

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

JOSE MARÍA GALINDO PÉREZ

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

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

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

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

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

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

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

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

PROBLEMAS CONCEPTUALES EN EXPRESIONES COTIDIANAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL FONDO IDEOLÓGICO DE LA QUERELLA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UN NUEVO HORIZONTE HISTORIOGRÁFICO COMO POSIBLE CONCLUSIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

REFERENCIAS

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

Edita / Published by



Licencia / License



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