

EL CINE CLÁSICO COMO MODO DE REPRESENTAR Y NARRAR: UNA GENEALOGÍA POSIBLE

Los casos que hemos examinado hasta aquí, aunque preludian formas y estructuras luego propias del cine clásico, pertenecen a esas manifestaciones tempranas del cine que muchos han denominado durante mucho tiempo "cine primitivo" y que algunos autores en las últimas dos décadas han designado como Modo (o incluso "modelo", en una traducción hartamente cuestionable aunque, desafortunadamente, bastante difundida en nuestra lengua) de Representación Primitiva, siguiendo los influyentes desarrollos de Noel Burch, que discutiremos más adelante.⁸ Más recientemente se ha divulgado otra denominación que intenta estar desprovista de connotaciones de rusticidad: CPT, en francés, *cinema des premiers temps*, cine de los primeros tiempos. En los países de habla anglosajona se ha difundido más el término igualmente neutro *Early Cinema* (cine temprano o de los comienzos).

El cine en sus comienzos era un espectáculo completamente distinto del que conocemos hoy en día, y en verdad estaba compuesto por técnicas, prácticas y dispositivos que sería bastante inexacto designar como primitivas, ni siquiera estaban en sus "primeros tiempos". Estaba integrado en un conjunto que hoy llamaríamos multimediático y performático, rodeado de otras formas de artes particularmente escénicas. El espectador se enfrentaba a una película luego de un momento anterior en el que había en el escenario un malabarista, y en un acto más tarde habría una bailarina o un cómico, como una atracción de feria más. El film era acompañado por música y proyectado con la oscuridad necesaria para que pudiera verse lo que se

8. Cf. Noel Burch: *El tragaluz del infinito*, ob. cit, 1987, págs. 193-204.

desplegaba en pantalla, el proyectorista formaba parte no pocas veces del espectáculo con su aparato operando envía el público, mientras un profesional -el conocido en nuestro idioma como "expiador"— comentaba, doblaba en tiempo real los diálogos mudos o incluso imitaba algunos sonidos al costado de la pantalla, todo a la par de frecuentes interpelaciones a la audiencia. A veces los espectadores ni siquiera permanecían sentados, sino que muchas de las películas se veían de pie, o en todo caso con el público organizado en asientos provisorios. Era un espectáculo de gran rareza para un observador actual, y de piezas muy cortas. Cuando en esos años un espectador iba a ver películas, en cada función se proyectaban varias a lo largo de una función altamente variada y fragmentada, donde los cambios de rollos requerían de atracciones escénicas breves o se sucedían mientras los proyectores emitían placas fijas, al modo de las ya tradicionales linternas mágicas, con mensajes-comerciales o humorísticos en pantalla. Era, por otra parte, un cine de cortometrajes; cada una de aquellas películas mostraba una historia completa.

Algunos investigadores han denominado este cine como *unipuntual*, en el sentido de que poseía una estructura celular, muy ligada a breves historias organizadas a la manera de una serie de actos, cada uno de los cuales se extendía habitualmente a lo largo de un solo plano. Lo común en los primeros años del siglo eran los films llamados *reelers*, de un solo carrete, lo que los limitaba a durar menos de diez minutos (había, por supuesto, excepciones). Así lo recuerda Domini-que Villain:

El invento del montaje (a cargo del británico G. A. Smith, en 1901) sorprendió, y tuvieron que pasar varios años para que se impusiese, principalmente con David W. Griffith. En Estados Unidos, la longitud de 1.000 pies (algo más de 300 metros) fue adoptada por los distribuidores y exhibidores [...]. Trescientos

metros, un rollo, mil puede, es decir, un poco menos de un cuarto de hora y entre quince o treinta planos [...] en el período llamado de transición entre el primitivo (1902-1908) y el período clásico (1917-1960) del cine hollywoodense, al mismo tiempo que se organiza la producción, se precisa el modelo de narración, de des-glose y de montaje. cada vez hay más cortes entre escenas y en el interior de las mismas, para dar ritmo y enriquecer la psicología de personajes. El largometraje de unos setenta y cinco minutos se normaliza hacia 1915, y contiene entre doscientos cincuenta y cuatrocientos cincuenta planos [...] a partir de 1917, los planos se toman desde diferentes ángulos, el plano general deja de ser el más importante, se empalma en movimiento, las películas tienen muchos más planos: entre quinientos y mil.⁹

Si se invierten los lincomientos antes expuestos -aun a riesgo de simplificar la situación, pero considerando ante todo el poder organizador de la modalidad que se estaba imponiendo *como un fenómeno de modernización* en las prácticas cinematográficas del cine masivo, en su ascenso hacia el predominio de relatos más extensos, producciones de mayor envergadura económica y la complejidad que designa la noción de un sistema como el de estudios- es posible advertir que, en la transición hacia ese estilo de representación orientado hacia una función narrativa que unos años más tarde comenzaría a denominarse como clásico, se encuentran presentes, cada vez más, rasgos como los que siguen, en un claro proceso de inversión de la estabilización del cine de los primeros tiempos.

En primer término, la cámara insiste en acercarse a su objeto; comienzan a incidir en el contacto con el espectador, y con función narrativa, esas distancias de encuadre que en los códi-

9. Dominique Villain: *El montaje*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 109-110.

POS de! oficio reciben los nombres de planos medios, planos americanos (en la designación francesa, por su frecuencia en la producción estadounidense, mientras que para éstos son *médium shots*) y primeros planos (*close ups*).

A la par de su creciente cercanía, con sus objetos, se evidencia que la cámara es más móvil y esa movilidad está subordinada al desplazamiento de los personajes y al seguimiento de la acción que se desarrolla en pantalla, sea por un giro sobre alguno de sus ejes en las panorámicas, o por traslado espacial en plena toma en los *travellings*. Si bien esos movimientos acompañaron el cine desde sus años iniciales, lo que se observa aquí es su creciente funcionalización narrativa.

Respecto de la pantalla, los límites del cuadro tienden a ser desbordados, entendiéndose como espacios centrífugos; lo que vemos, en lugar de consistir en un evento totalmente inserto en una pantalla, encuadrado mediante el privilegio de cierto efecto de centralidad, empieza a ser visto como una parte de algo que excede los bordes del rectángulo visible, instalando a los límites del cuadro como ocultadores de una acción de la cual el espectador sólo accede a una visión parcial, recortada.

En cuanto a la organización espaciotemporal a lo largo del film, las acciones tienden a estar integradas y desarrolladas mediante la articulación de diversos planos. El montaje comienza a ser utilizado para narrar analíticamente una acción, siguiéndola a lo largo de sus partes constitutivas. Ya las acciones se desarrollan *a través de* los planos en lugar de estar íntegramente contenidas en cada uno de ellos. Tenemos así un cine que (de acuerdo con estas pautas) puede denominarse como *pluripuntual*.

Se presenta, finalmente, lo que puede denominarse como una clausura de la diégesis. El espectador es involucrado perceptivamente de una manera distinta. Cada plano muestra un fragmento de una virtualidad que debe terminar de construir por medio de su actividad; y es con esos fragmentos de ese

espacio -parte del cual es visible y otra invisible- con los que va armando un lugar en el que se hace posible habitar aquello que está viendo. Ese habitar lo que vemos hace que la diégesis se cierna en torno de un espectador absolutamente diferente de aquel resguardado por la diferencia entre escena y platea, propia de la butaca teatral. Aquí se tratará de un espectador *ubicuo*, que juega a zambullirse en el espacio de la película, cambiando el punto de vista, trasladándose vertiginosamente en cada transición de planos desde un fragmento de espacio y tiempo a otro. Mirando el espectáculo como una escena donde asiste a un relato en curso -y esto último es decisivo- como un testigo estratégico y privilegiado, desde un lugar cambiante y, para mayor eficacia, provisto de cierta condición de invisibilidad.

a. Innovación y transición: Edwin S. Porter

Para examinar el tránsito de uno a otro modo de concebir, organizar y percibir un film, resulta interesante retroceder hacia el mismo inicio del tiempo de ese giro y observar desde cerca el caso de *Life of an American Fireman* (*Vida de un bombero americano*, Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903). Pese al ambicioso título, es simplemente la historia del salvataje de una mujer y su bebé en un incendio. Esta película de 1903 es en realidad una *remake* de una película inglesa de 1901 (*Fire*, de Williamson), donde se rescataba a un personaje de su habitación invadida por el fuego, en escenarios (especialmente el que reproducía el dormitorio) que serían replicados por el norteamericano de un modo claramente imitativo. Otra copia más o menos mejorada de un motivo conocido, como tantas que producía la compañía Edison. En su plano inicial podemos ver en pantalla la técnica de incrustación de imagen, conocida entonces como *dream balloon* (el bombero está soñando con

una señora con su bebé, y el contenido de su sueño inquieto se muestra en un círculo en pantalla, un globo por encima de la cabeza del personaje), procedimiento que poseía ciertamente un correlato en las historietas de la época; cabe destacar aquí que el *comic* nace al mismo tiempo que el cine, y en tanto ambas formas deciden organizarse en torno de funciones narrativas, se contaminan recíprocamente de una manera insólita. Acto seguido, tenemos lo que posiblemente sea el primer plano detalle utilizado en forma narrativa en la historia del cine: una mano anónima acciona una alarma de incendios ubicada en la calle, en un poste telegráfico; no sabemos de quién es la mano, simplemente está ahí para advertirnos que hay un incendio y que se le da aviso a los bomberos.

Los bomberos se despiertan y salen del edificio. En el plano siguiente pasan raudos por la calle, notamos que hay más vehículos que cuando salían del cuartel. Esto se debe a que en realidad este plano estaba en los archivos de la compañía Edison -para la cual filmaba. Porter-. Era un documental de un desfile de bomberos en Nueva York, y fue usado como material de *stock* simplemente por su mayor grado de espectacularidad, aunque desafiase la consistencia narrativa, por lo que luego se denominaría una falla de continuidad, pero que aquí quedaba justificado por su función espectacular, añadiendo excitación y atracción al film. Nada extraño en las convenciones del cine de entonces: el espectáculo bien podía tomarse pequeñas licencias para operar, en ciertos planos, mediante una estética de asombro del espectador, más que de seducción narrativa.

Llegados los bomberos ante la casa en llamas, podemos ver cómo se combate el incendio, primero desde dentro de la habitación, desde afuera de la casa y luego por dentro, nuevamente por dentro y por fuera, alternativamente, para seguir las acciones de rescate de la mujer y el niño. Esta organización espacial fue denominada luego como montaje alternado (*cross*

cut). Así al menos lo mostraba la copia del film encontrada en 1948, luego de haber permanecido extraviado durante varias décadas, y que se convirtió en todo un icono del temprano cine norteamericano promovido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que compró el material y lo difundió extensivamente como muestra de un patente "progreso" de los pioneros norteamericanos en el lenguaje cinematográfico.

Hasta 1977 se pensaba que la película que acabamos de describir era la misma que se había estrenado en 1903. Hasta que un joven investigador, Charles Musser, preparando una tesis sobre Porter procedió a investigar con fuentes de primera mano. Fue al archivo de registros y patentes de Nueva York donde Edison registraba sus películas, y pudo ver la copia en papel que estaba allí depositada de la película original de Porter (Edison acostumbraba hacer archivar, cuando patentaba sus films, una impresión en papel fotográfico, registrando cada rollo como una foto). Al examinar esa copia en papel de lo que era la película original, descubrió que lo que estaba archivado desde 1903 no era lo mismo que se estaba viendo desde hacía décadas como una temprana joya del lenguaje cinematográfico: lo hallado tenía una estructura radicalmente diferente. Hasta la llegada de los bomberos al incendio la secuencia era exactamente igual, pero lo que pasaba después cambiaba el orden. Lo que el espectador de 1903 veía era todo el rescate desde el decorado que simulaba el interior de una habitación, sin cortes; y sólo después cortaba el plano para retroceder en el tiempo y mostrar nuevamente el rescate, pero desde la fachada de la casa.¹⁰ Esta película necesitaba un explicador en la sala que seguramente anunciaba el cambio del punto de vista en el

10. Charles Musser: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, *History of the American Cinema*, vol.1. Los Angeles, UCLA Press, 1994, págs. 327-329.

rescate desde el interior a su presentación desde fuera del edificio, y el espectador no encontraba dificultad alguna en remontarse en el tiempo para ver nuevamente ese rescate que ya se había producido, expectante ante la promesa de un espectáculo que se le ofrecía visualizar nuevamente como ocurre -cambiando lo que se deba- en el caso de nuestros contemporáneos *replay* televisivos de los momentos culminantes en los espectáculos deportivos.

Musser llegó a establecer que hacia 1910 algún distribuidor o exhibidor remontó la película para "modernizarla" y decidió difundir la versión con montaje alternado.¹¹ En las historias tradicionales del cine influidas por la versión del MoMA, este film de Porter era mencionado como un antecedente crucial en cuanto al uso del montaje por *cross cutting* como dispositivo de cambio espacial en la acción. Incluso era precedido de toda una presentación en pantalla escrita al respecto. En realidad, su accidentada historia -por otra parte, nada infrecuente de acuerdo con las vicisitudes de las copias fílmicas en su circulación y deterioro, regladas por un mercado que las devaluaba rápidamente, y una tecnología que también contribuía a arruinarlas por el mismo trajín de su proyección- es la muestra por excelencia, en el cuerpo mismo de una película, de la transición vivida entre el modo de narrar y mostrar del CPT y ese otro que luego se saludaría como clásico.

b. David W. Griffith y los poderes de la síntesis

Acaso no fue el inventor absoluto que el culto al gran hombre de muchas historias nacionales hubiese pretendido. El

11. Noel Burch: "Porter, o la ambivalencia", en *Itinerarios*, Bilbao, Caja Nacional de Ahorro, 1986, págs. 124-126.

lugar que le cabe a David W. Griffith en la afirmación de una consolidación que rápidamente se instaló como clásica es el de un excepcional sintetizado de recursos técnicos y expresivos. En algunos casos provenientes de los cineastas de Brighton, en otros, del cine de Europa continental en sus vertientes más espectaculares. Y en no menor medida de las prácticas provenientes de su mentor Porter y otras producciones cercanas del ámbito americano, en la esfera de Edison o sus cambiantes competidores. Su principal mérito fue el de probar e ir asimilando, en concurso con los ávidos espectadores de sus films Biograph, los procedimientos que irían configurando la sintaxis cinematográfica y la puesta del cine norteamericano que luego se optimizaría bajo el sistema de estudios.

David W. Griffith puede ser considerado el primer director de cine consciente de que estaba *dirigiendo* películas. Antes de él, en todo caso quien manejaba la cámara se consideraba responsable de lo que se veía en pantalla. Y por otra parte, el productor se adueñaba de la película filmada. Griffith comenzó a diseñar un lugar nuevo en cuanto a autoría. Entre 1908 (cuando luego de ser actor de Porter por un breve período debuta dirigiendo sus films) y 1912 hizo más de 450 películas, es decir, más de cien por año, dos por semana; y en cada una de ellas innovaba algún aspecto estilístico o narrativo. Fue acaso el mayor sintetizador de recursos de lo que podríamos llamar lenguaje cinematográfico. Es el catalizador de lo que sería el estilo clásico en cine: no es que inventara todo (aquí no hay que minimizar el trabajo de su operador Billy Bitzer), sino que se empeñaba en integrarlo a lo que venía haciendo. Y esto era acompañado por el público, que sin saber quién era Griffith notaba que las películas de la compañía donde filmaba (la Biograph) se veían distintas, tenían otra organización, claramente inteligible, del espacio y tiempo de sus historias.

En una útil periodización de la construcción de un estilo que pronto iba a considerarse clásico en la producción tem-

prana de Griffith, David A. Cook divide su experimentación en dos fases. La inicial, desplegada a lo largo de 1908, es designada por Cook como la de desarrollo de una narrativa *interplanos*] la segunda, como de despliegue de una narrativa *inirespianos*.¹² En el primer período el cineasta ensaya todas las combinaciones básicas entre planos que formarían parte de su sintaxis, esto es, pone a punto un método altamente eficaz de montaje narrativo que hasta es capaz de retroceder en el tiempo del relato mediante el *flash back* (introducido en su primer film, *The adventures of Dolly*, y pulido un año más tarde en *After Many Years*, mediante el uso pionero del primer plano, donde la heroína recuerda ante el mar el tiempo feliz cuando su pareja todavía no había desaparecido, aún no embarcado). Pero también articula espacios contiguos y distantes, comienza a alternar lugares que muestran acontecimientos simultáneos, y abre el juego para que el relato se desarrolle en bloques tan discontinuos como altamente inteligibles en su conexión espaciotemporal para un espectador que no sólo puede ubicarse ante ellos, sino también entre ellos, armando en definitiva un espacio y tiempo cinematográfico en el curso de esas cadenas.

Por otra parte, desde 1909, Griffith, con la íntima colaboración de su camarógrafo Billy Bitzer, se ocupa en desarrollar estrategias narrativas de puesta en escena. Encuadre, movimientos de cámara, decorados, desplazamiento de actores e incluso iluminación artificial que introducirían nuevas posibilidades narrativas y dramáticas. En ese punto, la intersección entre cine, escena teatral y pintura -largamente soslayada, como veremos, por la relación privilegiada entre cine y literatura promovida por el mismo Griffith y asentada por la versión

12. David S. Cook: *A History of Narrative Film*, Nueva York, Norton, 1997.

estándar de la historia y el lenguaje cinematográfico- comienza a cobrar protagonismo.

Noel Burch señala:

A partir del segundo año de su colaboración Griffith y Bitzer comienzan a recurrir, excepcionalmente (y todavía no por mucho tiempo), a "efectos especiales" de luz, obtenidos a menudo al precio de esfuerzos excepcionales. El cuadro final de una película cuya importancia señalo en otro lugar, *A Drunkard's Reformation* (1909) [...] está iluminado en un estilo claroscuro que recuerda a Greuze o incluso a Georges de la Tour.¹³

Cabe resaltar que la fuente de *A Drunkard's Reformation* es una pieza naturalista de Emile Zola. Pero ése es el mismo año en el que Bitzer comienza a tomar como referencia el realismo de quien acaso es su vecino más ideológicamente cercano en la plástica, Jean-Francois Millet, en *A Corner in Wheat*, cuyo plano final implica una clara declaración en términos de concebir una representación que remitiese a un realismo de raigambre pictórica. (Fotos 1 y 2.) Lo que se evidencia en casos como los citados no es la conquista de una orgullosa autonomía o especificidad, sino el intento de vincular la realización cinematográfica a referentes muy presentes en el arte popular de su tiempo o inmediatamente anteriores, pero con repercusiones aún activas, en una nueva amalgama. En un revelador ensayo, Ismail Xavier ha examinado cómo en el cine de Griffith, analizando particularmente en el caso de *A Drunkard Reformation*, el escenario teatral -en especial el perteneciente al melodrama popular- es concebido como un espacio que vuelca sus efectos sobre el propio del film, en virtud de la rehabilitación de un alcohólico (el título alternativo del cortome-

13. Noel Burch: *El tragaluz del infinito*, ob. cit., 1987, pág. 185.

traje era *Saved By a Play*. salvado por una obra teatral).¹⁴ Desde sus mismos inicios, mucho antes de llegar al punto culminante del asesinato de Lincoln en *The Birth of a Nation*: (*El nacimiento de una nación*, 1915), el cine de Griffith incluye recurrentemente cierta reflexión sobre las continuidades y los desvíos que el drama y los códigos que está construyendo mantienen respecto del imaginario y la sensibilidad fundante del melodrama, sin desdeñar incluso una espectacularidad que bordea lo alucinatorio, como en sus no demasiado revisados films sobre relatos de *Edgar Allan Poe* [*Edgar Allan Poe*, 1909]; *The Sealed Room* (*La habitación sellada*, 1909); *The Avenging Conscience* (*La conciencia vengadora*, 1914). Este último es una insólita síntesis de *El corazón delator* y *Annabel Lee*, que desborda el drama realista preanunciando el género terrorífico, como si partiendo del realismo la puesta en escens. de Griffith buscara incursionar en otros espacios.

Para apreciar la consolidación de un estilo narrativo clásico ya pulido y altamente eficaz, puede abordarse, por ejemplo, el *two reeler* titulado *The Musketeers of Pig Alley* (*Los Mosqueteros de Pig Alley*, David Griffith, Estados Unidos, 1912). Filmada en Nueva York, es la primera película de gangsters de la historia del cine; sus exteriores no son decorados, sino las calles de la época. El film narra un enfrentamiento de dos pandillas callejeras a partir del intento de conquista de una muchacha. Griffith va disponiendo los acontecimientos en un espacio, luego en otro, hasta llegar a media docena que interactúan alternativamente, sin desorientar en ningún momento

14. Ismail Xavier: "El lugar del crimen -la noción clásica de representación en la teoría del espectáculo, de Griffith a Hitchcock", en Eduardo A. Russo (comp.), *Interrogaciones sobre Hitchcock*, Buenos Aires, Simurg, 2001, págs. 23-47. Publicado en portugués en Ismail Xavier: *O Olhar e a Cena*, San Pablo, Cosac & Naify, 2003.

al espectador en cuanto a la ubicación de lo que ve en pantalla. En un movimiento que se asemeja a una coreografía de violencia inminente, dos bandas rivales se acechan y trazan un recorrido laberíntico por las calles, los bares, los pasillos y el callejón que da nombre a la película. Ocurren varias cosas a la vez en distintos lugares, y esa multiplicidad se hace más compleja por lo que sucede *entre* esos lugares en un espacio invisible, pero trazado por esa inminencia del contacto visual (y por cierto balístico, haciendo honor a lo que luego sería una convención genérica) entre las pandillas, y las simultaneidades son cada vez más veloces. Por otra parte, puede observarse muy claramente la opción de Griffith por el centrifugado del cuadro (en algunos planos se incluyen audaces maniobras de desencuadre, donde lo que importa de un fragmento de rostro en primerísimo primer plano es la mirada vigilando hacia fuera de cuadro) y por el ocultamiento de los personajes tras los objetos de la puesta en escena, muy particularmente en el instante que prelude el tiroteo entre pandillas. No es tan importante lo que ocurre en la pantalla, sino lo que sucede en ese espacio que completamos de modo imaginario, donde precisamente en el ángulo que estamos privados de ver está el posible encuentro con la otra banda. Desde el contraplano acecha el enemigo. Este concepto es el que permite integrar el espacio de lo visto y el de lo no visto, un espacio imaginario que es mucho mayor que el rectángulo que nos muestra la pantalla. (Fotos 3 a 6.)

En casos de relatos centrados en el acecho de algún personaje en interiores por parte de atacantes tan inaccesibles a la percepción del espectador como temibles para las inminentes víctimas de la violencia, esta opción por incrementar el poder del fuera de campo puede advertirse en su evolución a través de *The Lonely Villa* (*La casa solitaria*, 1909), *The Lonedale Operator* (*La operadora de Lonedale*, 1911) o *An Unseen Enemy* (*El enemigo oculto*, 1912), entre otras. (Foto 7.)

Es tan monumental el aporte de Griffith en estos años normativos, que en cierto sentido, desde entonces hasta, el presente, ir al cine consiste, para el gran público, en entregarse a la promesa de un orden narrativo. Ver una película implica, desde esos tiempos, ofrecerse a la renovación de una misma situación (dejando de lado el perfeccionamiento técnico, la evolución temática y el grado de espectacularidad de lo ofrecido en pantalla) y, en términos de industria cinematográfica, la ideología de la primacía narrativa sigue siendo predominante: los espectadores pagan una entrada, se sientan en la sala oscura y lo que esa práctica institucionalizada no cesa de prometer a cambio es una historia contada por imágenes. Hace ya varias décadas, Alfred Hitchcock señalaba en su madurez que cada vez que venimos una película, hay algo en ella que nació con Griffith, refiriéndose a su poder moldeante de la experiencia del cine clásico instalada como núcleo duro del cine como arte masivo. Como veremos más adelante, algunos analistas contemporáneos consideran esta apreciación como muy vigente en las pantallas del presente.

DESAFÍOS, DESBORDES, ABSORCIONES

Por último, para delimitar de una manera más precisa y por contraste el campo de aspiración a una centralidad abierto por el cine clásico, consideraremos ciertos casos que pueden brindarnos, por su manifestación en ámbitos externos que las prácticas cinematográficas ya definían en relación con la predominancia del citado estilo (incluso cuando no recibía aún la denominación de "clásico"), una instructiva contracara. No obstante, en algunos aspectos, estos desafíos al ascenso y centralidad de un estilo aspirante a modelar una sensibilidad masiva ofrecerían muy pronto oportunidades para su absorción por parte de un modo que, desde el inicio, se especializó

en atraer y absorber multiplicidad de prácticas alternativas, ingresando sus recursos a algunas regiones especialmente preparadas para contenerlos y explotarlos en función de su poder de impacto sobre el espectador. Como veremos, el estilo naciente del cine clásico, lejos de crecer expeliendo las diferencias, fue instalándose y haciéndose más intrincado, integrándolas en su seno, aunque dentro de variantes sometidas a control.

Cuando el cine clásico ya se encontraba lanzado a su apogeo en la última década del período mudo, es posible encontrar en las prácticas vanguardistas una actitud ambivalente ante el poder que ya entonces se evidenciaba como hegemónico, fuera hollywoodense o proveniente del cine de masas de varias industrias del continente europeo. En ese sentido, las tentativas de vanguardia resultaron cultoras de un espíritu de contraste y contestación que contribuyó a brindar, desde el desafío externo, una cohesión extra a algo que desde una perspectiva interna no resistía un análisis agudo en su consideración como sistema sin fisuras.

El cortometraje *Le retour a la raison* (*La vuelta a la razón*, Man Ray, Francia, 1922) forma parte de la tradición del cine experimental, sumamente frecuentada y enriquecida por las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo. Participa de un fenómeno muy complejo, que en no pocos casos hizo poner énfasis en la estructuración de organizaciones audiovisuales diseñadas por fuera de lo narrativo, atendiendo a las relaciones que en la imagen en movimiento (a veces incluso con la participación del sonido) podían plantearse, tanto en términos gráficos o rítmicos como de conexiones poéticas. Films como éste participan del intento de llevar el aparato cinematográfico, en tanto posibilidad artística, a aquellas funciones que pensaban los vanguardistas que podían serle más adecuadas, entre ellas, la propuesta del cine como música para los ojos o como pintura en movimiento.

Las mismas técnicas de realización del film transgredían las prácticas profesionalizadas propias de la industria. Man Ray acostumbraba a definir este procedimiento como "asado cinematográfico", ya que incluso buena parte de su extensión se había registrado sin cámara, con distintos materiales u objetos esparcidos sobre la misma película expuesta al sol, esto es, "cocinados" por la acción directa de la luz. La intención era desafiar la mayor parte de convenciones posibles en términos de realización y de percepción cinematográficas. De todos modos, muchas propuestas que se presuponían como lo más vanguardista de las vanguardias en la lucha contra un concepto de arte burgués con el que ya identificaban las formas predominantes de organización de un film, paradójicamente, serían seguidas por aplicaciones que no precisamente esperaban los partidarios de revoluciones estéticas. Mucho más adelante las supuestas rupturas o dislocaciones serían cooptadas como innovaciones en el discurso televisivo, como en el caso de los espacios publicitarios. Films como *La vuelta a la razón*, dan buena muestra de organizaciones formales regidas por patrones extranarrativos, pero pronto estas posibilidades también entrarían a operar, aunque en territorios claramente delimitados, dentro de las disponibilidades del cine clásico. Si en el cortometraje de Ray pueden contarse los planos, no hay forma de establecer aquí divisiones de escenas, secuencias o partes (a no ser que consideremos a esta última en un sentido diferente del usual), sencillamente porque *no narra nada*, no permite el armado de una diégesis. Simplemente muestra, organiza o desorganiza la percepción del espectador sometido a una experiencia estética, en cierto modo, en un más acá de cualquier significación, desde el momento en que en muchos de sus planos no hay siquiera una imagen, sino texturas o figuras inciertas, de escaso o nulo valor referencial. Al no instalar una consistencia diegética sino una aventura básicamente sensorial, y con inequívocas referencias a ciertas matrices plásticas

y musicales. *La vuelta a la razón* no implicaba el suficiente poder subversivo que, por ejemplo, requeriría para ser considerada aceptable por el cenáculo surrealista, activo poco después en París y al que Ray ofreció este film (rechazado por Bretón y sus adláteres) como muestra de afinidad. Lo figurativo e incluso la incursión en las peripecias de una representación desafiante de las convenciones del cine clásico sí estuvieron presentes en la que con frecuencia es considerada la primera irrupción del cine de vanguardia en el espacio norteamericano, con *Vida y muerte de 9413, un extra de Hollywood* (1928), dirigido por Robert Florey y Slavko Vorkapich. Sátira en términos de comedia negra y alucinatoria sobre la masificación y deshumanización de la fábrica de sueños, este corto está atravesado por recursos que lo ligan a la vez a las vanguardias poéticas de las que Florey provenía por su trabajo previo en Francia, como por las percepciones más afines al expresionismo de su colega, el serbio Vorkapich: efectos visuales, maquetas, reducción de lo visto en pantalla a patrones gráficos, bidimensionalidad, todo en un verdadero culto al artificio y a lo visible como artefacto diseñado por artistas. Ambos continuaron sus carreras en Hollywood, Florey filmando cine de terror hasta recalar en su período tardío en la serie televisiva *Dimensión desconocida*, y Vorkapich radicado en diversos departamentos de efectos visuales y de montaje, entre los cuales se encuentran algunos títulos de *Frank Capra*, para los que produjo magistrales secuencias de montaje como en *Meet John Doe (Y la cabalgata pasa*, Frank Capra, Estados Unidos, 1941), dejando una marca que no por circunspeta ha pasado desapercibida a públicos masivos en cuanto a la intensidad de su experiencia.¹⁵

15. Viada Petric: "The Vorkapich Effect", *American Film*, n° 3, marzo de 1978.

Los desanos del cine de diversas vanguardias europeas fueron integrados al discurso del cine clásico como oportunas instancias de desarreglo sensorial, para involucrar más a los espectadores dentro de su aventura ficcional. El cortometraje, por lo común asociado a las producciones de vanguardia, fue especialmente propicio para las eventuales y espectaculares explosiones de las que se han denominado como secuencias de montaje.

El caso de las secuencias de montaje ha sido, en el período relativo a la predominancia del cine clásico, un curioso ejemplo de visibilidad hasta pirotécnica del artificio en la presentación y combinación de imágenes en pantalla. Distorsiones de todo tipo, sobreimpresiones, pantallas divididas, fundidos entre imágenes, articulaciones entre imágenes y escritos, forman parte de breves estallidos en los films (de pocos segundos de duración) que a veces condensan largos tramos de historia, o en otras ponen en escena tropos retóricos para indicar la condición de un personaje. No es raro observarlas en todo el esplendor de su estética del asombro y revelaciones cuando logran instalar en imágenes ciertos tramos maníacos, extáticos, o bien ligados a esa percepción extrañada propia de lo onírico o diversos estados alterados de conciencia. Entre la fantasía, el ensueño o la pesadilla, las secuencias de montaje han sido la contracara del presunto régimen de transparencia propio del cine hollywoodense, tal como pertinentemente lo analizó Vicente Sánchez-Biosca.¹⁶ En el caso de *Meet John Doe*, las secuencias de montaje que involucran algunos cambios (de situación social o de conciencia de sí) en el protagonista interpretado por Gary Cooper son toda una muestra, como lo ha demostrado Dudley Andrew, en un artículo consagrado a *Meet*

16. Vicente Sánchez-Biosca: *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 175-197.

John Doe sometido a este "efecto Vorkapich", de la capacidad del cine clásico para contener lo que denomina como "discordia productiva en el sistema". Lejos de expulsar los focos de conflicto, Hollywood permitía su integración aprovechando la misma violencia formal para desplegar toda una cantidad de interpretaciones sobre esos momentos del relato, donde "la voz del montaje de Vorkapich posee funciones cambiantes, desde lo público y lo político hasta lo íntimo e incluso lo psicoanalítico".¹⁷

Se trata, en suma, de una muestra evidente de la manera en la cual un modo de representación encuentra su consistencia a través de una fluida capacidad de integración de elementos concebidos inicialmente como cuerpos extraños, y haciendo jugar en su beneficio las tensiones inherentes a las paradojas y tensiones que esto implica. Tal como afirma sagazmente Dudley Andrew en la conclusión de su artículo: "Hollywood es más interesante cuando su voz de autoridad está en cuestión. Y lo está, creo, la mayor parte del tiempo. Para los espectadores y los analistas, las complicaciones que esta lucha por la unificación produce deberán tener, por mucho, más interés que la normalización del sistema que tan prematuramente hemos llamado 'clásico'".¹⁸

17. Dudley Andrew: *Film in the Aura of Art*, Nueva York, Princeton, 1984, pág. 96.

18. *Ibíd*, pág. 97.

2. Discursos

LAS IDEAS SOBRE EL CINE CLÁSICO: UNA CUESTIÓN CRÍTICA

El cine clásico no fue sólo un modo cinematográfico concreto desplegado en los planos histórico, estilístico y de los medios de producción, sino también tuvo gran influencia como una construcción conceptual que cumplió (y posee todavía) funciones muy específicas en el terreno de la crítica y la teoría cinematográfica. Más aún, puede sospecharse que antes mismo de erigirse en una noción de articulación suficiente para acceder al rango de teoría, operó desde sus inicios como una denominación crítica, esto es, una localización de cierto territorio en el ámbito del cine en general cuya organización interna estaba aún lejos de ser muy clara, lo que no impedía que comenzase a identificársele como tal, y que marcase algunas tomas de posición respecto de lo cinematográfico. Podría afirmarse que en los comienzos fue más invocado que analizado, más presupuesto que estudiado con detención. Hacia 1926, Jean Renoir ya utilizaba, refiriéndose a los films de Chaplin y Lubitsch, el término "clasicismo cinematográfico", en una inequívoca maniobra de reivindicación para un terreno que pretendía legitimar críticamente dentro de la prosecución de su propio programa como realizador que ya estaba en curso, dado

que de ese mismo año es su film *Naná*.¹ Ya en plena Segunda Guerra Mundial, la segunda edición de la historia del cine escrita por Bardeche y Brassillach, en plena organización de períodos y tendencias (dentro de un marco de franco colaboracionismo en la Francia ocupada, propio de 1943, luego de la primera edición en 1935), se referían a la década anterior, ¡a de la transición y afirmación del sonido, como "clasicismo del cine parlante".² Para ellos, los tiempos de inicios de la guerra hacia 1939 habían sido marcados por el inequívoco apogeo de una unidad estilística.

Cuando en la posguerra la historia de Bardeche y Brassillach fue reemplazada por la de Georges Sadoul -que implantaría algo así como el canon de izquierda para las décadas siguientes dentro de las miradas de conjunto sobre el cine-, el reclamo por el reconocimiento de un clasicismo cinematográfico fue compartido por muchos exponentes de la naciente cinefilia moderna, ligada a los cineclubes, y en relación con la intervención creciente del cine en los debates culturales. André Malraux propuso en su influyente *Le musée imaginaire*, hacia 1947, que el cine se encontraba, a mitad del siglo, cumpliendo una función alternativa a la de las artes que habían participado del giro modernista hacia finales de la centuria anterior. "El cine [reclamaba] era heredero de la larga tradición de la pintura descriptiva. Mientras el modernismo liberaba a la pintura de las demandas narrativas, el cine asumió esos propósitos figurativos que habían sido culminantes desde el renacimiento hasta fines del siglo XIX".³ (Nuestra traducción.)

1. Elsaesser Thomas: "What makes Hollywood Run?", en *American Film*, mayo de 1985, vol. 10, n° 7, págs. 52-55.

2. David Bordwell: *On the History of Film Style*, Nueva York, Harvard University Press, 1997, pág. 47.

3. *Ibíd.* pág. 49.

CLASICISMO COMO PERFECCIÓN Y EQUILIBRIO

De i 930 a i 940 parece haberse producido en tocio el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en ei lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood e! triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad [...]. La segunda cinematografía del mundo durante ese mismo período es la francesa; su superioridad se afirma poco a poco con una tendencia que puede llamarse de manera aproximada realismo negro o realismo poético, dominado por cuatro nombres: Jacques Feyder, Jean Renoir, Maree] Carné y Julien Duvivier [...]. En todo caso, la producción americana y francesa bastan para definir claramente ei cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez.

En cuanto al fondo: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que *a priori* no sea hostil al cine.

En cuanto a la forma: estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como *Jezabel*, de William Wyler, *La diligencia*, de John Ford, o *Le jour se leve*, de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado una existencia total, pero a los que por lo menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen, todas las características de la plenitud de un arte "clásico".

André Bazin: "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1966, págs. 127-128.

Los cuarenta fueron claramente los años críticos de desarrollo de Hollywood, un hecho revelado a nosotros solamente luego de la guerra. La década previa está caracterizada por la madurez y apoteosis de los grandes géneros que fueron la gloria del cine sonoro norteamericano: la comedia psicológica o musical, el cine de gangsters, el cine *slapstick* y cómico (Laurel y Hardy, los Hermanos Marx) y por supuesto el western. Hacia 1937, la producción de Hollywood arribó afianzada-mente a un alto grado de perfección y, sobre todo, equilibrio -en síntesis: clasicismo.

André Bazin: "Preface: the Renaissance of the American Cinema", en *Orson Welles. A Critical View*, Los Ángeles, Acrobat Books, 1991, pág. 34 (la traducción me pertenece).

Indudablemente, el principal exponente de lo que se denominó *nouvelle critique* (utilizado en cuanto al cine antes de que el término designase algo en el campo de la literatura) fue André Bazin. El fundador y mentor de los *Cahiers du Cinema* fue, entre otras cosas, promotor de cierta idea de clasicismo y modernidad propias del cine. No abordaremos aquí más aspectos de sus teorías que las atinentes a su consideración de un cine clásico, desplegadas entre los años de posguerra y los últimos de la década del cincuenta, tiempos inmediatamente previos a su prematura muerte en 1958. Si bien su consideración de un clasicismo cinematográfico (esbozada a lo largo de diversos artículos críticos) fue cambiando a lo largo del tiempo, puede encontrarse una notable síntesis en un texto suyo que refunde otros trabajos anteriores escritos entre 1950 y 1955: "La evolución del lenguaje cinematográfico". Allí, Bazin despliega un análisis del cine clásico que supera en matices y complejidad a muchas de las propuestas teóricas de la década siguiente, advirtiendo que en la presunta unidad del lenguaje

cinematográfico operante entre los últimos años del cine mudo y el del período de la Segunda Guerra, en realidad podría advertirse la presencia de dos corrientes opuestas. Apelando a algunas diferencias respecto de la producción de ciertos cineastas emblemáticos, Bazin las denominó como la de los directores que creen en la imagen, y aquella de los directores que creen en la realidad. La primera involucraba a los films de quienes ponían el acento en lo que la representación podía sumar a lo representado en pantalla, fuera por medio de la plástica de la imagen o por las maquinaciones del montaje. Dentro de esa tendencia, David W. Griffith, Sergei Eisenstein o Abel Gance se alineaban tanto en su consideración a los aspectos formales como al poder analítico o expresivo asignado por el montaje, y a su exigencia de interpretación de lo presentado por parte de un espectador atento a ese *plus* visual. En esa línea, el sonido no podía dejar de ser un lastre incómodo para un medio que en el período mudo había hallado una plenitud y sofisticación extrema en la manipulación de lo visual.

Pero en esos mismos años una contracorriente se había desarrollado, si bien en cierto modo minoritaria, también de algún modo premonitoria, a la par de la anterior. La tendencia de los directores que creen en la realidad -para Bazin, encabezada por Stroheim, Flaherty o Murnau, desde algún aspecto u otro, autores un tanto anómalos o que hasta poseen cierto carácter de excepción- instala su acento no en la representación, sino en la posibilidad de revelación de aquello que es presentado. Ya no predominan allí los valores plásticos, ni las construcciones del montaje, ni el expresionismo que propone ese *plus* a lo visto. Hay, en primer término, el poder de una presencia impuesta por lo revelado en pantalla. Esas dos tendencias, concluye Bazin, rompen la presunta unidad del cine clásico en el mismo período mudo. Y la segunda orientación, a diferencia de la de aquellos que creen en la imagen, además es capaz de aceptar e integrar la imagen sonora sin dificultad alguna. El resultado es que el cine

de los años treinta manifiesta una curiosa "comunidad de expresión" que acrisola linajes divergentes. Mediante los géneros y la operación conjunta de un montaje invisible y una puesta en escena al servicio de la acción narrativa, se instala un clasicismo antes a la vez analítico y dramático. O bien opta por fragmentar, pero disimulando las juntas en esa combinatoria, o elige la síntesis de acontecimientos que se suceden en el seno de cada plano, sea por su yuxtaposición en un espacio continuo y dispuestos en distintos grados de profundidad, sea por su sucesión a lo largo del plano extendido en el tiempo y con variaciones en su encuadre por movimientos de cámara. Si bien las operaciones analíticas predominan en los años de entreguerras, Bazin advierte que la tendencia Stroheim-Mumau-Flaherty, minoritaria en el período citado, reafirma su relevancia en los albores de la modernidad cinematográfica de posguerra, activando la complejidad de acción -y la percepción del espectador- en cada plano, restituyendo una ambigüedad que, a su juicio, no es otra que aquella de la realidad. Desde ese ángulo, para Bazin el realismo está en el meollo mismo del clasicismo cinematográfico tanto como (mediante un nuevo contrato, del que será paradigma el movimiento neorrealista) de los cines de la modernidad: Welles, Rossellini. "Dicho de otra manera [concluye Bazin] en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el autor quería decir; en 1938 la planificación *describía*; hoy, en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde adentro la realidad. El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista."⁴ En esa visión evolutiva, el balance de Bazin sobre la con-

4. André Bazin: *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1966, pág. 138.

quista del clasicismo no hacía sino abrir paso a una fase moderna, que de todas maneras no nacía de la ruptura violenta con un modelo, sino -de allí la idea de una evolución, de un devenir con flujos y reflujos de diversas tradiciones contrastantes dentro de un sistema muy diferente a una construcción pétrea- del florecimiento de posibilidades apenas disimuladas por su carácter de contracorriente en el seno mismo del cine

clásico. En su análisis, el decurso de este potencial de lo cinematográfico era congruente con una verdadera teleología realista del medio. Como si las normas operantes en los años de asentamiento, luego de la transición al sonoro, no hubieran hecho más que promover los mejores modos de ponerlas en tela de juicio, ingresando una dimensión de conflicto dentro de la narrativa del cine clásico (entendida no ya como la manera en que el cine clásico cuenta los relatos de sus films, sino la forma en que se narra a sí mismo como institución).

UN CINE EXCESIVAMENTE OBVIO

Podríamos empezar por la descripción del estilo de Hollywood derivado del propio discurso de Hollywood, ese enorme conjunto de declaraciones y asunciones que se encuentran en publicaciones del ramo, manuales técnicos, memorias y folletos publicitarios. Observaríamos que el cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; que narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al scriptorium de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas; que la unidad es un atributo básico de la forma fílmica; que el cine de Hollywood pretende ser "realista" tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); que el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrati-

ya "invisible"; que la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y que posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones. La incansable reiteración de estos preceptos durante al menos setenta años indica que los profesionales de Hollywood se reconocían a sí mismos como artífices de un enfoque definido de la forma y la técnica filmi-cas que podemos denominar "clásico" sin temor a equivocarnos. [...] Probablemente fue André Bazin quien más utilizó este adjetivo; hacia 1939, declaró Bazin, la cinematografía de Hollywood había adquirido "todas las características de un arte clásico". Conviene retener el término, ya que 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 impasible de la respuesta del receptor, cánones que los críticos de cualquier medio suelen denominar "clásicos". [...]

Con esto no queremos dar a entender que el clasicismo de Hollywood no tenga fuentes dispares, o incluso "no clásicas". Evidentemente, el estilo de Hollywood se esfuerza por lograr efectos que están en deuda con, pongamos por caso, la música romántica o el melodrama del siglo XIX. Tampoco las propias asunciones de Hollywood dan una razón exhaustiva de sus prácticas; el discurso de esta institución no debería establecer nuestro plan de análisis. Nuestro argumento es sencillamente que las películas de Hollywood constituyen una tradición estética de una coherencia aceptable que mantiene la creación individual. Para los propósitos de este libro, el término "clasicismo" es adecuado porque implica cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas) y funciones históricas (el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial). Antes de que haya autores, hay restricciones; antes de que haya desviaciones, hay normas.

David Bordwell: "El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960", en David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 3-4.

Más allá de las muy conocidas tesis de Bazin, otro de sus contemporáneos que luego se dedicó durante mucho tiempo a la realización ya había desplegado un pensamiento llamativamente elaborado en torno (y en defensa) de un clasicismo cinematográfico. En un artículo de 1955 que más tarde se negó sistemáticamente a reeditar, Eric Rohmer abordó una particular apología del clasicismo cinematográfico no en virtud de sus rasgos intrínsecos, sino de acuerdo con cómo evaluaba su lugar entre otras artes. Aludiendo a una metáfora que habían utilizado algunos historiadores del arte décadas antes -muy especialmente Heinrich Wölfflin, quien con sus ideas sobre el estilo a su vez, bastante más tarde, también dejaría huella en Bord-well- Rohmer planteaba que las artes crecen como organismos vivientes, poseyendo una infancia, un desarrollo que llega a la madurez, para luego decaer y eventualmente morir. Discurso no exento de riesgos, acaso más propio del romanticismo que de una adscripción clasicista, que posteriormente sería tentador en extremo para cineastas reflexivos tan disímiles como Godard, Wenders o Greenaway (que, debemos admitir, tampoco pueden calificarse confortablemente como románticos). Como bien destaca Jacques Aumont, entre otras cosas, esta consideración no podía sino concluir en los numerosos diagnósticos sobre la "muerte del arte" que proliferaron entonces, entre los cuales cabe ubicar la obsesión por una presunta muerte del cine ya esbozada en films como los de Godard un poco más tarde de la aparición del texto de Rohmer, tal como analizaremos más adelante.⁵

En el giro de la mitad del siglo XX, prosigue Aumont, la música y la plástica ya habían perdido su conexión con un público burgués cultivado; el destinatario había mutado en crí-

5. Jacques Aumont: *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 147.

tico o museo, o a lo sumo en un cenáculo de seguidores necesariamente reducido. En su artículo, Rohmer analizaba esta situación como un fenómeno típico de su época: "Es inquietante que en nuestros días la mayoría de las obras ya no se hagan, salvo contadas excepciones, para la intimidad de un cuarto, de un salón, sino para la frialdad de un museo o, peor aún, para el siniestro almacén de un coleccionista. El artista ya no tiene la modesta ambición de complacer a su cliente, sino la de enriquecer el patrimonio de la humanidad".⁶ Dentro de ese panorama, Rohmer consideraba que el cine se distinguía de las restantes artes por la sencilla razón de que, a diferencia de ellas, no había arribado aún a su época clásica. Ya lo había expresado en un artículo anterior, "La época clásica del cine", publicado en *Combat* hacia 1949: "En el cine, el clasicismo no está detrás, sino delante".⁷

EL CLASICISMO FUTURO DEL CINE

—Quisiera que hablaras de este vínculo entre lo moderno que siempre has reivindicado y tu voluntad de mantener el clasicismo. ¿Cómo podías, a la vez atacar lo que denominabas la decadencia y rechazar la mirada vuelta hacia el pasado?

—Mi idea es muy sencilla, y la mantengo todavía. Es la idea de que en la evolución del arte hay ciclos y retornos. Hay la Antigüedad y la Edad Media, luego el Renacimiento y luego de nuevo se vuelve a la Edad Media con el Romanticismo. Es tan simple como eso. Cuando digo: "hay que ser absolutamente moderno" eso quiere decir que ser moderno a veces puede representar un aspecto retro; fíjate que actualmente

6. *Ibíd.*

7. Eric Rohmer: *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 67.

estoy en contra de la moda retro. Tomemos un ejemplo muy claro. En aquella época, si le hubiera dicho a un arquitecto que se podrías hacer una casa con tejado se habría enfurecido de forma espantosa, era impensable. Pues bien, ahora un arquitecto moderno hace casas con tejado. Encerrarse en una forma pretendidamente moderna y querer que sea inmutable es de un conservadurismo peor que decir que "hay una permanencia de los valores clásicos". Yo pensaba que ahí había una cierta impostura del arte moderno, que podía haber en ello incluso cierto academicismo del arte moderno. La forma moderna podía convertirse en tan tiránica como la forma clásica; y tiranía por tiranía, ¡mejor la tiranía clásica! Pero siempre procuré dejar en claro que hablaba en nombre de la modernidad. [...]

—En 1963, hubo en *Cahiers* una especie de querrela de los Antiguos y los Modernos, en la que apareciste como un defensor del clasicismo [...] Has declarado recientemente que Marguerite Duras era una cineasta inmensa. ¿Qué significa este acercamiento a la que por aquel entonces estaba considerada como el caso extremo de la modernidad y la vanguardia?

—Sobre eso, he cambiado y no he cambiado. En mi artículo de *Combat* dije que "en el cine el clasicismo está adelante". El clasicismo en relación con 1949, fecha en la que escribí esta frase, estaba delante, es decir, era posterior en el tiempo. Pero en 1983, se puede decir que lo hemos dejado atrás. Marguerite Duras sólo ha sido posible porque la época clásica del cine ya había pasado. Antes del clasicismo ¿Qué era la vanguardia? Era un cine que copiaba a las demás artes, un cine pseudopictórico, etc. Duras ha sido posible porque el clasicismo ha pasado por ahí, porque Rivette -que es quizás la filiación más clara- ya había pasado por ahí.

Eric Rohmer (entrevistado por Jean Narboni): "El tiempo de la crítica", en *El gusto por la belleza*, ob. cit., págs. 20 y

Ese arte joven, aún inmaduro para el juicio del Rohmer de los años cincuenta, posee un futuro en el que el clasicismo podría arribar en torno al valor destacado por el cineasta, que ha sido -tanto en su escritura como en su práctica como director- el de una belleza obtenida a partir de los poderes del realismo. Al igual que para Bazin, el cine era, para el Rohmer de aquellos escritos, la culminación de la objetividad fotográfica en el terreno de las artes y consistía en una revelación del mundo visible, donde lo bello se ubicaba en la confluencia entre arte y naturaleza. Su paradigma, en esta concepción, es la obra de Murnau. En lugar de enfatizar y tratar de seguir líneas estilísticas en la evolución del lenguaje cinematográfico, Rohmer propone para su ideal de clasicismo una dimensión ontológica. Si el lenguaje requiere procedimientos alusivos, organización significativa y operación de desciframiento, el clasicismo al que apuntan las películas de Murnau -en tanto inspiración, no consumación- es aquel de la expresión espacial fundada en la descripción de una realidad. Y en lugar de descifrar, al espectador se le requiere *ver*. En términos de Rohmer, la asunción del modernismo en el cine participa de cierto desvío: "Al aprender a comprender, el espectador moderno desaprendió a ver".⁸ El clasicismo futuro del cine tendría, en ese sentido, la misión de orientar un nuevo aprendizaje de la mirada.

Hacia los años ochenta, Rohmer reconsideró algunas de las hipótesis que fundaron no sólo esa visión del cine sino también su obra filmica. Como agudo lector del estado de las artes en la última etapa del siglo, atendiendo al retorno de lo figurativo en la plástica, del relato bajo la forma novela dentro de la literatura, de las críticas al funcionalismo arquitectónico y de los cruces entre música de concierto y popular, propuso una revisión de aquella apelación a un clasicismo por venir:

8. *Ibíd.*, pág. 49.

[...] del cine ha de temer a sus propios tópicos más que a los de las demás áreas [...] ahora, por desgracia, ocurre que en la actualidad hay gente que la única cultura que tiene es cinematográfica., que piensan solo en el cine, y que cuando hace películas, hace películas en las que hay seres que solamente existen en el cine [...] pienso que en el mundo hay otras cosas además del cine, y que el cine, por el contrario, se ha de alimentar de las cosas que tiene a su alrededor. El cine es incluso el arte que menos se puede alimentar de sí mismo. En las demás artes esto es seguramente menos peligroso.⁹

COMBATES DE LA TEORÍA

Escritos como los de Bazin y Rohmer, sin duda, surgieron de una práctica crítica que aspiraba a la conceptualización propia de la teoría. Y fundaron a partir de su misma recepción distintas prácticas en la realización. En los años sesenta, la aspiración teórica de quienes diseñaron otras concepciones sobre el cine clásico participaron de un combate en el que estaba en juego no sólo una dimensión estética, sino también los debates ideológicos de aquella década, signada por la caída definitiva del cine producido en el sistema de estudios, con claros indicios de la absorción del cine en el universo de la imagen electrónica, y con la emergencia de prácticas cinematográficas de ruptura. Entre estas últimas, algunas se dirigían a cuestionar límites temáticos, ciertos lugares asignados al espectador, cuestiones de lenguaje o bien formas de producción y circulación de los films. El epicentro de aquella producción teórica que sometió a una consideración de conjunto al cine predominante, y muy en particular a la forma entonces en crisis evidente que

9. *Ibíd.*, pág. 30.

había sido la del cine clásico, estuvo localizado en las inmediaciones de Mayo del 68. Para entonces, por ejemplo Marie-Claire Ropars-Wuilleumier promovía a lo largo de esa década un *cine de escritura* (para ella propuesto por Antonioni, Resnais y Godard, entre otros) como opuesto a un *cine comunicativo*, que se limitaba a vehicular un mensaje previamente identificado con una realidad.¹⁰ Diversos autores e incluso grupos nucleados en torno a publicaciones especializadas propugnaron un debate de alto grado de abstracción, en el que algunas operaciones de sutileza extrema a veces parecían alternarse con otras de audaz simplificación. Entre el análisis y la identificación del enemigo, entre el despliegue de métodos y aparatos teóricos provenientes de la semiótica, el materialismo dialéctico o la teoría de las ideologías, y las declaraciones partidistas, aquella discusión giró no pocas veces en torno a una renovada intelección del cine clásico. En otras ocasiones -como el vocabulario de la discusión política lo propone- llevó a una caracterización, un retrato que no pocas veces se inclinó a la estilizada y sesgada simplificación propia de la caricatura, para mejor encarar una lucha en el terreno cinematográfico que sería, en el ánimo de aquel entonces, una región crucial en el marco de una revolución mucho más abarcadura.

La visión del cine clásico, para entonces discutida en torno a publicaciones como la más facciosa *Cinéthique* (Jean-Louis Baudry, Jean Paul Fargier) o los *Cahiers du Cinema* en sus "años teóricos" (con Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jean Pierre Oudart, Pascal Bonitzer o Serge Daney, entre los más destacados), se enmarcaba en una discusión sobre los aspectos ideológicos del cine en general. Aunque la tendencia a un maoísmo combativo era evidente en los *Cahiers*, en *Cinéthique* el esfuer-

10. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: *Lecturas de cine*, Madrid, Fundamentos, 1971.

zo de disciplinamiento era más determinante, y ese ímpetu se evidenciaba más aún en el marco de! provocativo estudio de Jean-Patrick Lebel, *Cine e ideología*, cercano a la línea de entonces en el Partido Comunista Francés.¹¹ Es imposible discutir aquí las intrincaciones y partidismos de aquellos virulentos debates, aunque una revisión detallada de los escritos originales revela que lo más simplificador han sido las lecturas reduccionistas de numerosos epígonos y sus usos por parte de quienes los propusieron al modo de armas intelectuales para investir automáticamente, como bajo consignas, intervenciones concretas de lo que entonces acostumbraba a pensarse como una práctica materialista del cine. Uno de los términos clave sometidos a discusión era el del realismo cinematográfico, concebido como consustancial a las políticas del clasicismo, con el objetivo de mantener al espectador en un estado de sujeción a través de la naturalización de su experiencia, del acceso a un mundo imaginario cuya transparencia inducía un ensueño enmascarador de su propia condición en la lucha de clases. El cine, de acuerdo con la teorización de Althusser que impactó fuertemente en muchos de los referentes de esta discusión, fuera a favor o en contra de los desarrollos de *Pour Marx*, era un aparato ideológico del Estado, inscripto como tal a partir del poder fundador de la cámara en su registro de una realidad visible, pero adaptada a los códigos de representación provenientes de la tradición abierta por la pintura renacentista, en un linaje que se remontaba a las ideas de un Leone Battista Alberti y a las representaciones plásticas, por ejemplo, que se hacían visibles en el ordenamiento en perspectiva de un Piero Della Francesca. (Foto 8.)

Nacimiento del espectáculo humanista y centrado en la visión de un sujeto propuesto como dominador del mundo visi-

11. Jean-Patrick Lebel: *Cinema et Ideologie*, París, Editions Sociales, 1971.

ble, orientado con la cámara oscura hacia un registro duplicador de un ordenado régimen de visibilidad en el que se ubicaba en lugar central. Así lo reveía la descripción minuciosa que lograba Jan Vermeer en el siglo XVII, relacionando su concepto de visión con el de esa prótesis óptica en su descripción de Delft o de interiores. La representación acompañaba la afirmación de una burguesía en ascenso, con un punto de vista tan proclive a la satisfacción por la mimesis lograda como alerta a las sanciones ante quienes osaran romper con los cánones de la corrección prescripta. Un centramiento óptico marcaba aquellos escritos teóricos, que iba a la par de la experiencia de una alienación creciente. Como ha observado Svetlana Alpers, no hay evidencia definitiva de que Vermeer se haya servido de cámaras oscuras portátiles para obtener sus pasmosos efectos de realidad lumínica en algunos detalles. Sí se puede observar un régimen de visión que denomina como kepleriano (en alusión al científico Johannes Kepler). En ese sentido, la *Vista de Delft* u *Oficial y muchacha sonriente* no serían un calco desde una cámara oscura, sino una demostración pictórica de la conciencia de ese artificio implicado en la visión propia del aparato.¹² De todas, maneras, el caso de la pintura holandesa no fue el paradigma seguido en aquellos debates, sino más bien, en la tradición abierta décadas antes en la posguerra, el de la pintura italiana, con la "ventana abierta al mundo" de Leone Battista Alberti y la escuela de perspectiva artificial. Una imagen que tiene inicio en el centramiento de un sujeto vidente que desde una posición central, contempla objetos dispuestos en el espacio, cuyo aspecto y apariencia quedan en relación con su punto de vista óptico. Por cierto, esta concepción está plenamente sometida a los fines de una teoría de la alienación. Distinto habría sido el debate si

12. Svetlana Alpers: *El arte de describir*, Madrid, Blume, 1987, pág. 73.

hubiera ingresado en su ámbito la extrañeza de i? pintura holandesa respecto de este mismo orden. De acuerdo con Alpers:

Muchas de las características de la fotografía -precisamente aquellas que la hacen tan real— son también compartidas por la manera descriptiva del arte nórdico: carácter fragmentario, arbitrariedad del marco, esa objetividad en que los primeros fotógrafos insistían al afirmar que la fotografía daba a la naturaleza la posibilidad de representarse a sí misma, sin intervención del hombre. Si queremos un precedente histórico de la imagen fotográfica, lo tenemos en esa mezcla bien trabada de visión, conocimiento y representación que se manifestó en las imágenes del siglo XVII. La imagen fotográfica, como la pintura holandesa, puede imitar la manera albertiana. Pero la forma de producirse la coloca en lo que yo llamo la manera kepleriana [...].¹³

Y un poco más adelante, la autora concluye de modo especialmente sugerente:

Podríamos resumir el consabido contraste entre el norte y el sur de la siguiente manera: atención a muchas cosas pequeñas frente a pocas y grandes; luz reflejada en los objetos frente a objetos modelados por la luz y la sombra; mayor interés por las superficies de los objetos, sus colores y texturas, frente al interés por su localización en un espacio legible; imagen no enmarcada frente a imagen claramente enmarcada; imagen que no determina la posición del espectador frente a la imagen compuesta en función de ese espectador.¹⁴

No es necesario destacar cuánto de las opciones propias de la pintura holandesa y su obsesión por la descripción visual parecen más propias de las imágenes del cine clásico que el

13. *Ibíd.*, pág. 84.

14. *Ibíd.*, págs. 85-86.

legado proveniente de las preceptivas de Albeiti. Volveremos sobre este punto que, creemos, también deja el camino abierto para advertir en ella los gérmenes de modernidad que residen en el cine clásico desde sus años formativos, cuando nos refiramos a la luz. Sólo cabe anotar, en este punto, que las exigencias de una teoría unificada y combativa fueron en detrimento de un análisis más matizado, acaso de una comprensión del tipo de visión que allí se abría paso. (Fotos 9 y 10.)

Para la teoría militante de aquellos años, un problema adicional surgía al observar que junto con el encarrilamiento sugerido por la tradición plástica sometida a un centramiento creciente desde la óptica y el realismo descriptivo, el cine había elegido un camino narrativo que de acuerdo con las conexiones que preferían los teóricos de aquellos años, lo emparentaba decididamente con la novela del siglo anterior y sus sujeciones imaginarias trasladadas al orden del relato. Operaban en esta comprobación la renovación de algunas viejas fobias antinarrativas que se remontaban al tiempo de las vanguardias históricas. Desmontar las maquinarias de una falsa conciencia, de representación visual y de cadenas narrativas, parecía, para muchos, lo más apremiante. Y para *Cinéthique*, en tanto grupo, esto se traduciría luego en la acción fílmica durante los setenta, en el paso a un activismo en pantalla que poco antes habían planteado Godard y Jean-Pierre Gorin con su propio Grupo Dziga Ver-tov, o Chris Marker y el Grupo Medvedkin, todos embarcados en formas de intervención en cine insurgente y urgente, de pequeño formato o incluso en video, en busca de una refundación radical de las prácticas cinematográficas. La discusión pronto se expandió al universo anglosajón (especialmente en los autores nucleados en torno de la revista británica *Screen*), con especial participación en los ascendentes estudios sobre cine en el ámbito universitario, ávidos por incorporar la cuestión a una agenda polémica que intersectaba diversos aspectos de las ciencias sociales y humanas en torno al debate sobre las

ideologías. Dentro de aquellas discusiones, el cine clásico pareció a menudo signado por un carácter monolítico más apropiado para el delineamiento de un enemigo (que por otra parte se encuadraba en el territorio de las formaciones obsoletas) que para su comprensión.

EL CINE CLASICO, ¿UNA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA?

Si se trata de una forma clásica, hacia la cual habría tendido una parte importante de la producción mundial, se perfilaría hacia mediados de los años veinte en los Estados Unidos y alcanzaría luego Europa. Lo habitual es verla puesta en entredicho a finales de los años cincuenta. Su supremacía está vinculada a la calidad del cine estadounidense, así como a una política de expansión conducida con firmeza. Lo que se pone en marcha al otro lado del Atlántico al final del cine mudo implica por anticipado una cierta función destinada a las palabras y a los sonidos. La llegada de estos últimos sólo llenó un compartimiento vacío y permitió así el cumplimiento de lo que Deleuze llamó la imagen-acción. Que una forma denominada clásica predominara durante cerca de treinta años no debe esconder que esta forma nos parece ahora sobre todo un objeto de perspectiva, o como una hipótesis teórica, o incluso una reconstrucción a posteriori, pues las obras particulares se caracterizan por las desviaciones que manifiestan respecto de dicha forma. Lo singular de esta "forma clásica" comprende multiplicidades (vemos que cineastas "clásicos" evolucionan de manera sorprendente al final de sus vidas, con Dreyer ocupándose de la materia del tiempo en *Gertrud*, y John Ford, en *The Searchers*). Simultáneamente, las películas experimentales proponen hipótesis diferentes para las cuales los calificativos de clásico o de moderno ya no son admisibles.

Suzanne Liandrat-Gigues y Jean-Louis Leutrat: *Cómo pensar el cine*, pág. 98.

a. El texto clásico realista

Una de las discusiones más sugestivas que, iniciadas al calor de las discusiones teóricas sobre el cine clásico, se han expandido en las últimas décadas, aunque en los estudios sobre cine en nuestra lengua se ha alojado en un lugar un tanto secundario, es la que a partir de la teoría materialista del cine giró en torno al llamado "texto clásico realista" (*Classic Rea-list Text*), concepto acuñado por Colin MacCabe.

En un balance reciente, Christopher Williams considera que la noción predominante que se ha difundido sobre el cine clásico en las últimas décadas es una amalgama de dos conceptos diferentes. El de texto clásico realista propuesto por MacCabe y el del cine clásico de Hollywood, tal como lo establecieron Bordwell, Staiger y Thompson. "Estas dos ideas han convergido tanto en ensayos de estudiantes como en monografías académicas desde mediados de los ochenta [...]. La idea de MacCabe instala un tono político, la de Bordwell y sus colegas, un tono estético."¹⁵

Si desde la crítica de la representación visual erigida por ideales renacentistas y consolidada por más de 500 años de centramiento de un sujeto a la vez dominador y dominado por su campo de visión, se enfatizaba el poder de la mimesis en un sentido óptico, desde la semiología del cine y sus orillas se propuso que las convenciones en cuanto a lo narrativo no eran menos determinantes. La teoría materialista del cine construyó su propio relato sobre el relato del cine clásico, atribuyéndole lineamientos que aspiraban a una condición si no monolítica,

15. Christopher Williams: "After the Classic, the classical and ideology: the differences of realism", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, pág. 207.

al menos altamente normalizadora de lo que en el cine sería posible y deseable en su versión dominante.

El cine concebido como texto (asumiendo la perspectiva semiótica) clásico (para aludir a esa vocación ordenadora) y realista (debido a las fuerzas naturalizadoras de la experiencia que lo regulaban) fue pensado como creador de mundos de ficción coherentes, con relaciones claras entre causas y efectos, habitado por personajes también congruentes y adaptados a las historias que les tocaban vivir. El realismo psicológico era también uno de sus atributos, y las reglas de su sintaxis (elevadas prescriptivamente al rango de "gramática cinematográfica") determinaban lo correcto y lo incorrecto en cuanto al armado de sus propuestas narrativas. Así, la planificación usual en continuidad disimulaba la fragmentación real de la experiencia de ver un film, los *raccords* suturaban las junturas y todo un dispositivo de diversos mecanismos técnicos y estilísticos de la imagen y el sonido procuraban ingresar al espectador a la ilusión de un film para ser vivido sin- esfuerzo alguno, en busca de la gratificación narrativa y la vinculación identificatoria con las criaturas de ficción. Como bien lo afirman Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, "el cine clásico realista representaba la transparencia, es decir, el intento de borrar las huellas del 'trabajo de la película', haciéndola pasar por 'natural' y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común, es decir de la ideología dominante en el sentido de Louis Althusser".¹⁶

Estas consideraciones sobre la transparencia del cine clásico realista estuvieron estrechamente conectadas con algunas lecturas simplificadoras de los trabajos de Roland Barthes,

16. Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 216.

percibiendo esa falta de esfuerzo en la comprensión narrativa y el reconocimiento del mundo presentado en pantalla como un grado cero de la escritura cinematográfica, y en concurso de esas lecturas acudió una aplicación de los "efectos de realidad" que el mismo Barthes había detectado en la narrativa de Flaubert o de Balzac, ciertos detalles reforzadores de la ilusión realista, que vendrían a garantizar la calidad del relato en tanto representación fiel de un mundo exterior. En esta lectura, el término clave en que reposaba la actitud del analista y debería guiar la práctica fílmica revolucionaria, era la condición "dominante" atribuible al cine convencional. Durante los setenta, especialmente en la teoría británica, este partidismo se agudizó:

El cine dominante [reseña Robert Stam] heredó de la novela decimonónica un determinado tipo de organización textual, que situaba al lector espectador como "sujeto que se supone debe conocer". La alternativa sería fracturar y dispersar a este sujeto conocedor. El texto clásico, literario o fílmico, era reaccionario no por "inexactitud" mimética sino a causa de su actitud autoritaria respecto al espectador. Stephen Heath, en su análisis del realismo como "espacio narrativo", llevó esta idea más lejos al examinar cómo esa misma lógica jerárquica preside las fórmulas convencionales de la técnica ortodoxa del cine, por ejemplo, las postuladas por los manuales de dirección (la regla de los 180°, el *raccord* de movimiento, posición y mirada, etc.), destinadas siempre a suscitar la apariencia superficial de una perfecta continuidad.¹⁷

En esta consideración del dominio cinematográfico a partir de la atadura de ciertas formas perceptivas y procedimientos narrativos, lo que parecía en juego era una presunta liberación

17. Robert Stam: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 173.

DE LOS sujetos a partir de la exploración de nuevas configuraciones perceptivas. Una hipótesis viable, pero lo que no terminaba de ser convincente era una descripción casi en el plano de la determinación mecánica entre ese cine pensado como una cárcel para la percepción y el pensamiento, y la complejidad cambiante de la proliferativa matriz del cine clásico y su capacidad de cambios y de cooptación de lo diverso, muy especialmente, de las innovaciones en el plano formal. Christopher Williams alega, por otra parte:

El argumento inicial de MacCabe era que las nociones de realismo y de real estaban ambas ligadas a una producción literaria de tipo particular, la novela realista del siglo XIX. Esta idea era equivocada, y puso el carro delante del caballo.-Hay al menos otras cuatro formas de lo real y del realismo: emocional, pragmático, filosófico y científico, tanto como del orden artístico, entre los cuales la novela realista del siglo XIX puede ser una parte secundaria.¹⁸

Podríamos concluir, para complicar un poco más el panorama, que un examen atento a géneros enteros -como en el caso del *burlesque* o la comedia musical, y en otro aspecto, el *horror film*-corroe insidiosamente las bases del discurso de sobriedad y transparencia que subyace en la apelación al texto clásico realista, y deja entrever la sofisticada ecuación de realismo y artificio, de inmersión y conciencia tan gozosa como vigilante del artefacto que incluye la percepción del espectador ante un film de Busby Berkeley, Tod Browning o Josef von Sternberg, por citar sólo algunos casos extremadamente reacios a la lógica de contención realista y vigilante de excesos propia del presunto cine dominante.

18. Christopher Williams: "After the Classic...", ob. cit., pág. 207.

b. El modo de representación institucional

La producción teórica e historiográfica (a la que debemos sumarle su obra como documentalista) de Noel Burch presenta rasgos de excepción, por su carácter excéntrico respecto de distintas tendencias del pensamiento sobre el cine, por la ambición de sus trazos generales -que ha producido numerosos efectos tanto críticos como realizativos, en aquellos influidos por sus lincaamientos- y por esbozar algunas visiones de conjunto que intentan ordenar y reconsiderar la estructura general de fenómenos distantes (por ejemplo, el cuerpo del cine japonés en su libro *Pour un obserateur lointain*)¹⁹ o ya exhaustivamente considerado por otros, pero a los que imprime una nueva perspectiva (su muy influyente, a lo largo de varias generaciones, *Praxis del cine*).²⁰ El cine clásico ya era observado detenidamente, en relación con la problemática del lenguaje del cine, en aquel volumen que intentaba ligar un análisis pormenorizado del lenguaje cinematográfico en términos de un estudio de sus formas, con la atención a ciertas producciones que oscilaban entre las prácticas modernistas y aquellas propias de las vanguardias.

A lo largo de sus libros, más allá del pormenorizado rigor de sus análisis particulares, Burch ha ido delineando una lógica binaria en la que opone el cine predominante con diversas prácticas modernistas. En una etapa temprana de su producción -la

19. Noel Burch: *Pour un observateur lointain. Forme et signifi-cation dans le cinema japonais*, París, Gallimard, 1982.

20. Noel Burch: *Praxis du cinema*, París, Gallimard, 1970 (es de destacar, para dar cuenta de su inmediato impacto en el ámbito de nuestro idioma, que la edición española de *Praxis del cine* (Madrid, Fundamentos, 1976) es de ese mismo año, con numerosas reimpresiones desde entonces).

que culmina con *Praxis del cine*- parece enfrentarse a las coa--venciones del realismo cinematográfico en virtud de la promoción de cierto tipo de cine que se acerca más a las aspiraciones de las vanguardias de los veinte, con su búsqueda de cercanías entre la plástica (muy particularmente aquella ligada a la aventura de la abstracción) y la música. Toda una serie de directores y películas que para él configuran una "línea de remate" (*iigne de faite*, una expresión que toma de Fierre Boulez) despliegan, a lo largo de *Praxis del cine*, lo que Burch considera un programa de oposición al cine predominante, al que liga con aquel grado cero que define como propio de una reacción cinematográfica. En *El tragaluz del infinito*, el análisis histórico es pormenorizado en torno a ejemplos del cine de los primeros tiempos, muy en particular el *corpus* recuperado a fines de los setenta y exhibido en el congreso de la FIAF de Brighton, que obligó a revisar muchas de las nociones entonces imperantes sobre las prácticas de la primera década del cine. La propuesta de Burch sobre la existencia de un MRP (Modo de Representación Primitivo) como opuesto a un MRI (Modo de Representación Institucional) no ofrecía exactamente un modelo de análisis exhaustivo, sino un agmpamiento atento a la detección de líneas predominantes, aun a riesgo de perder de vista las diferencias y particularidades en el seno de cada formación. El mismo analista lo admitía en el inicio de su volumen:

Puesto que, y ésta es la tesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (a partir de ahora MRI) que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en todas las escuelas como Lenguaje del Cine, lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencia de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) umversalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales.

Por otra parte, si hay una justificación de mi empresa en los pla-

nos ético y social, es a partir de esta constatación: millones de hombres y mujeres a quienes se les enseña a leer y a escribir sus cartas, no aprenderán más que a leer las imágenes y los sonidos, y por tanto sólo podrán recibir su discurso como "natural"¹. A lo que quiero contribuir aquí es a la desnaturalización de esa experiencia.²¹

La propuesta de un MRI no es coextensiva a la noción de cine clásico. Burch localiza su comienzo tan tempranamente como en 1904, con las primeras articulaciones espaciotemporales entre planos que poseen no sólo sentido narrativo, sino que conducen al espectador hacia un espacio habitable y a percibir de manera ubicua lo acontecido en el relato, y apunta que sólo se consolida luego de 1929, con la creciente implantación del sonoro, que lo legitima ante el público burgués. No obstante, comparte sus rasgos de elevada estabilización y eficacia. Frente a ella, los directores de la "línea de remate" propondrían un cuestionamiento de la norma, que Burch -aunque con ello implique algo muy diferente a una acepción derrideana- bautiza como deconstrucción. Curiosamente, el autor no dedica a este MRI el centro de sus análisis, sino que lo contornea examinando a muy corta distancia el cine de los comienzos -bajo la apuesta teórica de una cierta unidad que denomina como propia del MRP- y el caso atípico de la cinematografía japonesa. De acuerdo con David Bordwell, éstos serán para Burch los "otros del MRI", aquellos cuya intelección permitirá trazar, como en negativo, los elementos definitorios de la experiencia predominante.²²

Más allá de su valor como propuesta de principios organizadores en los que otros veían un conjunto de prácticas dispersas (refiriéndose al MRP), es notable observar hasta qué punto

21. Noel Burch: *El tragaluz del infinito*, ob. cit, pág. 17.

22. David Bordwell: *On the History of Film Style*, ob. cit., págs. 95-102.

Burch escamotea un análisis riguroso de este MRI y propone su intervención como "la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el 'sistema de representación hollywoodense', que sobre todo parecía haber servido para desinformar y adormecer a las masas populares. La primera meta de este libro era, por tanto, construir las bases históricas para prácticas contestatarias".²³ Debe reconocerse que, más allá de la intención de dar sustento teórico a un cine de oposición, Burch logra superar, en su estudio, la simplificación y esquematización que muchas de las discusiones de los sesenta padecieron. Además, en su consideración de un MRI como un modo "demasiado complejo y poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global como en los sistemas que construye", sentaba las bases para un acercamiento exploratorio de eso que otros persisten en denominar como lenguaje propio del cine clásico.⁴

CUESTIONES DE ESTILO: ESTRELLAS Y LUCES DEL SISTEMA

Un análisis del cine clásico a partir de los géneros cinematográficos, si bien es perfectamente posible y altamente productivo, acaso expandiría innecesariamente este volumen -debido a la complejidad y las revisiones que las ideas sobre géneros han suscitado en discusiones recientes-. Tan sólo nos limitaremos a reseñar algunos aspectos pertinentes en relación con los cineastas abordados más adelante, que creemos son de relevancia crucial ya que hacen a la misma definición de cine clásico, o incluso de lo que muchos han considerado lenguaje cinematográfico. Nos interesa en este punto recalcar en algunos aspectos frecuentemente menos considerados, los relativos al

23. Noel Burch: *El tragaluz...*, ob. cit., pág. 16

24. *Ibíd.*, pág. 17.

estilo cinematográfico y fenómenos como el del estrellato, cuyo análisis se decanta muchas veces hacia las consideraciones psicosociales, pero que han sido parte consustancial del cine clásico en tanto experiencia de masas. Si bien el sistema de estudios demostró ser -mediante estrategias industriales y comerciales, y por medio de la implementación de recursos técnicos y humanos- muy eficaz en promover un modo de funcionamiento optimizado y regulado durante décadas enteras, un *studio system* de peso concreto y poder material altamente verificable, no es menos cierto que en la percepción popular del cine un imaginario sostuvo las fantasías y los deseos de millones de espectadores, basado en un sistema de carácter más espectacular, que se fundaba en un juego de signos e imágenes: aquel conocido como *star system*.

Aunque por lo común se asocie con Hollywood, el sistema de estrellas estuvo lejos de ser inventado allí, ni siquiera se circunscribe al cine. Tuvo su origen en el mundo del espectáculo teatral, si bien en versiones más localizadas, y actualmente persiste en ámbitos que desbordan desde hace décadas lo cinematográfico, como el de la música pop o el espectáculo deportivo. El caso es que las estrellas cinematográficas gozaron, dentro del marco del cine clásico, de un estatuto particular. Fueron criaturas complejas que, según Christine Gledhill, pueden ser consideradas compuestas por los tres elementos siguientes: en primer término, la persona real que es fuera de la pantalla; luego, aquel personaje que interpreta dentro de la pantalla. Y por último, la persona de la estrella, que es una mezcla de las otras dos, y habita un espacio intermedio, que adopta características entre lo presuntamente externo al mundo del espectáculo y lo que se sumerge en éste.²⁵ Difícil con-

25. Christine Gledhill: *Stardom: The Industry of Derive*, Londres, Routledge, 1991, pág. 214.

dición la de una estrella, cuya entidad participa del carácter de una construcción colectiva. En otro de los textos ya clásicos dedicados al fenómeno del estrellate, Wayne Dyer ha propuesto que las imágenes de las estrellas poseen al menos cuatro componentes distintos. En primer término, aparece lo que la industria construye como imagen de la estrella, su fabricación. Pero esto es una propuesta que, lanzada al espacio mediático, se enfrenta a otra construcción: la de la prensa y sus discursos sobre la estrella. En tercer término, está lo que la estrella por sí misma puede decir o hacer, y por último, lo que la recepción masiva decide hacer con la imagen de la *star*, los usos a la que la somete, hasta llegar a ciertas formas de identificación o apropiación en la que una estrella bien puede poseer sentidos distintos para distintas audiencias.²⁶

CINECLÁSICO Y *STAR SYSTEM*

En el cine de Hollywood, el "sistema de estudios" de los años treinta y cuarenta surgió de la concentración de poder en cinco grandes estudios (Warner Bros., Loew's/MGM, Para-mount, RKO y 20th Century Fox) y tres menores (Universal, Columbia, United Artists). Los cinco mayores se consolidaron por su propiedad "integrada verticalmente" de los medios no sólo de producción, sino también de distribución y exhibición de las películas. En aquellos tiempos, lo corriente era un contrato de estudio de siete años, apropiándose de la estrella durante un período determinado [...]. El término "contrato" permitía a los estudios beneficiarse de varios abusos acerca de los *castings* de las estrellas y de la posible cesión de estrellas contratadas a otros estudios. Entre los términos del contrato

26. Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 11-15.

figuraban también las condiciones para suspender a las estrellas. Jack Warner, en concreto, era conocido por usar la suspensión para disciplinar a las estrellas, escogiendo a estrellas caras para papeles poco apropiados que inevitablemente tendrían que rechazar, de forma que provocaba que el productor suspendiese a la estrella en cuestión. Cuando se suspendía a una estrella no cobraba, de forma que se ahorraban sueldos, y este período de suspensión tampoco se incluía dentro de la duración del contrato, por lo que las suspensiones extendían dicha duración.

Cuando se reorganizó el sistema de estudios en los años cincuenta, este tipo de contratos no desapareció por completo, pero lo que sí es cierto es que la contratación a largo plazo dejó de ser rentable para los estudios. En su lugar, se contrataba a las estrellas por película, lo cual conllevaba ventajas y desventajas para ellas [...]. Además, organizar la producción en torno a unos cuantos proyectos cinematográficos significaba que los estudios necesitaban que cada una de las películas fuera un éxito por sí misma. Esto incrementó el valor potencial de las estrellas, como sinónimo de garantía frente a una posible pérdida, y las situaban en posición de reclamar mejores sueldos [...]. Este descenso en la cantidad de películas producidas, junto con el aumento de los costes, dio como resultado que menos actores encontrasen trabajo en las películas. Con la llegada de la televisión, algunos de ellos decidieron seguir buscando su camino fuera del cine.

Paul McDonald: "Volver a conceptualizar el estrellato", en Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, ob. cit., págs. 243-244.

El cine clásico, desde su misma instalación, necesitó contar con estrellas femeninas y masculinas. Sujetos de identificación y objetos de deseo, héroes o villanos, agentes de acción y **figuras** gozantes o sufrientes de un universo imaginario que no se agotaba en cada película, sino que desbordaba en un terreno

entre mediático y propio de la vida cotidiana. Está en la misma condición de las estrellas el hecho de pertenecer a un universo multimediático, que la misma maquinaria del *studio system* terminó de complejizar (prensa, radio, música grabada, publicidad, y hasta cierto punto, la televisión en sus primeras décadas) pero también pertenece a la lógica del cine clásico un punto crucial que desafía (como en los géneros referidos que rompen con la presunción de transparencia y realismo) la dominante narrativa propia de esta modalidad. Las estrellas, por su misma dimensión facetada, dentro y fuera del film, dentro y fuera del personaje en su contacto con el espectador, también han impuesto en cuanto a su acción una inevitable dimensión *performativa*, que atraviesa el relato e incluso las formaciones genéricas, permitiendo algunos curiosos juegos en la recepción. No hay más que advertir el modo en que muchas *stars* han desempeñado *su performance* en el cine clásico como para replantear las distintas y muy sofisticadas posiciones entre realidad y ficción, o incluso entre registro documental y juegos interpretativos. Esto ha permitido que el cine clásico, incluso admitiendo que una lógica de excesos propia de la misma condición de estrella quede impresa en pantalla, apelase al reconocimiento directo del espectador, proponiendo un espectáculo dispuesto en un escalón preliminar a toda dimensión ficcional. Ver a Marlene Dietrich interpretando alguno de sus papeles para Sternberg, o a Clark Gable jugando con los suyos bajo la dirección de Raoul Walsh o John Huston, brinda pautas de ciertas complejidades que apenas se enmascaran como fenómenos masivos, y que es preciso indagar en sus matices, quebrando la presunta condición fetichista o incluso hipnótica que frecuentemente se ha asociado con estas formas de interpelación al espectador.

En cierta fase de desarrollo del cine clásico, cuando comenzaba a pronunciarse esta categoría en plena década de los veinte, muchos críticos, periodistas y espectadores entraban en

éxtasis por cierto atributo tan poderoso como inefable ligado al culto de las estrellas: el conocido como fotogenia. El trabajo con la imagen, y muy particularmente con la luz, tenía una gran responsabilidad en ese impacto que muchos prolongaban hasta el delirio.

Una forma elemental de considerar a la luz experiencia perceptiva en el cine clásico es aquella asociada a la ideología de la transparencia, que indica que toda instalación de luces y sombras en la pantalla debería quedar subsumida a finalidades narrativas, para no evidenciar el artificio que rompería la presunta exigencia de realismo. Pero no hay más que asistir al poder de las luces en pleno período mudo -y muy en especial en relación con el cuerpo y rostro de las estrellas- como para dismantelar tal presunción de naturalidad y neutralidad.

Más dependiente del desarrollo tecnológico que las prácticas del montaje, e incluso aquellas propias del movimiento de cámara, las modalidades de la luz en el cine clásico han adquirido una extrema complejidad, que hacen que en el seno de esta modalidad se ubique una verdadera zona de encuentros y colisiones con tradiciones lumínicas que revisan buena parte de la cultura pictórica de los últimos cuatro siglos, y se detienen particularmente en aquellas experiencias que potenciaron los recursos dramáticos en la representación. Fabrice Revault D'Aillonnes designa como período clásico de la iluminación cinematográfica al comprendido entre las décadas de 1930 y 1950. Varios factores confluieron para iniciar esa fase en la primera década citada: entre ellos, dentro de la fotografía en blanco y negro, la instalación definitiva de la película pancromática y su registro de una gama de grises antes imposible, producto de la sensibilidad a todos los colores del espectro visible. Luego el desarrollo del Technicolor y competidores, en busca de un cine de gran espectáculo. Por otra parte, la aparición de las lámparas incandescentes y el perfeccionamiento de las luminarias orientables, de haz concentrado, conocidas como Fresnel. Ya el cine

alemán de los años veinte había experimentado constantemente recursos dramáticos provistos por la luz, y en Hollywood algunas experiencias de Cecil B. De Mille fueron explícitamente denominadas como *Rembrandt Lighting*, tal como acostumbraba a hacerlo junto con Alvin Wyckoff, el operador de *The Cheat* (1915). Este film, que es uno de los más aclamados de Hollywood en estos años y notoriamente influyente en el joven Abel Gance, parece haber sido inspirado, a su vez, por algunas soluciones lumínicas en las fotografías de cineastas nórdicos como Benjamín Christensen, o rusos como Yevgueni Bauer, los que se permitieron hacer explícita su conexión pictórica. Lotte Eisner aprovechó esa idea de una iluminación a lo Rembrandt, con puntos luminosos destacados en un campo predominantemente a oscuras, tal como ocurría en los escenarios del *Kammerspiel* de Max Reinhardt, para designar una corriente que juzgaba opuesta al expresionismo, y que apostaba a lo que podría denominarse claramente como impresionista, sin desestimar los aportes del paisaje romántico, muy especialmente en el caso del cine de Murnau.²⁷ Interesante mixtura, que permite advertir hasta qué punto esa pantalla del cine que denominamos clásico no lo es por cumplir con premisas necesariamente clasicistas (menos aún neoclasicistas), sino por armar un sistema no exento de paradojas, donde el dramatismo y la propensión narrativa de recursos que muchos consideraban procedentes de Rembrandt se ligaba -como hemos expuesto anteriormente- con algunos procesos de sustantivación de los objetos, de culto al detalle y explotación de esa cualidad individual propia de la imagen fotográfica, que se remontan a las imágenes de un Vermeer. Lo que en pintura parece, de acuerdo con Alpers, el juego de dos corrientes diversas y en tensión, Rem-

27. Lotte Eisner: *La pantalla diabólica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, págs. 19-39 y 32-38.

brandt (que considera un caso excepcional, igualmente apartado del arte de describir y la tradición italiana) y Vermeer, drama y escrutinio reflexivo, relato intenso y descripción analítica con el horizonte último del misterio de lo visible, en la pantalla del cine clásico, lejos de corresponderse con una transcripción literal de las preceptivas clasicistas en las artes visuales, se conjugan haciendo producir efectos a partir de sus mismas colisiones.²⁸

Por otra parte, desde los tiempos pioneros de un Griffith, como hemos apreciado, el realismo de un Jean-Francois Millet se alternaba con el tenebrismo de un Georges de La Tour, también solicitados por los escandinavos y su cine de estudio. En verdad, la práctica de rodajes en *sets* y el cuidado de la foto-genia de las *stars* llevaron pronto a la iluminación hacia una ruptura con los códigos propios de lo "natural" en virtud de lo que Revault D'Allonnes consigna como un triple imperativo: dramatización, jerarquización y legibilidad de lo presente en pantalla.

El clásico sistema de tres puntos, una luz de ataque para concentrar el efecto dramático, otra luz de contraste desde atrás para jaraquizar la figura respecto del fondo, y otra de relleno para el ambiente, respondía respectivamente a esos tres requisitos. Pero más allá de esa solución estandarizada, recursos como los de la *core light* (que dramatiza y jerarquiza a la vez, disponiendo zonas de luz en ambientes oscuros, ampliamente usada en los *thrillers* o el fantástico), o la famosa *north light* que desde arriba descendía sobre el rostro de estrellas como Marlene Dietrich, erotizando y estetizando, rompían las normas sin provocar ninguna perturbación. Pero para hacer

28. Svetlana Alpers: *El arte...*, ob. cit, págs. 302-310.

más matizada aún la experiencia de la luz en el cine clásico. Revault D'Alionnes destaca, relacionando con diversas tradiciones visuales de la plástica, que aquello que llamamos clásico en la pantalla en realidad abarca una tendencia clásica y otra barroca.. Lo que las unifica es su apuesta a la obtención del sentido! la primera lo obtiene de un modo unificado. La segunda lo logra apelando a lo diverso. Según sus proposiciones, la luz clásica será sobresignificante, la barroca será multisignificante.²⁹ En ambos casos, lo que prevalecerá es su aporte al sentido dramático mediante un *plus no* reductible a los reclamos del realismo.

En cuanto a la tendencia barroca dentro de la iluminación clásica, el autor la considera una necesaria inversión para evitar la caída en el academicismo, algo así como una línea de resistencia en la que los excedentes de un sentido obvio, de una significación nítida, apuestan a la ambigüedad de los sentidos múltiples, proliferando en los detalles fuertemente significativos. El objetivo es el de una lectura: cada elemento iluminado es revelador y particular, hasta llegar a la acumulación de los componentes en una escena decisiva. Ciertas experiencias pictóricas del siglo XIX sincrónicas con el melodrama Victoriano, como la de Augustus Leopold Egg, dan cuenta de esta tendencia en tiempos previos al cine. Su serie *Past and Present* disponía en tres cuadros la evolución de una crisis matrimonial y la disolución posterior de una familia. Egg se reclamaba discípulo de William Hogarth, el inglés cuya obra hoy se encuentra revisada como manifestación temprana de una modernidad y crítica social que, en el siglo XVIII, produjo un verdadero retrato y relato a la vez de su sociedad. Con sus "ciclos de moral moderna", series de grabados que ilustran los peligros de la

29. Fabrice Revault D'Alionnes: *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, págs. 29-38.

disolución que acechaban a su tiempo, Hogarth presentó estrategias que algunos ligarían a los futuros *comics*, u otros a sus más contemporáneos melodramas espectaculares, fijados en los momentos más emblemáticos de cada acto, con cierto distanciamiento irónico que se permitía el deslizamiento a la sátira.³⁰

Al ahondar ese camino, en un tono más crispado, moralizante y teatral como para ser hasta acusado de truculento, Egg participó de un universo imaginario en el que la narrativa y el teatro se hallaban muy cercanos a su trabajo en la plástica. (Fotos 11 a 13.)

Algunos han visto la escena central de *Past and Present*, que tiene lugar en el pasado, como un *flash back* anticipatorio de procedimientos cinematográficos, aunque considerarlo de ese modo implicaría adjudicarle un innecesario sentido retrospectivo a sus recursos. Sí caben destacar sus relaciones con el ambiente artístico Victoriano y las cercanías con el mundo de la escena (sus actividades incluían el diseño de vestuario y decorados) y literario (entre sus amistades se contaban Charles Dickens y Wilkie Collins) del que su pintura formaba parte. Como Rembrandt, Caravaggio o La Tour, el mucho más modesto Augustus Egg se encontraba en ese camino de un sentido aportado, en el que posteriormente la luz del cine clásico no cesaría de encuadrarse. El realismo, paradójicamente, quedaría un tanto relegado a experiencias bajo cielo abierto y a la luz del día, representando una suerte de "llamado de la naturaleza" al que el cine clásico no se negaría y que en algunos géneros como el *western* podía llegar, a veces, a ser decisivo, si bien los *sets* reclamaban su lugar predominante en busca de un control de los efectos dramáticos.

30. Como dato curioso, cabe citar que el último grabado de su serie *Rake 's Progress* (1735) inspiró al productor y guionista Val Lewton el largometraje *Bedlam* (1946, Estados Unidos, Mark Robson).

LAS LUCES DEL CINE CLASICO

En definitiva, la luz clásica está profundamente codificada, es códica, tiene esencialmente condición de lenguaje, en este contexto al servicio de una *unicidad* de sentido: la luz obedece a un procedimiento lógico en el que todo converge perfectamente hacia el sentido deseado y sólo hacia él, pues el cineasta nos ofrece un mundo racionalmente organizado en ese sentido. La grandeza del arte clásico -del que Lang-cons-tituye sin duda el modelo absoluto- radica precisamente en esto. Y también es el motivo por el cual esta estética, esta luz, domina muy ampliamente la historia del cine. Cualesquiera que sean las importantísimas diferencias entre ellos, el hecho de poner la luz al servicio del sentido obvio es lo que une a cineastas tan distintos como Lang y Carné, Pabst y Melville, Hitchcock y Capra, Vidor y Huston, Aldrich y Mankiewicz...

También es una forma de decir, si es que es preciso, que esta luz siempre inteligible, a veces incluso inteligente, sabe tener sus propias bellezas, su propia poesía: la convergencia perfecta, la fusión del sentido y de la sensación, del mensaje y de la emoción. También es una forma de decir, además, que el gran arte clásico no impide en ningún caso las especificidades, las diversidades de estilo.

Pero ya es más que hora de evocar la tendencia barroca del clasicismo. Porque en último término, no habría que pensar que el arte clásico ha caído en cuerpo y alma en el academicismo. En primer lugar, siempre ha habido cineastas que han conservado un clasicismo digno de tal nombre (acabamos de citar a algunos de ellos). Pero además, y sobre todo, se puede considerar que, frente a la amenaza endémica de la academización, ha habido una especie de línea de resistencia, de tendencia más o menos barroca, frente a la degeneración del arte clásico [...] un Sternberg o un Welles, un Ophuls o un Visconti ocupan un lugar destacado en el panteón del arte lumínico clásico.

[...]

Esta categoría (la barroca) o mejor dicho, esta dependencia del leudo mismo del clasicismo, se caracteriza por una voluntad, no sólo de exacerbar, sino de superar, de transgredir, trascender el código. Los barrocos se alzarán contra la templanza en la expresividad fotográfica, para salvaguardar una intensidad de maneras y materias que existía originalmente; lucharán contra la esclerosis del código, para que el lenguaje lumínico se enriquezca y flexibilice, se diversifique y se haga más complejo. El barroco consiste en definitiva en explorar, a través del código y más allá del mismo, todas las formas y todos los estados posibles de la luz. [...] la proliferación de maneras y materias caracteriza a este cine. Por consiguiente, puede haber algún elemento más o menos barroco en cualquier clásico [...] Barroco y clásico están ambos del lado del sentido aportado.

[...]

De múltiples sentidos, incluso en la expresión de una carencia de sentido, la luz barroca sigue siendo hermana o prima de la luz clásica. Además, hasta el punto en que la delimitación resulta muy ágil, muy permeable: ¿a partir de dónde empieza a transformarse en calidad la cantidad de maneras y materias lumínicas? Pueden hallarse indicios, pasajes o elementos de tendencia barroca en muchas obras clásicas.

Recíprocamente, siendo una tendencia más o menos marcada del clasicismo, el barroco debe entenderse como un amplio abanico, desde un Ophuls hasta un Ruiz, desde un Stemberg hasta un Tarkovski, desde un Cocteau hasta un Felli-ni. Pero se advierte fácilmente que, sea como fuere, presenta una especie de glotonería, de apetito y de deleite gustativo por la luz en toda su teatralidad, en sus innumerables estados y formas: del mismo modo que no ignorará la lujuria de los colores.

Fabrice Revault D'Allonnes: *La luz en el cine*, ob. cit. págs. 33-38.

Caso a Fritz Lang, visiones y velocidades entre dos mundos

Me por muy citada y estudiada, la figura de Fritz Lang es reconocible y abarcable sin incertidumbres. Más allá de su larga trayectoria expandida entre Europa y América, entre el cine mudo y el sonoro, entre las aspiraciones artísticas más ambiciosas y los trabajos aparentemente consagrados a la repercusión comercial, Lang permanece como un nombre clave y en cierto sentido secreto, como un maestro de lo que se suele considerar estilo clásico en el cine. Pero la duplicidad se instala ni bien nos acercamos a su filmografía, tendida entre un cine de placer y un cine "serio", entre lo industrial y lo artístico o incluso artesanal, la voluntad de estilo y la de escamotearlo ante sus espectadores. También tensionada entre el lugar de clásico que le fue asignado—muy especialmente en las comentes *auteuris-tes*, tanto en las más analíticas como las postuladas en el marco de ios *Cahiers*, como en la entronización próxima al culto religioso con que lo saludaba el autorismo más disciplinario del núcleo crítico reunido en torno de la revista *Présenes du Cinema*—.

En el origen de la vocación cinematográfica de Lang estaba la tensión narrativa: contar historias como las de su infancia: Julio Verne, pero también las aventuras de Karl May, o ya en el cine de sus inicios como cineasta, las insólitas tramas de Feuillade. Desde su comienzo con *Las arañas*, ésta sería una dimensión fundamental que reencontraría en algunos de sus últimos films en el tardío retorno a Europa: *La tumba india*, o *El tigre de Eschnapar*. Una inocencia del relato popular, expandido hacia públicos masivos, que luego sería asesinada por el nazismo. Posteriormente, a esa pulsión aventurera de la narración le impuso (de modo curiosamente sincrónico con el arribo del sonido a su cine) una pasmosa misión de testigo. No exactamente un mensaje era lo que se delineaba en películas como *M (M el Vampiro, 1931)* o *Das Testament des Dr. Mabuse*.

se (*El testamento del Dr. Mabuse*, 1933), antes de llegar al desembarco norteamericano en *Fury* (*Furia*, 1936), para continuar su programa apenas disimulado en la mayoría de sus films hollywoodenses y cerrarlo de manera visionaria en *1000 Augen des Dr. Mabuse* (*El diabólico Dr. Mabuse*, Alemania, 1960). Extraña forma de localizar una subjetividad en su cine. Como afirma Thomas Elsaesser: "Su presencia no se veía, pero se sentía en todas partes".³¹

Lang participó, a lo largo de toda su carrera, de esa obsesión por el control propia del cine de Weimar, y la exportó a su manera durante su prolongada estada hollywoodense. Que esa pasión, regulada de forma maníaca, fuera vista como clasicismo, proviene especialmente de una mirada retrospectiva, como aquella puesta en práctica por los jóvenes críticos que tanto en Europa como en los Estados Unidos lo convirtieron en una suerte de oráculo del pasado, guiando no sólo una reconstrucción -excepcionalmente abarcadora, es justo reconocer- de su cine y su(s) época(s), sino también guiando como consultor las incursiones cinematográficas de aquellos que de una u otra manera se instalaban como sus discípulos. En cierto ángulo reflexivo y marcando las distancias, por ejemplo," de un Godard. Y en otro más afín al grado de aprendiz, en los inicios de la carrera de un Bogdanovich, de quien fue un asesor destacado en su debut como director con *Targets* (*Míralos morir*, Estados Unidos, 1967).

No obstante esta cristalización en el lugar de clásico (con peligrosas contaminaciones de la figura de monstruo sagrado), es interesante observar que algunas lecturas contemporáneas de su cine enfatizan otros aspectos vinculados a cierta dramática experiencia de la modernidad:

31. Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, Londres, Routledge, 2000.

En la convicción frecuentemente citada de que "el cine es el arte de nuestro tiempo", un sentimiento de ninguna manera sólo suyo, está contenida la creencia de que el cine era el instrumento de un giro en la cultura moderna, donde la visión, el movimiento, el transporte y el vuelo se combinaban para convertirse en una experiencia física, pero también cognitiva, gracias a la manera en que la visión técnicamente asistida se apropiaba de sus objetos y le asignaba sentido tanto a la percepción sensorial como a lo ilusorio [...] el cine de Weimar es hiperconsciente de cómo la vida social y la subjetividad individual responden a las corporizaciones especulares y a la seducción visual, sospechando que los medios técnicos podrían afectar la manera en que el poder político llega a ser ejercido y que los agentes sociales -los estados agregados de la masa, la multitud o los espectadores- pueden ser modelados y controlados.³²

Este afán por participar de una convencionalización muy efectiva del lenguaje cinematográfico y de un vínculo con una audiencia de masas, llevó al cineasta a instalar, en distintos grados según sus proyectos, una política en la que la codificación y lo reconocible se jugaban a la par de la irrupción del desvío:

Lang es sólo el ejemplo más extremo entre los directores alemanes de los años veinte en usar la continuidad narrativa de modo diferente al cine norteamericano, concentrándose en la imagen individual, el plano y el cuadro, como opuestos a la escena y a la secuencia (estas últimas, los bloques constructivos del cine de Hollywood).³³

En un ensayo incisivo y polémico, cuestionando el presunto clasicismo de Lang, Noel Burch lo consideró uno de los más

32. *Ibíd.*, pág. 150.

33. *Ibíd.*, pág. 160.

tempranos promotores de una maestría tan evidente como propensa a los desplazamientos inesperados en la manipulación de estrategias de representación y narrativas del modo institucional:

Ya en 1922, las dos partes del *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse, el jugador*) marcan, en mi opinión, el cénit en la gestación de un *género literario dentro del cine*. Un cénit, pero también un punto terminal: una entera línea de similaridad (pero nunca tan ejemplarmente) con el cine *transparente.*, que incluye todos los films que Lang mismo haría luego de su partida de Alemania, es convertida en algo completamente superfluo por este film. Al mismo tiempo, *Mabuse* desafía implícitamente esta idea de transparencia, dado que es una afirmación inicial de que las articulaciones (los cambios de secuencia a secuencia, opuestos a las tomas ensambladas por *matching*) califican como entidades por derecho propio, pueden ser los componentes de un discurso fenomenológico "abstracto" que puede ser leído independientemente del puro discurso narrativo. Este film, en otras palabras, me parece el punto preciso en que el cine ha reproducido el discurso de la novelística del siglo XIX -y por el cual postuló la esencia del cine, su vocación, como la de ser esa reproducción, definiendo sus propios límites y preparado para dar curso a otro cine complejo y compuesto, a la vez artificio y realidad, cuya primera manifestación ha sido probablemente *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), un film en el que Lang participó durante las primeras fases de su desarrollo.³⁴

No obstante este uso desviante de la función de los planos como proyectiles de fragmentación, entidades capaces de producir impacto por sí mismos, incluso en su simplicidad más brutal, Lang no desdeñaba articular fluidamente sus unidades

34. Noel Burch: "Fritz Lang: Germán Period", en Richard Roud (ed.), *Cinema: A Critical Dictionary*, Secker & Warburg, 1980, pág. 590.

de acuerdo con la lógica de un montaje invisible, cuánto de imprimir velocidad y tensión al relato se tratase.

Desde tan temprano como en *Las arañas* Lang demostró una facilidad pasmosa con el montaje en continuidad de Hollywood, y nunca se privó de los principios básicos de la disección de escenas [...]. Por el mismo shock que las transiciones entre píanos y las elipsis producen, Lang tiende a resaltar el artificio y los principios constructivos de las convenciones del montaje hollywoodense, mientras se reserva a sí mismo el derecho de continuar en una clave diferente.³³ (Fotos 14 a 27.)

El juego clásico de los géneros fue abordado en Lang, especialmente durante su período norteamericano, de manera tal que hizo tambalear la presunta estabilidad de estas formaciones, dejando al desnudo hasta qué punto dependen de una lógica de usos, donde el reconocimiento y la sorpresa renuevan dialécticamente sus estructuras y fronteras. Al atravesar varios de esos géneros mayores que Jean Fierre Coursodon ha considerado el repertorio básico del cine norteamericano en su período clásico (el *western*, el *horror film*, el cine de gangsters, el drama social, el melodrama, la "americana", el film de aventuras, la comedia en sus distintas variedades, el film bélico y de espionaje, *el film noir* o la ciencia ficción),³⁶ ha sabido redefinir a la mayor parte de ellos en función de la implantación de estrategias de desvío llamativamente diversas en cada uno de sus films presuntamente inscriptos en una voluntaria adhesión al sistema. En ese sentido, partía de una experiencia de raigambre clásica para desplazar al espectador instalándolo en

35. *Ibíd.*

36. Jean-Pierre Coursodon: "La evolución de los géneros", en AA.VV., *Historia general del cine*, vol. VIII, Estados Unidos 1932-1955, Madrid, Cátedra, 1998.

otro lugar, a veces inconfortable, cuestionador de toda como-didad o, más que otra cosa, de toda presunción de inocencia. Como si cualquier apelación a una transparencia se orientas dejar constancia de las paradojas latentes en la presunta habitabilidad feliz del cine clásico, o del mismo sueño americano que cobraba en su universo más bien el perfil de una pesadilla de masas apenas contenida. Y en cuanto a los géneros, las torsiones ejecutadas por Lang hablan del hecho de que la lógica de usos aquí aludida también lo involucraba a él en su función como director, haciendo que las convenciones genéricas fueran redirigidas hacia ámbitos en los que la clásica dimensión contenedora de los géneros quedaba convertida en un espacio imaginario cambiante, inestable, abierto a una ansiedad inédita. No por azar ese escurridizo ámbito que es el del *film noir* le fue especialmente afín para sus objetivos de minar la seguridad de los espectadores.

EL GÉNERO COMO EXPERIENCIA CLÁSICA

Un film de género, no importa en cuán barroco se haya convertido, todavía difiere fundamentalmente de otros films en virtud de su sustento en formas preordenadas, tramas conocidas, personajes reconocibles, e iconografías evidentes. Todavía es capaz de crear una experiencia clásica a partir de su insistencia en lo familiar.

Una de las características más importantes del complejo clásico es su preocupación por la forma. Los films de género están invariablemente más involucrados en asuntos formales tanto en contenido como en estilo, desde que parten de la imitación de otros objetos formales y no de la vida real. Guardando esta noción, la forma de un film de género despliega un profundo respeto de los valores dramáticos aristotélicos. Siempre hay un nítido sentido de introducción, nudo y desen-

lace, de clausura y de estructura. Es film inicia con "Había una vez .." Y finaliza sólo después de que los hilos se hayan clara-mente anudado, una vez que la mayoría de los conflictos havan sido resueltos. Es un mundo cerrado. Hay muy poco espacio en el film de género para la ambigüedad -en personajes, tramas o iconografías-, Pero aun cuando las aparentes ambigüedades surjan en el curso de un film, deben ser reducidas o tomadas en cuenta hacia su final.

La trama es el aspecto más importante del film de género que brinda este sentido de forma compacta. Lo que sucede es lo que importa, no el porqué. Un acontecimiento tras otro, giro tras giro, todos hilados como las cuentas de un rosario, para ser contados hasta el tiroteo final; el incendio del castillo, la destrucción del villano, el pago de la hipoteca o el retorno de la nave espacial a tierra. El final es inherente e implícito en el comienzo de cualquier historia de género; los elementos presentados en la introducción del comienzo están claramente conectados con el inevitable desenlace. Nada extraño a la trama puede ser introducido por azar, en algún lugar intermedio. Los mejores films de género siempre parecen más cortos de lo que realmente son. La clásica virtud de economía de recursos del film de género acaso ha sido forzada por su presupuesto generalmente bajo; ha sabido capitalizar este posible defecto. Sólo están permitidas aquellas escenas que hacen avanzar la acción. Sólo el diálogo que mantiene en movimiento las cosas es habilitado.

Para la rápida comprensión de la historia, el film de género utiliza códigos visuales, llamados iconografías, que eliminan la necesidad de una excesiva exposición verbal o visual. Estrictamente hablando, más allá del uso de las máscaras, no hay nada en el drama griego comparable con la iconografía del film de género, como Aristóteles señaló, "espectáculo" -lo que nosotros vemos- es el menor elemento importante de una obra teatral, mientras que es obviamente un aspecto fundamental en el film. Una analogía más apropiada puede encontrarse en el arte narrativo griego: los poemas épicos.

Homero es un excepcional poeta visual, en especial cuando describe la armadura y las armas de sus héroes en la *Ilíada*; en la *Odisea*, también pone en imágenes vestimentas, metamorfosis, monstruos y decorados de una manera que recuerda a su equivalente moderno, el film de género. [...]

Conocemos a una persona por lo que viste como opuesto a lo que dice o hace. Y una vez conocido, el personaje no puede cambiar salvo de modos muy limitados. Curiosamente, la palabra griega equivalente a "personaje" era aplicada a los seres humanos y también a las letras del alfabeto. Esto es, la palabra raíz significa el sello que imprime la letra en el papel, o el sello que imprime el carácter sobre la persona. Antes del final de la era clásica -y neoclásica- en el siglo XVIII, la opinión predominante era que el temperamento humano era fijado en el nacimiento y no sufría cambios. Si bien las siguientes revoluciones del pensamiento en los siglos XIX y XX parecen haber barrido con esta idea, el film de género continúa empleando este concepto extremadamente clásico.

Thomas Sobchack: "Genre Film: A Classical Experience", en Barry Keith Grant, *Film Genre Reader II*, págs. K)5-106, Austin, Texas Univ. Press, 1995 (la traducción nos pertenece).

En Lang se trataba, en definitiva, de subvertir el poder estabilizador de los géneros para mover el piso donde el espectador -cada vez más propenso a la paranoia, perdida toda confianza en una representación plena y feliz- quedaba expuesto a inéditas aventuras de la relación entre ver y saber. Apunta Raymond Bellour al respecto:

Pues Lang juega el juego más perverso [...] más que nadie, juega a contraimagen. Así comienza la búsqueda que hace comprender que hay otra extremidad del film. Si puede decirse así, Lang manifiesta este juego de contrarios, esta especie de contraguión. Como

distiende la imagen y la desequilibra, separa su relato, deja tender un velo en torno de sus actores. Y así trabaja, como bien lo ha visto Luc Moullet, a contra-género incluso en Norteamérica, abrazando e hiriendo ías reglas mismas del arte más tradicional.³⁷

El estilo languiano no solamente sacudía los ritos, las convenciones y las promesas genéricas, sino que en su movilización del espectador hacia lugares que no estaba demasiado expuesto a frecuentar, en una ecuación de distanciamiento e identificación sumamente inestable, incurría también en operaciones que corroían la supuesta consistencia del lenguaje clásico. Añade Bellour:

Esta diversidad asociativa que abre hacia el infinito las posibilidades del lenguaje, se funda ampliamente sobre la duración de los planos, los movimientos interiores en el plano fijo (debidos en particular al desplazamiento de los actores), las relaciones entre el plano fijo y el plano en movimiento, la movilidad y la inmovilidad de la cámara o (y) los actores dentro de un solo plano, de ese modo a la vez fijo y móvil. Ella se fundamenta de hecho sobre una serie de velocidades, de *tempos* que son uno de los resortes más secretos de la expresión cinematográfica, los menos pasibles, quizás, de ser claramente delimitados. Lang no solamente juega con estas relaciones de velocidad con una habilidad muy grande, sino que las hace mostrar por sí mismas su rigor y su inasible fluidez, su casi ilimitado poder.³⁸

Absolutamente opuesto a todo equilibrio ligado a lo estático, a la proporción perseverante en un ideal de permanencia

37. Raymond Bellour: "Sur Fritz Lang", en *L'Analyse du film*, París, Albatros, 1979, pág. 62.

38. Raymond Bellour: "Sur l'espace cinematographique", en *L'Analyse du film*, ob. cit., pág. 68.

que fundamenta al clasicismo, Lang motorizaba un estudio sobre la aceleración que no pocas veces adquiría la fuerza de un torbellino (físico o pasional), o en otras adoptaba los vértigos propios de una búsqueda frenética o de una fuga al precio de la propia vida. Adviértase al respecto, ningún reloj en su cine marca el tiempo propio de un reposo, sino que adopta la tensión propia de la amenaza inminente, del tiempo que resta, o de la cuenta regresiva que, según sus declaraciones a Bogdanovitch, debió inventar para *Frau im Mond* (*La mujer en la luna*, 1928).

Caso b. Raoul Walsh, o la transparencia en cuestión

Raoul Walsh ha sido largamente saludado como cultor de una forma de hacer films que apuestan al absoluto disimulo de marcas de estilo. Su vocación por la invisibilidad autoral lo ha erigido en uno de los artífices máximos de una depuración que, de acuerdo con aquella propuesta de G. E. Moore que gustaba repetir Borges, lo convertía en exponente acabado de "un estilo casi anónimo". Estilo que para muchos se fundió de manera crucial con aquel propulsado por los Estudios Warner, basado en la funcionalidad y la celeridad extrema, no sólo de la narración fluida en el relato, sino también en los procesos cinematográficos de producción. Esta ecuación Walsh = estilo invisible fue tan influyente como para ser remarcada en cualquier intento de acercamiento a su obra, como el que sigue, escrito por Peter Lloyd en tiempos de los inicios de una revalorización de su aporte, aún en curso:

Para un examen de los films de Walsh es necesario una clarificación de la estética que representan. Su cine norteamericano es un arte de la expresión, más que de la invención; en otros términos, es un arte clásico. Está basado en los dos rasgos fundamen-

tales de un arte clásico; en primer lugar, el proceso artístico, lejos de buscar sus raíces en lo hermético y lo personal (no nos dejemos confundir aquí entre las raíces de la reflexión y la propia materia prima de los temas de Walsh) es por naturaleza un acto exteriorizado, dispuesto a una confrontación que conduce a una síntesis, con el objetivo de un equilibrio (del hombre y del mundo). En segundo lugar, los procedimientos repudian la mistificación, necesitan una perfecta claridad de articulación [...]. La clara respuesta a estos problemas es el estilo de "cámara a la altura del ojo", un ilusionismo cinematográfico que involucra la canalización psicológica del público en un universo basado *vis-à-vis* en la percepción visual y la aprehensión del tiempo en el mínimo común denominador mimético necesario para la orientación y el compromiso del espectador, con un impulso hacia la resolución de la relación entre hombre y mundo (o personaje y su entorno). Una entera filosofía de la técnica sincroniza con esta manifestación de realidad, sumergiendo al espectador en un mundo de apariencia familiar, reorganizado en un continuo dramático con la ayuda de la comprensibilidad y la recompensa emotiva. El resultado es un espectáculo "inmaculado", su perpetuación no obstru-siva hasta su resolución, sin ruptura del tejido textual.³⁹

Aunque estén lejos de compartir las premisas teóricas de Lloyd, la versión estándar de Walsh como cineasta óptimo para ejemplificar la naturalización del lenguaje cinematográfico, para su presentación en términos de lo que Christian Metz designó como *histoire*, un relato que parece desplegarse por sus propios medios, **sin** un enunciador puesto en evidencia, también es resaltada en el exhaustivo artículo que le dedican Jean-Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier en sus *50 años de cine norteamericano*:

39. Peter Lloyd: "Walsh, a Preliminary Demarcation", en AA.VV., *Raoul Walsh*, Edinburgo, Edinburgh Film Festival, BFI, **1974**, págs. 18-19.

El cineasta ni exhibe sus medios, ni nos invita a hacer turismo por sus decorados, ni intenta compatibilizar lo que han costado. Es el anti-Selznick. Para él el arte no se mide en términos de tamaño, peso, magnitud. Es una cuestión de proporciones.⁴⁰

No hay duda de que la instalación de Walsh como paradigma de clasicismo fundado en el privilegio de la transparencia goza hasta hoy de suficiente consenso en los más diversos acercamientos a su obra. Sus inicios en el mismísimo entorno de David W. Griffith antes de *El Nacimiento de una Nación* (donde además de asistirlo en la dirección personificó a John Wilkes Booth, el asesino de Lincoln), su más de centenar de films que abarcó medio siglo de cine y una insólita variedad de géneros, lo entronizaron como un modelo de escamoteo sistemático y efectivo, alentado por el perfil de un personaje que con celo se empeñaba en ocultar pudorosamente ciertos costados de su bagaje cultural, que aunque estaban lejos de ser desconocidos fueron desestimados de manera sistemática.

Antes de Griffith (y *durante* su trabajo con él) Raoul Walsh mantuvo una determinante relación con la escena teatral. Una de sus cartas de presentación en el mundillo hollywoodense lo definía como amante de las cabalgatas y de Shakespeare. Aunque la conexión con la escena estaba a la vista desde los comienzos, todo el mundo prefirió resaltar lo primero, y tomar como curiosidad lo segundo.

Como hemos expuesto, el melodrama popular del siglo XIX ha sido el eslabón perdido en la genealogía del cine clásico. El privilegio de la novela realista como molde determinante ha llevado a un segundo lugar esta poderosa influencia en la que autores como John Fell⁴¹ han insistido desde hace décadas, y

40. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon: *50 años de cine norteamericano*. Madrid, Akal, 1997, pág. 1076.

41. Cf. John L. Fell: *El filme y la tradición narrativa*, Buenos

que recientemente han vuelto a enfatizar minuciosas investigaciones historiográficas sobre el melodrama y el espectáculo cinematográfico. Lejos de limitarse al restringido campo del melodrama familiar, lo que surge buceando en esta tradición "baja" de las artes escénicas -en oposición al teatro de texto burgués, tan legitimado como la novela realista decimonónica— es una forma artística atravesada por la acción física, el instante espectacular, la efusión emotiva y las pasiones violentas, todo en un universo donde la desmesura solía estar convocada como atractivo central y por derecho propio. El mismo Griffith, acaso no muy secretamente preocupado por reivindicar sus prácticas como continuadoras de la tradición literaria a la manera de Dickens, mantuvo en ámbito discreto la amplia batería de recursos que, en su puesta en escena, derivaron del melodrama Victoriano. Walsh supo exponerlo de modo más explícito. No pocas veces, llegando hasta lo ostentoso en pasajes dotados de una teatralidad vigorosa, de un *patitos* y una tensión hacia la explosión espectacular que contrapuntea insólitamente la tan citada vocación de transparencia, el ideal de proporción. Podría pensarse que en su cine todo avanza sin pausa, hasta que se concentra en asombrosos estallidos, al más puro estilo de aquellas atracciones que capturaron el asombro de los espectadores de los comienzos. O permite que el actor encarne un personaje desbocado, dejando al desnudo la *performance* de su estrella -más allá de los estilos actorales distintivos de Errol Flynn, James Cagney, Humphrey Bogart o Clark Gable, por citar unos pocos que supieron personificar algunos de sus más memorables héroes- en un más acá del relato, en un cuerpo a cuerpo entre el actor y su público.

Aires, Tres Tiempos, 1980, y John L. Fell (ed.): *Film Before Griffith*, Los Ángeles, UCLA Press, 1983.

GÉNEROS Y CINE CLASICO: EL FACTOR MELODRAMA

La tecnología cinematográfica también aporta un medio que puede reproducir a todos los demás. Y como el melodrama, contiene desde sus comienzos dos clases de tradiciones -y géneros- diferenciados: un campo conformado por imágenes de sucesos espectaculares, el del "cine de atracciones", y el de la ficción narrativa. Si su condición de tecnología, de producto de masas y su forma de recepción representan, cualitativamente, una nueva fase de la modernidad, la capacidad reproductiva del cine hace de él un sitio de fusión entre esos elementos y las fuerzas modernizadoras que se habían congregado durante el siglo anterior en el sistema de producción de géneros propio del melodrama. Cuando los estudios comenzaron a buscar formas de extender la duración de sus films de ficción y a la vez exhibir como reclamo sus afiliaciones genéricas, el cine atrajo para sí a las formas populares que provenían no sólo del pasado, sino también aquellas aún activas en el *music hall*, en los teatros de *vaudeville* y en la amplia cultura teatral entonces vigente. También, por supuesto, se apeló a otros sitios de producción popular de masas: la ficción ilustrada, las revistas, la prensa, los pasajes comerciales, la gráfica, etc. El melodrama entregó un sistema genérico bajo la forma de producción de *marketing*, y también brindó un conjunto de estrategias visuales, gestuales y musicales que combinaban elocuencia física y espectáculo, organizados de inicio para atraer diferentes audiencias. Llamar "clásica" a la narración cinematográfica, enlaza paradójicamente al cine con un pasado novelístico, desafiando, como lo sugiere Miriam Hansen, su misma modernidad. Pero por otra parte, si la novela es una forma que contiene otras diversas, tampoco puede participar de esa pureza que caracteriza a lo "clásico". El intento por definir los films del *mainstream* como clásicos olvida no sólo el legado melodramático del cine por medio del sistema de géneros, sino que también hace a un lado los comienzos de la modernidad, tanto desde el

ángulo de la maquinaria propia del melodrama, como respecto de la novela bajtiniana.

Paradójicamente, nos encontramos con que los estudios sobre eme que se oponen a la ideología de la industria cinematográfica buscan lo "clásico" en la novela, mientras relegan el melodrama como algo anticuado. Ambos movimientos han sido facilitados por la compleja historia de la transición del melodrama al siglo XX y por las vicisitudes críticas que padeció esa denominación, que se encontró bajo la presión de una modernización en la cual las clases sociales y las cuestiones de género tomaron parte activa. Un rasgo importante en esta historia es la supuesta superioridad del cine para entregar una sensación de realismo [...]. Sin embargo, se ha insistido en que la oposición en que se ha instalado en los ámbitos del melodrama y el realismo simplifica la complejidad de su relación. Si como Ben Singer y Steve Neale sugieren, la industria cinematográfica aplicase genéricamente ese nombre a la acción sensacionalista o los escalofríos emocionales, puede observarse que la modalidad del melodrama, a pesar de lo que parecería indicar el uso común del término, sigue dominando el *mainstream* bajo nuevos nombres en los géneros de Hollywood, incluso en nuestro presente.

Christme Gledhill: "Rethinking Genre", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Edward Arnold, 2000, págs. 234- 235 (la traducción nos pertenece).

En una entrevista sobre el redescubrimiento de algunos films clásicos editados en formato electrónico, Bertrand Tavernier se permitía algunas interesantes acotaciones marginales:

Walsh hizo algunas cosas arriesgadas muy, muy temprano. Está lastrado por su leyenda. Cuando lo conocí descubrí que era mucho más ilustrado de lo que la gente pensaba. La gente lo desestimaba como sólo un muy buen director de acción y de acto-

res. Es mucho más que eso: a veces era capaz de experimentar Algunos de sus films, como *The Regeneration* (1915), son asombrosos. Es una película diez, quince años adelantada a su tiempo Anticipa a Stroheim. Martin Scorsese me contó cuando la vio que si él tuviera que filmar en el Bowery, no cambiaría un solo plano de esa película.⁴²

The Regeneration es frecuentemente considerado como el primer *gángster film* de largometraje. Como ocurría en el caso del corto de Griffith que anteriormente comentamos, *Musketeers of Pig Alley*, podrá serlo sólo si le aplicamos una mirada retrospectiva, dado que este género sería reconocible como tal en términos colectivos, bastante más tarde, muy particularmente a comienzos del sonoro. Es un drama de los barrios bajos de Nueva York. Ambientada en el Bowery y filmada en escenarios naturales, uno de sus momentos más contundentes es un incendio en un ferry, cuya violencia verista impacta por su realismo incluso al espectador actual. Y en su climax, persecuciones y acrobacias en las alturas, con los personajes suspendidos por cuerdas entre los edificios proletarios permiten al espectador moverse del seguimiento de un relato a la expectación ante un suceso pasmoso, con riesgo cierto de vida para sus actores. Del mismo modo espectacular cierra el tiroteo final de *The Roaring Twenties* (*Héroes Olvidados*, 1939) o más aún, la instancia final y apoteótica de *They Died With Their Boots On* (*Murieron con las botas puestas*, 1941), con la catastrófica dimensión escénica que asume la masacre de Custer en Little Big Hom. Más volátiles incluso son algunos de los instantes más memorables de *White Heat* (*Alma negra*, 1949), donde la

42. Bertrand Tavernier (entrevistado por Patrick McGilligan): "Journey into Light", *Film Comment*, vol. 18, n° 2, Nueva York, marzo de 1992, pág. 10.

performance de Cagney en el momento en que se entera de la muerte de su amada madre, y su final mismo entre las gigantescas explosiones nocturnas de los tanques en la refinería de petróleo, desbaratan cualquier lógica de contención, en virtud de efectos teatrales que no dejarían de crecer, en clave crecientemente enrarecida, en algunos de los últimos films de Walsh. (Fotos 28 y 29.)

Visto de cerca, el cine de ese presunto cultor paradigmático de un clasicismo que es Raoul Walsh se sostiene en tanto manifestante de equilibrio, sí, pero un equilibrio siempre en riesgo de caer al vacío como aquellos actores de *Regeneration*, o propicio al inevitable estallido como Cody Jarrett, el protagonista de *White Heat*, tensado entre un costado tendiente a esa búsqueda de la acción sostenida y contenida que se basa en el privilegio de la función narrativa y otra espectacular, en la que *performance* y atracción pasan a primer piano. Su misma obsesión por el ritmo -expresada en numerosas entrevistas- parecería emparentar algunas de sus películas con extrañas piezas musicales, en las que los cambios de tono y velocidad están a la par de la progresión de los relatos y los presuntos convencionalismos canónicos del cine clásico.

3. Relecturas

MODELOS Y CRISIS: ¿EXISTIÓ ALGUNA VEZ UN CINE CLÁSICO?

El estudio (a esta altura, indudablemente modélico) de Bordwell, Staiger y Thompson propone al cine clásico holly-woodense como una entidad con la solidez propia de un sistema homeostático en extremo estabilizado y resistente. La flexibilidad y la variabilidad son dos características de su estructura, por lo que, en no pocos momentos, de acuerdo con el punto de vista de estos investigadores, su hegemonía parece poco menos que un destino, tanto como su larga permanencia, que en el caso de Bordwell y Thompson, tal como lo demuestran hasta en sus estudios más recientes, visualizan casi intacta en el cine del presente. De todas maneras, se han alzado voces, a manera de contracorriente, en el cuestionamiento de algunas asunciones implícitas en esta visión altamente sistémica del decurso del cine.

En un breve y significativo artículo titulado "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", Rick Altman se preguntaba si la tan mentada estabilidad del cine clásico será un atributo del objeto, o se trata más bien de una proyección de modelos de pensamiento, una cartografía organizada que ven-

dría a confundirse con las complejidades del terreno que recubre. En ese caso, en el lugar de la presunta estabilidad y vocación de permanencia asignada al cine clásico por los autores citados, más allá del impresionante ejercicio metodológico y de investigación emprendido en un exhaustivo tratado, nos encontraríamos con la clásica, confusión entre mapa y territorio. El cine clásico aparece para Bordwell, Staiger y Thompson como un formidable estanque donde confluyen aguas de todo tipo, y distribuye largamente su contenido a escala planetaria. ¿Pero si la historia no fuera una descripción de estanques, sino más bien un relato de ríos? Altman propone un ejemplo y lo discute:

David Bordwell encuentra por todas partes equivalentes sonoros para los modelos mudos, mostrando así su voluntad de asegurar la unidad de la noción de cine, es decir, de esa cosa que es al mismo tiempo el cine mudo y el cine sonoro. Para Bordwell, la llegada del sonoro no sería más que una piedra arrojada a un estanque: el efecto visible es rápidamente absorbido por las aguas que permanecerán fundamentalmente como un estanque.

El modelo que proponemos aquí es otro muy distinto. Existe una tendencia excesiva a considerar el río como un caso especial de estanque; sin embargo es una lógica contraria la que se impone. Más que establecer las reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, considerando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido.¹

1. Rick Altman: "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en la revista *Archivos de la Filmoteca*, 22, Filmoteca de Valencia, febrero de 1996.

En otras palabras: ¿Si esto que seguimos llamando cine clásico no fuera una organización tendiente a la calma y con una inclinación homeostática, creada por un siempre activo sistema de equilibrios y consensos, sino un escenario de continuos conflictos y negociaciones cuya estabilidad no ha sido siempre sino precaria? De allí la propuesta de revisar la historia del cine como una historia de crisis. Alunan se ha mostrado, a lo largo de los últimos años, como un saludable removedor intelectual de unas cuantas categorías adquiridas y repetidas por generaciones enteras, y reafirmadas incluso por investigadores tan lúcidos como Bordweil. En un incisivo ensayo evocativamente titulado en relación con un célebre artículo de Eisenstein, "Dickens, Griffith and Film Theory Today", el mismo Alunan se pregunta cuánto de aquel presunto clasicismo de matrices literarias hay en la narración clásica hollywoodense, cuestionando la relación directa entre novela decimonónica y cine norteamericano que, ya operante en Eisenstein, insiste -pese a las rotundas diferencias que los norteamericanos no han cesado de remarcar- tanto en los teóricos materialistas de Francia y Gran Bretaña como en Bordweil, Staiger y Thompson, aunque allí se destaque la narrativa realista francesa más que la novela anglosajona.² Frente a ello, lo que Altman busca es, recorriendo el formidable terreno de la escena del siglo XIX, reconectar las estrategias espectaculares y narrativas del cine clásico con su linaje reprimido, el del melodrama escénico del siglo anterior y su apuesta a la acción sin pausas, a la captura de un espectador por el movimiento continuo, no sólo de los personajes, sino a través del tiempo y el espacio en busca de eventos narrados por medio de la acción. Tradición que se prolongó en los inicios del siglo siguiente, crepuscularmente,

2 Riele Altman: "Dickens, Griffith and Film Theory Today", en *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, n° 2, primavera de 1989, pág. 326.

acompañando el ascenso del cine como espectáculo narrativo de masas. Un curioso ejemplo casi terminal de esta línea de ascendientes lo brinda *The Whip*, melodrama espectacular tardío de Cecil Raleigh y Henry Hamilton, puesto en escena en el Drury Lane londinense, cuyo climax -tras varias peripecias ferroviarias a toda velocidad y en escena- incluía un catastrófico choque de trenes. (Foto 30.)

The Whip fue llevado al cine por Maurice Tourneur hacia 1917, y entonces su espectacularidad fue potenciada mediante el rodaje con trenes reales en colisión, para mayor impacto, presenciados por el estupefacto protagonista del film mediante un *raccord* de mirada que multiplicaba su violencia por la identificación del espectador con el protagonista. De la catástrofe montada en escena, se había pasado a ingresar al espectador en el espacio propio de la escena de la catástrofe.³

PRIMITIVO, CLÁSICO, MODERNO...

Como señaló Ishaghpour [...] el cine tuvo la particularidad de nacer como arte primitivo y moderno a un mismo tiempo y de no alcanzar su clasicismo sino mucho más tarde, esto es -añadiríamos nosotros- cuando la idea de clasicismo había sido cuestionada en el resto de las artes. Esto engendra una secuencia temporal descoyuntada respecto a los parámetros que nos sirven habitualmente para pensar la vanguardia, la modernidad y el clasicismo.

No menor es el problema planteado por la paradójica conquista que hace el cine de su clasicismo en un período en que

3. Lea Jacobs: "*The Whip*, del escenario a la pantalla", en *Archivos de la Filmoteca*, 29, Filmoteca de Valencia, junio de 1998, págs. 11-26.

el arte había pasado ya por sucesivas generaciones de vanguardia. Dicho esquemáticamente, el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos en fórmulas prevanguardistas (la imagen perspectiva para su configuración de un espacio habitable, concepción teatral de interiores, borrado del montaje, concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercanos a la cultura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y a la novela contemporáneos. Aun cuando este anacronismo ha sido exagerado hasta la caricatura, pretendiendo convertir al cine en una urna indiferente al arte y la cultura de su tiempo, el argumento sigue siendo válido en sus líneas generales. ¿Dónde, por ejemplo, se encuentra en el cine de los años treinta y cuarenta el equivalente de los recursos de los grandes narradores que transformaron el relato literario desde las primeras décadas del siglo XX, como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce o William Faulkner?

Vicente Sánchez-Biosca: *Cine y vanguardias artísticas*, ob. cit., págs. 24-25.

En esa encrucijada entre clasicismo y modernidad, entre tradiciones en distinto grado de desarrollo, entre ascensos, apogeos y decadencias, en el marco de sociedades que avanzaban hacia la experiencia vertiginosa de un siglo que lo prometía todo pero que a la vez acechaba con ten-ores de igual masividad que sus promesas más cautivantes en cuanto a la conjunción de tecnología, vidas transformadas y vértigo creciente en las grandes urbes, el cine clásico no podía construirse como un edificio monumental y apostando a la permanencia. Estaba lanzado a todo motor hacia una experiencia de riesgo, tensada entre choques espectaculares de maquinarias escénicas como los de *The Whip* o, poco antes de la Gran Guerra y sus aparatos bélicos de destrucción masiva, en esa ecuación entre entusiasmo por el progreso y horror ante la catástrofe inducidos por

el mismo prodigio técnico que signó el naufragio del Titanic trauma global que marcaría hacia 1912 un hito inequívoco de la entrada del mundo al siglo XX.⁴

EL CINE CLÁSICO Y LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD

En términos de relecturas de las ideas sobre cine clásico resulta especialmente significativo el aporte realizado durante los últimos años por Miriam Bratu Hansen, en una línea de trabajo que replantea esa tradición -y la lectura del cuerpo de films que componen dicho período (en clave histórica) o estilo (en clave estética)- brindando algunas respuestas novedosas a viejas cuestiones, y despertando a la vez nuevos interrogantes.

Los estudios de Hansen no sólo atañen al cine clásico, sino que se enmarcan en preocupaciones más amplias, como la de la relación entre el cine, la experiencia de la modernidad en sentido extendido (estético, técnico y político), y la cultura de las vanguardias. Sus trabajos poseen dos objetivos paralelos: intentan estudiar el cine en la cultura de la modernidad y, en otro sentido, procuran indagar cómo lo han delineado las poéticas modernistas. El cine clásico aparece, bajo ese aspecto, como una formación particular y diferenciada entre ciertas coordenadas que desde hace largo tiempo se han encontrado ligadas con alguna forma de lo moderno. Por un lado, se opone al cine de los comienzos, ese que había sido durante mucho tiempo marcado por el signo de lo "primitivo", aunque en ese presunto primitivismo pudieran converger tanto la denuncia de una misticidad como la secreta admiración por lo primigenio que ligó a tantas vanguardias con el culto a las también llama-

4. Slavoj Žižek: *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2003.

das formas de arte primitivo. Por otro lado, el cine clásico también se constituyó como entidad que cobró una forma en cierto modo opuesta a la de un "cine de arte", impulsado por motores expresivos que se arraigaban en las determinaciones propias de una dimensión autoral, de los vínculos propios entre artistas y públicos, más allá del funcionamiento optimizado de una industria cultural fundada en la circulación masiva de películas. En tercer término, ese cine clásico operó en no pocos casos como ídolo por derrumbar para el establecimiento de nuevos cines, nuevas olas, embarcadas en programas modernistas y proyectos de ruptura con un sistema al que juzgaban caduco.

Más allá de estas zonas de modernidad tradicionalmente reconocidas tanto por los practicantes del cine como por los intelectuales y, más o menos articuladamente, por las audiencias, se dibuja una modernidad de sentido más amplio que el estético: la que dio forma al siglo XX. Para la autora, la modernidad íntimamente ligada con el cine, y en particular con la constitución y el apogeo del cine clásico en su ciclo hegemónico, es la que se relaciona con tres fenómenos ligados a la sociedad de masas: la producción de masas, el consumo de masas, y el exterminio de masas.

Para entender al cine clásico, entonces, debemos enmarcarlo en un contexto donde la modernización desborda el plano estético hacia lo social y político, y lo local se expande hacia lo geopolítico. Ya el modernismo como tendencia estética de fines del siglo XIX (contemporánea al nacimiento del cine) había generado las condiciones que acompañaron la consolidación del cine clásico. En primer término, contribuyó a disolver, o al menos conmover, las instituciones artísticas formadas en los dos siglos anteriores. Por otra parte, cuestionó -siguiendo la impronta hegeliana- la autonomía del arte. Y en tercer término, complicó o anuló la distinción entre formas "altas" y "bajas", o entre arte cultivado y cultura popular. Hansen sus-

cribe, haciendo lugar al legado de Walter Benjamín, una noción ampliada de la experiencia estética. Lo moderno implica en el siglo naciente no sólo un nuevo ámbito de experiencia artística y estética, sino todo un nuevo tejido de lo social, lo cotidiano, el trabajo, el ocio y el placer. Lo que conocemos como estética modernista no queda entonces reducido a la lógica de los cenáculos a los que crecientemente se van relegando las prácticas artísticas divorciadas del acceso a públicos numerosos compuestos por legos, sino que acompaña y se funde con la experiencia moderna propia de poblaciones de carácter multitudinario. Propio de las grandes urbes, pero también interco-nectado en territorios más amplios por medio del transporte optimizado y los modernos medios de comunicación. No se puede entender el cine clásico como un sistema cerrado y auto-suficiente, sino que hace sistema con fenómenos que comparten ese modo de vivir el tiempo presente (fotografía, diseño, moda, publicidad, arquitectura y entorno urbano, música y radio, entre otros). La propuesta de considerar el cine clásico una forma de modernismo de tipo vernacular procura evitar especialmente esa bipolaridad entre lo clásico y lo moderno. Acuñada en los estudios sobre cine de los años sesenta a partir de una lectura reduccionista de conceptos derivados de la teoría literaria (tomando como modelo la oposición entre novela decimonónica y las prácticas modernistas de las primeras décadas del siglo XX), esa bipolaridad fue reforzada por la teoría neoformalista de los años ochenta (desde una perspectiva más ligada a la estética de las artes visuales, donde la contraposición queda asentada entre la preceptiva neoclásica del realismo pictórico que se remonta al mismo Renacimiento y las experiencias plásticas de las vanguardias históricas). Para instalar en el centro de la discusión la presencia indiscutible de signos de lo moderno en el cine clásico, la autora optó por no designarlo como modernismo "popular" por la sobredeterminación y carga ideológica que este último término suele com-

portar. La referencia a lo vernacular, un concepto de especial difusión en el terreno de la teoría de la arquitectura y que alude a las construcciones localizadas y generadas a partir de lo percibido como propio, pero que apela más a las dinámicas de lo disponible que a lo institucionalizado por prescriptivas, resulta altamente sugestivo. El modernismo vernacular diseñado por el cine (en definitiva, tratando de hacer films para habitar, para ser vividos, tanto como las creaciones de los arquitectos) caracteriza a esta forma de vivir y representar la modernidad, por un lado, como anticipatoria de las experiencias intelectuales del alto modernismo de los cincuenta, y por otro, lo distancia de éste en tanto su campo se arraiga en una percepción estética de objetos y superficies más cercanas a lo cotidiano: la moda, el diseño gráfico e industrial, la publicidad, la música popular, la arquitectura y el entorno urbano, en general, que pueden ser considerados propios por ser experimentados, sobre todo, como una intensificación del hecho de vivir *en los tiempos que corren*. En sus propios términos, se trata de la creación de

[...] un horizonte sensorio-reflexivo para la experiencia de la modernización y la modernidad; una forma discursiva en la que la experiencia individual puede encontrar expresión y reconocimiento de otros, incluso de extraños, esto es, en público. Y que esa esfera pública no está limitada a los medios gráficos, sino que circula por medios orales y visuales, involucrando inmediatez sensorial y afectos.⁵

5. Miriam Hansen: "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film. Studies*, Londres, Edward Arnold, 2000, pág. 333.

EL CINE CLASICO COMO MODERNISMO VERNACULAR

Para comenzar, estoy interesada en el anacronismo que involucra afirmar la prioridad de principios estilísticos modelados en el siglo XVII y en el neoclasicismo de la siguiente centuria cuando estamos tratando con una formación cultural que fue, después de todo, percibida como una encarnación de lo *moderno*, un medio estético puesto al día con los métodos fordistas-tayloristas de producción industrial y consumo de masas, con drásticos cambios en las relaciones sociales, sexuales y de género, en el tejido material de la vida cotidiana, en la organización de la percepción de los sentidos y de la experiencia. Para sus contemporáneos, Hollywood es presumiblemente, en su más clásica formulación, figurado como el mismo símbolo de la contemporaneidad, el presente, los tiempos modernos: "ésta es nuestra época"; como Gertrude Stein lo expresó célebremente: "[...] es indudablemente la del cine y la de la producción en serie". Y esto mantuvo su atractivo no sólo para los artistas de vanguardia y los intelectuales en los Estados Unidos y las capitales que en el mundo se estaban modernizando (Berlín, París, Moscú, Shanghai, Tokio, San Pablo, Sydney y Bombay), sino también para el emergente público de masas tanto en su tierra como en el extranjero. Cualesquiera fueran las condiciones económicas o ideológicas de su hegemonía -que de ninguna manera quisiera descartar-, el cine clásico de Hollywood puede ser imaginado como una práctica cultural que va a la par de la experiencia de la modernidad, como un modernismo vernacular, fundado en las masas y producido industrialmente.

[...]

Hollywood no solamente hizo circular imágenes y sonidos; produjo y globalizó un nuevo *sensorium*; constituyó, o trató de constituir, nuevas subjetividades y sujetos. El atractivo de masas de esos films residió tanto en su habilidad para comprometer a los espectadores en un nivel narrativo-cognitivo como en proveer modelos de identificación para ser

modernos y lo hizo en el registro que Benjamín delineó como "inconsciente óptico"; no fue sólo el hecho de que esos films mostraban, lo que llevaban a la conciencia óptica -cosa que efectivamente hacían—, sino también el modo en que abrían paso a niveles de experiencia hasta entonces no percibidos, junto con su habilidad para sugerir una organización diferente del mundo cotidiano. En tanto esto tomó la forma de sueños o pesadillas, marcó un modo estético que fue decididamente no "clásico" -al menos si literalizamos ese término para remitirlo a los principios estilísticos y formales del neoclasicismo-. Aun, si entendemos lo "clásico" en el cine norteamericano como una metáfora de un *sensorium* global y vernacular, más que un lenguaje narrativo universal, entonces se hace posible imaginar los dos americanismos operantes en el desarrollo del cine soviético, la fascinación modernista con lo "bajo", los géneros sensacionalistas y de atracciones, y el ideal clasicista de eficiencia formal y narrativa, como vectores del mismo fenómeno, contribuyen cada uno a la hegemonía del cine hollywoodense.

Miriam Hansen: "The Mass Production of the Senses", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), ob. cit., págs. 337 y 344 (la traducción nos pertenece).

El cine norteamericano potenció al máximo esta instalación del espectador en la velocidad del mundo contemporáneo, imaginándolo tan deseante de esa acción como sintonizado con el afán de lo nuevo. Un film como *The Crowd* (*Y el mundo marcha*, 1928), dirigido por King Vidor, fue un ejemplo manifiesto de esta tendencia al avance no sólo irrefrenable, sino deseable en la utopía de un siglo por construir, que desde Norteamérica era percibido sin el desencanto de la Europa azotada por la Gran Guerra. Un orden que era el de la gran urbe en desarrollo irrefrenable, y de masas que en su misma dimensión colectiva podían encontrar un destino en el que la libertad

industriosa tenía los contornos de la promesa, para cada uno de responder al ideal del *selfmade man*. (Fotos 31 y 32.)

Desde campos vecinos como el de la fotografía, obras como la de Berenice Abbott (especialmente el ciclo *Changing New York*, 1935-1938) sintonizaban la misma sensibilidad transformadora. La misma ciudad era percibida no como una forma destinada a la permanencia, sino extremadamente mutable en el sentido de un perfeccionamiento ascendente, acorde con los tiempos. (Fotos 33 y 34.)

Para sus contemporáneos, el conocido por nosotros como Hollywood clásico fue un modo superlativo de vivir el momento. Fue un verdadero símbolo del presente y, sin pizca de lo que luego poseería una ironía chapliniana, una manera privilegiada de integrarse a los tiempos modernos. Había algo de utopía en el impulso de mostrar a la vez los conflictos y los atractivos de la vida presente, la ciudad como maquinaria viviente, incluso la nostalgia o la épica en ficciones como la del *western*, que mentaban tiempos originarios e irreversiblemente desplazados. El cine clásico era entonces una forma de modernismo industrial, producido y consumido en masa, con una dosis equilibrada de componentes vernaculares y vocación de difusión internacionalista. En primer término cabe advertir el elemento americanista, pero étnica y culturalmente heterogéneo, elaborado de modo tan sincrético que desde su mismo inicio comenzó a absorber la tarea de innumerables artistas, artesanos y técnicos de las más diversas tradiciones europeas. Hansen se mantiene especialmente atenta a los modos en que este modernismo vernacular pudo convertirse en una retórica y narrativa con aspiraciones universales, significando cosas diferentes para distintos públicos, casi como si se tratara de distintas opciones frente a una pregunta común, que era formulada en diversas latitudes del mundo donde la gente iba masivamente al cine, o -si se ofrecían las condiciones tecnológicas, económicas e industriales necesarias— hacía cine. Ese cine clá-

sico, concluye Hansen, se ofrecía como un óptimo negociador imaginario entre las patologías posibles de la modernización y sus impulsos superadores.

a. principios de aerodinamia: los films de Billy WiSder

El cine clásico fue para muchos un paradigma de cierta idea de americanismo, aunque no necesariamente WASP (*White, Anglo-Saxon, Protestant*). ¿Qué se admiraba de los Estados Unidos a través de las imágenes y las ficciones -las promesas, en cierto modo- del cine clásico? Entre otras cosas, la posibilidad de construir una sociedad desde el llano, desde un terreno vacante, de reestructurar la subjetividad (ya fuera mediante la citada ideología del *selfmade man* como la posibilidad de adaptación al nuevo mundo y de construcción desde un nuevo inicio, el deseo de los emigrantes meridionales de "fare l' A-mérica"), la flexibilidad para el replanteo de las relaciones de género y de generaciones, el pragmatismo en las conductas reguladoras de lo cotidiano. El cine clásico era un verdadero dispositivo acelerador de los tiempos culturales. Algo por cierto muy poco clasicista. El cine estadounidense se caracterizaba, y fue modelo en ese aspecto, por su empuje de ir directamente a las cosas mediante su fisicalidad y aceleración. Y por su apego a la superficie de los objetos, al placer del consumo en lo cotidiano. En la sociedad de masas de entreguerras comenzó el proceso que, dramáticamente interrumpido por la Segunda Guerra Mundial, continuó luego en los años de reconstrucción y el *boom* de los años cincuenta. Para visualizar esta condición puede ser productivo indagar en la figura de un realizador cuya trayectoria, imbricada como estaba en una suerte de pragmatismo maleable en el trabajo de elaboración de guiones y puesta en escena, ofreció durante largos años no pocos obstáculos para su evaluación positiva por parte de la

crítica afín a la política de autores. Se trata de uno de los tantos cineastas emigrados a Hollywood luego de un destacado silencio europeo: el austríaco Billy Wilder.

¿Por qué Billy Wilder? En primer término, porque ha sido un caso particular de realizador con constante impacto en amplias audiencias, cuyo largo reconocimiento se centró en su distanciamiento humorístico o crítico hasta lo lapidario sobre la vida norteamericana, y que fue especialmente elusivo para considerar en términos de análisis estilístico o de virtuosismo en cuanto lenguaje cinematográfico. Como si sus trazos quedasen rápidamente disimulados en sus ficciones, permaneciendo ante todo la contundencia de sus films. Así pudo narrar, por ejemplo, el descenso a la violencia más brutal a partir de una intriga cotidiana iniciada como pequeña historia de engaños diurnos. Un agente de seguros comienza una relación pasional con una mujer casada y fatal, encontrada por azar en su busca de posibles clientes y en escenarios afines a una vida banal, donde el crimen puede acechar en su gestación bajo la luz plena de un mediodía, a la vista de cualquier consumidor de supermercado. En ese sentido, la preocupación de Wilder pasa más por el contraste entre lo negro del plan criminal en marcha, el caos acechando bajo el neón, contra el fondo no de un orden espacial de equilibrio clásico, sino relativo a la adecuada disposición de las latas de conserva en las góndolas de mercaderías. (Foto 35.)

Más allá del negro fatalismo de *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*, Estados Unidos, 1944), entre sus contemporáneos Wilder se destacaba como una conciencia ácida, risueña e implacable en el mismo seno del cine de masas y de las ilusiones de la sociedad de consumo norteamericana. Director de repercusión masiva pero relativamente poco frecuentado por la crítica especializada, varias generaciones cinéfilas supieron apreciarlo y respetarlo, aunque procediendo a un despacho rápido de sus films. Acaso sus años formativos como guionista, su confesión reiterada de que había accedido a la realiza-

ción simplemente para que otros no arruinaran sus guiones, su decidido apoyo en los poderes del diálogo y en la dirección de actores más que en el despliegue de recursos visuales en ¡a puesta en escena, llevaron a que se desplazara a Wilder hacia una honrosa segunda línea. De todas maneras, podría sospecharse que algo de esa instalación en un rango un tanto secundario puede haber obedecido a un designio meticulosamente perseguido por Wilder, quien gustaba considerarse en tanto cineasta como un simple discípulo, o en todo caso un émulo áe Lubitsch o de Hawks. El respeto de críticos y pares se alternó con el desdén de destacados promotores de la crítica de autor, como si su adscripción a un funcionalismo de la representación y la narración impidiera, su visualización en tanto cineasta de talla. El inglés Robin Wood lo ignoró llamativamente, mientras que Andrew Sarris lo descartó en su panteón de clásicos del cine norteamericano, en una operación cuya injusticia ha reparado en publicaciones posteriores, mediante lo que cabe considerar una laudable maniobra de honestidad intelectual y de renovación de juicio crítico.

Si en los tiempos de *Sabrina* (Estados Unidos, 1954) un joven Truffaut dejaba deslizar sutiles reservas sobre Billy Wilder (algo bastante raro en aquellos años de afirmaciones tajantes), considerándolo algo así como un Lubitsch menor en el terreno de la comedia, mientras le advertía cierto esquematismo estructural para el drama, Sarris fue contundente en su descalificación hacia la siguiente década, no sólo estipulando el famoso epigrama: "Es tan cínico Wilder que quizás no crea en su propio cinismo",⁶ sino también ofendiéndose por su presunta **crueledad**, el humor a expensas de cosas tan graves como el suicidio y la brutalización de sus actrices. Extraña apelación a

6. Andrew Sarris: *El cine norteamericano*, México, Diana, 1969, pág. 159.

lecturas contenidistas, ejercitada por un crítico sensible a cuestiones más propias de la crítica atenta a aspectos formales y estructurales de la dimensión de autoría, que en ese caso quedaron para ser resueltas en mejor oportunidad.

La rectificación llevó su tiempo, pero finalmente llegó: en un notable volumen escrito décadas más tarde. Sarris no sólo terminó reivindicando a Billy Wilder, sino que revisó sus propios conflictos de apreciación en torno a un cine tan complejo como paradójico.⁷ La locuacidad de Wilder, su tendencia al sarcasmo en cualquiera de sus abundantes intervenciones, unida a la propia palabrería de sus personajes y una verdadera obsesión por la impostura, el engaño y las mascaradas *-leit motives* de sus ficciones- acaso contaminaron largamente la apreciación crítica y empañaron la dimensión de su eficacia como cultor de esa particular forma de inserción en la corriente predominante del cine norteamericano.

El método Wilder, que acaso le jugó en contra para su consideración como cineasta mayor, se fundó en lo ejemplar de su funcionalidad narrativa. No era exactamente acatamiento de un mandato clasicista lo que había en su cine. Tal vez podría considerársele uno de los autores más emblemáticos -por lo disimulado, por su conciencia de estar organizando un impulso y sensibilidad colectivas- de este modernismo vernacular: una orientación hacia el avance narrativo, el cuidado de un efecto de transparencia en la representación para la navegación óptima del espectador, íntimamente ingresado en el espacio de la ficción, el ideal, en síntesis, de ser comprendido *por todo el mundo*. Pero en ese mismo gesto, Wilder no impedía que cierto exceso en la representación permitiera algunos instantes de

7. Andrew Sarris: *You Ain 't Heard Nothing Yet -The American Talking Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1998, págs. 328-333.

distanciamiento reflexivo, incluso la implantación de un corrosivo punto de ironía sobre ese sistema sobre el que tan fluidamente se deslizaba, hasta dejar alguna puerta abierta a la mayor negrura que estallaría en *Sunset Boulevard* (*El ocaso de una vida*, Estados Unidos, 1950) o *Fedora* (Estados Unidos, 1978), dos verdaderas máquinas de reflexión curiosamente crepuscular sobre el Hollywood clásico, expandidas ya al borde de una ampulosidad operística reñida con esa vocación de disimulo propia del ideal de transparencia. Pero que sólo un tanto más larvada asomaba en la misma funcional, aunque levemente pesadillesca en su cotidianidad a repetición, puesta en escena de *Piso de soltero* (*The Apartment*, 1960) con su agrídulce claustrofobia cotidiana hecha de rutinas y engaños, de presión y eventual liberación. (Foto 36.)

Las mejores películas de Wilder pueden ser consideradas magníficos *objetos aerodinámicos*, nada en ellos parece ofrecer resistencia, nada se hace opaco. El cineasta remarcaba que en sus películas deseaba que el público se olvidara de que había una cámara y un director. Que se olvidase también de que había una pantalla y estaban en el cine, para que pudieran sentirse junto a los personajes, en la misma habitación o en la misma calle. Los films de Wilder solamente poseen la pretensión de ser vividos intensamente. Y aun los más negros dejan abierta, entre la mueca amarga o el sarcasmo, una posibilidad de reconciliación con la vida fuera de la pantalla. De allí la encendida gratitud que acostumbran provocar, o su dedicada adhesión -al mismo tiempo modeladora- a esos territorios de diversos géneros a los que, como corresponde con esa vocación de disimulo que no deja de poseer su cuota de torsión irónica, han contribuido a regenerar.

b. Formas clásicas, ansiedades modernas: el cine de Mikio Naruse

Hemos señalado, al introducir el término, que la consideración del cine clásico como una forma de modernismo vernacular obliga, a la vez de atender esa operación determinante de una matriz en la industria hollywoodense, a examinar de qué manera este modo de hacer, ver, en definitiva, de vivir las películas prendió en distintas tradiciones cinematográficas del mundo. Por su carácter insólitamente ilustrativo en la relación entre una filmografía y su contexto histórico y social, más allá de lo estrictamente cinematográfico, resulta esclarecedor detenemos en el caso del cineasta japonés Mikio Naruse.

Sin duda, entre los grandes del cine japonés, Naruse ha sido el más influido por el cine norteamericano. Aunque conviene destacar que esos vínculos son, según investigaciones contemporáneas, de ida y vuelta. Así lo indican sorprendentes estudios recientes relativos al estreno en Nueva York de un film de Naruse hacia 1937 (*Tsuma yo, bara no yo ni*, con el título de *Kimiko*) y su influencia tan tardía como notable, mediante el trabajo del guionista Frank Nugent (que en su momento fue espectador conmovido de la película japonesa) en el diseño de personajes y situaciones de *Donovan *s Reef (La taberna del irlandés*, Estados Unidos, 1963), de John Ford.⁸ He aquí otra manera de entender, desde esta modalidad de alcance global e internacionalista, la tradicional imagen de Hollywood como gigantesca máquina devoradora de argumentos y guiones. Desde tiempos tempranos, el modernismo vernacular ha permitido un tránsito fluido de las historias -por

8. Okubo Kiyooki: "Kimiko in New York", en *Rouge*, 10, diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.rouge.com.au/10/kimiko.html>.

cierto, también de numerosos realizadores- de centro a periferia, y viceversa. Aunque resulta mucho más visible el tránsito de la exportación hollywoodense a escala planetaria, el flujo inverso ha tenido efectos sumamente considerables en la forma en que Hollywood ha dado curso a sus producciones.

En lo que a Japón respecta, el cine de Naruse aparece desprovisto de esa condición de alteridad notoria que de una u otra manera manifiesta el resto de los "cuatro gigantes" del cine japonés (Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu). El apogeo de la filmografía del cineasta se ubica en tiempos de posguerra, donde puede apreciarse acabadamente lo que podría definirse como el "método Naruse". En su autobiografía, Akira Kurosawa -quien fuera por breve tiempo su asistente- lo recuerda del siguiente modo:

[El sistema] consiste en colocar un breve plano tras otro, pero cuando los ves empalmados en la película resultante, dan la impresión de formar un único plano secuencia. El flujo es tan majestuoso que los empalmes son invisibles. Este flujo de planos breves, que a primera vista parece plácido y convencional, luego se revela como un río profundo con una superficie tranquila que disimula una rápida y turbulenta corriente subterránea.⁹

Por otra parte, recordaba su director de fotografía Masao Tamai, el punto de partida de los guiones de Naruse residía en la adecuada localización de escenarios. En su cine, la utilización de espacios reales se hace indiscernible de los (escasos) decorados. Sin ceder a un simbolismo del espacio, la tensión dramática se potencia en sus ficciones a partir del modo en que

9. Akira Kurosawa: "Prefacio", en Shigehiko Hasumi y Sadao Yamane, *Mikio Naruse*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española, 1998, pág.13.

sus personajes se instalan en el interior de la casa tradicional japonesa o de sus tantos espacios públicos (bares especialmente). La posición de los cuerpos, dispuestos para socializar de a dos o en grupo, entre las modalidades japonesas y las maneras occidentales, los muebles y objetos de distintas culturas, hacen de los interiores del cine de Naruse un inventario de la pugna multicultural por la apropiación de un espacio, haciéndolo tradicional o moderno, negociando relaciones de género y de generaciones. Cada objeto, cada cuerpo se significa a cada momento ante la mirada de otro -y la del espectador alerta- en la apuesta por una visibilidad completa, que es a la vez inmediatamente inteligible, aporta sentido dramático. Su director de arte, Satoshi Chuko, recordaba: "Lo primero que el señor Naruse quería en un decorado era que diera la sensación de que la luz del sol y el aire fresco entraran directamente en la habitación".¹⁰ Pero además de esa luz para advertir hasta el último detalle del cuerpo, el vestido o el gesto apenas insinuado, se hallaba en acción una verdadera proxémica narusiana: el sentido de estar sentado o parado en una habitación, la dinámica entre habitaciones contiguas -en *Meshi (Vida de casado, 1951)* o *Yama No Oto (La voz de la montaña, 1954)*- o entre una pieza y un balcón —en *Inazuma (El relámpago, 1952)*-, las relaciones -visuales o sonoras- entre los pisos de abajo y arriba (en *Nubes flotantes*, o en *Cuando una mujer sube las escaleras*), se cargan de un sentido crucial. No un sentido simbólico, codificado, sino uno más incierto, con distintos grados de significación posible, instalado en el ámbito de lo indicial. Aunque hasta el momento esté fuera de nuestro alcance casi todo lo que Naruse filmó en su período anterior a la Segunda Guerra Mun-

10. Shatoshi Chuko: "Naruse era un director que entendía de diseño", en Shigehiko Hasumi y Sadao Yamane, *Mikio Naruse*, ob. cit, pág. 202.

dial - entre las que a consideración de los estudiosos de su obra se cuenta al menos un par de obras maestras- el método Naruse parece haberse puesto a punto mucho antes del tiempo de su apogeo. Dentro de la pionera *nouvelle vague* que se vivió en el cine japonés de esa década, con la admiración y apropiación del cine mudo norteamericano por parte de directores como Ozu -mucho antes de que éste desarrollara su propia estilística, compartía con Naruse lo que Bernard Eisenschitz designó como una verdadera pasión por el cine americano-, la construcción del espacio y tiempo cinematográfico, los movimientos de cámara funcionales al avance del relato y el montaje invisible fueron pilares de un modo de representación y narración que Naruse aprovecharía de la manera más consecuente. Su cine se apoya, además de hacerlo en esos movimientos mínimos de los cuerpos o en la expresión apenas dibujada en rostros que tratan a toda costa de contenerse para revelar sólo lo mínimo de aquello que los atraviesa, en los poderes de la mirada. De un modo magistral, las películas de Naruse son todo un tratado de la potencia que es posible extraer del *rae-cord* de mirada, incluso de ese código tutor del clasicismo en cine que es el plano/contraplano. Aun en una cultura donde mirarse a los ojos en una conversación adquiere matices muy diferentes a lo usual en culturas occidentales, la apelación de Naruse a esta planificación matriz de las relaciones intersubjetivas a corta distancia en el cine clásico adquiere un valor predominante. Es ese enlace entre una y otra mirada, o la puesta en escena de una mirada dirigida a un objeto, un espacio o un cuerpo lo que hace que la interioridad de los personajes de Naruse adquiera una legibilidad insólita para las tradicionales situaciones del cine japonés. Sin ser americanizante, su cine propone una comprensión claramente desbordante de los códigos marcados por la cultura gestual japonesa. (Fotos 37 y 38.) Nada paradójicamente, lo que se suele designar como cine clásico de Hollywood fue percibido en Japón —aunque el tér-

mino adjudicado tendería a un sentido divergente, como de aspirante a la eternidad, extraído del flujo del tiempo-, al igual que en muchas otras partes del mundo, como un modelo de funcionalidad y una oportunidad de modernización. Fue durante esos años de reconstrucción en la devastación de posguerra cuando Naruse sentó las bases de su apuesta a la mayor invisibilidad de su presencia como organizador de sus ficciones, al borrado de sus huellas enunciativas al punto de instalarse incluso en su período más exitoso, en un ensombrecimiento voluntario bajo el paraguas del sistema de estudios de la compañía Toho.

Jean Douchet señalaba que Naruse había encarnado un modo de plenitud de la puesta en escena de una manera que se diferenciaba nítidamente del de Ozu. Si en éste el predominio del estilo conducía hacia la clara evidencia de una escritura radicalizada, en aquél los procedimientos se hacían invisibles ante la creación de un mundo que parecía regirse por una lógica y dinámica propias, sin intervención de nadie para animarlo, salvo lo que ocurría a sus personajes.¹¹ La modernidad no arriba en Naruse a partir de su enunciación, sino por una percepción intensificada, casi objetual, de movimientos y pulsaciones vitales que son tan mínimos como cruciales. Pero cabría preguntarse ¿de qué clase de vida se trata en estos films?, y aquí se encuentra otro signo de su modernidad: insistentemente las vidas de las ficciones narusianas son aquellas instaladas al filo de la sobrevivencia, quebrantadas por el trauma de la guerra, a las que sólo les queda una débil posibilidad de reconstrucción a partir de las ruinas. Fábulas del año cero, parto sufriente del cine moderno. Pero a diferencia de ese otro fundador de la modernidad cinematográfica que fue Rossellini, en Naruse esa

11. Jean Douchet: "A propósito de Naruse", en Shigehiko Hasu-mi y Sadao Yaraane, *Mikio Naruse*, ob. cit., págs. 91-100

posibilidad no es tanto cuestión de sobrevivencia material, resuelta a fuerza de empeño y astucia, o de obstinación e inteligencia práctica. Más bien se trata de la posibilidad de una supervivencia física y moral. El mundo minucioso que construye su cine ostenta signos variados y elocuentes. Douchet comentaba que muy raramente en toda la historia, del cine un director había filmado acontecimientos más inmediatos, más llanos y directos; los sucesos de sus películas son terriblemente legibles, derrumban barreras culturales y apuestan a una insólita universalidad. Pero si en un aspecto se aparta de Rossellini, lo reencuentra en otro: el del cultivo de un *cine del presente*, del intento de captura de esos momentos efímeros, evanescentes, a los que no se puede asistir de otro modo que el de una angustia vital, una modernidad sin los clichés modernistas que pueden advertirse en las formas cultivadas en ese muy consciente *high modernism*. cuyos ecos, ya apostando a un espectador selectivo y cultivado en las formas propicias para aquellos que pertenecen al círculo de los elegidos, impactan en la pantalla de, por ejemplo, un Antonioni. Como modernos, Rossellini y Naruse son fundacionales y siguen fieles en su intento de un contacto con una audiencia masiva, y cabe conjeturar sobre el lugar de precursor que habría ocupado el segundo si hubiera sido conocido en Occidente algunas décadas antes, de modo contemporáneo al reconocimiento de Kurosawa o Mizoguchi.

El cine de Mikio Naruse y su cuestionamiento de límites netos entre cine clásico y moderno parece, por otra parte, especialmente apto para poner a prueba una noción como la de modernismo vernacular. En ese ámbito, parece constituir todo un caso testigo.

Estudiando un fenómeno que parecería en cierto sentido conectado al de la producción del Naruse de preguerra, el de las *M'omen 's pictures* de Shanghai durante los treinta, Hansen proponía para fundamentar su propuesta de un modernismo vernacular en lugar del tan mentado clasicismo:

Después de todo, el cine de Hollywood fue percibido no solamente en los Estados Unidos, sino en las ciudades modernizadas de todo el mundo, como una encarnación de lo moderno, un medio estético puesto al día con los métodos tayloristas-fordistas de producción industrial y la promesa de un consumo de masas, con drásticos cambios en las relaciones sociales, de género y generacionales, y con la reestructuración de la experiencia y la subjetividad. Una y otra vez, los escritos de los años veinte y treinta celebran el cine norteamericano por su sensibilidad distintiva, nueva y contemporánea, su sentido de juventud, vitalidad y espontaneidad, su *ethos* democrático y sus reclamos de igualdad entre los sexos (atacado por sus oponentes como "nuevo matriarcado"). De ese modo, esos textos propugnan cualidades estéticas que no son exactamente clásicas o clasicistas, al menos no en el sentido de preservar la tradición, el decoro, la proporción o armonía. Lo que fue percibido como nuevo y contemporáneo en los films norteamericanos fue su fisicidad, su frontalidad, su velocidad, su afinidad con la superficie exterior o la "piel externa" de las cosas, como expresaba Artaud, la presencia material de lo cotidiano; como lo señaló Louis Aragón: "objetos realmente comunes, todo lo que celebra a la vida, no alguna convención artificial que excluya la carne enlatada y las latas de pomada".¹²

Si bien luego de su período oscuro de la inmediata posguerra, los films de Naruse optaron por cultivar un delicado equilibrio entre narración y descripción, dando forma a ficciones frágiles, inestables por su perseverancia en los momentos presuntamente anodinos, en detrimento de las intensidades propias del melodrama -en ese sentido fiel a los dictados del género *shomin geki*, el pequeño drama de la vida cotidiana-, de ninguna manera dejaron de lado esta opción por una pulida

12. Miriam Hansen: "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons", en *Film Quarterly*, otoño de 2000, pág. 20 (la traducción me pertenece).

transparencia y la atención a un mundo en acelerada modernización. Más aún, su puesta invisible se imbricó con las elecciones temáticas de sus mundos narrativos. Si por una parte, al igual que su novelista preferida Fumiko Hayashi, Naruse eligió contar -en las palabras de aquélla: "Las desdichas simples de gente sencilla, perdida en la inmensidad del universo"-,¹³ lo hizo en el marco de una sociedad cuyas tensiones entre la modernización (técnica, económica, cultural) y la tradición se sostenían y estallaban en la esfera pública tanto como en los más recónditos pliegues de la vida privada. Nada parece haber sido más apropiado que el modo que Naruse eligió para hacer vivir al espectador la difícil, pero posible, habitabilidad de ese mundo, su presencia palpable, sus texturas y superficies, de un modo sustantivo. En un estudio reciente, Jean Narboni sintetizó esta cualidad como "lo natural", designando "una simplicidad de estilo que va de suyo, tanto que su evidencia no requiere palabras".¹⁴

CINE CLÁSICO, PANTALLA CONTEMPORÁNEA

Presentado el cine clásico, analizado en sus aspectos fundamentales y discutido en cuanto a su sentido en la historia y en los estilos cinematográficos, es preciso preguntarse, en nuestro tramo final, bajo qué modos puede persistir algo de esta categoría en el cine contemporáneo. No se trata de estipular cuánto o qué de lo que hoy se filma podrá ingresar a la categoría de clásico, sino de qué manera ciertos realizadores,

13. Citado en *Horoki (Su camino solitario)*, Mikio Naruse, Japón, 1962).

14. Jean Narboni: *Mikio Naruse. Les temps incertaines, Cahiers du Cinema*, París, 2006, pág.78.

un conglomerado de sistemas de producción, distribución y consumo (eso que para simplificar se suele referir en el vocabulario periodístico como "la industria") y los espectadores pueden experimentar en relación con el fenómeno que hemos venido examinando. Hemos procurado demostrar que el término "cine clásico", pese a la profesión de naturalidad con que a menudo se lo ha investido, es inseparable de una carga política y de un sesgo ideológico, que remite a quien lo enuncia a adoptar cierta posición respecto de dos ejes, uno temporal, el otro de orden espacial. Respecto del primero, hemos revisado diversas propuestas que van desde la fundante intelección de Bazin, pasando por las hipótesis de un Rohmer temprano hasta su revisión en décadas posteriores, con la estipulación de un clasicismo cinematográfico como sistema equilibrado, como cierto ideal cinematográfico que combinaría los atributos de belleza, armonía y verdad. En el otro extremo del arco ideológico, en la línea crítica abierta por el brechtianismo y la teorización de corte materialista, el clasicismo fue caracterizado como una formación monolítica hasta lo opresivo, que sería necesario resquebrajar mediante prácticas cinematográficas de corte rupturista, o que incluso estén dispuestas a reemplazarlo por programas y construcciones alternativas. Así la crítica del texto realista clásico, o la proliferación de lecturas rápidas (no por superficiales menos insistentes) de algunos incisivos textos de autores como Noel Burch, inclinaron a tomar posiciones urgentes e imperativas, en el mismo movimiento con el que desplazaban una intelección minuciosa de lo que se estaba denominando como cine clásico para mejor oportunidad. Más allá de los debates críticos, los programas de acción militante y las discusiones en los claustros, las últimas décadas han sido escenario de una curiosa insistencia de lo que en los primeros tramos de nuestro estudio hemos designado como la sombra de lo clásico.

Como construcción retrospectiva, el cine clásico parece

haber modelado —tanto como modelo de referencia general, des-crito por sus estudiosos o críticos- la práctica de unos cuantos cineastas, en un sentido o en otro: el de la asunción de un legado o el movimiento en un combate. Mientras algunos se proponían convertir a su cine en un intento más o menos crepuscular de continuación o recuperación de ese clasicismo por medios que crecientemente languidecían o requerían para su revitaliza-ción de evidentes maniobras transformadoras -cf. en el caso del cine alemán los melodramas de R. W. Fassbinder en su última década o los intentos de Wim Wenders por contactarse con una tradición del cine norteamericano antes de su encuentro traumático con el Hollywood que le era contemporáneo en *Hammett* {Estados Unidos, 1982}-, otros seguían cultivando una representación presuntamente clasicista, convirtiendo a su filmogra-fía en una suerte de reserva natural de un estilo y un modo del espectador cada vez más minoritario (en Francia, por ejemplo, el caso de cineastas como Claude Chabrol o Claude Sautet).

Quebrado definitivamente y desde hacía mucho tiempo el sistema de estudios, el sistema de estrellas y la lógica de géneros que sostuvo a la estabilidad del cine clásico, se abrió también en los años setenta la muy celebrada, aunque engañosa y al fin y al cabo, definitivamente reaccionaria opción de lo *retro*. Celebratoria e inevitablemente tendiente hacia el *kitsch*, Hollywood mismo supo aprovechar el auge de esos films que junto con sus aspiraciones clasicistas (remedar a los clásicos o proponerse como aspirantes a clásicos para miradas futuras) no dejaban de oscilar entre la parodia o la copia esmerada. Algo de culto a la tradición impregnó la primera fase del nacimiento de aquello que se dio en llamar el Nuevo Hollywood, que si bien no pudo contar con el renacimiento de un *studio system* ni de un *star system* (reemplazados por un esquema corporativo multipropósito en el que los estudios de cine ya eran parte de un sistema cuyo centro de gravedad siempre estaba en otro tipo de negocio, y de un *actor system*. en el que las estrellas y sus

agentes formaban otro polo, un tanto impredecible, cíe los poderes en juego), sí pareció diseñar nuevas armas.

La dinámica del *High Concept*, esa forma cinematográfica reductible a una fórmula que se pueda expresar en un par de líneas, un nuevo lugar para las atracciones espectaculares en el contacto con el film, la inclusión de la película misma en un conglomerado de estudios de mercado y de formas de consumo que la acompañan y de la que a veces el largometraje sólo parece ser un *spot* comercial de extensión desmesurada para ser prolongado por otras prácticas del consumidor, parecen muy distantes de la lógica del cine clásico que aquí se ha discutido. No obstante, autores como Kristin Thompson o David Bordwell insisten que, en el mismo imperio del *blockbuster* contemporáneo, algunos lincaamientos del estilo clásico perviven, e incluso lo hacen de modo intensificado.

En su volumen *Storytelling in the New Hollywood*, Kristin Thompson sostiene, frente a los diagnósticos usuales, centrados en una pérdida de la consistencia narrativa en los films, en virtud de otros atractivos más afines en una era posclásica del cine, que los principios que guían las películas más populares del cine norteamericano contemporáneo no han variado sus-tancialmente en los últimos ochenta años. En sus términos: "Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad en contar historias poderosas, basadas en acción de alta velocidad y personajes con rasgos psicológicos nítidos. El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados y cuidadosamente motivados, que el espectador puede comprender con relativa facilidad".¹⁵

15. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999, pág. 8.

El estudio de Thompson elige una docena de populares films hollywoodenses de los años ochenta, entre los que se cuentan *Aliens* (*Áliens: el regreso*, 1986), *Tootsie* (1982), *Amadeus* (1984), *Back to the Future* (*Volver al futuro*, 1985), o *Hannah and Her Sisters* (*Hannah y sus hermanas*, 1986), y se orienta a examinar su estructura narrativa. Aunque no es un libro sobre el guión de films, su propuesta hasta llega a delinear un modelo de narración que para muchos ha competido en persuasividad con el célebre paradigma de Syd Field, algo así como el modelo de narración canónica del cine *mainstream* -al menos en la enseñanza de guión- de los últimos veinticinco años. Hay que admitir que la muestra escogida por la autora no es particularmente desafiante a sus premisas, y que puede deducirse de su mismo reconocimiento, la adhesión a algunos patrones narrativos -más que de orden de los sistemas estilísticos- de lo que durante largo tiempo se considero el cine clásico de impacto masivo.

Distinta en su defensa de la vigencia de un estilo clásico -y acaso más audaz, ya que se centra en films de la década presente, en plena mutación de la representación cinematográfica en la era digital-, es la iniciativa de David Bordwell, quien sostiene en su reciente *How Hollywood Tells It* no solamente que los films de la primera década de este siglo se parecen mucho todavía a los del cine clásico, sino que también lo afirman incluso más al retomar y profundizar algunas tendencias que ya estaban presentes en la década de los ochenta. Frente a los análisis que enfatizan un efecto de dispersión, incluso de disgregación o fragmentación extrema en las propuestas Accionales de las últimas décadas, Bordwell llega a plantear en el análisis de sus ejemplos la existencia de lo que denomina como un sistema de *continuidad intensificada*, donde los arti-lugios de montaje digital, los efectos especiales y el juego en la composición plástica de los planos quedan particularmente expuestos, pero sólo para mejor proponerse al servicio de fun-

ciones narrativas, atrapando y devolviendo al espectador, por medios de fascinación formal innovadores, al viejo poder de los relatos.

CLASICISMO E INNOVACIÓN ESTILÍSTICA

Ningún estilo es completamente estandarizado, y al contrario de la creencia corriente, el cine de Hollywood anima a la variedad, no a la cautelosa replicación de fórmulas. Los realizadores de la era de estudios, como Josef von Sternberg, Orson Welles y Busby Berkeley, exploraron numerosas opciones estilísticas, bordeando algunas veces autoconscientemente el preciosismo. Ang Lee ha señalado que un film de alto presupuesto como *Hero* (2002) le permitió experimentar más de lo que había hecho en sus películas pequeñas [...]. La novedad, sin embargo, ha sido siempre fuertemente controlada por normas estéticas. Incluso las composiciones barrocas de Welles en *Citizen Kane* (1941) fueron situadas dentro de esquemas de montaje clásico. Similarmente, las nuevas técnicas de hoy son insertadas dentro del sistema establecido de representación del espacio-tiempo, y aunque ganan una cierta frescura, aún están domesticadas hacia propósitos bien establecidos. [...] en una escena de *The Insider* (1999), Jeffrey Weigand se quiebra bajo la presión de informar sobre sus patrones de la compañía tabacalera, y es filmado en planos crecientemente estilizados. En el climax, su habitación de hotel se disuelve a su alrededor, y se ve a sí mismo, todavía en su sillón, en su patio trasero mirando a sus hijas. El *morphing* compuesto por computadora, de la alucinación de Weigand, produce una imagen impresionista, pero ella está motivada de modo tradicional: la imaginería distorsionada está permitida cuando revela la mente perturbada de un personaje.

La realización de estudio clásica demandaba innovación en el plano técnico, e incluso animaba a algún flagrante vir-

tuosismo ocasional, particularmente en cuanto a movimientos de cámara, trabajo de color y diseño de decorados.

David Bordweil: *The Way Hollywood Tells It*, Berkeley, UCLA Press, 2006, pág. 174 (la traducción nos pertenece).

Más allá de la discusión abierta sobre estas relecturas del cine clásico y su posible continuidad en las pantallas actuales en el plano de la teoría y la historia, podemos concluir nuestro trabajo con el examen a corta distancia de algunos casos que, lejos de demostrar una suerte de neoclasicismo revigorizado, se plantean su situación histórica en el arte cinematográfico haciendo de sus referencias estéticas y sus opciones estilísticas, en tomo de una idea de lo clásico en las pantallas, un motivo de reflexión sobre el estado y los rumbos posibles del cine.

a. Entre la reflexión y la elegía: Jean-Luc Godard

La figura y producción difícilmente clasificables de Jean-Luc Godard bien pueden brindar un ángulo bastante inusitado aunque productivo para iniciar los tramos finales de nuestro examen del cine clásico. No proponemos su consideración exactamente centrados en el análisis de su filmografía, sino instalando a ella, como creemos resulta más enriquecedor, en el tejido de una producción que, abarcando distintos medios escritos y audiovisuales, estableció a este objeto que es el cine como protagonista insistente de sus preocupaciones a lo largo de más de medio siglo.

En algunos de sus más tempranos textos, escritos bajo el seudónimo de Hans Lucas, Godard encaraba un intento de comprensión del cine clásico con ideas que luego buscaría expandir en su práctica fílmica y videográfica. De aquellos momentos, dos breves escritos en particular llaman la atención:

"Defense et illustration du découpage classique" (1952),¹⁶ y "Montage, mon beau souci" (1956).¹⁷ A pesar de su concisión es tal su densidad que resulta imposible reseñarlos en pocas líneas. En ellos se advierte una condensación de ideas que parece contener en germen todo un programa ya dispuesto para un teórico o un cineasta, y que en su monumental biografía-estudio *Godard*, Colin MacCabe propone leer como base de una estrategia para todo el resto de la carrera godardiana: la idea de que el cine es igual a montaje. En abierto contraste con Bazin y su defensa de los planos en profundidad o su rechazo al montaje, MacCabe argumenta sobre Godard:

Toda forma de colocar una cámara ya implica montaje [...] la tarea del realizador consiste en hallar la articulación que resulte más apropiada. Godard no aboga por una separación entre montaje y plano, ni propone lo que llama en un artículo posterior sobre el montaje un axioma del productor: "ahorraremos en la sala de montaje". Su punto de vista es que al captar la realidad, la yuxtaposición de imágenes es a veces tan importante como la puesta en escena dentro de la imagen.¹⁸

Tras rechazar la afirmación baziniana de que el lenguaje **del** cine clásico había llegado a una plenitud hacia el período de entreguerras, propone -en el estilo en que lo hemos leído en los textos tempranos de Rohmer -que el cine está llamado a ser **el** arte clásico **del** siglo-. MacCabe prosigue:

Para Godard no hay realidad y luego la cámara; hay una realidad que toma forma en este momento y de esta manera merced a

16. Jean-Luc Godard: *Les années cahiers*, París, Champs-Flammarion, págs. 58-65.

17. *Ibid.*, págs. 78-81.

18. Colin MacCabe: *Godard*, Barcelona, Seix Barral, 2005, pág. 96.

la cámara. Aquí podemos señalar el problema teórico en torno al cual gira toda la obra de Godard. En 1952 escribe en defensa del cine como el arte clásico del siglo XX. Aquí sigue a Rohrer en la que a lo largo de los años cincuenta será la línea de los *Cahiers*. El cine, en virtud de su atractivo popular y sus bien asimilados géneros, es un arte clásico [...]. Ahora entendemos el proyecto neoclásico, por encima de todo, como un intento de proveer de un arma cultural al absolutismo de la monarquía francesa, y sabemos que se apoyaba en auténticos malentendidos de los textos clásicos en los que se inspiró. Con todo, la visión de un arte en el que creadores y audiencias comprendieron plenamente las reglas de juego ha sido para muchos algo cautivador. Para Rohrer, para Godard y los críticos de los *Cahiers*, el clasicismo del cine convierte a éste en el arte, que realmente puede captar la modernidad.¹⁹

Como puede sospecharse, tal posición estaba compuesta tanto de intuiciones poderosas como de contradicciones. Un particular desplazamiento hacía que para esa generación de jóvenes críticos y futuros cineastas, ese objeto de deseo que situaban por delante de sus proyectos refulgía, en realidad, desde la dimensión de lo perdido. MacCabe concluye:

Pero mientras los cultivadores de la modernidad literaria deben hallar su audiencia en el futuro, en algún punto incierto cuando un nuevo clasicismo convierta en convencionales sus experimentos, el cine -y éste es el goce de los críticos de los *Cahiers* por escapar a los conflictos de la modernidad- aporta a esa audiencia ahora, en el presente.

La ironía profunda es que las condiciones que permitieron este clasicismo ya estaban diluyéndose cuando Godard y los demás críticos de los *Cahiers* escribían.²⁰

19. *Ibíd.*, pág. 98.

20. *Ibíd.*, pág. 99.

EVOLUCIONES, REVOLUCIONES Y CINE CLÁSICO

Apenas revolucionado por Welles, Hollywood reacciona, de entrada censurando la novedad (ni Welles ni nadie más tendrá la misma libertad de creación), y luego imponiendo, con la ayuda benevolente de la crítica, la idea de un clasicismo hollywoodense (noto al pasar que es la crítica francesa, la que debía haber estado en los puestos de avanzada estéticos desde hacía tiempo, aquella que inventa esta idea de un "clasicismo hollywoodense": una noción tal era muy incongruente para un norteamericano).

Era ya claro, después de la guerra, que el cine de los años veinte y treinta había sido popular en gran parte porque se ceñía al arte de vivir una época "moderna", como el jazz, con el que con frecuencia se lo ha asociado (positivamente en Seldes, negativamente en Adorno). ¿Es verdaderamente posible hablar de clasicismo a propósito de una práctica esencialmente fundada en la modernidad, acompañante constante de la vida moderna? Esta paradoja, confortada por otros mitos como aquel de la "Edad de Oro de los Estudios", será retomada en todos los sentidos, justo al fin de los años cincuenta, por la escuela de los *Cahiers* y sus vecinos. Grandes estetas anticuados, como Eric Rohmer y Michel Mourlet, defendieron seriamente la idea, no solamente de que podía existir un clasicismo cinematográfico *de la misma naturaleza que aquel de las otras artes*, sino que el cine todavía no había arribado a su apogeo, que su clasicismo estaba por delante. Rohmer extraerá la conclusión de que es superior a todas las otras artes, las que habiendo pasado largo tiempo atrás esa era clásica, estaban encarando su fase de declinación ("moderna" o no). El error de perspectiva puede comprenderse: proviene de una confianza ciega en el modelo hegeliano, popularizado por Malraux en sus grandes sagas aproximativas de los años cuarenta y cincuenta, según las cuales cada arte debería conocer la misma historia, con el primitivismo, el apogeo clásico, luego la declinación; manieris-

mo, barroco, moderno, y así siguiendo [...]. Rohmer (o Mourief) ha visto primitivismo allí donde a otros ojos, formados de distinta manera, se revelaba una modernidad. De golpe, se ha pensado que el orden "clásico" indudablemente sustentado por Hollywood (y hoy objeto de estudio con la frialdad de la retrospección científica, cf. el libro de David Bordwell y sus acólitos) era una especie de equivalente de la tragedia clásica, con sus reglas y su arte poética. O que no era más que un orden por *defecto*.

Jacques Aumont: *¿Moderne?*, Cahiers du Cinema, 2007, págs. 38-39 (la traducción nos pertenece).

Godard fue, de todo el grupo, acaso el que más temprano adquirió la conciencia de la fractura, la progresiva caída de ese ideal que habían imaginado por delante. El caso de Orson Welles no fue más que la condensación en una figura emblemática de las tensiones internas de una matriz cuya consistencia y armonía habían sido delineadas con elevado grado de idealización. En su primer largometraje, Godard trabaja en el mismo filo de *La dama de Shanghai*, aunque su gesto es acaso más ampuloso en la conjunción de asumir una deuda y proponer un quiebre necesario. Pero acaso en la primera etapa de su filmografía, el film que constituya toda una manifestación práctica sobre la distancia creciente entre el cine (del entonces) presente y el cine clásico sea, magistralmente, *El desprecio* (1963).

De un lado, Rossellini, en el año en que comienza a diagnosticar la muerte del cine. Del otro, Fritz Lang. Este último incorporado al film como un director retirado, o a punto de, del cual Godard es su asistente. Hay también un guionista, una estrella y un productor. El año de *El desprecio* es también, nítidamente, el del pasaje de Godard a una filiación brechtiana. El proyecto que no avanza en el film remite no tanto a un cine clá-

sico en su estilo, sino en sus aspiraciones y referencias culturales últimas. Pero ni el productor ni la estrella estarán para continuar, destrozados por un accidente carretero en un convertible. El final de *El desprecio* es toda una apuesta: "Hay que terminar lo que uno empieza". Lang se dispone a iniciar el rodaje enmarcado en el naufragio más absoluto, y Godard lo asiste. La pregunta es: ¿cómo continuar, qué es eso que principia en el momento del fin? (Foto 39.)

El cine clásico es para Godard, cada vez más, el de una plenitud hechizante que esconde las semillas de su propio colapso. Ya estaba en sus escritos tempranos, se plasma insistentemente en sus films y radica en el fondo de su abandono temporario del cine por su pase al video. Pero vuelve obsesivamente como motivo de reflexión en las *Histoire(s) du Cinema*, donde el montaje intenta pensar, mediante el video, la trayectoria y el sentido del cine. Es ampliamente conocido el origen de este monumental proyecto godardiano en unas charlas que JLG dictó en Canadá hacia 1979, con el título de "Para una verdadera historia del cine". De allí pasaron casi diez años de seguir buceando en esa historia cinematográfica hasta llegar a los dos primeros capítulos, transmitidos hacia 1988 en la TV francesa. Alain Bergala lo expresa del modo siguiente:

Retoma esos planos del pasado y si trata de resucitarlos es haciéndolos regresar de otro modo, desconectados del contexto en el que se habían tomado. Si existe la sensación de una resurrección es porque vemos perfectamente que son los mismos que recordamos haber visto desfilar en las películas, pero que al mismo tiempo no tienen ya nada que ver con esos planos que vivían su vida de planos en el presente de una historia. Son los mismos y no son exactamente los mismos, hasta el punto de que nos cuesta reconocer algunos de ellos, pese a que están sacados de las películas que nos son familiares. Se han vuelto irreconocibles, como si tuvieran la conciencia de haber sido presente y no ser más que

huellas, pruebas de aquel presente perdido del que sólo Quedara la trama.

Se advierte aquí que la evocación de un pasado hechizante (perceptible ante todo en los dos primeros capítulos de las *Histoire(s)*., 1A y 1B, *Toutes les histoires*, y *Une Histoire Seule*. Más allá de la -por momentos exasperante- complejidad de su estructura de simultaneidades, saltos, superposiciones y recurrencias internas entre la voz humana, todo tipo de sonidos de films, música, imagen y escritura en pantalla, lo que va dibujando el capítulo 1A es una conexión entre la historia del cine y el cine en la historia, que si bien no se limita al cine clásico, encuentra en esta matriz una especial consistencia, algo así como la de un edén perdido, con el mal incorporado en su misma oferta irresistible. (Fotos 40 y 41.)

La contracara de esta plenitud inquietante se presenta de inmediato en 1B, cuando esa historia sola que el título refiere es la de un abismo en el que el cine de la inocencia y la plenitud imaginaria no puede dejar de caer, porque se abría en una falla constitutiva, aunque trabajosamente escamoteada. Berga-la prosigue:

[Godard] trata de capturar el momento en el que tuvo lugar el crimen mayor del cine, el de haber fracasado precisamente en su papel de captar el presente en el momento del horror nazi. Para Godard, el presente que nos mostraban los planos de aquel momento del cine es un presente culpable, puesto que sirvió para disimular el de los campos. Si el cine falló en aquel único presente que era importante mostrar entonces, como decía Serge Daney, Godard se ha condenado a sí mismo a buscar obstinadamente, plano por plano, el punto exacto en el que se produjo el error en la

21. Alain Bergala: *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 216-217.

trama, el momento en el que el cine se dejó desconectar del presente, se dejó desincronizar.

Queda, por cierto, la aventura del cine moderno, aventura de un renacimiento improbable, que atraviesa (diríase que perfora) tanto los capítulos citados como los que siguen en las *His-toire(s)...*, pero esa entidad llamada cine clásico, el cine de Hollywood, pero también el de otras cinematografías aspirantes a un alcance global. Basta observar este trabajo para advertir hasta qué punto en la formación y visión del cine de Godard, Henri Langlois como enciclopedia y archivo ha sido una determinación más poderosa que la de André Bazin). El cine clásico vuelve una y otra vez, mostrando incluso mediante el desafiante montaje godardiano su capacidad para ser habitado, para proponerse como una alquimia entre realismo e ilusionis-mo que luego raras veces fue alcanzada, con esa condición enigmática, más allá de la definición por el arte y la técnica -o incluso la disyuntiva entre ambas- que tanto acostumbra a evocar Godard como propia del cine. No un arte, ni una técnica, sino un misterio. (Fotos 42 a 44.)

Misterio en su dimensión fundante, impura, donde lo propio se obtiene por la amalgama de elementos indiscernibles. Pero también para Godard el cine es misterioso en el poder y la exigencia al espectador que fueron propias del cine clásico. En otro pasaje insistente, comenta que el cine, como el cristianismo, nos presenta una historia y nos pide: *cree*. La cuestión del cine clásico, su potencia, ha sido del orden de la creencia; una cierta fe estética guiaba al espectador clásico en su ingreso a ese mundo excepcionalmente consistente, ajustado con su tiempo. Y eso es lo que se averió irreversiblemente con el resquebrajamiento del cine clásico. Godard pertenece

22. *Ibíd.*,pág. 217.

a esa forma de conciencia que es ante todo la de aquello que se ha perdido.

La historia del cine en su periodo clásico, como historia de un largo y fatal hechizo que es a la vez la de un fascinante fracaso, también se repite en la emisión televisiva *Deuxfois cin-quant ans de cinema frangien.*; realizada como capítulo francés para el ciclo de celebración del Centenario del Cine dispuesto por el British Film Institute. Allí Godard discurre frente a un azorado Michel Piccoli sobre lo impropio de los festejos (que resume y deplora como la celebración de los 100 años de explotación del negocio cinematográfico), cuando de lo que se trata es de un fracaso doblemente multiplicado: el lugar del testigo, el soporte de la memoria que el cine debió haber sido en su siglo ha quedado reemplazado por una amnesia *soft*. Ante ese panorama, el tono no puede ser otro que elegíaco. El sentido pleno de los primeros 50 no ha quedado prendido en nada para los segundos 50, el impulso de renacer propio del cine moderno también se ha disuelto en la entropía del audiovisual.

b. Clint Eastwood: ¿el último clásico americano?

Godard entronca con la tradición citada en los mismos comienzos de nuestro estudio, de que la idea del cine clásico, aunque visualizado por lo general como un fenómeno íntimamente ligado al cine norteamericano, posee un largo recorrido europeo. No obstante, una última reflexión desde la pantalla en torno del cine clásico puede advertirse, desplegándola del cuerpo de sus ficciones, en la producción de Clint Eastwood. Seguramente no es el primero en permitir este tipo de lectura: la producción de un John Ford, por ejemplo, incluyó en varios tramos de su transcurso, y dentro del mismo sistema de estudios, oportunidades para ejercer una forma de reflexividad que acompañó momentos clave del período clásico y se consolidó

en la fase crepuscular abierta con *The Man Who Shot Liberty Valance* (*Un tiro en la noche*, 1961). Ese film inagotable, usualmente citado como elegía por un género en el ocaso, también puede ser entendido como una reflexión asombrosamente lúcida sobre algo definitivamente ligado a un pasado en la historia del cine en una década que se extendió bajo el signo de una crisis que muchos juzgaban terminal para el cine mismo. Pero que era justamente la despedida, lenta y definitiva, del período dominante del cine clásico.

Hace ya unos cuantos años -particularmente iniciados en torno al suceso de *Unforgiven* (*Los imperdonables*, 1993)- que Eastwood es considerado por amplio consenso el más consecuente cultor de un estilo clásico del cine contemporáneo. Ha ocurrido con él algo extraño. Así como algunos cineastas clásicos se vieron ligados a un género en particular, hasta operar casi como sinónimos uno y otro por más que fueran altamente reduccionistas (Lubitsch = comedia brillante; Hitchcock = *thriller*; Ford = *western*), con Clint Eastwood parece haberse afirmado a lo largo de todos estos años la ecuación siguiente: Eastwood = cine clásico norteamericano.²³ Varios factores

23. Dos estudios recientes escritos en nuestra lengua dan por sentada esta condición de clásico para proseguir rumbos distintos. *En Clint Eastwood, avatares del último cineasta clásico* (Madrid, Jaguar, 2004), Quim Casas reconoce la intrincada mixtura de clasicismo y modernidad que impregna el cine del director, aunque elige analizarlo minuciosamente desde una perspectiva autoral. Luis Miguel García Mainar, en *Clint Eastwood, del actor al autor* (Barcelona, Paidós, 2006), elige examinarlo como director independiente y buceador en ciertas ansiedades contemporáneas del cine y la cultura norteamericana en general. En sentido inverso a estos estudios, nuestra perspectiva se orienta más bien a discernir cómo Eastwood ha interrogado y puesto en crisis la misma presunción de sostenerse en alguna forma de clasicismo pleno para una obra en sintonía con el cine presente. En

confluyen en este consenso. Su misma trayectoria ligada a un cine de género, su controvertida imagen como *star* dentro del cine masivo, desde los *westerns* de los sesenta hasta la polémica convivencia con la imagen de *Dirty Harry* de la siguiente década, su lenta afirmación como autor cinematográfico a lo largo de los años setenta, en forma independiente y podría decirse que para un público advertido, a la par de esa can-era actoral que no pocas veces -incluso hasta hoy- pesó más bien como una sombra sospechosa sobre su reputación (de acuerdo con las hipótesis de Robert Kapsis, ni más ni menos que el fantasma de *Harry el Sucio* impidió durante largo tiempo a muchos, entre espectadores y críticos, considerarlo un artista de reputación aceptable).²⁴ No obstante, ha delineado de manera consciente una filmografía que no es exactamente un intento de continuación de un clasicismo -que sería a esta altura algo así como una curiosidad, un anacronismo difícilmente viviente-, sino que se mantiene en un sutil juego de recuperación y toma de distancia de los ideales de contención, proporción, equilibrio y confianza narrativa propias de un cine clásico considerado referente ineludible, pero sostenido con una indispensable maniobra de distanciamiento. Curiosamente, no ha sido en los films más encuadrables en algún género prototípico del viejo cine clásico donde este estilo de Eastwood se percibe de una manera más patente. De hecho, sus *westerns* -desde el que fuera para muchos toda una revelación, *The Pale Rider* (*El jinete pálido*, 1985), que lo entronizó con una retrospectiva en la Cinemateca Francesa que redobló el reconocimiento que

esa condición de "último", más bien parece sellar tal posibilidad o en todo caso teñirla de reflexión a distancia, melancólica y deliberadamente orientada a un pasado irrecuperable.

24. Robert Kapsis: *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, págs. 228-234.

años antes se le hizo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hasta *Unforgiven*— se permiten una cierta distancia irónica, aunque más no sea intermitente, en cuanto a sus referencias clásicas. La misma solidez de estos films marcaba no la resurrección de un género, sino su clausura reflexiva, en su omnipresente conciencia de sí y en la postulación de un espectador que asistía a ellos probando entrar en esas propuestas como eventual camino de retomo de las aventuras lúdico-espectaculares que la ficción cinematográfica ya ensayaba con ímpetu entonces. Es, creemos, en sus dramas realistas y en su particular versión de la tradición de los *thrillers* donde Eastwood concentra su condición reconocida como clásica aunque siempre abierta a alguna zona de desconcierto. En *Bird* (1988), la gravedad de su mundo imaginario va a la par de la oscuridad de su imagen y las estrategias de construcción de un espectador trasladado a otro ámbito, a otro tiempo: el de los años activos hasta el prematuro final de Charlie Parker. Son los años cincuenta en que suceden los acontecimientos de *White Hunter, Black Heart* (*Cazador blanco, corazón negro*, 1990). Es también el 1964 en que transcurre el romance narrado en *The Bridges of Madison County* (*Los puentes de Madison*, 1995) o bien -con una operación rotunda de cambio de posición para el espectador, a la vez del género del film en su misma mitad- en esa lección extrema de suspensión de la incredulidad que propone *Million Dollar Baby* (2004). En ese film Eastwood apela a un insólito y demoledor quiebre narrativo en su misma mitad, que lo lleva a experimentar con la participación emotiva del espectador de un modo insólito, y que despertó tanto adhesiones masivas como enconados rechazos. Amparado en su funcionalidad narrativa (en ese sentido su mentor Don Siegel ha sido en toda su carrera como cineasta un referente fundamental), Eastwood dispone en *Million Dollar Baby* de una verdadera maquinaria que aprovecha la presunción de clasicismo que lo acompaña para permitirse un giro violento, un desafío a la con-

vención y a la seguridad de un espectador confiado a prenderse al film como a un juego en el que se sabe dominador. Las dos mitades de la película, articuladas por un acontecimiento tan fortuito como fatídico, quiebran la lógica del género, los supuestos de los espectadores e incluso minan todo el equilibrio y las convenciones que se encuentran en las ideas esquemáticas sobre el cine clásico, para recordar algunas complejidades que siempre estuvieron en juego pero que pocos estaban dispuestos a ver. Cierta oscuridad creciente invade las ficciones de Eastwood, incluso aquellas que apelan a un sentido de la aventura, o una vitalidad insistentemente sostenida, en los últimos tiempos, aunque el fin se perciba cada vez más cerca. Un punto destacable reside en que, cuando Eastwood aparece como actor de sus films -en esto, y algunos curiosos puntos más, se asemeja a Godard, quien no por azar lo contó en la dedicatoria de su *Detective* (1984)-, su propio cuerpo y el paso de los años operan como una superficie más para tomar conciencia de la curiosa fragilidad de esta forma de arte, cuya duración parece estar moldeada en el tiempo de las vidas humanas. (Foto 45.)

Distante de los casos trabajados por Thompson o Bordwell en sus estudios recientes, lo que plantea Eastwood -y que ha permitido compararlo con el John Ford crepuscular de los años sesenta- es no tanto el intento de retomar o revivir un clasicismo pleno, sino de postularlo ante el espectador en un registro que es el de la elegía, midiendo las distancias que hay entre el cine de hoy y el de otro momento en el que la experiencia cinematográfica se proponía como cosa del presente, plena y masiva, frente a un espectador plenamente integrado a los juegos de la ficción y a la confianza en lo representado, dispuesto a entregarse masivamente y habitar emotivamente los mundos propuestos por la pantalla. Hasta el momento, el manifiesto más extremo de esta construcción de un estilo que es a la vez una reflexión sobre el cine clásico y la comprobación de la imposibilidad de sostener hoy un clasicismo que no decante

automáticamente en academicismo, el intento insólito de lograr una ecuación lo más similar posible entre sistema, estilo, espectadores y artistas tal como había en el apogeo del sistema de estudios, acaso esté en el tándem compuesto por *Flags of Our Fathers/Letters from Iwo Jima* (*La conquista del honor/Cartas desde Iwo Jima*, Estados Unidos-Japón, 2006). No es la linealidad narrativa, ni la construcción clásica de situaciones y personajes, ni la estructura aristotélica o el equilibrio en la puesta en escena lo que deja asomar algo propio del cine clásico en ambos films, que conforman una unidad indisoluble. Podríamos incluso examinar la primera película como un dispositivo desafiante de la mayor parte de las convenciones de representación y narración del género bélico, y la segunda como una extraña y oscura reafirmación, aunque con un punto de extrañeza que, en lugar de reafirmarla como relato y representación plena y equilibrada en sí misma, la hace buscarla, paradójicamente, en aquella que menos puede ofrecerle un efecto de clausura clásico, esto es, su complementaria anterior. Como si Eastwood hubiese compuesto con ambos films una estructura de planos en correspondencia con esa particular arquitectura del espacio cinematográfico que se afirma mediante el montaje de dos planos enfrentados, pero aquí ya no como querían los teóricos materialistas, el ya citado "código tutor" del plano y contraplano del cine clásico que instalaba al espectador como asistente convidado a seguir, desde un punto de vista privilegiado, un intercambio entre personajes. En el interjuego entre estos dos films, extraños y en cierto modo gemelos, la oposición es extremada hacia su límite en un campo/contracampo que, sin embargo, no cumple con las exigencias de una simetría que en última instancia sería especular, sino que deja entrever una falla fundante. Algo no se corresponde y es imposible hablar de reciprocidades u oposiciones frente a frente, o de las dos caras de una moneda. Hay un enfrentamiento entre dos campos opuestos pero no hay corres-

pondencia posible, lo que se enfrenta en esos planos opuestos son sólo dos formas de la aniquilación. Eastwood instala así al espectador directamente entre dos ruegos, en una situación insólitamente lejana a toda habitabilidad protectora, oscilando entre la participación extrema y el lugar imposible, claramente distante de aquella tercera, oblicua y amistosa confortabilidad, dialógica en última instancia, del esquema tradicional de plano/contraplano. De modo que en vez de producir un efecto envolvente en la construcción de un espacio para su espectador, lo deja expuesto en una posición al borde de lo insostenible. Ya lo había preguntado en *Million Dollar Baby*, pero aquí se redobra la apuesta: ¿qué clase de cine clásico sería ese que no cesa de descolocar al espectador, cuando más espera lo reconocible para poder encontrar un refugio viejo y conocido en medio de la devastación, y lo enfrenta ante una emoción y, más aún, una perturbación que ya no acostumbramos a considerar viable por medio del cine? (Fotos 46 y 47.)

Sin duda, es el ejercicio de mirada de Eastwood hacia el cine llamado clásico, modelada por cierta *idea* de ese cine, lo que allí está en juego. Una mirada efectiva que -como aquella noción crítica que hemos analizado y que supo guiar la acción de quienes se propusieron seguir o superar un legado- encuentra su consistencia solamente a través de cierto filtro, en una orientación retrospectiva. Cabe resaltar un recurso retórico común a la mayor parte de los films de Eastwood aquí citados: la historia central se despliega mediante el disparador de un recuerdo lejano, o a partir de los vestigios actuales de una historia de la que sólo han quedado algunos restos: objetos, documentos dispersos, poco más que cenizas. Paradoja: una mirada de la pérdida, aquella propia de los cines de la modernidad. Una mirada que interroga la ausencia, encontrando más sentido en los vestigios que en las presencias actuales, y que se funda en la creencia de que la operación del cine radica en la construcción de sujetos y objetos dispuestos al trabajo de la

memoria. Un cine cuya ficción se construye para espectadores-lectores que se ubican en la vereda opuesta de aquella ocupada por los constantes escépticos o los veloces suspicaces. Sujetos, éstos, que parecen óptimos para las exigencias de los videojuegos que proliferan en las pantallas electrónicas. En suma: un cine orientado a lo clásico como irreversiblemente pasado (nos veríamos tentados a agregar: y contra lo presente en tanto televisivo). La condensación clásica de *Letters From Iwo Jima* -al límite de su fuente en el modelo de la representación trágica™ ejercida desde la contemporaneidad abierta por ese flanco casi desmembrado, como de glosas, que ofrece *Flags of Our Fathers*, brinda acaso en el cine del presente el más ajustado retrato de la complejidad y el carácter problemático al que la misma noción de cine clásico ha arribado en nuestras actuales circunstancias, para un espectador en busca del cine que sea propio de su tiempo, y que hoy nos hemos habituado a designar de modo tan poco definitorio como el que indica esa categoría neutral, la de cine contemporáneo.

Créditos de las imágenes

1. El sembrador (1850)

Jean-Francois Millet
Musée d'Orsay, París

2. A Corner in Wheat (El acaparador de granos, 1908)

Dir.: D. W. Griffith
G.: D. W. Griffith, sobre novela de Frank Norris
Prod.: Biograph Company

3 a 6. Musketeers of Pig Alley (Los mosqueteros de Pig Alley, 1912)

Dir.: D. W. Griffith
G.: D. W. Griffith y Anita Loos
Prod.: Biograph Company

7. A Unseen Enemy (El enemigo invisible, 1909)

Dir.: D. W. Griffith
G.: D. W. Griffith
Prod.: Biograph Company

8. La flagelación de Cristo (1450)

Piero Della Francesca Galería
Nacional de Urbino

9. Vista de Delft (1660-1661)

Johannes Vermeer
Mauritzhaus, La Haya

10. Oficial y muchacha sonriente (1655-1660)

Johannes Vermeer
Frick Collection, Nueva York

11 a 13. Pasado y presente (1858)

Augustus Leopold Egg Tate
Britain, Londres

14 a 27. Spione (Los espías, 1928)

Dir.: Fritz Lang
G.: Fritz Lang y Thea Von Harbou, sobre novela de Thea Von
Harbou
Prod.: Fritz Lang Gesellschaft/UFA

28 y 29. White Heat (Alma negra, 1949)

Dir.: Raoul Walsh
G.: Ivan Goff y Ben Roberts, sobre historia de Virginia
Kellogg.
Prod.: Warner Bros

30. The Whip, 1909

Autores: Cecil Raleigh y Henry Hamilton
Theatre Royal Drury Lañe
Fotografía: National Museum of Performing Arts Collection,
Londres

31 y 32. **The Crowd (Y el mundo marcha, 1928)**

Dir.: King Vidor

G.: King Vidor y John V. A. Beaver

Prod.: Metro Goldwyn Mayer

33 **Woolworth Building, 1936**

Autor: Bereniece Abbott

(Museum of the City of New York)

34. **Canyon: Broadway and Exchange Place, Manhattan, 1936**

Autor: Bereniece Abbott

(Museum of the City of New York)

35. **Dooble Indemnity (Pacto de sangre, 1944)**

Dir.: Billy Wilder

G.: Billy Wilder y Raymond Chandler, sobre novela de James M. Caín

Prod.: Paramount Pictures

36. **The Apartment (Piso de soltero, 1960)**

Dir.: Billy Wilder

G.: Billy Wilder y I. A. L. Diamond

Prod.: Mirisch Corporation

37 y 38. **Meshi (Vida de casado, 1951)**

Dir.: Mikio Naruse

G.: Toshiró Ide y Sumie Tanaka (adaptación), Yasunari

Kawa-bata (supervisión), sobre novela de Fumiko Hayashi. Prod.:

Toho Films

39. Le **mépris** (El desprecio, 1963)

Dir.: Jean-Luc Godard

G.: Jean-Luc Godard (no acreditado) sobre novela de Alberto Moravia

Prod.: Rome-Paris Films/Les Films Concordia

40 a 44. Histoire(s) **du** cinema (1988-1998)

Jean-Luc Godard

G.: Jean-Luc Godard

Prod.: Gaumont/Pathé Archives

45. Million Dollar Baby (2004)

Dir.: Clint Eastwood

G.: Paul Haggis, sobre relatos de F. X. Toóle

Dir.: Malpaso Productions, Warner Bros

46. Letters from Iwo Jima (Cartas desde Iwo Jima, 2006)

Dir.: Clint Eastwood

G.: Iris Yamashita, sobre el libro *Picture Letters from a Commander in Chief*, de Tadamichi Kuribayashi y Tsuyoko Yoshido

Prod.: Malpaso Productions -Amblin Entertainment- Dreamworks SKG, Warner Bros

47. Flags of Our Fathers (La conquista del honor, 2006)

Clint Eastwood

G.: W. Broyles y Paul Haggis, sobre la novela de Jams Bradley

Prod.: Malpaso Productions -Amblin Entertainment- Dreamworks SKG, Warner Bros



3



4



5



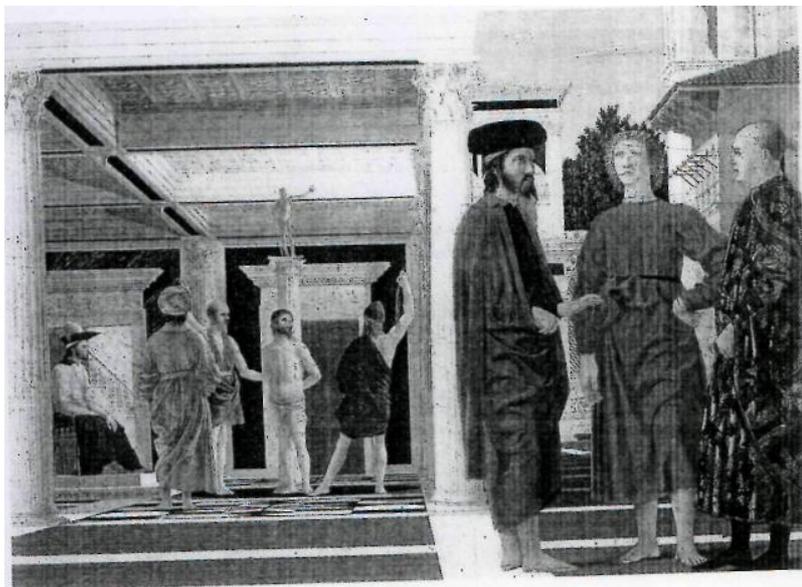
6

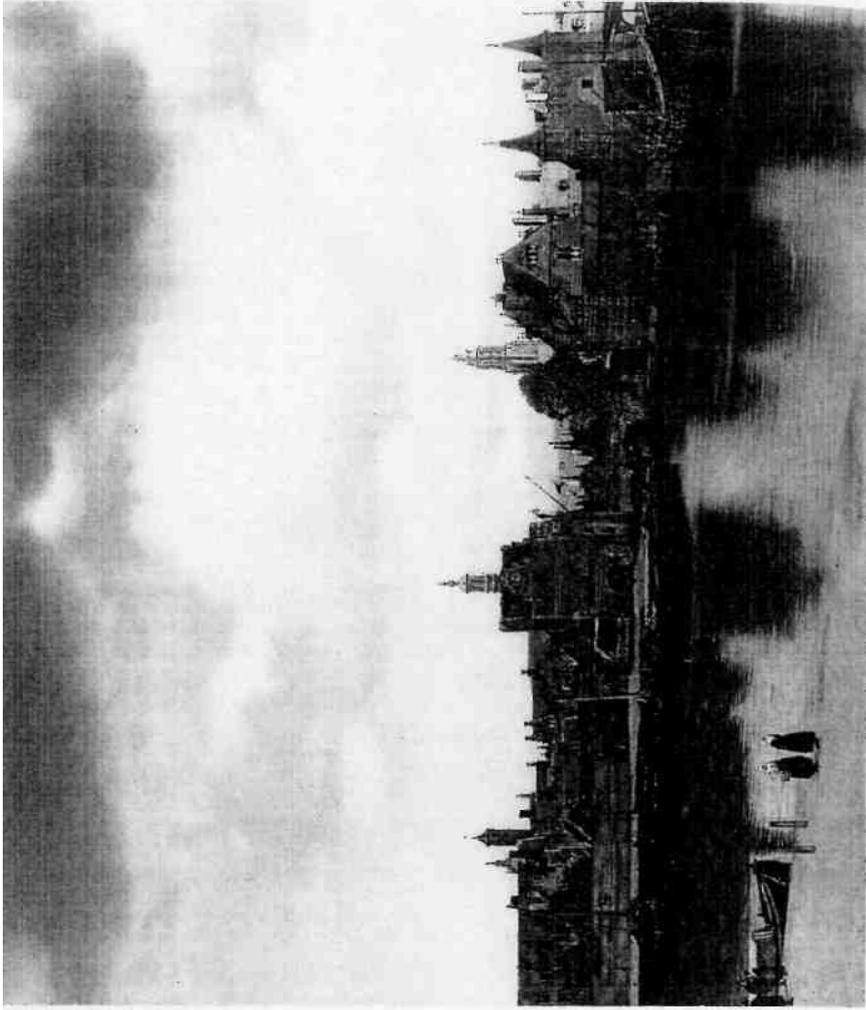


7



8







11



12



13



i4



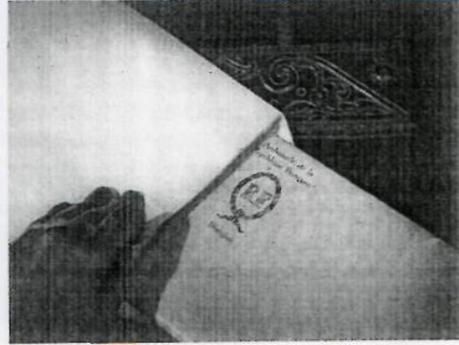
15



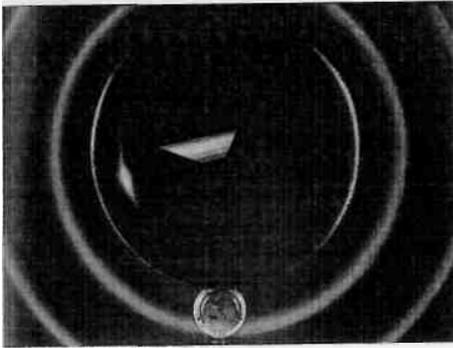
16



17



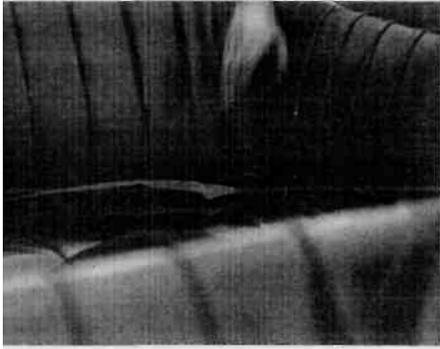
18



19



20



21



22



23



24



25



26



27

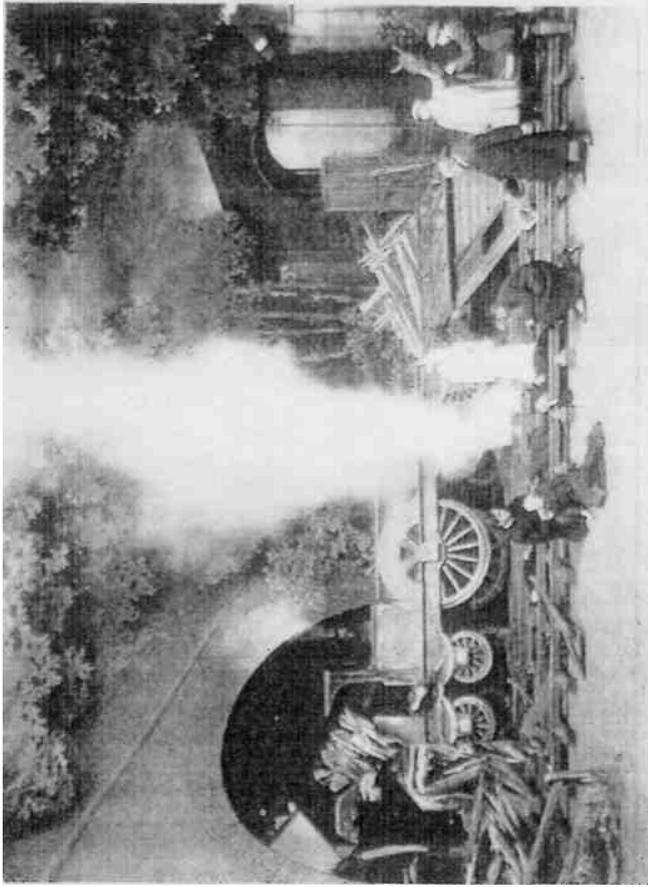


28

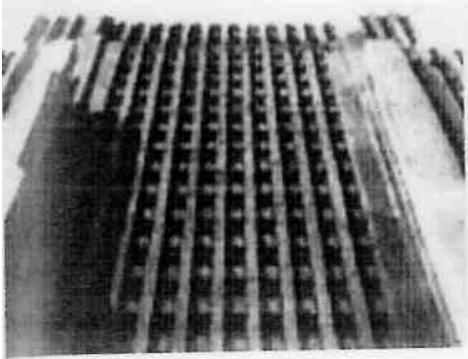


29





31



32



33



34



35



36



37



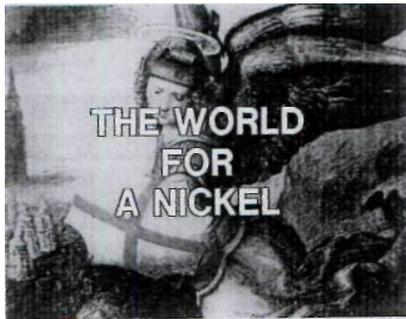
38



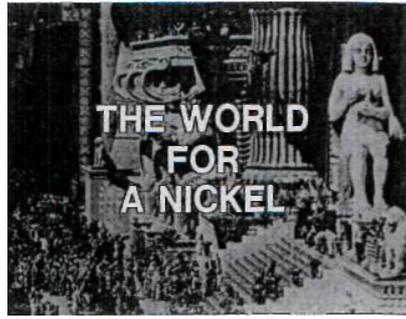
39



40



41



42



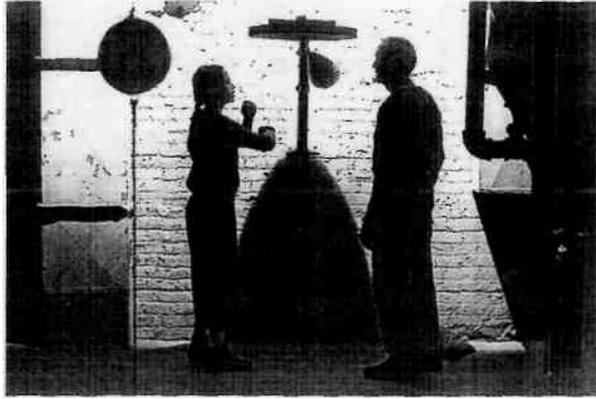
43



44



45



46



47



Bibliografía general

Nota: La bibliografía está agrupada de acuerdo con las secciones propuestas en este volumen. No obstante, debido a las características de nuestro objeto, algunas de las fuentes contienen desarrollos que inciden en más de una sección. Se ha optado por citarlos en aquella donde toman mayor peso como referencia central, lo que no impide que sean textos útiles -y hasta decisivos en ciertos aspectos específicos- en alguna de las restantes, como puede comprobarse a lo largo del recorrido de nuestro estudio.

1. Historias

Albera, Francois: *L'Avant-garde au cinema*, París, Armand Colin, 2005 (trad. cast: *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, Texturas [en prensa]).

Balio, Tino: *Grand Design: History of the American Cinema (1930-1939)*, vol. 5, Berkeley, UCLA Press, 1993.

Bordwell, David; Thompson, Kristin y Staiger, Janet: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.

Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1997.

Bowser, Eileen: *The transformation of Cinema History of the American Cinema (1907-1915)*, vol. 2, Berkeley, UCLA Press, 1993.

- Fell, John L.: *Ei filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1980.
- Fell, John L. (ed.) : *Film Befare Griffith*, Los Ángeles, UCLA Press, 1983.
- Godard, Jean-Luc: *Introduction a une véritable Histoire du Cinema*, París, Albatros, 1980.
- fCoszarski, Richard: *An Evening's Entertainment, Histoty ofthe American Cinema (1915-1928)*, vol. 3, Berkeley, UCLA Press, 1990.
- Nacache, Jacqueline: *Le film hollywoodien classique*, París, Nathan, 1997.
- Schatz, Thomas: *The Genius ofthe System*, Nueva York, Pantheon, 1988.

2. Discursos

- Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1966.
- Benet, Vicente: *El tiempo de la narración clásica*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca, 1992.
- Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- : *The Way Hollywood Tells It*, Berkeley, UCLA Press, 2006.
- Brunetta, Gian Piero: *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- De Baecque, Antoine: *Teoría y crítica del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Dyer, Richard: *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001.
- 3rant, Barry Keith: *Film Genre Reader II*, Austin, Texas University Press, 1997.
- Heath, Stephen: *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Elevault D'Allonnes, Fabrice: *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Elohmer, Eric: *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000.
- R.osen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

- Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1988.
- : *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999.
- Vanoye, Francis: *Guiones modelo, modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Xavier, Ismail: *O Discurso Cinematográfico*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 2005 (trad. cast.: *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial, Texturas, 2008).

3. Relecturas

- Aumont, Jacques: *¿Moderne? Comment le cinema est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du Cinema, París, 2007.
- Burch, Noel: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento -Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Hansen, Miriam: "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Edward Arnold, 2000.
- Hardouin, Frédéric: *Le cinématographe selon Godard*, París, L'Har-mattan, 2007.
- Losilla, Carlos: *La invención de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Sánchez Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Williams, Christopher: "After the classic, the classical and ideology: the differences of Realism", en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Edward Arnold, 2000.

Líneas de tiempo

Esta cronología fue realizada por Eduardo A. Russo (audio-visual), Alicia Romero y Marcelo Jiménez (artes), Alejandra Figliola (ciencia), Lizelt Tornay (política y sociedad), y coordinada por Eduardo A. Russo, Alejandra Figliola y Gerardo Yoel.

Estas líneas de tiempo relacionan el desarrollo del cine con otras manifestaciones artísticas, científicas y filosóficas, y lo ubican en el contexto político y social en el que se produjeron estos sucesos.

<i>Período</i>	<i>Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica</i>	<i>Artes plásticas y escénicas, música, literatura</i>
antecedentes	Linternas mágicas proyectan	Pedro ei Grande funda San
siglos XVII y CVIII	imágenes, frecuentemente asociadas a relatos ante espectadores. La <i>fantasmagoría</i> , de Etienne Robertson, lleva la linterna mágica al espectáculo fantástico.	Petersburgo. Watteau pinta <i>El Peregrinaje a Cite rea</i> . Senefelder descubre la litografía. Goya inicia la <i>Maja Desnuda y la Maja Vestida</i> . Beethoven compone la <i>Sinfonía Heroica</i> . Turner pinta <i>Incendio en el Parlamento</i> . Goethe publica Fausto. Smirke comienza el Covent Garden Royal Opera House. Friedrich pinta El Cementerio bajo las Nubes. Goya pinta <i>Los Desastres de la Guerra</i> . Austen publica <i>Sentido y Sensibilidad y Orgullo y Prejuicio. Rossini presenta El Barbero de</i>
821-1830	1822 - El Diorama, de Louis Daguerre, representa catástrofes y fenómenos naturales. 1827- Primera fotografía de Nicéphore Niepce sobre una plancha de estaño. 1826- John Ayrton Paris, con su <i>taumátropo</i> , inicia una serie de juguetes ópticos que ilustran la persistencia retiniana.	Constable pinta Catedral de <i>Salisbury.</i> Sir Walter Scott publica Ivanhoe. Delacroix pinta Sardanápalo. Balzac publica Le Chouan.
831-1840	Daguerre presenta su <i>daguerro-tipo</i> y John W. Herschel sus <i>fotografías</i> . Se inicia la cultura fotográfica. Ascenso del folletín en Francia.	Stendhal publica Rojo y Negro. Escuela de Barbizon, pintura en el paisaje Victor-Hugo: <i>Notre-Dame de Paris.</i> Dickens: <i>Oliver Twist.</i>

<i>Filosofía, ciencia y tecnología</i>	Política y sociedad
<p>Newton: comienzo de la Física Moderna.</p> <p>Leibniz: desarrollo del Cálculo infinitesimal.</p> <p>Rene Descartes: Discurso del Método.</p> <p>Volta Inventa la pila eléctrica.</p> <p>Ampère y Oersted: efecto magnético en corrientes eléctricas.</p> <p>Hegel publica <i>La fenomenología del espíritu</i>: desarrollo de conceptos clave: conciencia histórica, dialéctica, alienación.</p> <p>Schopenhauer: <i>El mundo como voluntad y representación</i>.</p>	<p>Primeras ediciones de <i>La Enciclopedia</i>.</p> <p>Independencia de América del Norte.</p> <p>1789: Revolución Francesa.</p> <p>Código Napoleónico: incapacidad civil para las mujeres.</p> <p>Independencia de Haití.</p> <p>Inglaterra: Desarrollo de la máquina a vapor y construcción del primer barco a vapor.</p> <p>Independencia de las colonias hispanoamericanas.</p> <p>Derrota de Napoleón. Período de "restauración del absolutismo".</p>
<p>Babbage inventa la máquina analítica.</p>	<p>Movimientos nacionalistas en el sur de</p>
<p>Roget: estudios sobre la persistencia retiniana.</p> <p>Faraday sugiere que los átomos contienen cargas eléctricas.</p>	<p>Europa.</p> <p>EE.UU. impone la <i>Doctrina Monroe</i>.</p> <p>Gran Bretaña: Primera locomotora a vapor.</p>
<p>Morse inventa el telégrafo.</p>	<p>Europa: Monarquías parlamentarias.</p>
<p>Comte: <i>Curso de filosofía positiva</i>.</p>	<p>China: Primera Guerra del Opio.</p>

<i>Periodo</i>	<i>Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica</i>	<i>Artes plásticas y escénicas. música, literatura</i>
1841-1850	1840-1880 - Auge del melodrama Victoriano. Expansión de la novela realista	Edgar Allan Poe. <i>Asesinatos en la Calle Morgue</i> . Gogol escribe <i>Cuentos de San Petersburgo</i> . Turner exhibe <i>Lluvia, vapor y velocidad</i> . Dumas publica <i>Los Tres Mosqueteros</i> y Thackeray <i>Barry Lyndon</i> . Hermanas Brönte: <i>Jane Eyre</i> y <i>Cumbres Borrascosas</i> .
1851-1860	1853 - Franz Von Uchatius combina un juguete óptico con linterna mágica y presenta el proyector <i>fenakitoscópico</i> , de dibujos animados.	Aparecen <i>David Copperfield</i> de Dickens y <i>El Conde de Montecristo</i> de Dumas. Paxton realiza el <i>Palacio de Cristal</i> en Londres. Flaubert: <i>Madame Bovary</i> . Abre <i>La Porte Chinoise</i> con grabados de Hokusai. Nadar: fotografía París desde un globo aerostático. Millet: <i>El Ángelus</i> .
1861-1870	1870 - Henry Heyl presenta su <i>phasmatrope</i> , proyector de imágenes fotográficas móviles.	Garnier construye la Ópera de París. Ingres: <i>El Baño Turco</i> . Victor-Hugo: <i>Los Miserables</i> . Turgueniev: <i>Padres e hijos</i> . Lewis Carroll: <i>Alicia en el país de las maravillas</i> . Manet expone <i>Déjeuner sur l'Herbe</i> . Dostoievski: <i>Crimen y Castigo</i> . Tolstoi: <i>La Guerra y la Paz</i> .

*Filosofía, ciencia y
tecnología*

Joule: desarrollo de la termodinámica. Morton introduce la anestesia por éter. Ada Lovelace adapta las tarjetas perforadas al motor de Babbage para que repitiera operaciones. Descubrimiento de Urano. Kirchoff propone las leyes de la corriente eléctrica. Karl Marx publica *Miseria de la filosofía* y junto a Engels *El Manifiesto Comunista*. Publicaciones de Sören Kierkegaard, iniciador de! existencialismo.

Ignacy fukasiewicz inventa la lámpara de queroseno.
Wheatstone inventa el papel continuo.
J. Plücker descubre los rayos catódicos.
Darwin publica *El origen de las especies*.
Primer pozo de petróleo en EE.UU.

Julio Verne publica *Viaje al centro de la tierra*. Mendel divulga la teoría de la herencia. Maxwell: ecuaciones del electromagnetismo. Karl Marx publica *El Capital*. Alfred Nobel descubre la nitroglicerina. Se patenta la máquina de escribir. J. S. Mill: "Utilitarismo" (empirismo aplicado a la ética y a la política). Spencer publica *El hombre contra el Estado*.

Política y

Primera agencia de noticias francesa: *Havas*, palomas mensajeras. Estados Unidos compra Texas y California. Movimientos de trabajadores con demandas propias en toda Europa. Ampliación del sufragio en Europa occidental. Agencia de noticias alemana: *Wolf*, telégrafo.

EE.UU.: Primer Congreso Internacional de mujeres.
Exposición Universal en Londres.
China: Cesión de Hong Kong a G. Bretaña.
India se convierte en colonia británica.

EE.UU.: Guerra de Secesión. Abolición de la esclavitud.
Primera Asociación Internacional de Trabajadores (AIT).
Japón: comienza la *era Meiji* (occidentalización). Inglaterra: Sufragio femenino municipal.

Período	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Artes plásticas y escénicas, música, literatura
1871-1880	<p>1872 - Eadweard Muybridge desarrolla la <i>cronofotografía</i> e investiga la locomoción animal. 1874 - Con su <i>revólver fotográfico</i>, Jules Janssen registra el paso de Venus a través del sol.</p>	<p>Zola: <i>Los Fougon-Macquart</i>. Rimbaud publica <i>Una Temporada en el Infierno</i>. París: exposiciones impresionistas. Verdi estrena <i>Aída</i>. Wagner estrena <i>El anillo de los Nibelungos</i>. Twain: <i>Las Aventuras de Tom Sawyer</i>. Tolstoi: <i>Ana Karenina</i>. Ibsen: <i>Casa de Muñecas</i>.</p>
1881-1890	<p>1881 - Emile Reynaud desarrolla su <i>Praxinoscope Theatre</i>, que proyecta imágenes animadas. 1882 - Etienne Marey inventa su <i>fusil fotográfico</i>, para observar el movimiento de seres vivos. 1889 - George Eastman lanza su película <i>Kodak</i>. Emile Reynaud presenta en sala su <i>Theatre Opti-que</i>. 1890 - Desarrollo de las imprentas rotativas, periodismo de masas.</p>	<p>Bocklin pinta <i>La Isla de los Muertos</i>. Rodin esculpe <i>El Pensador</i> Manet: <i>El Bar del Folies-Bergé-re</i>. Conan Doyle inicia las aventuras de <i>Sherlock Holmes</i> Renoir: <i>Las Grandes Bañistas</i>. Antoni Gaudí inicia la iglesia de la <i>Sagrada Familia</i>. Stevenson: publica <i>La Isla del Tesoro</i>.</p>
1891-1900	<p>1894 - <i>Kinetoscope</i> Edison. Primer "comic" en la prensa masiva: <i>Yellow Kid</i> de Outcault 28-12-1895 - <i>Cinématographe Lumière</i>: primera función paga: En Alemania, los hermanos Skla-danowski presentan el <i>Bioskop</i>. En Inglaterra Robert W. Paul patenta el <i>Teatrograph</i>. 1896 - El <i>Vitascope</i> de Edison se proyecta en salas. En Francia, Georges Méliés lleva al cine su magia escénica. 1897 - Grimoin-Samson concibe el <i>Cineorama</i>, que proyecta en 360°. 1898 - Los pioneros de Brighton y Yorkshire filman cortos con varios planos y diferentes encua-</p>	<p>Degas: <i>El Baño de la Mañana</i>, <i>Bailarinas Azules</i>. Van Gogh: <i>La Ruta de los Cipre-ses</i>. Tchaikovsky: <i>Cascanueces</i>. Edvard Munch: <i>El Grito</i>. Claude Debussy: <i>Preludio L'Après-Midi d'un Faune</i>. Bram Stoker: <i>Drácula</i>. H. G. Wells: <i>La Guerra de los Mundos</i>. Joseph Conrad: <i>Lord Jim</i> y <i>El corazón de las tinieblas</i>. Marcel Proust: <i>Los placeres y los días</i>.</p>

<i>Filosofía, ciencia y tecnología</i>	<i>Política y sociedad</i>
<p>Darwin publica <i>El origen del hombre</i>.</p> <p>Alexander Bell patenta el teléfono. Edison patenta la bombilla eléctrica. Publicación de <i>El nacimiento de la tragedia</i> de Nietzsche. Publicación de obras de Pierce: surge del "Pragmatismo Americano" junto con William James y John Dewey.</p>	<p>Unificación alemana, "Comuna de París".</p> <p>Unificación italiana. Avance colonial de Francia en Indochina. Apertura de grandes tiendas-almacenes en Europa y Argentina.</p>
<p>Se abre el Canal de Suez.</p>	<p>Avance colonial de Francia y Gran Bretaña</p>
<p>Desarrollo del automóvil. Construcción del puente de Brooklyn y de la Torre Eiffel. Inauguración de la Estatua de la Libertad. Trabajos de Gottlob Frege, padre de la Lógica Moderna. Publicación de <i>Más allá del bien y del mal</i> de Nietzsche. Pasteur descubre la vacuna contra la rabia.</p>	<p>en África. Triple Alianza: Alemania, Imperio Austro-Húngaro e Italia. Producción masiva de telas.</p>
<p>J. J. Thompson descubre el electrón.</p>	<p>1889-1917: Segunda Asociación Internacio-</p>
<p>Becquerel descubre la radiactividad. Comienza a fabricarse la aspirina. Max Planck: nacimiento de la Mecánica Cuántica. Publicación de <i>Así habló Zaratustra</i> de Nietzsche. Henri Bergson escribe <i>Materia y Memoria</i>. Publicaciones de Husserl, iniciador de la fenomenología. Freud publica <i>La interpretación de los sueños</i>. Se descubren los grupos sanguíneos.</p>	<p>nal de Trabajadores (AIT). Londres, París Viena, Berlín superan el millón de habitantes: desplazamiento de población rural. Guerra chino-japonesa: expansión japonesa. 1896: Edison revolucionó y escandalizó a muchos con su corto <i>The Kiss</i>.</p>

Período	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Artes plásticas y escénkas, - música, literatura
1901-1910	<p>1903-1910 - Asciende el <i>western</i> como género cinematográfico.</p> <p>1903 - <i>Voyage a ía june</i>, Georges Méliés.</p> <p>1903 - <i>Life of an American Ft're-man</i>, y <i>The Great Train Robbery</i>, Edwin S Porter.</p> <p>1905 - Primer <i>Nickelodeon</i> en los EE.UU., sala dedicada a funciones de cine.</p> <p>1906-1911 - Experiencias cinematográficas con sonido sincronizado.</p> <p>1908- La compañía de Film d'Art legitima al cine por su ascendencia teatral.</p> <p>1908 - <i>L'assasinat du duc de Guise</i>, Calmet y Darcy. David W. Griffith comienza a filmar para la Biograph.</p>	<p>Matisse pinta <i>Lujo</i>, <i>Calma</i>, <i>Voluptuosidad</i>.</p> <p>París. 3^{er} Salón d'Automne: «La Cage aux Fauves».</p> <p><i>Die Brücke</i>: inicio del expresionismo.</p> <p>Picasso pinta <i>Demoiselles d'Avignon</i>.</p> <p>París. Sérge Diaghilev presenta los <i>Ballets P.usses</i> con Paviova y Nijinski.</p>
1911-1920	<p>1911 - Auge del Kolossal en Europa. <i>Cabina</i>, Giovanni Pastrone.</p> <p>Comienzan el "studio system" y el "star system" en Hollywood.</p> <p>Ascienden las industrias del cine alemán y escandinavo.</p> <p>1915 - Los Cinema Palaces alojan miles de espectadores de cine de largometraje.</p> <p>1915 - <i>Birth of a nation</i>, D. W. Griffith.</p> <p>1916 - <i>Intolerance</i>, D. W. Griffith.</p> <p>Distintas vanguardias de interesan en el cine: manifiesto del cine futurista.</p> <p>1919-30 - <i>Expresionismo</i> y <i>Kammerspielfilm</i> dominan el cine de Weimar.</p> <p>1919 - <i>Der Kabinett des Dr. Caligari</i>, Robert Wiene.</p> <p>1920 - Sistema de estudios en Europa: compiten Escandinavia, Italia, Francia y Alemania.</p>	<p>Munich. <i>Der Blaue Reiter</i>. Kandinsky, Marc y otros.</p> <p>Picasso. <i>Collages</i>, Braque <i>papiers collée</i></p> <p>Proust publica el primer volumen de <i>En busca del tiempo perdido</i>.</p> <p>Manifiesto Rayonista. Malevtch. <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i>.</p> <p>Manifiesto Suprematista.</p> <p>Marcel Duchamp. Primeros ready-made y <i>Fuente</i>.</p> <p>Amsterdam. Piet Mondrian. Neoplasticismo en Pintura.</p> <p>T. Tzara. Manifiesto Dada.</p> <p>Weimar. Apertura de la Bauhaus.</p>

*filosofía, ciencia
y tecnología*

Marconi descubre las ondas de radio. Finaliza la construcción del tren Transiberiano.
Einstein publica la *Teoría especial de la Relatividad* y explica el efecto fotoeléctrico: dualidad onda-partícula. Peary llega al Polo Norte. *Principia Mathematica* de Whitehead y Russell.

Amundsen llega al Polo Sur. Ernest Rutherford descubre el núcleo atómico.
Descubrimiento de la superconductividad.
Primera cadena de montaje en la fábrica Ford.
Modelo del átomo de Bóhr. Einstein: *Teoría de la Relatividad General* predicción del universo expansivo. Ferdinand Saussure: *Curso de lingüística general*.

Política y sociedad

Duplicación demográfica europea, grandes emigraciones a América. Construcción del Canal de Panamá. Guerra ruso-japonesa: Japón nueva potencia. Levantamientos populares en Rusia.

Noruega, Alemania, Gran Bretaña: sufragio femenino. Se hunde el Titanic. Primera Guerra Mundial. Revolución Rusa: Creación de la URSS. Conferencia de Versalles. Sociedad de las Naciones.
Alemania: República de Weimar.
Inauguración del Canal de Panamá.

Periodo	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Aires plásticas y escénicas, música, literatura
1921-1930	<p>1922 - Vanguardias soviéticas: el cine como propaganda y arte de masas. Estrellas, directores y técnicos emigran a Hollywood.</p> <p>1922 - <i>Greed</i>, Erich Von Stroheim.</p> <p>1928 - <i>Sunrise</i>, F. W. Murnau.</p> <p>1922 - <i>Nanook of the North</i>, Robert Flaherty.</p> <p>Vanguardias poéticas en Francia: Man Ray, Delluc, Dulac, Epstein, Cortea u.</p> <p>1926 - <i>Metrópolis</i>, Friz Lang,</p> <p>1927 - <i>Napoleón</i> de Abel Gance</p> <p>1928 - <i>Le passion du Joanne d'Arc</i>, Cari T. Dreyer.</p> <p>1929 - <i>Un perro andaluz</i>, Luis Buñuel y Salvador Dalí. 1927-1933 - Transición del cine mudo al sonoro. Apogeo vanguardista en la URSS.</p> <p>1927 - <i>Oktiabr</i>, Sergei Eisenstein,</p> <p>1929 - <i>Celoviek s kino-apparatom</i>, Dziga Vertov.</p> <p>1930 -<i>Ni</i>. Fritz Lang,</p>	<p>Naum Gabo: Manifiesto Realista. Vladimir Tatlin: Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional.</p> <p>T. S. Eliot: <i>The Waste Land</i>. Dashiell Hammet: <i>Cosecha roja</i> Luigi Pirandello: <i>Seis Personajes en busca de un Autor</i>. James Joyce: <i>Ulysses</i> Kafka: <i>El proceso</i> Tomas Mann: <i>La montaña Mágica</i></p> <p>Manifiestos Surrealistas: Primeros "cadáveres exquisitos". Max Ernst: Invención del "frotta-ge".</p> <p>Jean Cocteau: <i>Orphée</i> Bertolt Brecht: <i>La Ópera de Tres Centavos</i>. Louis Armstrong; <i>West End Blues</i>.</p>

*Filosofía, ciencia y
tecnología*

Descubrimiento de la tumba de Tutankamón.
Dualidad onda-partícula de la materia.
Comienza a utilizarse la vacuna contra la tuberculosis.
Russell: nacimiento de la filosofía analítica.
Atomismo lógico.
Fleming descubre la penicilina.
Moritz Schlick funda el *Círculo de Viena*:
Neopositivismo.
Tractatus de Ludwig Wittgenstein.
Aparece *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, máximo exponente del existencialismo.
Keynes publica su *Teoría General*.

Política y sociedad

EE.UU.: movimiento sufragista de mujeres.
Santa Fe (Argentina) sufragio femenino municipal.
Italia: Mussolini, Partido Nacional Fascista.
Hitler: putsch de Munich.
Muere Lenin, ascenso de Stalin.
España: golpe de Estado. Primo de Rivera: dictadura.
Caída de la Bolsa de Nueva York.
Gran depresión.

Período	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Artes plásticas y escénicas, música, literatura
1931-1940	<p>1930-39 - Auge el sistema de géneros en Hollywood. Integración vertical: los estudios dominan la producción, distribución y exhibición de films.</p> <p>1930s - Documentalismo británico. Realismo poético en Francia.</p> <p>1934 - <i>L'Atalante</i>, Jean Vigo.</p> <p>1933 - Primeros films musicales en el cine norteamericano y francés.</p> <p>1934 - Ascenso del realismo socialista.</p> <p>1936 - Aumenta la emigración a Hollywood: Fury, Fritz Lang.</p> <p>Documental y propaganda bajo el nazismo.</p> <p>1936- <i>Olympia</i>, Leni Riefensthal. 1937 - <i>Snow White</i>, Walt Disney. Primer largometraje de dibujos animados.</p> <p>1939 - Varios films se erigen en eminentes muestras de un estilo clásico: <i>La regle du jeu</i> de Jean Renoir; <i>The Roaring Twenties</i> de Raoul Walsh; <i>Only Angels Have Wings</i> de Howard Hawks; <i>Stage-coach</i> de John Ford.</p>	<p>Agatha Christie: <i>Murder on the Orient-Express</i>.</p> <p>Georges Baianchine: <i>School of American Ballet</i>.</p> <p>George e Ira Gershwin: <i>Porqy & Bess</i>.</p> <p>Antonin Artaud: <i>Teatro de la Crueldad</i>.</p> <p>Picasso: <i>Guernica</i>.</p> <p>Munich: Exposición de Arte Degenerado.</p> <p>Exposición Universal del Surrealismo.</p> <p>Breton-Trotsky: Manifiesto por un Arte Revolucionario Libre.</p>
1941-1950	<p>1941 - <i>Citizen Kane</i>, Orson Welles</p> <p>1942 - <i>Cat People</i>, Jacques Tourneur.</p> <p>1950 - <i>Sunset Boulevard</i>, Billy Wilder.</p> <p>1946-1950 - Apogeo del neorealismo italiano marca un nuevo concepto de ficción cinematográfica.</p> <p>1947 - <i>Paisa</i>, Roberto Rossellini</p> <p>1948 - <i>Ladri di biciclette</i>, Vittorio de Sica.</p> <p>Tendencias modernizadoras en el cine de autor europeo: Berg-man, Antonioni, Fellini. 1950 - Descubrimiento del cine japonés en occidente: <i>Rashomon</i>, Akira Kurosawa.</p>	<p>Max Ernst. <i>Drippings</i>.</p> <p>Tennessee Williams. <i>El Zoo de Cristal</i>.</p> <p>Borges: <i>Ficciones</i>.</p> <p>Milán. Lucio Fontana. Manifiesto Espacial.</p> <p>NY. Beck-Malina. Living Theatre.</p> <p>Charlie Parker y Dizzy Gillespie: surge el <i>bebop</i>.</p> <p>Albert Camus: <i>La Peste</i>.</p> <p>Malcolm Lowry: <i>Bajo el volcán</i>.</p> <p>Jean Dubuffet. El Arte Bruto.</p> <p>Yukio Mishima: <i>Confesiones de una Máscara</i>.</p> <p>George Orwell. <i>1984</i>.</p>

<i>Filosofía, ciencia y tecnología</i>	<i>Política y sociedad</i>
<p>Chadwick descubre el neutrón.</p> <p>Adrián descubre la actividad eléctrica de las neuronas.</p> <p>Hahn, Meitner y Strassmann descubren la fisión nuclear.</p> <p>Invento de la fotocopiadora.</p> <p>Grabación de sonido en una cinta magnética.</p> <p>Invento del RADAR.</p> <p>Fisión nuclear del uranio.</p> <p>Jean Paul Sartre publica <i>La Nausea y El ser y la nada</i>.</p> <p>Escuela de Frankfurt: Estudios de la cultura de masas y análisis del arte.</p> <p>W. Benjamin publica <i>La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica</i>.</p>	<p>España: Segunda República.</p> <p>Hitler canciller (Führer) con plenos poderes. Purificación racial.</p> <p>España: Frente Popular (liberales, socialistas y comunistas). Sublevación militar contra la República, Guerra Civil.</p> <p>Invasión nazi a Polonia.</p> <p>Segunda Guerra Mundial: 40.000.000 de muertos.</p> <p>EE.UU.: Roosevelt: New Deal</p>
<p>Fermi: Primer reactor nuclear.</p>	<p>Tropas alemanas toman París.</p>
<p>Avery muestra que el ADN es portador de información genética.</p> <p>Datación del Carbono 14.</p> <p>Desarrollo de la Bomba Atómica.</p> <p>Primer computador electrónico digital programable (ENIAC).</p> <p>Aparece el transistor.</p> <p>Desarrollo de la electrodinámica cuántica.</p> <p>Merleau-Ponty, representante de la fenomenología, publica <i>Fenomenología de la percepción</i>.</p>	<p>Desembarco en Normandía de los aliados.</p> <p>Conferencia de Yalta.</p> <p>Campos de exterminio: genocidio nazi.</p> <p>Bomba atómica: Hiroshima y Nagasaki.</p> <p>Fin de la 2da Guerra Mundial. Partición de Alemania. <i>Guerra Fría</i>.</p> <p>Creación de la ONU.</p> <p>Derrota francesa en Indochina.</p> <p>Fundación Liga Árabe.</p> <p>Proceso de Núremberg.</p> <p>Naciones Unidas crea Palestina e Israel.</p> <p>EE.UU.: <i>Macarthismo</i>.</p> <p>Mao Tse Tung: República Popular de China.</p> <p>Movimientos de liberación nacional en Asia y África.</p>

Período	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Artes plásticas y escénicas, música, literatura
1951-1960	<p>1950 - El cine clásico sonoro es programado en TV.</p> <p>1952 - Cinerama y Cinemascope proponen un avance espectacular en la proyección en salas.</p> <p>1953 - Breve auge del cine en 3D, ilusionismo en el cine de géneros.</p> <p>1953 - <i>Ugetsu Monogatari</i>, Kenji Mizoguchi.</p> <p><i>Kiss Me Deadly</i>, Robert Aldrich, 1955.</p> <p>1955 - Las series llevan la industria del cine a la TV</p> <p>1956 - Nuevo cine latinoamericano. Free Cinema en Gran Bretaña. Nuevo cine polaco. "Deshielo" soviético.</p> <p>1958, <i>Vértigo</i>, Alfred Hitchcock.</p> <p>1959 Nouvelle Vague: <i>¿es quatre cents coups</i>, Francois Truffaut y <i>A bout de souffle</i>, Jean-Luc Godard.</p> <p>1960 - El New American Cinema radicaliza la realización, producción y circulación de films.</p> <p>1960 - <i>Shadows</i> de John Casa-vetes y <i>Psycho</i> de Alfred Hitchcock.</p>	<p>N.Y. Pollock: action painting.</p> <p>Stravinsky y Cocteau: <i>Edipo Rey</i></p> <p>Millar: <i>Las Brujas de Salem</i>. Ray Bradbury: <i>Fahrenheit 451</i>. Jasper Johns pinta <i>Flag</i>. Kassel. Primera Documenta. NY. Robert Rauschenberg. <i>Combine paintings. Internacional Situacionista. Artic Meet</i>. Ballet de Merce Cunningham, John Cage y Rauschen-berg. Miles Davls: <i>Kind of Blue</i></p>
1961-1970	<p>1962 - Rupturismo en cines nacionales: Nuevo cine alemán. Nueva ola japonesa. <i>Cinema nuevo brasileño</i>. Modernismo en autores europeos. Renovación y crisis en Hollywood.</p> <p>1961 - <i>Le dernier année en Marienbad</i>, Alain Resnais.</p> <p>1963 - <i>Otto e Mezzo</i>, Federico Fellini.</p> <p>1965 - Crisis terminal del <i>Studio System</i>. Los estudios de cine se integran a corporaciones empresariales de distintos rubros. 1968 - La escuela de Munich renueva el cine alemán. Nueva ola checa.</p>	<p>París: Pierre Restany. Manifiesto del Nuevo Realismo.</p> <p>G. Maciunas: Manifiesto Fluxus.</p> <p>John Coltrane: <i>A Love Supreme</i>.</p> <p>Inicios del <i>free jazz</i>.</p> <p>Andy Warhol: <i>7-ne Factory</i>.</p> <p>MoMA: Op art</p> <p>Nam June Paik: Electronic Art.</p> <p>Sol Le Witt: Conceptual Art.</p> <p>Festival de Woodstock.</p>

*Filosofía, ciencia y
tecnología*

Detonación de la bomba de hidrógeno. Watson y Crick muestran que el ADN está organizado en forma de hélice doble. Salk: vacuna contra la poliomielitis. Se lanza el Sputnik 2 con la perra Laika. Primer LÁSER. Píldora anticonceptiva. Estructuralismo: *El nacimiento de la Clínica* y *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault. *Mitologías* de Roland Barthes. Claude Lévi-Strauss analiza fenómenos culturales desde el estructuralismo (*Les Myt-hologiques*). Simone de Beauvoir publica *El Segundo Sexo*.

Yuri Gagarin órbita la Tierra. Se inventa el horno a microondas. 1969: Llegada del hombre a la Luna. Althusser publica *Para Marx y Leer El Capital*. Adorno escribe *Dialéctica Negativa* y *Teoría estética*. Derrida publica *De la gramatología*.

Política y sociedad

Guerra de Corea.
Japón: inversiones norteamericanas. URSS: muere Stalin. invasión soviética a Hungría. Fundación Comunidad Económica Europea, Cuba: Ejército Revolucionario toma La Habana, Fidel Castro.

EE.UU.: Movimiento Hippie. Anticonceptivos. Martín Luther King: derechos civiles para los negros. Malcolm "X". Doctrina West Point. América Latina: Grupos de izquierda adhieren a lucha armada. Cuba: Fidel Castro proclama la Revolución Socialista. Alemania: Muro de Berlín. Movimiento de Países No Alineados, Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Guerra de Vietnam. Derrota norteamericana. Guerra árabe-israelí. 1968: "Mayo francés".

Período	Tecnología, espectáculo y estética cinematográfica	Artes plásticas y escénicas, música, literatura
1971-1980	<p>1970 - Ascenso del <i>Neo-noir</i> en Hollywood. El cine de terror y la ciencia ficción se unen al <i>mains-tream</i>.</p> <p>1972 ~ <i>The Godfather</i>, Francis F. Coppola.</p> <p>1974 - <i>Chinatown</i>, Román Polanski.</p> <p>1975 - <i>Jaws</i>, Steven Spielberg.</p> <p>Ascenso del video hogareño, multisalas y producción de tele films. Se difunde la idea de la muerte del cine (clásico).</p> <p>1972 - Primera proyección con sonido Dolby.</p> <p>1975-85 - Creciente presencia de Fx (motion control, efectos ópticos, animatronics). Consolidación del Nuevo Hollywood. Las salas IMAX proyectan cortos documentales de gran espectáculo fotográfico. 1977 - <i>Im lauf der zeit</i>, Wim Wenders.</p> <p>1980 - <i>Raging Bull</i>, Martin Scorsese.</p>	<p>Chicago: Manifiesto AfriCobra. Italo Calvino: <i>Le Città Invisibili</i>. Charles Thomson: Manifiesto del Arte Crudo (punk). Jean-Francois Lyotard: <i>La Condi-tion Postmoderne...</i></p> <p>Bonito-Oliva presenta la <i>Trans-vanguardia Italiana</i>.</p>
1981-1990	<p>1990 - Ascenso de los <i>independents</i> norteamericanos. Intentos de generar un cine de bloque en Europa para competir con Hollywood.</p> <p>Desde los cines orientales (Corea-Hong Kong-Taiwán) se renuevan autores y géneros.</p>	<p>William Gibson y Bruce Sterling: Cyberpunk.</p> <p>Whitney: El Arte del Video. Extended Sensibilities: presencia Homosexual en el arte contemporáneo.</p> <p>MoMa. Primitivismo Donna Haraway. Manifiesto Cyborg. Pirámide del Louvre.</p>

<i>Filosofía, ciencia y tecnología</i>	<i>Política y sociedad</i>
<p>Chips de silicio como memorias de computadoras. Primera Tomografía Computada. Jobs y Wozniak crean la <i>Apple</i>. Primer teléfono celular. Nacimiento del primer bebé de probeta. Desarrollo de la <i>Resonancia Magnética Nuclear</i> para diagnóstico médico. Barthes publica <i>La cámara lucida</i>.</p>	<p>Radicalización del feminismo. Ascenso y caída de Salvador Allende en Chile. Guerra árabe israelí. Crisis financiera: devaluación del dólar. Crisis energética: aumento del precio del petróleo. Muere Franco: democratización de España Thatcher y Reagan: política conservadora y economía neoliberal. Ocupación soviética de Afganistán- Alemania Occidental surgimiento del Partido Verde. Irán: Revuelta popular, ascenso del ayatollah Khomeini.</p>
<p>Desarrollo de la telefonía celular comercial. Primer vuelo del Trasbordador Espacial. El SIDA empieza su propagación en EE.UU. Primer disco compacto. 1986: Explosión de Chernobil. Aparición de INTERNET. Deleuze publica <i>La imagen tiempo y La imagen movimiento</i>. La can publica <i>Escritos</i>.</p>	<p>EE.UU.: invasión de la isla Granada y de Panamá Brasil: Movimiento de los Sin Tierra. "Milagro japonés". URSS: Gorbachov, <i>Perestroika</i>. Diez gobiernos comunistas abdicaron o dejaron de existir. Acuerdo EE.UU.-URSS: eliminación de armas nucleares. Alemania: Caída del Muro de Berlín.</p>