCRÁTICA CIVILIZADA»⁵: LA REBELIÓN DEL CUERPO BURLESCO

«¡Que le den por culo a la mayoría!»⁶: esta réplica individualista que el desempleado Loris dirige rabiosamente a los burgueses de su barrio aclara

el comportamiento de un monstruo social que mantiene su propia marginalización y se esmera en romper el contrato que fundamenta la vida en comunidad. Se empeña especialmente en ignorar el principio de la mayoría que regula el funcionamiento democrático de su residencia, proyección a pequeña escala de una sociedad dentro de la cual se posiciona deliberadamente fuera de la ley. Se ha de señalar que, a lo largo de la cinta, solo procura una vez extraerse de la franja en la que está confinado: sin empleo fijo (aunque trabaje puntualmente para Pascucci en su jardinería), espera ser contratado por una gran empresa china; para ello sigue algunas clases particulares que resultan totalmente inútiles ya que, el día de la entrevista, no entiende ni una palabra de lo que le piden en mandarín. Es echado al cabo de cinco minutos por el jurado profesional, otra representación sinécdoquica de una sociedad hostil y exclusiva. Con excepción de este infructuoso intento para recen-trarse, Loris dedica su existencia a la transgresión de las reglas de una sociedad regida únicamente por la lógica económica: despliega tesoros de ingeniosidad para, entre otras cosas, escapar de la vigilancia del portero de su edificio, que así nunca le puede entregar sus facturas, ahuyentar a los compradores potenciales a los cuales el administrador intenta desesperadamente vender el piso que él ocupa, hurtar los enanos de jardín colocados en el espacio verde del condominio, abastecerse en el supermercado sin tener que pagar la compra, robar el periódico en un quiosco, o consumir el desayuno pagado por otros clientes en un café.

En el plano de la puesta en escena, sus maniobras para sobrevivir al margen de lo que percibe como una dictadura de la mayoría implican la elaboración de una coreografía burlesca milimetrada, expresión de un cuerpo que no deja de luchar contra las barreras sociales y económicas erigidas por la comunidad. La exuberancia del personaje, que convoca de forma obvia las gesticulaciones del muñeco, se puede considerar como una postura anticonformista, aspecto desarrollado por el

teórico Petr Král (1984: 99) en sus escritos sobre lo burlesco, y una respuesta a las agresiones de su entorno. Con el fin de defender a los miembros de una colectividad que le estigmatiza, el bufón se pone en cuclillas, se contorsiona, salta, tropieza, se levanta, sale corriendo, etc. (Imagen 3). Son todas acciones que conjugan la comicidad gestual y la comicidad de situación, poniendo de manifiesto la pregnancia de la corporeidad en el universo creativo del director: «el elemento corporal es para lo burlesco un componente esencial cuyos excesos y deformaciones explota», afirma a este respecto Emmanuel Dreux (2007: 31), autor de un libro que define lo burlesco en el cine como una estética del gesto subversivo que desestabiliza, hasta invierte el orden establecido. El desbordamiento corporal continuo que caracteriza al personaje marginal en el cine de Benigni, tanto en *El monstruo* como en sus otros largometrajes, nos autoriza a considerar lo burlesco como la piedra angular de la escritura del exceso plasmada por el cineasta, el cual recoge

a la vez el legado de la tradición del teatro popular italiano (Mileschi y Sacchelli, 2006: 59) y el de los grandes cómicos del cine burlesco estadounidense (Buster Keaton, Charlie Chaplin, Groucho Marx).

Al inscribirse en contra de las normas sociales, Loris, así como todos los personajes interpretados por el actor-cineasta, da literalmente cuerpo a la hipérbole y la transgresión, como lo han mostrado entre otros los autores Christophe Mileschi y Oreste Sacchelli (2006: 127). Endeble pero elástico, «[c]onstantemente en el límite de la desarticulación, del movimiento disonante», su silueta explota en una multitud de arabescos y acrobacias que teatralizan las múltiples estrategias del protagonista. Cuando irrumpe la palabra, es a menudo bajo la forma de un torrente verbal que acompaña a las mímicas y la agitación de las manos en una gestualidad enfática, la cual se desarrolla en un espacio necesariamente más amplio que el primer plano (se privilegian los planos medios, americanos o planos figuras para filmar las acciones

Imagen 3. Las contorsiones del bufón



del protagonista). En varias ocasiones, el vínculo de redundancia que une el verbo y el gesto hace las veces de escudo frente a los representantes del cuerpo social: la logorrea y el baile embriagadores de Loris provocan, a modo de ejemplo, la salida precipitada del primer comprador potencial que visita su piso y, consecutivamente, la del administrador, furibundo. Cabe añadir que es en un marco esencialmente bidimensional donde se despliega esta escenificación del exceso cuyo principal motor es el elemento corporal: la exclusión de los movimientos de cámara sofisticados y el uso limitado de la profundidad de campo contribuyen a la elaboración de un lenguaje cinematográfico lineal, en el que el cuerpo, anárquico, literalmente transportado, mantiene una relación frontal con la cámara para ofrecerle sus contorsiones espectaculares en los momentos de paroxismo emocional.

Sin embargo, aunque el ágil payaso benigniano, a imagen y semejanza de Buster Keaton, opone «la línea huidiza de [su] movilidad» a las formas agresivas de su entorno, como lo subraya el teórico y crítico de cine Vincent Amiel (1998: 98), no deja de ser a menudo víctima de las circunstancias. Los objetos que Loris manipula y desvía sin quererlo de su uso tradicional parecen complotar contra su candidez, y así provocan una avalancha de gags que actualizan las estrategias burlescas del cine mudo: la sierra eléctrica de la secuencia

que sigue a los títulos de crédito iniciales o, más adelante, la trituradora de carne y la linterna, con las cuales atemoriza involuntariamente a la esposa del experto psiquiatra, se convierten, muy a su pesar, en armas que lo colocan en ambiguas situaciones de «flagrante delito» y confirman aún más a las autoridades en su lectura equivocada de sus intenciones (Imagen 4).

Loris no escapa tampoco del todo del conformista ambiente, pese a su voluntad de resistir a las presiones del cuerpo social. De hecho, para aplicar los consejos de macho cabal prodigados por su amigo Pascucci, se impone resistir a los encantos de Jessica (Pascucci le explicó previamente que un hombre digno seduce, pero no debe dejarse seducir). En una larga secuencia de unos seis minutos que alía lógica de acumulación y expresión corporal hiperbólica, la agente de policía, para poner en aplicación el plan de sus superiores, ejecuta a su vez una coreografía impregnada de lo burlesco (Imagen 5). Recorre incansablemente el piso llevando diversos atuendos hartos provocadores, adoptando posturas improbables para exponer sus partes íntimas a la mirada de Loris, el cual se crispa, se tuerce literalmente y se golpea la cabeza contra las paredes a fin de contener el deseo que amenaza con desbordarlo. Este ballet cómico se despliega al compás del flujo de palabras insensatas que brota de la boca de ambos personajes: Je-

Imagen 4. «Flagrante delito»: el gag de la trituradora de carne y la linterna. Imagen 5. La coreografía burlesca de Jessica



sica acompaña cada una de sus acrobacias de una profusión de enumeraciones verbales sin pies ni cabeza, mientras que Loris se esfuerza por desviar su atención de esa feminidad espectacular soltando mecánicamente una serie de consideraciones financieras y especulativas, como se lo aconsejó Pascucci. De paso, cabe notar que el efecto cómico producido por la incongruencia de las palabras de Loris en este contexto de provocación erótica pinta una vez más la economía como un emblema de esta sociedad contemporánea absurda que acorra la al bufón, y de la que todos los resortes del exceso contribuyen a bosquejar un retrato virulento.

EL EXCESO, ESTRATEGIA SUBVERSIVA: LA SÁTIRA DE UNA SOCIEDAD MONSTRUOSA

El exceso burlesco manifestado por Benigni en *El monstruo* y, más generalmente, en el conjunto de su creación, echa sus raíces en lo cómico carnavalesco cuyas especificidades Mijaíl Bajtín (1965: 302) examinó de cerca en los escritos de Rabelais, recordando que «la exageración, la hipérbole, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados» de esta tradición. Ya se ha puesto de relieve antes la primacía del cuerpo en esta escritura del desbordamiento, cuerpo cuyas pulsiones y contorsiones remiten en parte a lo que Bajtín (1965: 27) designó como el «principio de la vida material y corporal»⁷, central en la iconografía del Carnaval. El poder subversivo de los gestos y actuaciones cotidianos de Loris atañe también a esta rica herencia: Bajtín (1965: 19) muestra que la dinámica carnavalesca está «marcada, entre otras cosas, por la lógica original de las cosas “al revés”, “contradictorias”, de lo alto y lo bajo, del frente y del revés, por las formas más diversas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos». La resistencia del protagonista que, desde los márgenes del cuerpo social, intenta minar sus mecanismos, participa también del propósito satírico de una cinta que se construye sobre

los principios de la subversión y la inversión carnavalescas. Benigni elabora la crítica corrosiva de una Italia en plena mutación política y económica, tras varios años de crisis⁸: en los albores de lo que los medios transalpinos denominaron la Segunda República, pinta una sociedad que disfruta de cierto bienestar aparente, pero dominada por el materialismo, la especulación y el moralismo biempensante de la burguesía a la que pertenecen todos los opositores de su personaje (la sexagenaria del principio, el experto psiquiatra, el administrador, el vecindario, la pareja de anticuarios). El episodio del discurso público pronunciado por Loris durante una junta de propietarios, evidente parodia de las arengas berlusconianas, bien ilustra esta carga subversiva de la desmesura benigniana, cuyo blanco es aquí uno de los representantes de la nueva clase política emergida a mediados de los años noventa. Visceralmente opuesto a las iniciativas votadas por la mayoría, el antihéroe aparece una vez más aislado y toma la palabra, frente a una asamblea airada, para defenderse de los numerosos cargos de los que le acusan (acosar al administrador, meter chicle en las cerraduras, robar los enanos de jardín y las bombillas de los espacios colectivos, etc.). El desfase entre la grandilocuencia del alegato, a la medida de la mala fe de Loris, y la mezquindad de los hechos enumerados —auténticos, ya que el espectador es testigo de estos en otras secuencias— rebaja y desacredita el modelo parodiado: es sencillo para el público transalpino identificar aquí los mecanismos oratorios subvertidos del empresario Silvio Berlusconi, entrado en política en 1994 y fundador del partido de centro-derecha *Forza Italia*, ridiculizado por Benigni, intelectual de izquierdas.

Aparte de esta sátira de la que es objeto, en este pasaje, el que fue elegido Presidente del Consejo de Ministros en el año de la realización de la película, el relato se mofa más generalmente de las autoridades como artífices de la norma colectiva y garantes del contrato social. Para ello, el director bosqueja la pintura carnavalesca de un mundo al

revés en el que dichas autoridades se revelan mucho más perturbadoras que el propio «monstruo». Al permitirle enseguida al espectador situarse del lado del protagonista, las interferencias entre los dos niveles narrativos le quitan de entrada todo crédito a la tesis dominante forjada por los poderes oficiales. Apoyándose en hechos interpretados de modo equivocado, el plan urdido conjuntamente por la policía y el experto psiquiatra pretende someter a Loris a una forma de tortura psicológica. El nerviosismo caricaturesco de Frustalupi, convencido de haber identificado al culpable al cabo de doce años de investigación, así como las convicciones inquebrantables de Taccone, rayan con la obsesión e inscriben en el campo de la desviación patológica a los propios depositarios de la supuesta normalidad jurídica, mental y comportamental. A este respecto, Mileschi y Sacchelli (2006: 72-73) subrayan la fuerza subversiva de tal tipificación de los representantes del orden, recurrente en el cine de Benigni: «[e]sta inversión de los papeles, en que el loco presunto encarna el equilibrio y los garantes de la norma aparecen como unos enfermos, es una constante del cine de Benigni, y de lo burlesco en general». De ahí que el personaje del experto psiquiatra se parezca a un científico loco, creador de un monstruo teórico concebido a partir de informaciones fragmentarias y deformadas por la aplicación sistemática de datos seudocientíficos. Pone a prueba al sospechoso mediante unas pruebas físicas y psicológicas absurdas (se introduce, por ejemplo, en casa de Loris y se hace pasar por un sastre con el fin de realizar toda una serie de exámenes médicos), pruebas cuya eficiencia nunca cuestiona, incluso después de la revelación de la identidad del verdadero psicópata.

Este delirio interpretativo de las autoridades oficiales, motor del exceso subversivo y piedra angular del relato, introduce en filigrana una denuncia de la represión moral en una sociedad contemporánea impregnada de conservadurismo. En efecto, la policía y el médico parten del postulado de que cualquier respuesta a un estímulo sexual

es síntoma de monstruosidad moral; un postulado objetivamente discutible, como advierte una de las agentes de policía convocadas por el comisario al principio de la película. Por su parte, el seductor Pascucci preconiza, como ya hemos visto, no ceder nunca a una mujer que le tira los tejos a un hombre, aunque ello implique someter el cuerpo masculino a una frustración devoradora. Esta lucha colectiva obsesiva en contra de los instintos más naturales invita al espectador a preguntarse si, al fin y al cabo, el origen de la criminalidad monstruosa no reside precisamente en la esencia excesivamente represiva de la propia sociedad italiana. Guiados por Jessica, única figura de medida y lucidez, las autoridades y el espectador descubren al final del relato que el asesino no es sino el profesor de chino de Loris; en otros términos, un hombre aparentemente afable y bien integrado en el cuerpo social, pero en quien el cumplimiento de normas morales rígidas ha acabado engendrando una verdadera neurosis, hasta el punto de volverle incapaz de contener sus pulsiones más primarias y despertar a su monstruo interior.

Más allá de esta sátira social, conviene comentar por fin las resonancias metadiscursivas de una reflexión crítica que se extiende a la fabricación del propio relato fílmico. Al desarrollar dos niveles narrativos autónomos que avanzan por sus respectivos raíles hasta que, por medio de Jessica, se establece una junción final, que posibilita así la revelación de la verdad, Benigni plantea la cuestión fundamental de la elaboración de la ficción cinematográfica, como él mismo explicó (Mileschi y Sacchelli, 2006: 165). El episodio de la proyección organizada en la comisaría por Taccone y Frustalupi (Imagen 6) es particularmente significativo: en esta secuencia se emiten las imágenes de la vida cotidiana de Loris, grabadas en la calle por una cámara oculta y montadas de tal forma que corroboran perfectamente la exposición del psiquiatra a propósito de las desviaciones sexuales del presunto «Monstruo» y acaban provocando la salida de todas las agentes de policía presentes en la reunión, ho-

rorizadas. En un segundo nivel de lectura, se puede considerar este montaje encajado como la metáfora de la manipulación de la que es objeto el espectador de cine, frente a las imágenes de una realidad filtrada por el objetivo de la cámara, cortadas, manipuladas, y cuyas fracciones el director combina a su antojo. A fin de cuentas, ¿acaso no es el propio cineasta una entidad parecida a las autoridades en el relato, capaz de elaborar su propia ficción a partir de una recreación fragmentaria e inevitablemente deformadora —monstruosa— de lo real?

En sustancia, Benigni examina los resortes del exceso a través de la lente de la monstruosidad, en una comedia íntimamente vinculada con el contexto político y económico de la Italia de mediados de los años noventa: en el clima de una recuperación económica cuyas cenizas apenas ocultan la realidad del paro, la angustia colectiva suscitada por los crímenes atroces del psicópata resuena con el horror infundido a una sociedad materialista por aquellos que se encuentran en la imposibilidad de consumir. La descodificación de la sátira revela por tanto que el miedo al monstruo se confunde con el rechazo al desempleado, ser eminentemente marginal, por la comunidad. Desde la franja en la que le mantienen, el bufón Loris, individualista por necesidad, actúa para desestabilizar los fundamentos de la vida en sociedad. Sus excesos no atañen solo a la transgresión de un límite normativo sino que implican también una verdadera subversión de este orden establecido que intenta reprimirle, hasta eliminarle. De hecho, no es por nada que Jessica, único ser razonable en la diégesis, ayude a Loris en sus estratagemas cotidianas y, en el epílogo, trabe con él una relación amorosa. Si el espectador acepta sin dificultad la idea de que una representante de la ley pueda dejarse desviar del supuesto buen camino es porque el relato, en su lógica carnavalesca, le prohíbe adherirse a las definiciones de la norma planteada por los poderes



Imagen 6. Proyección en la comisaría: manipulación de las imágenes robadas de Loris

oficiales. Conjugadas con la puesta en escena del cuerpo burlesco, las estrategias de la exageración y la inversión desplegadas por Benigni desvelan los desbarajustes de la sociedad italiana contemporánea, que no es sino el verdadero monstruo retratado en la película. El cineasta contempla sus aberrantes mecanismos represivos a través de la lupa deformadora del exceso y actualiza de este modo la crítica social que esbozó en su primera comedia, *Berlinguer, te quiero*⁹: en este film, el joven Cioni Mario, seducido por las sirenas del comunismo, sufre en carne propia la moralidad de una sociedad toscana atenazada entre modernización y tradicionalismo, perturbada por los trastornos sociopolíticos del final de los años setenta. Dos décadas después, es tentador considerar a Loris como una evolución de Cioni Mario y como la encarnación del desencanto del bufón benigniano, frente a la imposible viabilidad del ideal comunitario en la Italia del extremo final del siglo XX. ■

NOTAS

- 1 Aunque no se pueda estudiar en el presente trabajo, cabe señalar que la trayectoria artística de Benigni está profundamente influenciada por la cultura poética italiana; su creación bebe de las fuentes de los

- padres de la literatura nacional como Dante Alighieri (1265-1321) y el *dolce stil nuovo*, Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375), pero también poetas contemporáneos como Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Dino Campana (1885-1932) o Eugenio Montale (1896-1981), entre otros. De hecho, la *Divina Commedia* inspiró a Benigni un exitoso *one-man show*, *Tutto Dante*, representado entre 2006 y 2013, que mezclaba la exégesis del famoso poema medieval con la sátira de la Italia contemporánea. Véanse algunas monografías dedicadas al actor-cineasta y a las raíces de su obra (Parigi, 1989; Masi, 1999; Borsatti, 2002).
- 2 Entre ellos, citemos a Giuseppe Bertolucci, Federico Fellini, Jim Jarmusch, Blake Edwards o, más recientemente, Woody Allen.
 - 3 Se trata muy probablemente de una alusión al *mostro di Firenze*, asesino en serie que aterrorizó a la población de Florencia entre 1968 y 1985. Sobre este suceso, consúltese la crónica de Fiorucci (2012).
 - 4 «Ma non dovete pensare che sia un uomo orrendo e schifoso. Egli è sicuramente un tipo comune, qualunque. Il problema è che dietro a quella maschera di banalità, c'è un violentatore, c'è un vizioso, c'è un uomo avido di sesso là dietro a quella maschera di uomo per bene. C'è un mostro» (traducción de la autora).
 - 5 «Un comportamiento poco consono alla civile convivenza democrática» (traducción de la autora).
 - 6 «Vaffanculo alla maggioranza!» (traducción de la autora).
 - 7 Se ha de subrayar sin embargo que, si bien el sexo (y las frustraciones que genera en este caso) está muy presente, la aproximación corporal de Benigni excluye, en este largometraje, la otra vertiente del exceso carnavalesco que constituye la escatología, celebrada por varios otros personajes de su filmografía, en *Berlinguer, te quiero* (*Berlinguer, ti voglio bene*, 1977), o el ya citado *Soy el pequeño diablo*, por ejemplo. Algunos autores estudiaron de hecho la representación del cuerpo en Benigni a través del prisma de lo obscuro, omnipresente en las primeras creaciones e interpretaciones del actor-cineasta. Véase al respecto el análisis de Consentino (1998).
 - 8 Sobre las turbulencias que conducen a Italia a reinventar constantemente su funcionamiento demo-

crático, véanse los textos de Colarizi (2007) y Lazar (2008).

- 9 Coescrita por Roberto Benigni y Giuseppe Bertolucci y dirigida por este último.

REFERENCIAS

- Amiel, V. (1998). *Le Corps au cinéma: Keaton, Bresson, Casavetes*. París: Presses Universitaires de France.
- Bajtín, M. (1965). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. París: Gallimard.
- Borsatti, C. (2002). *Roberto Benigni*. Milán: Il Castoro cinema.
- Celli, M. (2001). *The Divine Comic: the Cinema of Roberto Benigni*. Lanham: Scarecrow Press.
- Colarizi, S. (2007). *Storia politica della Repubblica: partiti, movimenti e istituzioni: 1943-2006*. Roma: Laterza.
- Consentino, A. (1998). *La scena dell'oscuro: alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*. Roma: Odradek.
- Corbin, A. (2005). *De la Révolution à la Grande Guerre*. París: Seuil (colección *Histoire du corps*, vol. II).
- Dreux, E. (2007). *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. París: L'Harmattan.
- Fiorucci, A. (2012). *48 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. [s.l.]: Morlacchi.
- Foucault, M. (1999). *Cours du 22 janvier 1975*. En V. Marchetti y A. Salomoni (eds.), *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975* (pp. 37-54). París: Édition de l'École des Hautes Études/Seuil/Gallimard.
- Governi, G. (2017). *Totò. Vita, opere e miracoli*. [s.l.]: Fazi.
- Král, P. (1984). *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. París: Stock.
- Lazar, M. (2008). *L'Italie sur le fil du rasoir: changements et continuités de l'Italie contemporaine*. París: Perrin.
- Masi, S. (1999). *Roberto Benigni*. Roma: Gremese.
- Mileschi, C., Sacchelli, O. (2006). *Le Clown amoureux: l'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*. Lyon: La Fosse aux Ours.
- Parigi, S. (1989). *Roberto Benigni*. Nápoles: Ed. Scientifiche Italiane.
- Vigarello, G. (2005). *De la Renaissance aux Lumières*. París: Seuil (colección *Histoire du corps*, vol. I).

BUFONADAS Y MONSTRUOSIDADES: UNA RETÓRICA DEL EXCESO EN EL CINE CÓMICO DE ROBERTO BENIGNI

Resumen

En 1994, Roberto Benigni dirige la comedia de malentendidos *El monstruo* (Il mostro) cuyo protagonista, el marginal Loris, es víctima de un error judicial tan monstruoso como el asesino en serie por quien le toman las autoridades italianas a lo largo del relato filmico. Como los anteriores films del cineasta, esta quinta película se polariza en torno a la figura burlesca del bufón, encarnación de una escritura de la desmesura que Benigni pone al servicio de una pintura corrosiva de la Italia de los noventa y de sus disfunciones. Se tratará precisamente de examinar los mecanismos de dicha retórica del exceso, fundamentada en un cuestionamiento constante de la dialéctica normalidad/monstruosidad. Los desbordamientos del personaje benigniano lo inscriben al margen de una comunidad contra la cual lucha vanamente, oponiendo la resistencia del cuerpo burlesco a las represivas normas sociales cuyos depositarios se empeñan en confinarlo en el territorio de lo monstruoso. Su situación literalmente excéntrica lo convierte en una figura excesiva, que no duda en transgredir el pacto fundador del cuerpo social. De hecho, la sociedad italiana se encuentra en el centro de la sátira plasmada por Benigni en una cinta donde estrategias carnalescas y resortes burlescos se combinan para denunciar las aberraciones del orden establecido y el monstruoso poder de manipulación de sus representantes.

Palabras clave

Cine italiano; Roberto Benigni; monstruosidad; exceso; normalidad; bufón, comedia.

Autora

Diane Bracco (Limoges, 1987) es profesora en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad de Limoges. Es titular de la *Agrégation* de lengua española (oposición a cátedra de instituto para docentes de Educación Secundaria) y doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad París 8, con una tesis dedicada al exceso en el cine español de la democracia. Es autora de diversos artículos y ponencias sobre directores españoles, como Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger o Santiago Segura. Actualmente, investiga sobre las filiaciones cinematográficas entre Italia y España. Contacto: diane.bracco@unilim.fr.

Referencia de este artículo

Bracco, D. (2019). Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 175-186.

SLAPSTICK AND MONSTROSITIES: A RHETORIC OF EXCESS IN THE COMIC FILMS OF ROBERTO BENIGNI

Abstract

In 1994, Roberto Benigni directed the comedy of errors *The Monster* (Il Mostro), whose protagonist, the marginalised Loris, becomes the target of an erroneous police investigation as monstrous as the serial killer the authorities suspect him of being throughout the story. Like the director's four previous feature films, this picture is centred on the burlesque figure of the jester, who embodies a rhetoric of excess that Benigni uses to paint a caustic picture of 1990s Italy and its dysfunctions. This article examines this rhetoric of excess, which is based on a constant questioning of the normality/monstrosity dialectic. The excesses of Benigni's character position him on the fringes of a society against which he struggles in vain, using the resistance of the burlesque body to oppose the repressive social norms whose guarantors want to confine him in the territory of the monstrous. His literally eccentric position turns him into an excessive figure who is prepared to transgress the foundational pact of the social body. Indeed, Italian society is the main target of Benigni's satire in a film that combines burlesque mechanisms and carnivalesque strategies to expose the aberrations of the established order and the monstrously manipulative power of its agents.

Key words

Italian Cinema; Roberto Benigni; Monstrosity; Excess; Normality; Jester; Comedy.

Author

Diane Bracco (Limoges, 1987) is a member of the Department of Iberian and Iberian-American Studies at the University of Limoges. She completed the *Agrégation* in the Spanish language and holds a Ph.D. in Hispanic Studies from Université Paris 8, with a thesis analysing excess in Spanish cinema of the democratic area. She has written various articles and papers on Spanish directors such as Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger, and Santiago Segura. Her research is currently focused on cinematographic connections between Italy and Spain.. Contact: diane.bracco@unilim.fr.

Article reference

Bracco, D. (2019). Slapstick and Monstrosities: a Rhetoric of Excess in Roberto Benigni's Comic Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 175-186.

Edita / Published by



Licencia / License



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

MITO, ATMÓSFERA, TERRITORIO: UNA HIPÓTESIS CINEMATOGRAFICA DEL NOMBRE AMÉRICA*

ROMÁN DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ

PREÁMBULO: ¿QUÉ ES UN TERRITORIO?

Una de las preocupaciones de los estudiosos del cine ha sido entender, desentrañar y explicar la relación del cine con el espacio. En efecto, puede haber un cine sin narración, como en gran parte del cine experimental; puede haber incluso un cine con ausencia absoluta, o casi absoluta, de movimiento, como en, *El muelle* (La jetée, Chris Marker, 1962), compuesta por fotogramas fijos salvo por el instante que muestra un leve movimiento de párpados de la amada del protagonista. Pero, aunque en *El muelle* no haya casi movimiento visual, hay voz, y, con ello, continuidad, duración y también figura, cuerpo, extensión, visuales. No puede haber un cine sin tiempo, pero tampoco sin espacio, incluso cuando este se subordina a los movimientos expresivos de la imagen-afección como lo anunció Deleuze (1983: 125-144), o al tiempo mismo, entendido como duración bergsoniana y no como tiempo cronológico, en las diversas variantes de la imagen-tiempo (1985).

Incluso si entendemos el cine como la manifestación de una corporalidad (Bellour, 2009), el espacio subyace desde la composición del cuadro y los movimientos del plano hasta el montaje. Más que el movimiento de cámara, el gran aporte del cine a la manifestación del espacio es el montaje: nuestra percepción de urbes delirantes, calles sórdidas, oficinas y bares ajetrechos, carreteras solitarias, paraísos exuberantes o desoladores, palacios opulentos y planetas inhóspitos, estancias íntimas o salas de juzgado es ya distinta cuando han pasado por la criba del montaje cinematográfico. Pero el cine, más que representar espacios preexistentes, crea y expresa espacios que con el tiempo se le han vuelto casi consustanciales: así con el Oeste estadounidense y la mitología cinematográfica del *western*. Es por ello que en el seno del interés por el espacio cinematográfico destaca el estudio de la relación entre el cine y el espacio geográfico: monografías y estudios sobre el cine y la urbe, sobre el cine y el paisaje, sobre el cine y la tierra se suceden unos a otros.

Se puede aventurar que lo que subyace a este interés es la comprensión del cine como un territorio. Pero, ¿qué es un territorio? ¿Y qué sería un territorio cinematográfico? El filósofo y científico polaco-estadounidense Alfred Korzybski (1933: 58) acuñó la frase: «Un mapa no es el territorio»¹. Con ello Korzybski buscaba argumentar que el territorio no puede ser reducido a su representación: de lo que se puede derivar que en tanto que tal, el territorio implica un tipo de acto, presencia o manifestación que surge, se mantiene y hasta se resiste a la representación; es decir, a la esquematización en un plano distinto del que ya manifiesta. En el cine se puede entender que el territorio no es la mera representación de un espacio geográfico, es decir, no es la construcción de un espacio que sirve a una diégesis que busca representar un lugar o una situación, sino la construcción de un efecto de presencia de un lugar que vale por sí mismo, por lo que expresa más allá de la representación. ¿Cómo entender este efecto? Deleuze y Guattari (2010: 322) postularon que «el territorio sería el efecto del arte». Con ello afirmaban que el territorio es un acto de apropiación, pero no de una apropiación de soberanía por parte del humano, ni de una apropiación por agresividad por parte del animal (contra la tesis del etólogo Konrad Lorenz), sino de una apropiación de los medios (espacio-tiempos que se componen de la repetición periódica de elementos: colores, formas, sonidos) y los ritmos (variaciones críticas de tiempo y espacio que coordinan medios heterogéneos) de un lugar (Deleuze y Guattari, 2010: 321). De acuerdo con Deleuze y Guattari, el territorio nace cuando los medios y los ritmos pasan a un plano expresivo, es decir artístico:

La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel*, *pancarta*. Como dice Lorenz, los peces de coral son carteles. Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que

esas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenece al sujeto que las tiene o las produce. Esas cualidades son firmas, pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada (Deleuze y Guattari, 2010: 322-323).

Para Deleuze y Guattari, los primeros artistas son los animales, en el sentido de que estos marcan territorio, «hacen pancarta» o ritornelos con sus colores y sus sonidos. De aquí se puede sugerir que si los animales *firman* con color y sonido el territorio, los humanos *firman* con sonido, con color, con formas, pero sobre todo con otorgar al territorio, a una morada, un nombre propio: hay territorio cuando los constituyentes expresivos de un lugar, medios y ritmos, adquieren una firma, un nombre propio. El presente texto busca argumentar que hay territorio cinematográfico cuando el espacio substituye o neutraliza su función representativa para describir, designar y expresar un lugar singular (compuesto por una interacción entre medios y ritmos que precisaremos más tarde como *mood* o atmósfera cinematográfica) que, o bien emplaza a la búsqueda de una firma, de un nombre propio, o bien ya la posee. En el primer caso se trata de una vindicación, cuando de las imágenes se puede afirmar, por ejemplo: «esto es América», «esto es Nueva York», y que puede ser ejemplificado con la mayor parte del cine estadounidense: hay, tanto en el hollywoodense como el cine alternativo de Estados Unidos, una tendencia a vindicar el nombre propio «América» como lo que designa una tierra singular para un pueblo, o un crisol de pueblos, excepcional. En el segundo, se trata más bien de una hipótesis, «esto habría sido mi tierra», «esto es lo que podría ser el país», que esquemáticamente podría adscribirse a una tendencia del Nuevo Cine Latinoamericano: el cine del argentino Fernando Birri, del cubano Tomás Gutiérrez Alea o el del boliviano Jorge Sanjinés pueden ser entendidos como el reclamo cinematográfico de una tierra que aún busca su nombre, o que lo ha perdido por la colonización.

Pero quizá el ejemplo más evidente de esta tendencia sea el cine de Glauber Rocha. Además de ser un cine de estética de hambre y de ensoñación, como escribiría el propio Rocha (2011: 29-35, 135-140) en sus manifiestos, es un cine de tendencia territorial: *Tierra en trance* (Terra em transe, 1967) se desarrolla en una ficticia República de *Eldorado*, pero lo que se expresa pudiera caber en el nombre propio de cualquier país latinoamericano. Ahora bien, tanto en la tendencia hacia la vindicación como en la tendencia hipotética se trata de la expresión de una singularidad espaciotemporal que encuentra una especie de sosiego, de apropiación o de pancarta en el nombre propio. De tal suerte que la pregunta por el territorio cinematográfico pasa en este texto por la relación entre el espacio (convertido ya por los materiales expresivos en lugar singular) y el nombre propio.

PREGUNTARSE POR EL NOMBRE DE UN LUGAR EQUIVALE QUIZÁ A PREGUNTARSE POR EL RELATO DE SU FUNDACIÓN

Pero preguntarse por el nombre de un lugar equivale quizá a preguntarse por el relato de su fundación. Es en este sentido que todo territorio cinematográfico, en su distinción como espacio geográfico del cine en general, sería mítico. Hablar de mito es problemático porque la palabra tiene muchas acepciones y usos. Lo primero que hay que distinguir es que por mítico aquí no se entiende la fascinación por las estrellas cinematográficas en tanto que «figuras míticas» ni tampoco las películas que narran mitos antiguos, sino una configuración determinada: habría territorio cinematográfico ahí donde yace un sustrato, un indicio en la expresión espaciotemporal, que remitiera al nombre propio como acto mítico fundacional. Deleuze (1989: 256) sentencia: «el mito, con su estructura siempre circular, es ciertamente, el relato de una fundación». Resulta que el origen funda-

cional o *arjé* no solo es principio cronológico, ya sea legendario o histórico, de una secuencia de actos humanos. Es también un *topos*: un lugar en el que dicha secuencia pretende buscar su autoridad o legitimidad (Derrida, 1995: 14). Del mismo modo que no habría auténtica fundación sin mito, tampoco habría mito sin lugar originario.

Más que preguntarse si estos actos, relatos y *topos* fundacionales son ficticios o históricos en determinado film, lo cual podría comprobarse con relativa facilidad, habría que constatar, como afirma el ensayista mexicano Carlos Monsiváis (2000: 35), que «ya no venimos de la selva o de la sabana, [...] [v]enimos de películas pésimas y gloriosas». Es decir, nuestros mitos muchas veces no vienen de los relatos, de las ideologías o de los discursos de los lugares a los que pertenecemos o creemos pertenecer real y geográficamente, sino de esa otra geografía que el cine despliega en sus territorios y que llega a convencernos de que, por lo menos afectivamente (fantasmagóricamente si se quiere), nuestro origen mítico se encuentra en las pantallas: el hecho de que el mito se despliegue en el cine como un relato ostensiblemente falso, puesto que nadie proviene de una película, no desmerece su función mítico-afectiva. Del mismo modo en que el espacio en el cine en general y el territorio cinematográfico en particular no son espacios y territorios reales, los *topos* del cine son ficciones y virtualidades que invisten y pueblan lo real. El cine y sus sucedáneos no solo nos ofrecen historias en las que podemos angustiarnos o regocijarnos, ni solo personajes en los que podemos reconocernos, sino que también nos facilitan un *topos* afectivo que es presentado como un origen y, dada la estructura circular del mito recordada por Deleuze, configuraría también la aspiración a un destino. La hipótesis de este texto es que bajo ciertas condiciones los ambientes afectivos o *moods* (que en adelante llamaremos atmósferas cinematográficas) provocan la aparición de lugares o *topos* míticos que, a su vez, obedecen a un cierto sustrato geográfico del cine, que aquí se denomina *territorio cinematográfico*, y que dicho

sustrato, como se analizará más adelante, tiene en América, como figura, como continente, pero sobre todo como *nombre propio*, su *topos* privilegiado en el devenir del cine.

DE UNA CIERTA PREEMINENCIA DEL TOPOS SOBRE LA IMAGEN

¿Cómo se relacionan las imágenes técnicas en movimiento con la representación, expresión y apropiación del *topos*? La respuesta tiene que abarcar los aspectos estéticos y técnicos de la cuestión, aunque también lo político, pues incluso si la apropiación es expresiva, como en el territorio según Deleuze y Guattari, lo que une al mito con el *topos* es el *nomos*; es decir, la esfera arcaica de la prerrogativa o del derecho sobre un lugar (Schmitt, 1974: 13). ¿Cómo ligar esto con el cine? En oposición a una cierta tendencia teórica que, con Deleuze como figura señera, considera que la categoría estético-política determinante en el cine es el tiempo, y que suele concentrarse en el análisis de los efectos de imágenes y secuencias concretas en la percepción individual, Walter Benjamin (2008) considera que es el hábito perceptivo a nivel masivo lo que define la relación de la técnica cinematográfica con la política. La aproximación de Benjamin (2008: 82) se centra en la absorción fisiológica continua de los estímulos cinematográficos por parte del cuerpo colectivo (público, masa) en lo que él llama *percepción distraída* o *percepción táctil*. Para Benjamin, la percepción es *distraída* en tanto que no se define por el análisis individual contemplativo, casi rumiante, de los componentes de la imagen para ligarlos intelectualmente a los elementos de la tradición (como sí sucedería en la pintura), sino por una sensibilidad colectiva que se inerva (es decir que es afectada en su corporalidad por la acción del aparato nervioso) con los cambios sucesivos y trepidantes del montaje. Es *táctil* ya que, como en la arquitectura, lo que cuenta es el habituarse a ciertos estímulos que se interiorizan en la percepción colectiva como una

suerte de cuerpo extendido. Si para Benjamin en la sensibilidad de lo arquitectónico cuenta menos la fotografía (la percepción instantánea) y el conocimiento del diseño del monumento (el diagrama) que su inserción cotidiana en la urbanidad, lo que cuenta en el cine no es el significado particular de una imagen singular, sino la absorción incesante de imágenes en el cuerpo colectivo, que rápidamente se encuentra inervado por una estética del *shock*, es decir de estímulos fuertes y continuados provocados por los movimientos de cámara y el montaje (Benjamin, 2008: 83).

Lo más importante en la aproximación de Benjamin (2008: 65-72) es que permite pensar que la efectividad empática del cine pudiera residir menos en su capacidad para contar historias o incluso en la identificación sensual con los iconos del *Star System* por medio del *Testleistung* (prueba de rendimiento) que en su capacidad para constituir atmósferas o ambientes en las que el colectivo, más allá de contenidos específicos, se sentiría *como en casa*. Se puede objetar con razón que lo que mayormente cautiva al público en el cine es siempre una imagen, un movimiento, una escena o secuencia específica: la mirada sensual de Scarlett Johansson, la sonrisa complaciente de Ricardo Darín; pero también el funeral de un revolucionario en La Habana en *Soy Cuba* (Mijaíl Kalatózov, 1964) o el ataque artero a la aldea vietnamita en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Pero desde una aproximación táctil, tales escenas funcionan como contrapuntos en una suerte de superficie de acogida espaciotemporal que los encadena en series de momentos relevantes, de pausa y de transición. Se puede sugerir que los momentos que cautivan en el cine son asimilables a lugares (ríos, montañas, valles) y acontecimientos (estaciones, solsticios) relevantes que definen y delimitan el mundo en su fase mágica primitiva (Simondon, 2006: 182-183); que en esta medida constituyen los accidentes del espacio afectivo que construye el montaje para luego ser absorbido por el público como un *topos* o atmósfera virtual que nos acoge².

DE LA ATMÓSFERA AL TERRITORIO CINEMATOGRAFICO

Pero, ¿qué sería una atmósfera en cine? Es la superficie que acoge la narración y el relato para acordarles una coherencia perceptiva. La atmósfera cinematográfica sería provocada por los tonos auditivos y visuales, por el ritmo, por el *tempo*, por una pulsación que ordena las acciones para producir algo más que una diégesis, una síntesis de estímulos, como cuando se tiene frío o miedo: una sensación. Así, Robert Sinnerbrink (2012) ha observado que los estudios estéticos del cine han descuidado lo que él llama *mood* (humor, estado de ánimo o de temperamento), a pesar de que incluso algunos géneros cinematográficos se definen por esta situación (*thriller*, romance). Pero el *mood* también puede ser entendido como tono afectivo, como ambiente o para usar una palabra coloquial, como *onda* de un lugar. Así, el *mood* se puede asimilar a lo que aquí se llama atmósfera o espacio afectivo: un lugar que define el estado de ánimo por el uso de ciertas sombras y luces, colores, espacios, tonos y ritmos de montaje y de movimiento, como en el cine negro. La atmósfera en cine es *mood*, sensación de un ambiente, que precisamente por su carácter atmosférico, aéreo, tiende a ser una sensación difusa. En este sentido la atmósfera, el *mood* funcionaría como reverso del universo de imágenes diegéticas. Si se recuerda la idea que Deleuze (1984: 39) toma a su vez de Klee de que «la tarea de la pintura se define como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son», y se reconsidera este hacer visible como el supuesto de toda imagen visual y audiovisual, es posible sugerir que la atmósfera actuaría en sentido contrario: ella sería la síntesis de los efectos invisibles e inaudibles de fuerzas que en principio son audiovisuales. Lo invisible y lo inaudible es aquí la sensación *sinestésica*, casi cutánea (*táctil* en términos de Benjamin) de la superficie que alberga los acontecimientos. La atmósfera no se ve ni se oye, se experimenta, se *resiente*: es *pneumática*, es decir, remite a la influen-

cia de un aliento espiritual indefinible (elemento psicológico del *mood*); pero también es ambiental, porque se relaciona con sensaciones como las de temperatura, enclaustramiento e intemperie (elemento espacial del *mood*). Esto podría resumirse en una fórmula ciertamente difusa: *la atmósfera es lo que la piel resiente de una película*. La atmósfera no es acción ni acontecimiento, aunque en ella estos se presienten. La atmósfera no es el rayo, sino la oscuridad y la tormenta que lo acompañan. Si el acontecimiento tuvo lugar, ella actúa como el aire o el humo que se deduce de este, pero que ya no es el acontecimiento mismo. La atmósfera insiste (es premonitoria de la acción) y subsiste (es lo que queda en el aire). No por esto habría que concluir que la atmósfera es una imagen-tiempo, porque ante todo la atmósfera no es una imagen, y aunque recoge y acoge las variaciones de los movimientos y del tiempo, no implica una liberación del tiempo de coordenadas espaciales, como sí lo implica la noción de imagen-tiempo de Deleuze, pues para este el tiempo es una categoría superior al espacio, así en su caracterización de «los espacios desconectados» y «espacios vaciados» de Antonioni (Deleuze, 1985: 13). Lo que insiste y subsiste en la atmósfera cinematográfica es un lugar *psicogeográfico* (Debord, 1955).

El carácter difuso, aéreo, de la atmósfera vuelve ardua su delimitación: si no es imagen concreta, ni aun una secuencia, puesto que esta sigue siendo diegética, se puede preguntar con razón: ¿Cuántas atmósferas contiene un film? ¿La atmósfera en cine tiene principio y fin? Sería acaso imposible declinar todas sus eventuales variacio-

¿QUÉ SERÍA UNA ATMÓSFERA EN CINE? ES LA SUPERFICIE QUE ACOGE LA NARRACIÓN Y EL RELATO PARA ACORDARLES UNA COHERENCIA PERCEPTIVA

nes. Lo que aquí interesa en todo caso es su relación con el mito. La atmósfera en cine es manifestación del *topos*, pero no por ello toda atmósfera es mítica. Una conversación acalorada en un departamento no es mítica en sí, como tampoco una escena de acción en la calle. En esta medida, la atmósfera designa en el cine un estado análogo al de los medios y los ritmos antes de que surja la expresión territorial tal y como la caracterizamos más arriba a partir de Deleuze y Guattari. Así, un film como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) puede provocar atmósfera que remite a un miedo metafísico, casi teológico, pero en la atmósfera del bosque de *La bruja* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015), el terror surge de las fuerzas desconocidas de la tierra, y se acerca a lo que H. P. Lovecraft (2012: 28) denomina como «miedo cósmico» (*cosmic fear*): un miedo que se confunde con la sensación del caos primigenio, anterior a cualquier fundación y orden. Para que la atmósfera sea mítica, tiene que provocar la aparición del *nomos*. Pero no lo puede lograr sino cuando en ella tiene lugar un drama perceptual, plástico, cósmico, que puede darse al mismo tiempo que la narración o la trama, pero que la excede. Cuando los espacios de gran magnitud, estepas, montañas, caudales, el desierto, la selva, el bosque, los arrecifes y acantilados, la carretera abandonada, el paraje desolador, las urbes con sus monumentos y edificios imponentes abandonan sus funciones decorativas, es decir, cuando los planos dejan de funcionar mayormente como complemento a la acción; cuando los enlaces y engranajes narrativos y de acción de los personajes se relajan y se debilitan para dar paso a concatenaciones rítmicas en las que el espacio provoca una sensación de extrañeza más que humana, o que tiende a superar la cultura humana, se puede decir que nos encontramos ya frente a algo que es más que una atmósfera: un territorio. Este territorio cinematográfico puede ser descrito como la extraña y un tanto ambigua sensación para el espectador de *estar efectivamente en la tierra*, en oposición a

la impresión de estar viviendo una historia o de estar siguiendo una narración.

En su *Poética*, Aristóteles indicaba ya que la narración imita contando algo, mientras que el drama imita actuando. La poesía épica mezcla narración y actuación. Pero el drama es siempre actuante (Aristóteles, 1974: 133-134 [1448a, 19-29]). Del cine se puede decir que puede mezclar lo narrativo y lo dramático (Pérez, 1998: 16), y también tomar la forma del documental y del ensayo, como en Farocki y Godard. Pero el territorio cinematográfico se presenta siempre, por lento que pueda manifestarse, como un drama perceptual que puede correr paralelo a estas variantes del cine o bien puede interrumpirlas, neutralizarlas, y hasta negarlas, como el cine eminentemente territorial de James Benning. En todo caso, solo habría territorio cinematográfico en los momentos en que la narración, el drama, el documento o el ensayo se verían sobrepasados, amenazados por una sensación que pasa de lo atmosférico a lo territorial; es decir, por una tendencia a una dramatización que parece exceder las preocupaciones humanas. Aun así, el territorio cinematográfico no solo se definiría por una tendencia al relajamiento de la narrativa, sino por una neutralización de la función paisajística de los planos. El territorio no es el paisaje, porque este último se presenta como una construcción en la que los planos funcionan como cuadros pictóricos para la contemplación cómoda y segura de un espectador externo al espacio representado. Resulta que el paisaje se presenta como una construcción humana y luego histórica: no siempre ha habido paisajes. Es por esta razón que hemos escogido desarrollar la noción de territorio a partir Deleuze y Guattari y no a partir de autores norteamericanos como el diseñador de paisajes John Brinckerhoff Jackson (1994) o el geógrafo Yi-Fu Tuan (2014) cuyos trabajos sobre la experiencia del lugar (*place*) y el espacio geográfico son interesantes, pero nos parece que dependen demasiado de la noción de paisaje, que es, para decirlo en términos de Benjamin, óptica, mientras

que el territorio, tal y como intentamos definirlo es ante todo táctil, rítmico, ambiental. En el cine la función paisajística de los planos se da por lo general cuando estos sirven para localizar y dar contexto a una acción. Mientras que el territorio cinematográfico corresponde a una sensación de vastedad cósmica, o que aspira a lo cósmico, en la que lo humano tiene que adaptarse o morir. Así, un film como *El renacido* (The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015) no sería un film territorial, porque a pesar de la majestuosidad de los paisajes configurados por la fotografía de Emmanuel Lubezki, lo que tiene lugar es una película de acción y aventura, repleta de shocks que bien pudieran haber tenido otro escenario. Mientras que en una película como *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) lo que impera es la acción de las fuerzas de la naturaleza y de la tierra contra lo humano. Se puede decir que el territorio se acompaña de un presentimiento de inhumanidad, aun en los lugares esculpidos por los humanos, como en los planos en los que las moles de una gran urbe aparecen irradiadas por sus luminarias en la vastedad de la noche: habría algo de paradójicamente territorial en las escenas urbanas al inicio de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y en los recorridos nocturnos de *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011). El paisaje suele ser bello y seguro, pero el territorio es tosco y arduo, imponente y desafiante. Por ello las llanuras gélidas del Ártico en *Nanuk, el esquimal* (Nanook of The North, Robert Flaherty, 1922), las formaciones geológicas del *Monument Valley* en Arizona en los films de John Ford, y la exuberancia de la Amazonia en *El abrazo de la serpiente* de (Ciro Guerra, 2015) contribuyen más a la sensación territorial que la naturaleza ordenada de los parajes de Europa, aun y cuando se den en los Alpes, como en la célebre escena inicial de *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music, Robert Wise, 1965). El paisaje implica una cierta pausa contemplativa, pero el territorio se da como duración pulsada o rítmica, cuyos tiempos no tienden a ser los de la historia, sino los ciclos y edades de la tierra.

EL PAISAJE SUELE SER BELLO Y SEGURO, PERO EL TERRITORIO ES TOSCO Y ARDUO

En tanto que cinematográfico, el territorio no deja de ser un artificio humano, cultural y técnico, tanto como lo es el paisaje, pero lo que cuenta aquí es la sensación atmosférica, territorial, de intemperie, entendida esta no solo en términos climáticos y fisiológicos, sino como un presentimiento de haber sido abandonado por la cultura, como si la civilización se hubiera hundido y ocultado para nosotros, incluso si los personajes conversan o mantienen precariamente lo humano, como los pioneros perdidos que buscan desesperadamente agua en el desierto de Oregón en *Meek's Cutoff* [El atajo de Meek] (Kelly Reichardt, 2010); o como el viejo capitán danés que se pierde en un paraje de apariencia lunar en la Patagonia de *Jauja*; o aun en la espera interminable de un funcionario menor colonial para ser transferido del inhóspito puesto de frontera en el Paraguay colonial a la ciudad donde espera reencontrar a su familia en *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). Es cierto que este film de Martel presenta no pocas escenas de interiores, pero lo importante es que el interior, el mundo de la cultura, sea impregnado por la rudeza o la voluptuosidad del exterior, hasta el punto de que las cosas humanas se corroen de manera tal que llegan a presentar un aspecto fantasmagórico y sórdido. Así, en la rara escena de la plantación francesa en el Vietnam de *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, 2001): el protagonista, un capitán del ejército estadounidense que parte a la selva en busca del coronel renegado Kurtz, parece regresar por un momento a la civilización. En la cena hay viandas y vino francés, los comensales se visten extrañamente como si estuvieran viviendo en el clima temperado de Europa y no en la selva monzónica. El capitán no sabe si estos franceses y su mansión en medio de la nada humana son espectros o alucinaciones. Quizá es importante para

la trama y para el espectador que no se sepa. Lo que cuenta aquí es que el territorio impregna y corroe el orden humano para establecer algo más que un orden, un *caosmos* (Guattari, 1992).

DEL TERRITORIO Y SU NOMBRAMIENTO

Que el territorio se presente como un espacio más allá de la cultura, como fuerza que corroe lo humano, como plasticidad que desactiva o que debilita la narración no impide que sea ficcional. El territorio en el cine es un drama cósmico en el que lo humano parece jugarse su suerte como si fuera su última carta, incluso si los humanos no aparecen en pantalla. Los movimientos, ritmos y texturas del territorio comportan una ficción dramática no-antropomórfica, demoníaca (en su acepción griega, como *daimona*) que transporta y hace vigente una otredad, un hado. Refiriéndose a la literatura norteamericana, D. H. Lawrence (1920: 11) llamaba *Spirit of Place* a esta intuición. Para referirse también a las fuerzas geográficas que rigen en esta misma literatura, Leslie Fiedler (1969: 11-15) la denominará años después *Demon of The Continent*. La última carta, que acaso también es la única, que lo humano ofrece ante este *daimon* es el lenguaje, o mejor la palabra que funda, es decir *el nombre*. Lo que todo territorio clama, o por lo menos parece clamar al humano, es el nombre. La necesidad de un nombre propio espiritualiza al territorio, le da su carácter mítico.

Pero, ¿qué es un nombre propio? ¿Cuál es su función? A partir del célebre estudio de Saul Kripke *Naming and Necessity* (1981), Jean-François Lyotard anota que «[u]n nombre propio no significa nada, no designa una propiedad del sujeto u objeto designado, un nombre es solamente un índice que, en el caso de la antroponimia, por ejemplo, designa un ser humano y uno solo. Se puede validar las propiedades atribuidas al ser humano designado por ese nombre, pero no su nombre. Este no le agrega ninguna propiedad. Incluso si muchos nombres tienen inicialmente una signi-

ficación, ellos la pierden, y deben perderla» (Lyotard, 1983: 60).

Lyotard (1983: 65) añade que el nombre propio se emparenta con los deícticos. Como se sabe, el deíctico es una palabra o expresión que indica situaciones, lugares, sujetos cuyo sentido depende del contexto en el que se enuncian: yo, aquí, allá, ustedes, ahora, en este lugar, ayer. El deíctico depende del lugar, el momento y la posición en que es pronunciado. Por ello el deíctico no significa nada, es solamente un índice, un indicador. Para Lyotard (1983: 66), el nombre propio es un «marcador rígido» o un «cuasi-deíctico», porque, del mismo modo que el deíctico, el nombre propio indica sin significar, pero a diferencia de este, el nombre permanece invariable en las frases y en los universos en los que se le refiere o se le cita. Dicho de otro modo, el nombre soporta, aguanta, es la marca de lo que resiste las vicisitudes de las frases, es una huella que subsiste a sus heridas: «lo que subsiste no puede ser dicho que por un nombre. El nombre es justo lo que transmite lo que se trasmite. El nombre designa las huellas de un pasaje. Mejor, el nombre puede concentrar las huellas de la acción siendo él mismo lo que actúa» (Déotte, 1998: 95). El nombre es la marca incorpórea de los vaivenes de lo corpóreo, es lo que subsiste del devenir y de las metamorfosis de las acciones y de las imágenes, es lo intemporal que queda de lo temporal. Por ello «los nombres transforman *ahora* en fecha, *aquí* en lugar [Roma, Sahara, Santiago], *yo*, *tú*, *el* en Juan, Pedro, Luis» (Lyotard, 1971: 66). El lugar, personaje u objeto puede ser ficticio, pero nunca el nombre propio, como el nombre *Rosebud* en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941). No habría territorio cinematográfico, fantástico o real, que no evoque o no aspire a un nombre en el que acaso pudiera encontrar respuesta a lo que es, ha sido o aspira a ser: *Alphaville*, París, el Sur, Dallas, Transilvania, Ciudad Gótica, *Alderaan*, Casablanca, Eldorado, *Twin Peaks*, América.

No hay territorio que no busque un nombre, porque no hay territorio sin mito, y no hay mitos

que no designen su *nomos*, su ley, por un nombre: no hay mitología sin nombres propios. En el Génesis bíblico, nombrar la cosa es crearla, y el primer don que la divinidad transmite al humano es nombrar las cosas del mundo: la cartografía muestra ya que la apropiación del territorio comienza por nombrarlo. Pero si la leyenda, la literatura, la historia, la geografía y la cartografía participan ya de una cierta apropiación del lugar por el nombre ¿qué es lo que corresponde al cine? Si el territorio cinematográfico es ritmo y drama plástico, se puede decir también que su particularidad es la de ser una *textura temporal*. Ella se diferencia del texto porque en este, el ojo reconoce signos cuyo significado está fuera de la materialidad en la que inscriben: un epitafio en una lápida por ejemplo. Mientras que, en una textura, los signos, o lo que parece serlo, remiten a relaciones que son inmanentes a la superficie en la que se despliegan: la rugosidad de una tela, el capricho de la silueta de una nube, la vastedad del mar. Se puede reconocer la silueta de un caballo en una nube, pero en todo caso se trata de una pseudo-lectura, ya que el ojo no encuentra una respuesta que remita a un código de palabras, letras e ideogramas. Que el territorio sea una textura temporal quiere decir que su sensación casi táctil se da como duración. A esta duración le corresponde una experiencia de esfuerzo y búsqueda constante en la pseudo-lectura que solo encuentra respuesta en un nombre; es decir, en la designación fundadora de una superficie temporal que no dialoga, cuyos pseudo-signos serán siempre arcanos porque remiten a lo que estuvo y estará después de la humanidad. Así, la experiencia del territorio cinematográfico tiende a ser a la vez ancestral y arquetípica. Ancestral porque sus signos son marcas del tiempo geológico. Arquetípica porque los afectos que produce en los personajes y en el público están cerca de las pulsiones primigenias, casi animales, del humano con la tierra: hambre, sed, miedo a la oscuridad, indefensión frente a la naturaleza y al contacto con el otro, animal o humano.

AMÉRICA COMO NOMBRE

Bazin (2002: 219) tenía razón al señalar que el éxito mundial del *western* se debía a que «nació del encuentro de una mitología con un medio de expresión [el cine]». Si para Bazin (2002: 227) el *western* es la mitología propiamente cinematográfica y la Odisea de nuestro tiempo, es porque todo en él remite a sentimientos y configuraciones arquetípicas, como la lucha entre el bien y el mal. Y aunque se puede afirmar que el *western* es el género que se acerca más a lo territorial en el cine, esto es solo un indicio de la que quizás sea la relación más importante del territorio cinematográfico con el nombre. Kracauer observó que el atractivo del cine estadounidense frente al francés tenía que ver con el uso de la cámara y del espacio. Mientras los franceses producían películas con poco movimiento, en espacios cerrados y con diálogos muy intelectuales, casi como una réplica del teatro, los films de Hollywood utilizaban todas las posibilidades de movimiento y de velocidad de la cámara, con mucha acción, en espacios que tienden hacia lo abierto (y no solo en el *western*), en los que suceden acontecimientos naturales: tormentas, incendios terremotos (Kracauer, 2016: 51-63). Por ello Kracauer (2016: 57) resume esta impresión de movilidad y de vastedad que los europeos veían en el cine de Hollywood afirmando que «la principal fuente de información era el trasfondo, no la trama».

Se puede aventurar que este trasfondo expresa una experiencia americana del territorio. Por supuesto, la designación de que algo es «americano» es polémica, sobre todo para los latinoamericanos. Y como decía la pantalla intervenida por Alfredo Jaar en *Times Square* de Nueva York en 1987: el mapa de Estados Unidos no es el de América, América es todo el continente, de Alaska a la Patagonia. Las palabras *americano*, *América* y sus relativos son para decirlo en términos de Lyotard (1983: 9) objeto de un diferendo: una disputa entre partes que entienden de diferente manera un asunto que no puede ser zanjado definitivamente.

mente por un tribunal. Aunque el diferendo por el término *América* no pueda ser zanjado, sí se puede sugerir que, en tanto que nombre propio, América obedece a una fantasmagoría y a una mitología históricas. *América* no es un nombre de continente como otros: nace como una designación cartográfica en el mapa de la *Cosmographiae Introductio* de Martin Waldseemüller de 1507 (Rojas Mix, 2015: 31), en el momento mismo en que la geometría proyectiva va a instalarse como grilla de lectura de la realidad en pinturas, esquemas, diagramas y mapas. En los diagramas y mapas modernos, los signos tienden a autonomizarse de su referente material (Arnauld y Nicole, 1992: 46) para establecer relaciones entre ellos en un tiempo y en un espacio homogéneos cuyo lenguaje es el de la geometría renacentista (Lyotard, 1973: 181). Lo que este lenguaje implica es el abandono de la temporalidad de la revelación, que implicaba la creencia en un fin del mundo, por una temporalidad de pura progresión hacia el futuro. Pero esta progresión será pauta justamente por el tiempo provisorio del proyecto. Dicho de otro modo, el nombre de América es el de un proyecto moderno, el *Nuevo Mundo*, que implica la creencia y la fantasmagoría técnica de un progreso infinito. Pero lo que el lenguaje geométrico reprime, aparece como mitología de lo extraño y de lo vasto en los relatos de conquistadores y exploradores (Bernal Díaz, Cabeza de Vaca). La fantasmagoría del progreso y la mitología de lo extraño y de lo vasto se unirán en la avanzada hacia el Oeste en el norte del continente, y hacia el Sur en Sudamérica, pero también en la impresión, a veces fantaseada, a veces auténtica, de la vastedad de sus confines y lo inagotable de sus recursos con relación a Europa. Si bien Asia es más extenso y tan rico en recursos, es en la mitología tecnificada de la fotografía y el cine, herederas de la proyección y la perspectiva modernas que los parajes de América se vuelven sinónimo de vastedad espacial y de movilidad humana para Occidente: los desiertos y las praderas del Oeste estadounidense, los glaciares de Cana-

dá y de la Patagonia, las selvas del Orinoco y del Amazonas. América habría sido el nombre del mito tecno-cósmico y occidental de la experiencia de la tierra vasta, veloz e implacable, nueva y arcaica a la vez, que encuentra su hogar territorial en el cine.

AUNQUE EL DIFERENDO POR EL TÉRMINO AMÉRICA NO PUEDA SER ZANJADO, SI SE PUEDE SUGERIR QUE, EN TANTO QUE NOMBRE PROPIO, AMÉRICA OBEDECE A UNA FANTASMAGORÍA Y A UNA MITOLOGÍA HISTÓRICAS

En un tiempo en el que el nombre *América* parece haber sido expropiado por los estadounidenses, y en el que la preocupación por lo americano en el sur del continente ha cedido el paso por justas razones a lo latinoamericano, cabe preguntarse por los usos de dicho nombre. Si la función política del nombre *América* en tanto que nombre parece haber quedado en suspenso, es quizás en el cine donde este nombre puede todavía encontrar un cuerpo. De manera esquemática se podría decir que el nombre América tendría dos declinaciones cinematográficas límites, dos *moods* territoriales que funcionan como polos contrarios: uno en la que el nombre y el territorio están presentes, al tiempo que la experiencia se ha vaciado. Este ha sido uno de los temas del cine estadounidense desde *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), como lo muestra la irónica frase inaugural «I believe in America», y de manera general desde el Nuevo Hollywood (*La última película* [*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971]). Y otro, acaso más afín a Latinoamérica, que se da cuando la experiencia y el territorio están ahí, pero no así el nombre propio; como en el film *Amereida, solo las huellas descubren el mar* (Javier Correa, 2017), que rememora la aventura de unos arquitectos, poetas y artistas chilenos y franceses

que parten desde Tierra del Fuego para recorrer el sur del continente con miras a fundar una ciudad, y para dar un nuevo nombre a América, un nombre poético, *América* y *Eneida* a la vez: *Ameréida*.

CONCLUSIÓN: LA INSISTENCIA DE AMÉRICA

Alfonso Reyes escribió en las páginas de la revista *Sur*:

Hablar de civilización americana sería, en el caso, inoportuno: ello nos conduciría hacia las regiones arqueológicas que caen fuera de nuestro asunto. Hablar de cultura americana sería algo equívoco: ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa trasplantada al suelo americano. En cambio, podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitirá definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América (Reyes, 1936: 7).

Actualmente es políticamente inviable pensar la singularidad de una inteligencia americana hoy día, como es inútil tratar de englobar las experiencias de América en una sola configuración. América es ya muchas cosas, de las cuales no todas se reconocen como algo «americano», principalmente por su impronta colonial. Aunque el mito subsiste e insiste: no depende de la voluntad, ni individual ni colectiva. Pero aun con sus peligros, es viable sugerir que necesitamos del mito como necesitamos del cosmos y del nombre. El nombre en el mito revela la infancia de la humanidad. Al contrario que la razón científica, la técnica no neutraliza ni reprime al mito, solo lo reconfigura. La técnica del cine muestra que hay mitos que no están muertos, y que la misma razón científica puede ser un mito, es decir, una pretensión como tantas otras. Si hay todavía un lugar para el mito del territorio americano, si hay todavía un lugar para la inteligencia de la que habla Reyes (1936) en la cita anterior, este es quizá el cine. Es cualidad del cine conservar y relanzar en la cultura lo que se creía perdido: el cosmos, las atmósferas de la infancia, el *mood* de la juventud,

los vastos territorios. Quizá también el cine conserva tecno-estéticamente lo que lo que algún día será tecno-político, como el matiz de América invocado por Reyes (1936). Ello concierne y concernirá no solo a los americanos, sino a todos aquellos que, como dijo Monsiváis (2000: 35), «venimos de películas pésimas y gloriosas», y que encontramos en el territorio cinematográfico nuestro último mito. ■

NOTAS

- * Este escrito forma parte del proyecto Fondecyt 11150797, *Mecánicas americanas: del ensayo a texturas, territorios, infamias y milagros en los cines americanos* del CONICYT de Chile, a cargo del Dr. Román Domínguez Jiménez.
- 1 Como esta, todas las traducciones al castellano de las citas de textos publicados originalmente en francés e inglés son del autor.
 - 2 Quizá la relativa oposición entre imagen o secuencia concreta y atmósfera o ambiente cinematográfico puede resolverse con la siguiente hipótesis: la imagen o secuencia concreta concierne al sujeto cartesiano, es decir al que puede definir, aprehender y comprender la imagen de manera intelectual, al que en suma puede darle significación y sentido. De acuerdo con lo anterior, el sujeto cartesiano del cine sería el espectador individual. Mientras que la atmósfera concierne a la sensibilidad, que en tanto que no es aprehendida intelectual ni conscientemente, no puede pertenecer al sujeto o espectador individual, sino que configura una afectación colectiva que solo puede ser intuida, *sentida* por el individuo.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Arnould, A., Nicole, P (1992). *La logique ou l'art de penser*. París: Gallimard.
- Bazin, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinema ?*. París: Cerf.
- Benjamin, W. (2008). *Obras, libro I, vol. 2*. Madrid: Abada.
- Debord, G. (1955). Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les lèvres nues*, 6. Recuperado de <https://>

- www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: La différence.
- (1983). *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. París: Minuit.
- (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit.
- (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-Textos.
- Déotte, J.-L. (1998). *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminiennes*. París: L'Harmattan.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Fiedler, L. (1969). *The Return of The Vanishing American*. Nueva York: Stein and Day.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Jackson, J. B. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven: Yale University Press.
- Korzybski, A. (1933). *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Brooklyn: Institute of General Semantics.
- Kracauer, S. (2016). *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kripke, S. (1981). *Naming and Necessity*. Oxford: Blackwell.
- Lawrence, D. H. (1920). *Studies in Classic American Literature*. Londres: Martin Secker.
- Lovecraft, H. P. (2012). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Hippocampus Press.
- Liotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- (1983). *Le différend*. París: Minuit.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez, G. (1998). *The Material Ghost. Films and their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Reyes, A. (1936). Notas sobre la inteligencia americana. *Sur*, 24, 7-15.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rojas Mix, M. (2015). *América imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Schmitt, C. (1974). *Der Nomos der Erde. Im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlín: Duncker & Humblot.
- Simondon, G. (2006). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Sinnerbrink, R. (2012). *Stimmung: exploring the aesthetics of mood*. *Screen*, 53(2), 148-163. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs007>
- Tuang, Y.-F. (2014). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MITO, ATMÓSFERA, TERRITORIO: UNA HIPÓTESIS CINEMATográfica DEL NOMBRE AMÉRICA

Resumen

Este artículo desarrolla filosóficamente el concepto de *territorio cinematográfico*. Parte del concepto de territorio formulado por Deleuze y Guattari para proponer que el territorio cinematográfico no es el montaje de elementos espaciales, geográficos o paisajísticos con función diegética o representativa, sino un efecto de apropiación y presencia que acaece cuando la puesta en escena, por medio de una instancia que aquí se denomina *atmósfera cinematográfica*, provoca el surgimiento de un drama cósmico. Toda apropiación territorial humana implica la donación de un nombre propio al lugar o *topos*, pero esta donación supone también una fundación mítica. El territorio cinematográfico es mítico porque la singularización de fuerzas expresivas que en él convergen implica la vindicación de un nombre fundacional o la búsqueda de este. El nombre propio que une al cine con la historia política sería el de *América*, que no solo sería un continente o una realidad cultural polémica, sino un mito cinematográfico con diversas declinaciones.

Palabras clave

Mito; atmósfera (cine); mood (cine); territorio (cine); nombre propio; filosofía del cine.

Autor

Román Domínguez Jiménez (Ciudad de México, 1972) es doctor en Filosofía por la Universidad de París 8 y es profesor del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus intereses teóricos se centran en la estética del cine y en la filosofía de la técnica. Ha publicado artículos en revistas académicas como *Aisthesis* (Chile) y *Appareil* (Francia). Contacto: rdominguezj@uc.cl.

Referencia de este artículo

Domínguez Jiménez, R. (2019). Mito, atmósfera, territorio: una hipótesis cinematográfica del nombre *América*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 187-200.

MYTH, ATMOSPHERE, TERRITORY: A CINEMATOGRAPHIC HYPOTHESIS OF THE NAME AMERICA

Abstract

This article offers a philosophical exploration of the concept of *cinematographic territory*. It draws on the concept of territory formulated by Deleuze and Guattari to propose that cinematographic territory is not a montage of spatial, geographical or scenic features with a diegetic or representative function, but an effect of appropriation and presence that occurs when the mise-en-scene, by means of a feature referred to here as *cinematographic atmosphere*, gives rise to a cosmic drama. All territorial human appropriation implies the endowment of a place or *topos* with a proper name, but this endowment also signifies a mythical foundation. Cinematographic territory is mythical because the identification of expressive forces that it brings together involves the vindication of, or the search for, a foundational name. The proper name that links cinema to political history would thus be America, which is not only a landmass or a contentious cultural reality, but a cinematographic myth with multiple variations.

Key words

Myth; Atmosphere (film); Mood (film); Territory (film); Proper Name; Philosophy of Film.

Author

Román Domínguez Jiménez (Ciudad de México, 1972) holds a PhD in Philosophy from Université Paris 8 and is a professor at the Aesthetics Institute of the Pontifical Catholic University of Chile. His main theoretical interests are film aesthetics and the philosophy of technology. He has published articles in academic journals such as *Aisthesis* (Chile) and *Appareil* (France). Contact: rdominguezj@uc.cl.

Article reference

Domínguez Jiménez, R. (2019). Myth, Atmosphere, Territory: a Cinematographic Hypothesis of the Name *America*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 187-200.

Edita / Published by



Licencia / License



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

VÍCTIMAS Y VERDUGOS: LA REPRESENTACIÓN DE ALEMANIA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD, 1942-1954

ALBERTO LENA

LOS CONTENIDOS DEL MELODRAMA Y EL CINE CLÁSICO

Desde sus inicios, el cine clásico de Hollywood se ha servido del melodrama para potenciar los recursos expresivos de la narración, así como su comunicabilidad (Bordwell, 1996: 70-72). El cine de Hollywood, a pesar de ser un producto del siglo XX, ha sabido adaptar una tradición literaria como el melodrama, que tiene su auge en el teatro y la novela del XIX, a multitud de géneros, desde el bélico al policial (Bordwell, 2013: 333-334). La riqueza del melodrama es tal que abarca tanto diferentes temas y contenidos como una dimensión espacial y temporal. En cuanto a la temática, el melodrama establece una dimensión maniquea dentro de la narración clásica de Hollywood, en la que se clarifica al espectador cuál es la función del antagonista o villano, y cuál es la función de la víctima. Como ha señalado Peter Brooks, el melodrama establece un rígido orden moral ba-

sado en una distinción bipolar entre el bien y el mal. Al espectador no se le concede espacio para ningún tipo de duda moral (Brooks, 1995: 40-42, 203-206).

En el cine bélico que surge en los Estados Unidos a partir de la Primera Guerra Mundial, hay una nación que representa al antagonista por excelencia, Alemania. Películas como *Corazones del mundo* (Hearts of the World, D. W. Griffith, 1919) o *Los cuatros jinetes del apocalipsis* (The Four Horsemen of the Apocalypse, Rex Ingram, 1921) representan a los alemanes como seres despiadados: no vacilan en arrojar bebés por las ventanas, violar a mujeres o asesinar a civiles inocentes (DeBauche, 1997: 33-39). La desilusión, derivada de las consecuencias económicas de la guerra, hará que a principios de los años treinta el cine de Hollywood comience a contemplar a las tropas alemanas como víctimas de unas circunstancias históricas, como se refleja en *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone,

1930). Como señalaba William Faulkner (2004: 185), los alemanes habían perdido la guerra en las trincheras, pero habían resultado vencedores gracias a su literatura. El éxito de la adaptación cinematográfica de las novelas de Erich Maria Remarque era la mejor prueba de aquello. Sin embargo, esta revisión positiva de la imagen del soldado alemán no impidió que Hollywood siguiera utilizando un acercamiento maniqueo a la representación de la guerra. A partir de los años treinta, este maniqueísmo se proyectará en otros pueblos, en su propia población aborigen; especialmente en los films relacionados con las guerras coloniales, por ejemplo, *Corazones indomables* (Drums Along the Mohawk, John Ford, 1939) o *Paso al noroeste* (Northwest Passage, King Vidor, 1940).

La entrada en la Segunda Guerra Mundial de los Estados Unidos, tras el bombardeo de Pearl Harbor, obligó a revisar una tradición melodramática, relacionada con la representación del enemigo, que afectó a los contenidos de la narrativa clásica de manera profunda, especialmente en lo que se refiere a la representación del pueblo alemán. Aunque Hollywood se había enfrentado al nazismo produciendo obras de un marcado contenido ideológico, como *Tormenta mortal* (The Mortal Storm, Frank Borzage, 1939), lo cierto es que, a principios de 1941, la mayoría de los ciudadanos norteamericanos miraban con odio y recelo al pueblo japonés, mientras que el pueblo alemán era solo la víctima de un sistema totalitario, no un agresor despiadado. Representaba, además, la civilización y la cultura. Mientras que era fácil adaptar la imagen del pueblo japonés a la estructura dicotómica de la narración clásica de Hollywood, no lo era así con el pueblo alemán y con sus dirigentes (Koppes y Black, 1990: 282-284). Durante diferentes fases, el cine de Hollywood trató no solo de mostrar el lado más siniestro del enemigo alemán, sino también de dialogar con esa cultura tan cercana como amenazadora.

En este trabajo se estudian las transformaciones que sufre la representación del pueblo alemán como antagonista bélico desde los años cuarenta

hasta los comienzos de la Guerra Fría en el cine de Hollywood. Se pretende analizar una serie de films en los que se muestran las implicaciones morales del pueblo alemán durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores a la contienda. Teniendo en cuenta los estudios de Sherie Chinen Biesen, Siegfried Kracauer y Alexander Nemerov, se intentará comprender las transformaciones que sufre la figura del antagonista en el cine de Hollywood de esa época (Biesen, 2005; Kracauer, 2012: 41-47; Nemerov, 2005). En este estudio, se tratará de comprender mejor este tema, usando como paradigma la representación cinematográfica del enemigo bélico: el pueblo alemán.

PRIMERA FASE: 1942-1944. CRUELES Y CIVILIZADOS

A principios de 1942, cuando el general George Marshall comienza a adiestrar a sus tropas para ocupar Europa, se da cuenta de que muchos de sus soldados ignoran lo que ha estado sucediendo en el viejo continente durante las pasadas décadas. Eran muchos los soldados que, imbuidos en la ideología aislacionista surgida tras la desilusión de la pasada guerra, consideraban que el fascismo y el nazismo eran asuntos internos de los europeos, y que no era justo que ellos arriesgaran sus vidas en una causa que les era del todo indiferente. Hollywood responde a este alejamiento ideológico del pueblo norteamericano con una serie de films que tratan de explicar cuáles son los verdaderos efectos de esas ideologías totalitarias (Michalczyk, 2014: 22-25).

Así, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) no es tan solo una de las películas más emblemáticas de los años cuarenta, sino también uno de los mejores ejemplos de cómo el cine de Hollywood trató de representar al pueblo alemán y a la ideología nazi a principios de la contienda. Aunque la ocupación alemana de Casablanca no es representada con la misma intensidad y crueldad que la invasión japonesa de Filipinas, en *Sangre en Filipinas* (So Proudly We Hail, Mark Sandrich, 1943), por ejemplo, el

ejército japonés aparece retratado como sanguinario y brutal. Además, en *Batán* (Bataan, Tay Garnett, 1943), los aviones japoneses bombardean una ambulancia de la Cruz Roja y también a mujeres y a niños. Sin embargo, sin llegar a una violencia tan extrema como la que muestran estas obras sobre la ocupación japonesa de Filipinas, el horror está también presente en las primeras escenas de *Casablanca*. La ocupación alemana ha convertido la exótica ciudad colonial en un universo dominado por la angustia, el miedo y la desesperación. En ella se encuentran atrapados miles de seres humanos que anhelan obtener los documentos que les permitan huir hacia Lisboa. La población civil se afana por huir del horror de la guerra y sobrevivir como puede. Sutilmente, en *Casablanca*, a través de la enigmática personalidad de Rick Blaine (Humphrey Bogart), cuyo pasado se relaciona con la Guerra Civil española, se recuerda al espectador que la lucha contra lo que ideológicamente simboliza la dominación alemana ya había empezado en 1936 con la Guerra Civil española. Por lo tanto, el espectador debe saber que lo que está sucediendo en esos momentos es una de las consecuencias del aislacionismo político norteamericano que favoreció la expansión del fascismo en los años treinta. Sin embargo, los oficiales alemanes a las órdenes del Mayor Heinrich Strasser (Conrad Veidt) son representados, ante todo, como una fuerza de ocupación militar que trata de defender los intereses geopolíticos de Alemania en el Norte de África. Los hombres de Strasser pueden ser crueles, pero emplean la fuerza solo cuando es necesario, su actitud nada tiene que ver con la de los japoneses representados en *Sangre en Filipinas*, que sonrían ante la muerte de civiles indefensos.

El personaje interpretado por Conrad Veidt aparece representado como un negociador político. Aunque siendo el vencedor puede ejercer el poder absoluto de muchas maneras, acepta la autoridad del capitán Louis Renault (Claude Rains). Además, Strasser evita detener a Rick, a pesar de conocer su pasado antifascista. Si bien está en su

ASÍ, CASABLANCA (MICHAEL CURTIZ, 1942) NO ES TAN SOLO UNA DE LAS PELÍCULAS MÁS EMBLEMÁTICAS DE LOS AÑOS CUARENTA, SINO TAMBIÉN UNO DE LOS MEJORES EJEMPLOS DE CÓMO EL CINE DE HOLLYWOOD TRATÓ DE REPRESENTAR AL PUEBLO ALEMÁN Y A LA IDEOLOGÍA NAZI A PRINCIPIOS DE LA CONTIENDA

mano acabar para siempre con un peligroso agitador y jefe de la resistencia como Victor Laszlo (Paul Henreid), Strasser se limita a esperar y, cuando da la orden de detenerlo, es demasiado tarde. Finalmente, su confianza en las autoridades francesas le lleva a enfrentarse en solitario a Rick, al final de la película. Aunque simboliza la violencia del estado, Strasser encarna un tipo de antagonista melodramático que está siempre dispuesto a negociar, a dialogar con el enemigo, hasta ofrecer su punto de vista. El personaje interpretado por Conrad Veidt está muy lejos de representar el mal absoluto y la perversidad como lo había hecho en otras ocasiones, pensemos en sus interpretaciones en *Las manos de Orlac* (Orlacs Hände, Robert Weine, 1924) o *El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940) que también encajarían en la representación absoluta del mal en el cine clásico de Hollywood. En *Casablanca*, sin embargo, la forma de vestir y de moverse del Mayor Strasser, así como su capacidad para escuchar y dialogar, transmiten una cierta sofisticación y distinción social. Nos encontramos ante una representación del mal muy lejana de la frecuente frialdad y bestialidad con la que aparecen mostrados los altos mandos japoneses en *Regresaron tres* (Three Came Home, Jean Negulesco, 1950).

La imagen del oficial alemán en *Casablanca* se construye a partir de una serie de estereotipos fílmicos que estaban presentes en otras producciones de Hollywood. Conrad Veidt había encarnado un modelo de oficial alemán bastante similar en

Escape [Evasión] (Mervyn LeRoy, 1940). En ambas interpretaciones de Veidt se refleja en la pantalla un modelo de oficial alemán que, aunque dotado de matices siniestros, es también una especie de *dandy*: elegante, sofisticado y con una cierta habilidad verbal. En muchas ocasiones, a principios de los años cuarenta, los oficiales alemanes aparecen en las películas de Hollywood como antepasados no muy lejanos de los aristócratas decadentes europeos. No en vano, será el actor inglés de origen ruso George Sanders el que encarnará con más frecuencia en los años cuarenta, a la vez, a oficiales nazis y a europeos decadentes, por ejemplo, en *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945).

Los personajes de oficiales nazis que interpreta Sanders en *Confessions of a Nazi Spy* [Confesiones de un espía nazi] (Anatole Litvak, 1939) o *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941) representan el poder y la sofisticación del nazismo, muy cercanos a los personajes encarnados por Veidt; y son también un reflejo de cierta fascinación estética y dramática, ya que se vincula a Alemania con la civilización europea, aunque sea un modelo corrupto y decadente de civilización. Esa tendencia a representar al enemigo nazi con un halo de superioridad aparece reflejado en *Náufragos* (*Lifeboat*, Alfred Hitchcock, 1944), adaptación de un relato de John Steinbeck, en el que un oficial alemán se hace con el control de un bote salvavidas donde va también un grupo de hombres y mujeres aliados, los supervivientes de un naufragio. Una parte de la crítica, y el mismo Steinbeck, interpretó la película como una glorificación de los nazis que aparecen retratados como mejor preparados y más inteligentes que los aliados, lo que dañó la distribución de la compleja y sofisticada obra de Hitchcock que trataba de defender la importancia de la unidad entre las naciones y los grupos étnicos para acabar con el nazismo (McGilligan, 2003: 350-352).

Por otra parte, los diplomáticos nazis son el símbolo de un mundo civilizado que ha entrado en decadencia, con el que se puede dialogar, pero

solo hasta cierto punto, y que debe ser destruido necesariamente por su enorme peligrosidad. Es un modelo que ya está presente antes de la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra en obras como *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940), y vuelve a aparecer en *Vigilancia en el Rhin* (*Watch on the Rhine*, Herman Shumlin, 1943). En ella se muestra a la familia Muller, cuyos miembros son exiliados alemanes antifascistas que se refugian en la mansión de la familia Farrelly, representantes de la clase alta norteamericana que vive en Washington, cercana a los círculos diplomáticos internacionales. La película muestra cómo en el universo civilizado de los círculos diplomáticos alemanes existen también la violencia y la decadencia, lo que llevará a Kurt Muller (Paul Lukas), símbolo del intelectual europeo comprometido políticamente, a justificar el asesinato de Teck de Brancovis (George Coulouris), un huésped de la familia Farrelly.

Como hemos mencionado anteriormente, en muchas de las películas de principios de los años cuarenta los nazis representan un peligroso enemigo geopolítico e ideológico, pero están muy lejos de representar el mal absoluto y la bestialidad. Sin embargo, en 1943 comienzan a aparecer algunas obras que muestran el lado más siniestro de la ideología nazi. En *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die!*, 1943), Fritz Lang, a partir de un guion original de Bertold Brecht, desmitifica la imagen de los nazis como meros enemigos geopolíticos. El film gira alrededor de la desaparición de Reinhard Heydrich, uno de los altos cargos de la Gestapo y uno de los cerebros de la solución final. Hitler se vengó de la desaparición del alto cargo

LOS NAZIS REPRESENTAN UN PELIGROSO ENEMIGO GEOPOLÍTICO E IDEOLÓGICO, PERO ESTÁN MUY LEJOS DE REPRESENTAR EL MAL ABSOLUTO Y LA BESTIALIDAD

acabando con la población de la ciudad checa de Lidice en 1942. La producción de la película elimina varias escenas del guion de Brecht en las que se muestra cómo los nazis maltratan a los judíos y en las que varios personajes llevan la estrella de David en la solapa de sus vestidos. Sin embargo, el film no deja lugar a dudas ideológicas: los nazis no son más que un vulgar grupo de gánsteres sin escrúpulos, unos oportunistas y cobardes (Koppes y Black, 1990: 297). Su violencia física y psicológica es tan brutal como gratuita y va más allá de la mera ocupación militar de un territorio (Agee, 1963: 35; Biesen, 2005: 70).

A pesar del esfuerzo de Lang y de Brecht, los nazis tienden a seguir apareciendo a principios de los años cuarenta como una fuerza de ocupación militar que recurre a la violencia física y psicológica tras una larga negociación, como en *The Moon is Down* [La luna se ha puesto] (Irving Pichel, 1943). En este film, que es también una adaptación de otra obra de Steinbeck, se narra cómo los militares alemanes se afanan por lograr el control geopolítico de una región noruega. Los militares dialogan con la población, tratan de convencerla para que coopere y, finalmente, recurren a la fuerza cuando la negociación es imposible.

EL ENEMIGO COMO VÍCTIMA

The Moon is Down nos muestra también cómo la Segunda Guerra Mundial introduce nuevos elementos en la construcción del melodrama dentro del cine clásico de Hollywood. Derrotar al nazismo significa no solo acabar con el mal, sino también sentar las bases para un mundo futuro en el que debe haber también un lugar para aquellos alemanes que han sido víctimas de dicha ideología. Como hemos señalado antes, para una parte del pueblo norteamericano, la población alemana no era tanto un enemigo como una víctima de una ideología perversa. En *The Moon is Down*, el teniente alemán Tonder (Peter Van Eyck) representa a las nuevas generaciones de alemanes que han sido víctimas

de dicha ideología y que aún pueden ser redimidas. Cansado de la guerra, lejos de su familia, el teniente Tonder le dice a sus compañeros que ha soñado que Hitler se ha vuelto loco, que las cosas van muy mal en el frente y que la guerra no tiene sentido. Tonder representa el lado humano y trágico de la ocupación nazi. Se enamora de una viuda noruega, Molly Morden (Dorris Bowdon), a la que corteja leyendo poesías de Heine, a la que le repite una y otra vez que es tan solo un hombre, no un conquistador, un ser humano en busca de otro ser humano con quien hablar. Solo, atrapado por un enorme vacío existencial, se convierte en un ser indefenso, al que Molly mata con unas enormes tijeras cuando duerme. Ese momento de empatía y de apertura al enemigo que se muestra en *The Moon is Down* ilustra la voluntad de Hollywood por evitar que las nuevas generaciones de alemanes resulten representadas de forma estereotipada dentro de una narrativa melodramática dicotómica.

La juventud alemana es para el cine de Hollywood la gran víctima del nazismo. *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935), una película que había impactado profundamente en los directores y productores de Hollywood desde sus primeras proyecciones, mostraba cómo los más jóvenes adoraban ciegamente a Hitler, se acercaban a él, le sonreían, lo agasajaban, lo besaban; ese había sido el gran triunfo ideológico del nazismo (Buñuel, 2005: 210; Capra, 1997: 328). En *Ser o no ser* (To Be or not To Be, Ernst Lubitsch, 1943) se muestra hasta qué punto los jóvenes soldados alemanes seguían ciegamente las órdenes de un esperpéntico doble de Hitler, al arrojarlos desde un avión sin paracaídas. El fin de esta obra, por muy humorístico que fuese, no dejaba de ser trágico: toda una generación de hombres y mujeres inocentes habían sido condenados a muerte por una ideología.

En *Los hijos de Hitler* (Hitler's Children, Edward Dmytryk, 1943), Hollywood muestra el poder del nazismo sobre la juventud y, al mismo tiempo, la esperanza de que las nuevas generaciones de alema-

nes puedan rebelarse contra ese poder. Tanto este film de Dmytryk como el de Walt Disney, *Education for Death: The Making of the Nazi* [Enseñanza para la muerte: la formación del nazi] (Clyde Geronimi, 1943), se basan en la novela homónima de Gregor Ziemer. Se trata de la historia de un joven alemán, Karl Bruner, que interioriza la propaganda nazi y se convierte en un instrumento del partido. Karl está convencido de que la expansión geográfica y el aumento de la población alemana son la única solución para preservar la raza aria de sus enemigos. Sin embargo, Karl logra desprenderse de esa ideología al darse cuenta de lo que significa realmente la perversa ideología nazi. Karl descubre el horror del nazismo cuando se entera de que su novia, Anna Miller, que ha renunciado a cooperar con el partido, ha sido esterilizada por las autoridades. Karl se transforma ideológicamente ante el horror. Junto con Anna, trata de escapar de Alemania.

Los hijos de Hitler nos muestra una Alemania aislada del mundo, dominada por el miedo, en la que aún existen hombres y mujeres que no han perdido por completo la dignidad. En *La séptima cruz* (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann, 1944), Hollywood adapta la novela homónima de Anna Sechers. En ella se describe al pueblo alemán como víctima de una ideología maligna. En la película, se narra la caza humana de un grupo de prisioneros que han escapado de un campo de concentración en 1936. Los fugados son un judío, un músico, un acróbata famoso, unos oficinistas y un editor de un periódico, Georg Heisler (Spencer Tracy). Algunos de los prisioneros tratan de ocultarse en la ciudad de Maguncia, cuyos habitantes aparecen retratados como víctimas del nazismo: aislados, atemorizados, dominados por la propaganda del régimen que ha infundido el miedo en la población. Los más jóvenes siguen la caza humana de los refugiados con cierta expectación y sadismo, como si se tratara tan solo de un juego. Algunos habitantes de la ciudad arriesgan su vida por salvar a los fugados. El pueblo alemán, que aparece en la película, es otra víctima más del nazismo, pero todavía hay esperanza.

SEGUNDA FASE: 1945-1946. LA OTRA MIRADA TRAS EL HORROR

En la primavera de 1945, las tropas británicas y estadounidenses comienzan a adentrarse en territorio alemán. Al llegar a Bergen-Belsen y Dachau, descubren el lado más oscuro y atroz de la guerra: los campos de exterminio nazis. El 2 de mayo de ese año, un director afamado de Hollywood, George Stevens, fue el primero en filmar el paisaje apocalíptico de Dachau, un infierno de cadáveres anónimos hacinados y de cenizas malolientes. El descubrimiento de los campos de exterminio afectará profundamente al cine clásico de Hollywood, a la forma de representar el mal y a las víctimas. La primera reacción ante los hechos fue la de colaborar a la hora de documentar el horror. Importantes figuras del cine de Hollywood como Alfred Hitchcock y Billy Wilder, entre otros, participan en la difusión de las imágenes del Holocausto. Responden a la llamada de las instituciones como The Psychological Warfare Division que, bajo la dirección de Sidney Bernstein, proyecta la elaboración de un amplio documental en el que se recojan todas las imágenes procedentes de los campos de exterminio. Durante muchos años, tanto Hollywood como las instituciones de los países aliados no se habían interesado en mostrar en profundidad a la opinión pública el exterminio de millones de judíos en Europa durante la ocupación alemana, a pesar de las reiteradas denuncias de organizaciones como The World Jewish Congress y The American Jewish Committee (Lipstadt, 1990: 286-288).

En noviembre de 1945, algunas de las imágenes filmadas por George Stevens se proyectan durante los juicios de Núremberg. A partir de enero de 1946, comienza a proyectarse en Alemania una parte del proyecto de Sidney Bernstein. Se trata de un documental producido por Billy Wilder titulado *Death Mills* [Los molinos de la muerte] (1945). Con su proyección y distribución, se busca que el pueblo alemán se responsabilice de las atrocidades del Holocausto.

WELLES MUESTRA QUE LOS NAZIS SON ALGO MÁS QUE UN ENEMIGO DERROTADO, REPRESENTAN UNA PREOCUPACIÓN CONSTANTE PARA LA HUMANIDAD

En los Estados Unidos comienzan a verse las primeras imágenes del Holocausto el 26 de abril de 1945, a través de un documental de Universal News (Carr, 2008: 65-68). El cine de Hollywood incorpora a sus ficciones esa horrible realidad en *El extraño* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946). En este film aparecen fragmentos de *Death Mills*.

Aparte de la enorme importancia histórica de *El extraño*, el film de Welles revisa la función melodramática del nazismo en la narrativa clásica de Hollywood con un argumento que recoge en ese momento tras el descubrimiento del horror: el nazismo es algo más que una efímera ideología política. Welles muestra que los nazis no son simplemente un enemigo que ha sido derrotado, representan una preocupación constante para la humanidad. Por otra parte, Welles muestra que, a veces, las víctimas tienen también graves responsabilidades morales (Wood, 1975: 121). En *El extraño*, Welles desvela la cara oculta del aislacionismo a través de la historia de Frank Kindler (Orson Welles), un alto oficial nazi que escapa de Alemania y se refugia en un pequeño pueblo de Nueva Inglaterra. Bajo una nueva identidad, la de un profesor de historia, Charles Rankin, logra ser aceptado por la comunidad y casarse con un miembro de la clase alta norteamericana, Mary Longstreet (Loretta Young). Cuando se ve cercado por las autoridades, Rankin tiene en Mary a su mayor aliado. Fascinada por la personalidad de su marido, Mary renuncia a colaborar, se siente incómoda cuando un investigador del gobierno que desea atrapar a Kindler, Wilson (Edgard G. Robinson), le muestra las imágenes procedentes de los campos de concentración, esas imágenes no

tienen nada que ver con su vida. Mary Longstreet representa a esa clase alta norteamericana que prefirió mirar hacia otro lado durante la guerra. Es la víctima ambigua del melodrama que tiene lugar en Harper.

La llegada de Kindler a Harper, a través de una tupida red de contactos en Sudamérica, muestra la facilidad con que este oculta su identidad y que el nazismo sigue vivo tras la guerra.

El personaje de *El extraño* es el precursor de miles de nazis que entrarán en los Estados Unidos a partir de 1948 procedentes de las regiones del Báltico, debido, especialmente, a la negligencia de las autoridades estadounidenses (Ryan, 1984: 5-10). En 1946, otro film de Hollywood se encarga de profundizar en la continuidad ideológica del nazismo tras la guerra, *Gilda* (Charles Vidor). En el film, aparece la enigmática figura de Ballin Mundson (George Macready), un miembro de la clase alta norteamericana que se ha enriquecido en Argentina durante la guerra blanqueando dinero procedente de los nazis. Terminada la guerra, Ballin se afana por sustituir a los nazis ideológicamente: quiere apoderarse del mundo a través de un cártel que controla el wolframio, uno de los metales más codiciados desde la Segunda Guerra Mundial. Tras la misteriosa desaparición y muerte de Ballin, acosado por sus viejos colaboradores nazis, un estadounidense, Johnny Farrell (Glenn Ford), se pone al mando del cártel. Ballin había salvado la vida a Johnny y lo había convertido en su hombre de confianza en el casino que dirigía. Obsesionado con el recuerdo de Ballin, Johnny quiere seguir vehementemente las instrucciones de su mentor, y se casa con Gilda (Rita Hayworth), a la que odia y desprecia, para asegurarse así el control absoluto del cártel. Tanto Johnny como Gilda se convierten en las víctimas de la enigmática personalidad de Farrell, así como de sus ambiciones geopolíticas, más allá del complejo triángulo emocional de la obra de Vidor. Sobre todo, en *Gilda* se muestra que la voluntad de poder de la ideología nazi no ha muerto, tan solo se ha transformado.

La pervivencia del nazismo como enemigo geopolítico aparece en otra obra de Hollywood de 1946, *Encadenados* (Notorious, Alfred Hitchcock). Tras la derrota, los nazis no solo controlan Argentina, también Brasil, y se interesan por el uranio, otro metal, como el wolframio, que puede afectar directamente a la paz mundial. En este film, Ben Hecht y Alfred Hitchcock elaboran una historia de espionaje internacional a partir de los elementos del melodrama clásico de Hollywood que tiene como trasfondo la posible fabricación de una bomba atómica (Simone, 1985: 123-126). El mal lo encarnan Alex Sebastian (Claude Rains), su sádica madre, Anna (Leopoldine Konstantin), y el grupo de nazis que colaboran con ellos. Representan a la vieja clase alta alemana que ha logrado sobrevivir tras el naufragio y que no siente ningún remordimiento tras el Holocausto; son, además, inteligentes, elegantes y sofisticados, y su voluntad de poder permanece intacta. Frente a ellos, aparece la víctima, Alicia Huberman (Ingrid Bergman), que representa la nueva Alemania que surge tras la guerra. Logra distanciarse emotivamente de sus recuerdos y emociones, de sus amigos, hasta de su familia: se niega a declarar en el juicio a favor de su padre, un miembro del partido nazi. Alicia acepta convertirse en una espía, quiere demostrar que ella es una ciudadana más de los Estados Unidos, y acepta el ofrecimiento de T. R. Devlin (Cary Grant), un agente del gobierno. Alicia acepta ir a Brasil, infiltrarse en el entorno de Alex Sebastian y casarse con él para poder acceder a sus secretos. Como señala Ina Rae Hark, con el fin de redimir su patriotismo estadounidense, a Alicia no le importa degradarse como mujer al prostituirse (Hark, 2014: 299).

Atrapada en la mansión de Alex Sebastian, tras ser descubierta su traición por Alex y por su madre, nunca renuncia a sus ideales, nunca se arrepiente de lo que ha hecho. Su identidad democrática supone una transformación irreversible para ella, que borra todos sus lazos afectivos con sus compatriotas. Es también una prueba de su superioridad moral con respecto a Sebastian y a su ma-

dre. Esta superioridad moral se demuestra especialmente al final del film, cuando Devlin consigue introducirse en la mansión de Sebastian, llegar a la habitación de Alicia y lograr que esta abandone la cama y descienda las escaleras de la mansión. A los pies de la escalera, Alex con su madre y el grupo de nazis contemplan la escena. De repente, Alex se aleja del grupo y se acerca a la pareja que desciende con dificultad por las escaleras. Luego, se dirige con ellos hasta la puerta de salida y es incapaz de evitar la huida de la pareja en un coche. Alex se niega a delatar a Alicia y a Devlin delante de sus compañeros, poniendo en riesgo a todo el grupo. Es todo un signo de debilidad, su instinto de supervivencia es más fuerte que la voluntad de poder o que su fanatismo. Al contrario de los oficiales alemanes que se tiraban sin pensárselo del avión, siguiendo las órdenes de Hitler, en *Ser o no ser*, Alex y su madre parece que han perdido parte de sus ideales. A través del comportamiento cobarde de Alex Sebastian, el cine clásico de Hollywood ilustra en 1946 la decadencia del nazismo, pero también sus peligrosas continuidades en otros contextos como el de Brasil o Argentina.

TERCERA FASE 1947-1950. UNA ALEMANIA EN RUINAS

El periodo que se extiende entre los comienzos de la Guerra Fría y el estallido de la Guerra de Corea en 1950 se caracteriza por un nuevo acercamiento cinematográfico a las figuras de las víctimas y de sus verdugos. Las crecientes hostilidades entre Estados Unidos y la Unión Soviética por el control de Europa afectaron de manera sustancial a la representación del pueblo alemán en el cine de Hollywood de esos años. John Dos Passos (1946: 333-336), entonces corresponsal de guerra en Alemania para *Life Magazine*, señalaba a sus lectores que la nueva realidad política norteamericana era la de la desconfianza hacia la Unión Soviética. El ambicioso proyecto documental de Sydney Bernstein sobre los campos de concentración había sido

suspendido a finales del verano de 1945. El documental nunca llegaría a proyectarse al pueblo alemán debido a presiones políticas y su estreno tendrá que esperar hasta el año 2014 con el título *German Concentration Camps Factual Survey* [Reportaje basado en hechos de los campos de concentración alemanes] (Sydney Bernstein). Entre las razones esgrimidas por las autoridades para no seguir adelante con el proyecto destacaba la idea de que los alemanes parecían un pueblo dominado por una extraña apatía tras la guerra. Además, la posibilidad de un conflicto bélico con la Unión Soviética había transformado de manera radical el valor político del pueblo alemán, había pasado de ser un enemigo a un importante aliado. En 1947, Billy Wilder comienza a producir un film que rodará en Berlín ese mismo año, *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948). Es una comedia en la que no faltan elementos melodramáticos, con la que el director austriaco trata de devolver principalmente al público alemán a las salas cinematográficas (Shandley, 2001: 15-20). El guion de Charles Brackett y Wilder utiliza un motivo melodramático que aparece frecuentemente en las novelas de Henry James: el enfrentamiento entre los Estados Unidos y Europa. Estados Unidos simboliza la inocencia, mientras que Europa, especialmente sus clases altas, la corrupción. En el film de Wilder, Phoebe Frost (Jean Arthur) representa ese ideal de inocencia. Phoebe es una senadora norteamericana que visita Berlín en busca de criminales nazis. Allí, se enamora del capitán John Pringle (John Lund). Phoebe ignora que Pringle se encuentra prisionero del hechizo de una superviviente del nazismo, Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), que lo manipula con el fin de obtener una nueva identidad que no la incrimine políticamente. Al final, el bien, encarnado por Phoebe, triunfa sobre el mal, encarnado por Erika, que pierde a su amante, a su marido, y su oscuro e incriminatorio pasado sale a la luz. Erika von Schlütow encarna la inmoralidad del Reich en un mundo en ruinas, en el que su clase social y política ya no tiene el po-

der. Wilder explora, a través de la personalidad de Erika, cómo los nazis han perdido todos sus ideales y todo su poder en una nueva Alemania, en la que no pueden aspirar a ser más que supervivientes. Sin embargo, el peligro potencial de personajes como Erika no puede ser ignorado.

En *Los ángeles caídos* (*The Search*, 1948), Fred Zinnemann analiza las consecuencias del nazismo desde otro punto de vista. Rodada, como *Berlín Occidente*, en una Alemania en ruinas, la película focaliza la atención en las víctimas de la guerra, es decir, en los miles de niños europeos que recorren el continente sin hogar y sin familia. Zinnemann logra un equilibrio muy sofisticado entre elementos melodramáticos y el cine documental a la hora de mostrar la historia de Karel Malik (Ivan Jandl), un niño judío polaco que ha perdido a su familia en Auschwitz y vaga por el sur de Alemania sin destino. Ignora que su madre, Mrs. Malik (Jarmila Novotná), ha sobrevivido al Holocausto y que lo busca desesperadamente. La cámara de Zinnemann observa con detalle un mundo en ruinas. Es una Alemania donde apenas aparecen personajes que se puedan reconocer como alemanes. Los protagonistas pertenecen al ejército estadounidense o a organizaciones internacionales como Naciones Unidas. Es una película sin una representación física del causante del mal, de los nazis que se ocultan en Alemania, pero la violencia de los verdugos está presente en cada escena: en el horror que sienten los niños al montarse en una ambulancia porque les recuerda que los nazis las usaban para asfixiar a las víctimas, en la desolación de las ciudades tras el bombardeo, en las imágenes de los niños que mueren ahogados. Zinnemann quiere mostrar el horror al espectador norteamericano, para el cual las consecuencias de la guerra en Europa parecen muy lejanas, al no haberla vivido directamente (Zinnemann, 1992: 59). Como analiza Sherrill Grace (2014: 10-16), la experiencia de la guerra mundial separa de manera radical la construcción de la historia que tienen los norteamericanos de la de los europeos.

Karel encarna, también, como Alicia Huberman en *Encadenados*, la posibilidad de romper con el horror del pasado. Tras ser recogido en las calles en ruinas por un oficial estadounidense, Ralph Stevenson (Montgomery Clift), Karel aprende rápidamente la lengua inglesa y comienza a interiorizar los valores de la cultura estadounidense. Si no hubiese sido descubierto por su madre en el campo de refugiados de las Naciones Unidas, habría regresado con Ralph a Estados Unidos para convertirse en ciudadano norteamericano.

Finalmente, *Sitiados* (*The Big Lift*, George Seaton, 1950) es una de las películas que mejor ilustra las alteraciones melodramáticas del cine clásico de Hollywood en ese periodo de transición. Rodada en Frankfurt y Berlín en el verano de 1949, es un valioso documento para comprender la situación de Alemania tras el bloqueo de Berlín (del 22 de junio de 1948 al 12 de mayo de 1949). Como en *Berlín Occidente*, se elabora un guion basado en las potencialidades melodramáticas que surgen tras el enfrentamiento entre la decadencia europea y la inocencia norteamericana. El sargento Danny MacCullough (Montgomery Clift), un piloto aéreo que tiene una participación fundamental durante el bloqueo transportando carbón de Frankfurt a Berlín, encarna el idealismo y la generosidad. Quiere casarse con una joven viuda alemana, Frederica Burkhardt (Cornell Borchers), símbolo del oportunismo y la corrupción. Danny ignora que Frederica le ha mentado acerca de su pasado: su padre y su marido eran colaboradores del nazismo. Frederica quiere además casarse con Danny para obtener los papeles que le permitan ser ciudadana estadounidense. Tras llegar a ese país, planea divorciarse de Danny cuando sea oportuno, y reunirse con un amante alemán que ya vive allí desde hace tiempo. Cuando Danny descubre que es víctima de un engaño, rompe su compromiso con Frederica y regresa a Estados Unidos desilusionado.

Pero Danny MacCullough no es la única víctima en *Sitiados*. También lo son las nuevas generaciones de alemanes representados por Gerda

(Bruni Löbel), la compañera del sargento Hank Kowalski (Paul Douglas), el gran amigo de Danny. Gerda ha vivido en el nazismo desde que era niña y se siente traicionada por la generación de sus padres que le han contado demasiadas mentiras. Ahora, se enfrenta a la ocupación estadounidense y contempla con cierto escepticismo las promesas de los norteamericanos. Cuando interroga a Hank acerca de los Estados Unidos, descubre un país aún dominado por el machismo, las contradicciones políticas y las diferencias sociales, un país que trata de presentarse como un modelo político que debe ser imitado por las nuevas generaciones de alemanes. Aunque Gerda tiene la posibilidad de irse a los Estados Unidos con Hank, renuncia a alejarse de Alemania, su futuro está en su país. La decisión de Gerda, sus dudas acerca de las potencialidades democráticas de los Estados Unidos, contrasta con el final de otros melodramas bélicos, como *Corazones del mundo* o *Cuatro hijos* (*Four Sons*, John Ford, 1928), en los cuales los personajes principales encuentran la felicidad en el nuevo continente que representa, a la vez, la democracia y el futuro.

ÚLTIMA FASE: 1950-1954. REGRESO AL PASADO

La complejidad ideológica de *Sitiados* es el reflejo de una época marcada por grandes cambios y transformaciones en lo que atañe a la relación entre Estados Unidos y Alemania a principios de la Guerra Fría. En 1950, cuando estalla la Guerra de Corea, las tensiones entre los dos bloques cristalizan. La contienda acelera aún más la separación ideológica entre occidente y el este de Europa en la que Alemania occidental ha dejado de ser un enemigo y ahora es un aliado. A partir de ese momento, la regeneración ideológica del pueblo alemán se plasmará en el cine de Hollywood con gran intensidad, así como el peligro geopolítico que representa la Alemania comunista. *Decisión al amanecer* (*Decision Before Dawn*, Anatole Litvak, 1952) revisa la función del pueblo alemán como víctima durante

la última guerra. Además, enfatiza la importancia regeneradora de la democracia para el pueblo alemán a la hora de romper con el pasado, algo que ya ha sido resaltado al analizar *Encadenados*. En *Decisión al amanecer*, el soldado alemán, Karl Maurer (Oskar Werner), que había sido hecho prisionero por los aliados, es capaz de traicionar a su propio pueblo tras haber interiorizado los valores democráticos. Enviado a una misión de espionaje al sur de Alemania, como observador de las consecuencias de los bombardeos norteamericanos en la población civil, asiste a la tristeza y soledad de las viudas de guerra y al cansancio de las tropas.

Maurer recorre estaciones de trenes y carreteras grises y embarradas, repletas de heridos y seres humanos desesperados. El pueblo alemán es retratado como la víctima necesaria de la violencia física de los aliados con el fin de devolver la democracia a ese país. Su verdugo, Maurer, el traidor, es también su redentor, lo que muestra la complejidad ideológica del film de Litvak. Al final de esta obra, Maurer se refugia, perseguido por la Gestapo, en la ciudad de Mannheim, donde se reúne con otro traidor, el sargento Rudolph Barth (Hans Christian Blech), y con el teniente Rennick (Richard Basehart). Acosados por el enemigo, tratan de esconderse entre las ruinas desoladas de Mannheim, pero son delatados a las tropas alemanas por un niño, el sobrino del sargento Barth. Antes de ser delatado, el teniente Rennick habría podido matar al niño, pero no quiso acabar con la vida de un inocente. El niño vuelve a encontrarse con el teniente Rennick en las ruinas de un edificio cercano, pero esta vez no le delata, deja que el grupo escape. Esta escena sugiere que la superioridad moral de los valores del pueblo norteamericano hace que las nuevas generaciones los imiten y defiendan. Es la interiorización de esos valores, precisamente, lo que llevará a Karl Maurer a sacrificar su vida para salvar la del teniente Rennick.

Decisión al amanecer insiste en que las nuevas generaciones de alemanes son las víctimas de una ideología cruel, que pueden ser redimidas y adapta-

das a través de los valores democráticos. Para ello, el cine de Hollywood trata de borrar también el pasado nazi del pueblo alemán. En el film de Litvak se muestra una Alemania sitiada por las tropas aliadas en la que han desaparecido muchos de los signos físicos e ideológicos del nazismo, que han dejado paso a la representación de un mundo en ruinas y un pueblo derrotado. La Alemania de *Decisión al amanecer* no tiene nada que ver con la Alemania retratada en *La séptima víctima*, cuyo miedo, angustia, parálisis y fanatismo eran el producto directo de la represión del nazismo. La Alemania de Litvak es un país que sufre las consecuencias de una guerra, podría haber sido cualquier otro país que tuviese que hacer frente a tal circunstancia.

Si en *Decisión al amanecer* la narrativa clásica de Hollywood revisa la función de Alemania como víctima, en *Decisión a medianoche* (Night People, Nunnally Johnson, 1954), se encarga de clarificar quiénes son ahora los verdaderos enemigos: las tropas soviéticas que ocupan el este de Europa y tratan de expulsar a los aliados de Berlín. El film de Johnson arranca con el rapto de un soldado estadounidense, John Leatherby (Ted Avery), en Berlín occidental. John es el hijo de un importante magnate, Charles Leatherby (Broderick Crawford) que se presenta en Berlín con la idea de que se puede negociar con los soviéticos recurriendo al dinero para obtener la liberación de su hijo. El teniente coronel Steve Van Dyke (Gregory Peck), al mando de la negociación militar, se encarga de clarificar al magnate el nuevo marco geopolítico mundial, en el que Estados Unidos ha dejado de ser una nación que buscaba defender tan solo sus intereses comerciales, como había promulgado el presidente Calvin Coolidge tras la Primera Guerra Mundial. Ahora, Estados Unidos se ha transformado tras la guerra en la primera potencia militar mundial y su función es otra: el aislacionismo político ha terminado. En ese nuevo paradigma, el coronel Steve Van Dyke aparece como un hábil negociador que busca derrotar al enemigo con el fin de preservar los intereses de su país.

En ese nuevo paradigma geopolítico, *Decisión a medianoche* muestra al pueblo alemán como víctima de los intereses políticos de los soviéticos. Los nazis colaboran ahora con los soviéticos y son aún más peligrosos y sedientos de venganza. El pueblo de la República Federal, por otra parte, ha interiorizado los valores democráticos y la cultura norteamericana, es un consumidor más de films como *Niágara* (Niagara, Henry Hathaway, 1953), del que se hace publicidad en las carteleras berlinesas. Además, las nuevas generaciones de mujeres alemanas, como la novia de John, ya no buscan aprovecharse de los soldados norteamericanos. El film resalta su honestidad y lealtad. El peligro procede de los dobles agentes, de las mujeres alemanas que colaboran con los soviéticos, como Frau Hoffmeier (Anita Björk), a las que hay que castigar y destruir.

Decisión a medianoche muestra cómo los soviéticos reemplazan a los alemanes como arquetipo del mal, una nueva tendencia ideológica señalada por Siegfried Kracauer (2012: 99-100), al analizar el cine de los años cuarenta. Con la Guerra Fría, la narración clásica de Hollywood vuelve a construirse sobre la estructura dicotómica melodramática de principios de la Primera Guerra Mundial.

Decisión a medianoche representa el principio y el fin de un ciclo de obras cinematográficas que surgen entre 1942 y 1950 en Hollywood, las cuales, al tratar de comprender la complejidad de Alemania, no solo modifican el significado del antagonista y de la víctima dentro de la estructura clásica, sino que en obras como *Gilda* o *El extraño* obligan a una nueva relectura de la responsabilidad de ciertos ciudadanos de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial en relación con el Holocausto y a la expansión geopolítica de Alemania en América Latina. Se trata de un conjunto de obras complejas y fascinantes que invitan a muchas relecturas.

CONCLUSIÓN

En conclusión, se puede afirmar que en el cine de Hollywood la representación del pueblo alemán

como antagonista melodramático sufre una serie de transformaciones graduales desde principios de los años cuarenta hasta principios de la Guerra Fría. Entre 1942 y 1945, Hollywood no solo trató de diferenciar entre alemanes y nazis siguiendo los paradigmas ideológicos establecidos desde finales de la Primera Guerra Mundial. Entre 1945 y 1946, coincidiendo con el descubrimiento del horror de los campos de concentración, Hollywood evitó analizar el problema de la responsabilidad colectiva del pueblo alemán frente al Holocausto. En cambio, los estudios se afanaron por mostrar que el nazismo no había terminado tras la guerra, y que seguía siendo un peligro para la paz mundial, aunque ya lejos de Alemania. Entre 1947 y 1950, en el que el cine norteamericano comenzó a dar cuenta de una Alemania sepultada por la ruinas, los alemanes aparecieron retratados como un pueblo que había dejado atrás su pasado, que ya no podía ser considerado realmente un enemigo y que podía transformarse democráticamente, si se expurgaban los elementos subyacentes del nazismo.

Finalmente, entre 1950 y 1954, coincidiendo con los momentos más complejos de la Guerra Fría, se ensalza a la Alemania Federal como una nación joven que ha interiorizado los valores democráticos, y el fantasma del nazismo se traslada ahora a la Alemania Democrática en donde nazis y comunistas conspiran para destruir el nuevo orden mundial estadounidense.

Como se puede apreciar, la imagen del pueblo alemán como antagonista se transforma en muy poco tiempo y representa un paradigma de la enorme plasticidad del cine de Hollywood para adaptar la bipolaridad moral del melodrama a diferentes circunstancias históricas y culturas. Durante más de una década, Hollywood trató de acercarse a la cultura alemana, a su horror, a sus contradicciones. Sin embargo, trató, también, de rescatar los elementos humanísticos que había en ella. Algunas obras como *The Moon is Down*, *Náufragos*, *El extraño* o *Sitiados* son el testimonio del complejo y

rico diálogo que se establece entre ambas culturas durante esa década oscura y violenta.

REFERENCIAS

- Agee, J. (1963). *Agee on Film: Reviews and Comments by James Agee*. Londres: Peter Owen.
- Biesen, S. C. (2005). *Black Out: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill Education.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buñuel, L. (2005). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- Capra, F. (1997). *The Name Above the Title: An Autobiography*. Boston: Da Capo Press.
- Carr, S. A. (2008). Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory. En C. Lee (ed.), *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema* (pp. 57-69). Nueva York: Continuum.
- DeBauche Midkiff, L. (1997). *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Doherty, T. P. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. Nueva York: Columbia University Press.
- Dos Passos, J. (1946). *Tour of Duty*. Cambridge: The Riverside Press.
- Faulkner, W., Meriwether, J. (ed.) (2004). *Essays, Speeches & Public Letters*. Nueva York: Modern Library.
- Friedrich, O. (1987). *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*. Nueva York: Harper Perennial.
- Hark, I. R. (2014). Hitchcock Discovers America: The Seiznick-Era Films. En T. Leitch y L. Poague (eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (pp. 289-308). Oxford: Wiley Blackwell.
- Koppes, C. R., Black G. D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (2012). *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Lipstadt, D. E. (1990). America and the Holocaust. *Modern Judaism*, 10, 283-296.
- Loren, S., Metelmann, J. (2016). Introduction. En S. Loren y J. Metelmann (eds.), *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McGilligan, P. (2003). *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Nueva York: Harper Collins.
- Michalczyk, J. J. (2014). *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*. Londres: Bloomsbury.
- Nemerov, A. (2005). *Icons of Grief: Val Lewton's Home Front Pictures*. Berkeley: University of California Press.
- Ryan, Jr., A. A. (1984). *Quiet neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Shandley, R. R. (2001). *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Filadelfia: Temple University Press.
- Sherrill, G. (2014). *Landscapes of War and Memory: The Two World Wars in Canadian Literature and the Arts, 1977-2007*. Edmonton: University of Alberta Press.
- Simone, S. P. (1985). *Hitchcock as Activist: Politics and the War Films*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge: The Belknap Press and Harvard University Press.
- Wood, M. (1975). *America in the Movies or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*. Nueva York: Delta Book.
- Zinnemann, F. (1992). *An Autobiography. A Life in the Movies*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

VÍCTIMAS Y VERDUGOS: LA REPRESENTACIÓN DE ALEMANIA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD, 1942-1954

Resumen

A partir del análisis de algunos de los films más representativos de los años cuarenta (*Casablanca*, *Gilda*, *Encadenados* y *Los ángeles caídos*), entre otros, este trabajo analiza cómo la representación de Alemania en esa década alteró los contenidos melodramáticos del cine clásico de Hollywood al retratar a los alemanes como corruptos, pero civilizados, y también como víctimas de un sistema político pernicioso. Además, esta investigación analiza cómo la representación cinematográfica de Alemania transformó la construcción ideológica del enemigo de guerra que solía aplicarse a los aborígenes norteamericanos y al pueblo japonés.

Palabras clave

Adaptación cinematográfica; Alemania; cine clásico de Hollywood; Guerra Fría; el Otro; melodrama; Segunda Guerra Mundial.

Autor

Alberto Lena (Gijón, 1966) es doctor en Filología Inglesa por la Exeter University y en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad de Valladolid. Es miembro del departamento de Humanidades de la Universidad Isabel I y funcionario de la Junta de Castilla y León. Ha publicado diferentes artículos en revistas especializadas y libros sobre Francis Ford Coppola, Benjamin Franklin, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Alfred Hitchcock y Thornton Wilder. Contacto: alena_ord@yahoo.co.uk.

Referencia de este artículo

Lena, A. (2019). Víctimas y verdugos: la representación de Alemania en el cine clásico de Hollywood, 1942-1954. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 201-214.

VICTIMS AND EXECUTIONERS: THE REPRESENTATION OF GERMANY IN CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA, 1942-1954

Abstract

Based on an analysis of the most representative films of the 1940s (such as *Casablanca*, *Gilda*, *Notorious* and *The Search*), this article analyses how the representation of Germany in that decade changed the melodramatic content of classical Hollywood cinema with depictions of Germans as corrupt yet civilised, but also as victims of a pernicious political system. Moreover, this research explores how this cinematic representation of Germany transformed the ideological construction of the war enemy that had previously been applied to Native Americans and the Japanese.

Key words

Cinematic Adaptation; Germany; Classical Hollywood Cinema; Cold War; The Other; Melodrama; Second World War.

Author

Alberto Lena holds a PhD in American Studies from Exeter University and a PhD in Film Studies from Universidad de Valladolid. He is a member of the Department of Humanities at Universidad Isabel I and works as a civil servant for the regional government of Castilla y León. He is the author of articles published in journals and anthologies on Francis Ford Coppola, Benjamin Franklin, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Alfred Hitchcock, and Thornton Wilder.

Article reference

Lena, A. (2019). Victims and Executioners: the Representation of Germany in Classical Hollywood Cinema, 1942-1954. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 201-214.

Edita / Published by



Licencia / License



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

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

ANA RODRÍGUEZ GRANELL

INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

como la finalidad natural de todo lenguaje audiovisual.

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

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

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

LA MEDIACIÓN DE HOLLYWOOD EN LA CREACIÓN DE LA VANGUARDIA SOVIÉTICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MODERNIDAD VERNACULAR Y FRENTE POPULAR EN LA FRANCIA DE LOS TREINTA

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

NOTAS

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

REFERENCIAS

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autora

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

Edita / Published by



Licencia / License



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

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA



COLABORA

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació