

V. Sánchez-Biosca V. J. Benet

Vestigios de un cine que fue clásico. A modo de introducción

7

El arqueólogo, el nostálgico y el académico

Es casi forzoso comenzar por una pregunta: ¿Por qué una revista que pretende estar a cierta altura teórica e histórica dedicaría un monográfico al cine clásico? Parece éste un tema perimido, sin vocación alguna de actualidad o, si alguna tiene, limitada a la humildad de un nuevo y postrer descubrimiento, una restauración reciente, un homenaje a un director olvidado, un operador, decorador o guionista que se pretende a contracorriente rescatar del olvido. En otras palabras, parece pedante y, sobre todo, innecesario desenterrar un campo que, según toda apariencia, tuvo sus exequias varias décadas atrás.

Pues bien, éste es el primer motivo de una reflexión. Y es que ya no podemos afirmar que el cine clásico está en crisis, ni siquiera que haya muerto. Asistimos más bien a una situación paradójica del relato clásico: su defunción, la imposibilidad de resucitarlo, ya no preocupa a nadie. Ya no hay duelo alguno por su desaparición. Y esta situación —si bien lo pensamos— es radicalmente nueva, pues difiere de la acaecida en los años sesenta; los años, al fin y al cabo, que presenciaron la decadencia del cine clásico. Bajo la égida de las escrituras europeas y del experimentalismo, el cine clásico estaba tanto más vivo cuanto que servía de polo de referencia, para destituirlo o para perpetuar sus efectos, privados ya de la más mínima funcionalidad. La situación ahora es bien diferente: la crisis de legitimación de los metarrelatos de que nos habla la filosofía hace ya casi dos décadas es una con la desaparición del horizonte del cine clásico, especialmente el que construyó la factoría Hollywood. Es ésta, pues, una primera consideración que merece unas páginas: la función del relato hollywoodense en el universo, no ya del cinematógrafo, de su historia evolutiva más o menos confortable, sino de las historias que acolchan nuestra existencia, que nos enseñan a vivir la experiencia; en otras palabras, la función, no sólo sintáctica y semántica, sino también pragmática del relato.

Es condición, no obstante, paradójica de nuestra postmodernidad que nada desaparece, sino que todo, aún cuando revestido de la máscara del sarcasmo, sobrevive o, mejor aún, convive con su contrario. De ahí que los productos de esa cinematografía clásica, divorciada de las tendencias del cine dominante, se enquistan, pese a todo, en nuestra sociedad de discursos, siéndole otorgados lugares donde residir. De ahí que nazca una segunda experiencia de lo clásico, marginal o no, en momentos en que la dinámica audiovisual camina por otros derroteros. Podríamos afirmar que el relato clásico hollywoodense y sus secuelas han encontrado varios espacios donde encallar su cadáver, cada uno de los cuales parece reservado a un uso distinto. El primero de ellos es, sin lugar a dudas, la televisión, a través de canales especializados y de costumbre en horarios marginales o, en todo caso, secundarios. Ni qué decir tiene que esta práctica contradice los elementos esenciales de la puesta en escena del espectáculo fílmico: la sala oscura (la cual, dicho sea de paso, no es característica del cine de los primeros tiempos y puede llegar a no serlo en un futuro próximo), la procedencia del haz luminoso, la disposición de las buta-

8

cas, la estructura de la programación, la función de los carteles, los *trailers*, las fotos informativas, las revistas de producción. Se advierte, en la actualidad una reconstrucción del texto clásico (traducido a soporte electrónico, adaptado el formato, etc.) privándolo de su entorno ritual: desritualización de símbolos que constituye un síntoma altamente elocuente de la pérdida de grosor simbólico del que hablamos.

El segundo de estos espacios de acogida intenta contrapesar el extravío que acabamos de mencionar. Está representado por las filmotecas, los museos, los festivales especializados. En éstos se pone en juego todo el cuidado necesario para reconstruir el ceremonial de antaño o, cuando menos, el que, a juicio del historiador, constituye lo esencial de la experiencia clásica. Es claro, por consiguiente, que media una interpretación, un estudio y que, a la postre, por loables que sean estos experimentos, se encuentran lastrados por un exceso —inevitable— de manierismo. Es claro, dicho con otras palabras, que la reconstrucción de un corral del teatro clásico o un paseo por la Capilla Sixtina son insuficientes para vivir la experiencia de la época, aquélla —es necesario decirlo— en la cual estas formas artísticas poseían una dimensión antropológica y no eran mero efecto de retórica.

Por último, habría que destacar la labor de las universidades y centros especializados de estudio e investigación. En ellos puede aspirarse al destripamiento analítico, es decir, a una mejor comprensión de los mecanismos significantes que operaban en el cine clásico, de su gramática y su función histórica y social. A pesar de todo, la opción es —no podría ser de otro modo— intelectual y también aquí la experiencia del relato clásico queda forzosamente interrumpida, ausente. Sobre su vacío se edifica su comprensión. En suma, dependiendo del espacio en el que se ubique, el espectador de cine clásico en la actualidad, trazado con tiralíneas, no tiene más destino que convertirse en un arqueólogo, un nostálgico o un académico; tres comportamientos que convergen a menudo en los mismos sujetos y que son decisivos para detener el extravío de lo que fue la gran forma de relato en el siglo xx, después de la descomposición que acarrió la vanguardia histórica.

La definición de un estilo

Unido al nacimiento de un tipo de producción industrial de espectáculo de masas surgió el problema de integrarlo o explicarlo como fenómeno estético. Como espectáculo de feria, el cine no hubiera necesitado de una estilística que ofreciese un razonamiento sujeto a paradigmas artísticos. Pero Hollywood optó inmediatamente, al tiempo en que se consolidaba como industria, por conectar el modelo de representación que iba constituyendo con una tradición que se alejaba cada vez más del mundo vodevilésico o ferial de su nacimiento para remitirse a precedentes literarios o teatrales de mayor respetabilidad. De este modo, y en una interesantísima correspondencia que hacía converger el *marketing* y la publicidad con unos consensuados pero nunca claramente definidos criterios de calidad, fue fundamental labrar un modelo inconsciente en el que el mecanismo industrial y el horizonte del logro o hallazgo artístico estaban perfectamente integrados. La importación de creadores europeos o intelectuales y técnicos del teatro neoyorkino, el papel fundamental de los críticos de la prensa especializada desde mediados de los años diez, la búsqueda de modelos ampliamente reconocidos desde los distintos ámbitos artísticos (incluso desde la vanguardia europea) empezaron a elaborar un marco ideológico en el que modelo de representación e industria alcanzaban un estado de absoluta correspondencia también desde criterios estéticos. No es

por ello de extrañar que las dos primeras grandes historias del cine clásico, de Lewis Jacobs (1939) y Benjamin Hampton (1931), ofrezcan un detenido análisis del tejido industrial para llegar a conclusiones de orientación estética, precisamente en el momento de mayor madurez del modelo. Ambos frentes parecían indisolubles para los estudiosos norteamericanos en un sistema en el que se habían integrado hasta la naturalización.

Tal proceso tuvo sus consecuencias irremediables en la crítica posterior. Esta adecuación tan incuestionable para la perspectiva americana no era tan fácil de asimilar para los patrones críticos del otro lado del Atlántico, sobre todo de Francia y la primera generación de los *Cahiers du Cinéma*. Ante el modelo cerrado que reconocieron los americanos (con espacios, eso sí, para integrar respuestas vanguardistas como planteó Jacobs), el equipo de cahieristas empezó a buscar y reconocer voces propias que aparentemente se desenvolvían más allá de los corsés industriales para ser comprendidos como artistas, autores particularizados frente al modelo general. Frente a la concepción instrumentalizada de la producción, algunas voces reclamaban una presencia que las destacara de la masa de artesanos para alcanzar el grado de artistas. La consecuencia inevitable fue el nacimiento de una estilística cinematográfica cuyos puntales metodológicos parecían remitirse a sistemas ya arcaicos en disciplinas afines como la crítica literaria. La psicobiografía, la fetichización del efecto técnico como lugar de transgresión o la leyenda del artista enfrentado al sistema se convirtieron en los puntos fundamentales a los que se hacía fugar todo el análisis estilístico. A la par con este proceso, los filmes no particularizados encontraban su reagrupamiento de acuerdo con criterios de género cuya raíz era más pragmática que teórica. Sin definición de sistemas sujetos a un trabajo del texto, la primera superación de estas actitudes tuvo que manifestarse a través de una crítica ideológica del aparato, del dispositivo técnico e industrial que lo mantenía en pie.

El trayecto textual

Es curioso observar, con la perspectiva de que disponemos hoy, que los esfuerzos metzianos de formalización y los de muchos de sus discípulos corrían parejos con un intento por restituir en los filmes aquello que no era reductible a los códigos. Esto tuvo su expresión privilegiada con el redescubrimiento por la segunda gran generación de los *Cahiers du cinéma* de algunas de las obras eisensteinianas, así como de André Bazin. No deja de sorprender que estas dos figuras, cuyo objeto de estudio privilegiado jamás fue el cine clásico, fuesen tan referidas a la hora de manejar utensilios para el estudio de dicho cine. Si Eisenstein se presentaba como el maestro del análisis y de la vocación performativa de la imagen por medio de su riquísimo concepto de montaje, Bazin se mostraba defensor de un realismo basado en el respeto de la temporalidad y la espacialidad de los acontecimientos. Pues bien, ambas poéticas recortaban los dos límites del cine clásico; un cine que era entendido como naturalizador (frente a la visibilidad enunciativa del montaje eisensteiniano) y dirigista (frente a la neutralidad verídica que proponía Bazin). A través de este sinuoso camino, el cine clásico fue rescatado y reprochado en un doble movimiento homeostático. Por una parte, se le reprochaba su espíritu de engaño, de artificio; por otra, se mostraba un esfuerzo por reivindicar todas aquellas manifestaciones que parecían poner en tela de juicio el programa clásico. Se alcanzó así una paradójica situación: cuanto más se internaban los analistas en el cine norteamericano de los años treinta, cuarenta y cincuenta, más descubrían en él rupturas o, utilizando la terminología de la época, transgresiones.

El estado que acabamos de describir se hacía cada vez más irrespirable: si todo texto

10

clásico poseía su densidad y ésta había de ser definida frente a un sistema que encarnaba lo contrario de lo que nos exponía el texto particular, parecía lógico que el estudio del cine clásico no se pospusiera más y se iniciara sobre él una reflexión de conjunto y no sólo un mero catálogo de brillantes transgresiones. Unido a este proceso, la crítica ideológica del aparato no era suficiente puesto que mostraba una lejanía cada vez mayor de los textos de los que pretendía dar cuenta. La idea que resumía todos los intentos de los setenta, y que de manera metafórica podríamos identificar con el término de Noël Burch de modo de representación institucional, mostraba una fisura fundamental que acabaría por desestabilizarla: no podía contener en su interior criterios históricos ni estéticos. El fantasma de la Institución, que parece recorrer toda la historia del cine, no definía perfiles para sus periodos, ni daba cuenta del peso de las innovaciones tecnológicas, ni sustentaba con el análisis textual las características de una ideología de la representación, algo muy difícil si se deja de lado a la historia como problema. El único espacio que quedaba, por lo tanto, era la automática identificación cine clásico-modelo de representación institucional (siguiendo con el modelo inconsciente que en el fondo subyacía en los historiadores de los años treinta) a través de su definición en negativo, es decir, de lo que no es: la vanguardia o el cine de los primeros tiempos.

La teoría, la crítica y la historia

Enfrentados a estos postulados, y con el fin de verlos superados, se han planteado una serie de revisiones del trabajo crítico del cine clásico a través de la integración de dos elementos esenciales que intentan responder tanto a los criterios industriales como a los estéticos y estilísticos. Por un lado, las actitudes de tipo historicista, de gran importancia en el ámbito anglosajón, y que pretenden un detallado recorrido por las condiciones de producción, distribución y exhibición del cine clásico y su industria, las características de su recepción, el modo en el que se vinculaban otros productos de los *mass media*. Unidos a este espíritu empírico de investigación de fuentes directas como documentos de producción, organización interna de los estudios, función de la publicidad y de la prensa, determinismo de las innovaciones tecnológicas y de la experimentación, condiciones de exhibición y organización de las salas, análisis económico de la estructura monopolística de la industria, etc., se plantean, sin embargo, problemas que van más allá del trabajo estricto del historiador. Desde este punto de vista, y observando a los filmes como sistemas abiertos (en expresión de Gomery y Altman) su análisis estilístico no puede dejar de lado el recorrido minucioso por los condicionantes históricos, económicos y técnicos que los han producido. Y como respuesta global a este problema surge el libro más influyente de los últimos años en el campo del análisis estilístico del cine clásico: la propuesta de Bordwell, Staiger y Thompson que se verá analizada en los artículos que seguirán a continuación.

Sin embargo, de todos estos temas parece que se ha ido independizando un problema teórico de particular interés tanto en el ámbito histórico como teórico a la hora de enfrentarse al análisis del cine clásico. El trabajo sobre la construcción de los textos ha ido centrándose, a partir incluso de ciertos efectos de origen técnico que han cobrado dimensión teórica (el montaje, el borrado del *raccord*, la naturalización del sonido...), en su aspecto como relatos narrativos y las repercusiones históricas de dicho proceso. Partiendo de la propia influencia del trabajo del análisis textual (como la célebre edición de trabajos fragmentarios llevada a cabo por Raymond Bellour en 1980), la narratología se ha ido convir-

tiendo poco a poco en un lugar privilegiado en donde apoyar el trabajo histórico del cine clásico. El problema de la orientación hacia una integración narrativa (en expresión de Tom Gunning) de fórmulas de distinta procedencia hasta su consolidación en un modo de representación dominante es uno de los ámbitos más fructíferos del trabajo actual sobre el cine clásico. El recorrido detallado sobre las características de la construcción narrativa del periodo que nos ocupa parece haber hecho converger, por primera vez, en un mismo campo teórico a los investigadores de los dos continentes.

En contrapeso con esta situación, tampoco podemos ignorar que los planteamientos más orientados ideológicamente en el campo teórico siguen separando el tipo de trabajo del ámbito anglosajón frente al continental europeo. Las nuevas tendencias de análisis de orientación feminista, deconstruccionista, sociológica o empírica del ámbito anglosajón tienen un eco muy limitado en Francia, Alemania, Italia o España. Por contra, la elaboración de tipo textual, semiótico o retórico, más arraigadas en el continente, son vistas con escepticismo por la mayor parte de los investigadores americanos e ingleses.

Una apuesta

Vista esta situación en un campo de trabajo en el que el objeto de estudio ya no tiene ningún peso específico ni en los medios de comunicación de masas ni en el ámbito artístico, las distintas polémicas parecen ser coherentes con la diseminación de saberes y la especialización que preside cada vez más la vida académica y es sólo en este ámbito donde tienen alguna repercusión. En el espacio de investigación en el que nos movemos, sin embargo, parece que la llegada a actitudes extremas en la concepción de estudios parciales puede ser uno de los riesgos con los que se tope el trabajo sobre el cine clásico.

En lo que respecta a la polarización de tendencias metodológicas, pensamos que no se debe retroceder al empirismo que una vez fue con tanto esfuerzo superado sólo porque los modelos lingüísticos hayan sido incapaces de agotar el tema. La entrada de la teoría en el estudio del cine y, muy particularmente, del cine clásico es una conquista irrenunciable. Lo que queda hoy patente, sin embargo, es que esa entrada por la vía del significante no puede reducirse a ingenuos estudios de orientación gramatical o retórica. Y esto es así porque el significante no remite sólo a lo gramatical, a los códigos y a los signos del cinematógrafo. Su estudio ha de implicar la comprensión de los elementos antropológicos fundamentales que sustentan a dichos textos. Y desde esta apertura, la historia queda irremediabilmente convocada en cada análisis, en el enfrentamiento a cada problema textual que despierta el trabajo crítico.

En estos momentos de indecisión, de copresencia y convivencia de tantos tipos de aproximación al cine clásico, valdría la pena sostener la interrelación entre teoría e historia para mejor describir y analizar el cine clásico. Si bien es cierto que la euforia en este campo de los estudios de finales de los 60 y primeros 70 en las revistas *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, así como *Tel Quel* y otras, no es hoy recuperable, es necesario indicar que esto no ha destituido la relación entre teoría e historia, sino que ha replanteado desde su crisis un mecanismo ideológico que procedía de la misma noción de ideología en el marxismo. Para que el camino a seguir mantenga un contacto con el modelo del que se pretende dar cuenta teóricamente, la mejor guía de orientación no puede ser otra que la de aferrarse al estudio de los textos. Desde el silencio al que han sido relegados por la cultura actual, quizás el académico, el arqueólogo o incluso el nostálgico puedan llegar a explicar por qué los relatos clásicos ya no pueden ser una condensada metáfora del mundo y de la vida ●