



El estilo cinematográfico clásico y la historia cultural: sincronía, comparatismo, crisis.

Vicente J. Benet
Universitat Jaume I

Estaba en plena preparación de la conferencia para este congreso cuando tuve noticia del fallecimiento de David Bordwell, que ocurrió hace exactamente quince días. Imagino que la mayoría de los presentes hemos leído y apreciado alguna de sus obras, especialmente las que realizó desde mediados de los años 80 del siglo pasado hasta la primera década del presente. Libros como *Narration in the Fiction Film*, *Making Meaning*, *Post-Theory* (con Noël Carroll), *Poetics of Cinema*, o también *On the History of Film Style*, todos del periodo que acabo de mencionar, le convirtieron probablemente en el académico más influyente de nuestro campo a escala internacional y configuraron en gran medida los estudios cinematográficos contemporáneos. Sus trabajos especializados dedicados a cineastas tan diversos como Carl Dreyer, Yasujiro Ozu o Sergei M. Eisenstein, sus textos sobre cine asiático reciente o su estudio pormenorizado de las formas de composición narrativa en el cine norteamericano actual, reflejado en cineastas como Christopher Nolan o Wes Anderson, muestran una amplia variedad de intereses en los que siempre vertió un conocimiento profundo de los contextos culturales y también de las prácticas creativas de los filmes. Además, su capacidad de síntesis ante las grandes cuestiones del arte cinematográfico quedó reflejada en obras, coescritas con Kristin Thompson, que han servido para formar a generaciones estudiantes universitarios de todo el mundo, ya que, además, han sido traducidas a diversas lenguas. Su imprescindible *Film Art, an Introduction*, se encuentra actualmente en su 12ª edición. En cada una de estas ediciones Bordwell y Thompson han revisado, y puesto al día sus diferentes secciones, convirtiéndolo en un trabajo permanentemente actualizado. Por último, mencionaré dos obras monumentales que, sin duda, nos han acompañado a muchos docentes universitarios en el diseño de nuestras clases. Por un lado, el libro *Film History*, sin duda la mejor síntesis de la historia del cine mundial que conozco. Por otro, el texto que le ubicó, junto a Thompson y Janet Steiger, en un punto central de los estudios cinematográficos desde mediados de los años 80: *The Classical Hollywood Cinema*. Esta breve selección de publicaciones que he comentado se debe completar con una página web de enorme interés, *David Bordwell's Website on Cinema* que es un recurso increíblemente fértil de materiales y reflexiones sobre el cine del pasado y el actual.



Con mi presentación me gustaría rendirle homenaje en este prestigioso congreso. Quisiera hacerlo con la modestia y el agradecimiento de un alumno hacia uno de sus principales maestros. Discúlpenme una pequeña rememoración autobiográfica que sólo pretende dar cuenta de la personalidad de David Bordwell. Entre 1989 y 1991 tuve la suerte de poder estudiar con él y compartir conversaciones, siempre provechosas, durante los tres trimestres que pasé en la Universidad de Wisconsin-Madison. Yo me encontraba entonces investigando para mi tesis doctoral. Dos años antes, en 1987 había comprado *The Classical Hollywood Cinema y Narration in the Fiction Film* en una librería de Nueva York. Ambos libros habían aparecido apenas dos años antes y, por supuesto, no tenía ni idea de quiénes eran los autores. Quedé deslumbrado y me animé a mandarle una carta como se hacía entonces: escrita a máquina, poniendo un sello de correos y metiéndola en un buzón. No olvidemos que estábamos en 1987, mucho antes de que los ordenadores y las redes sociales colonizaran nuestras vidas. Le contaba en mi carta cuánto me habían impresionado sus libros y le pedía que me permitiera ir a su Universidad y aprender de él. Obtuve una respuesta rápida. Sin conocer de nada a un joven investigador de un país remoto que comenzaba a trabajar en su tesis doctoral, Bordwell me abrió el acceso a sus clases, a conocer el importante trabajo que hacían el resto de compañeros, a los seminarios, conferencias, ciclos de cine y por supuesto a las fiestas y reuniones sociales que tenían lugar en un colectivo de profesores y estudiantes de doctorado en permanente ebullición intelectual. Me aceptó con naturalidad y siempre estuvo dispuesto a ayudarme. A lo largo de esos años experimenté un proceso de profundo cambio bajo su influencia, que me alejó definitivamente de los brumosos territorios de la Gran Teoría en la que me había formado en España. A través de sus clases y sus pacientes conversaciones, me hizo ver nuevas formas de hacerme preguntas simples sobre el fenómeno cinematográfico. Y esto resultó decisivo para el proyecto de historia cultural del cine que he trabajado a lo largo de mi carrera.

Por este motivo, hoy voy a intentar ofrecer una reflexión sobre el valor que pueden tener sus ideas en la elaboración de una historia cultural del cine. Y voy a hacerlo remitiéndome al conjunto de su obra, pero fundamentalmente a sus tres últimos libros que me parece que son todavía poco conocidos fuera del ámbito angloparlante. Se trata de *The Rhapsodes* (2016), *Reinventing Hollywood* (2017) y *Perplexing Plots* (2023). Se caracterizan de entrada por ser libros de gran ambición, lo que no es infrecuente en la carrera de Bordwell. Como de costumbre, revelan una erudición, una ágil escritura y una finura de análisis por parte de su autor que los hacen representativos de un momento de espléndida madurez. Después de haber transitado por geografías, autores y periodos históricos de muy distinta naturaleza, David Bordwell volvió al tema que le

dio a conocer en la comunidad internacional de investigadores: el cine clásico de Hollywood. En algún texto de su blog confiesa que esa vuelta al cine clásico tenía que ver con su educación cinéfila, con las películas que marcaron su niñez y su juventud y que, de manera persistente, le acompañaron el resto de su vida. Le permitieron además pensar y recrearse en algunas de sus aficiones personales, como las novelas de misterio y de detectives. Pero el hecho de que su objeto de estudio estuviera vinculado a su recorrido vital, no limitó su capacidad de abordarlo con el rigor conceptual y analítico que había desarrollado a lo largo de toda su obra con otro tipo de materiales de trabajo. Un poco más adelante me extenderé algo sobre estos fértiles y admirables libros, pero quiero comenzar con la relación que, desde mi punto de vista, mantiene la obra de Bordwell con la historia cultural del cine. Específicamente, me centraré en su utilidad para la comprensión del cine clásico, y no sólo en Hollywood, sino también en cinematografías nacionales del resto del mundo.

Habitualmente, pensamos la historia cultural del cine como una derivada de la historia social en la que cobra un peso determinante la conexión de las representaciones audiovisuales con sus contextos. O por decirlo con las palabras un poco más sofisticadas de Dimitri Vezyroglou: se trata de una “historia de los condicionamientos sociales de la producción y la recepción de bienes culturales, una historia en la que el objeto es la elucidación de las representaciones estructurantes del imaginario social a través de su contextualización.”¹ Los contextos en los que nos centramos se refieren al menos a cuatro aspectos fundamentales de la institución cinematográfica. No me extenderé demasiado en esta intervención de hoy en los tres primeros, pero los describo brevemente: En primer lugar, el conocimiento del estado de la tecnología. Las transformaciones tecnológicas, las innovaciones y dispositivos que van apareciendo a lo largo del tiempo constituyen un procedimiento esencial en los procesos de cambio en el modo en que se hacen las películas, la gama de decisiones creativas posibles y, por supuesto, el modo en que son recibidas y conforman una experiencia para el espectador. En *El cine clásico de Hollywood*, Bordwell, Thompson y Staiger son particularmente cuidadosos en la descripción de las transformaciones tecnológicas que ofrecieron nuevos contextos de producción y posibilidades creativas. A menudo se refieren a otro libro que no ha sido suficientemente valorado, quizá por su carácter agresivo contra los estudios predominantemente estructuralistas de los 80. Me refiero al texto de Barry Salt: *Film Style and Technology*. La huella de este libro en los análisis de *El cine clásico de Hollywood* es más que evidente.

¹ Dimitry Vezyroglou. *Le cinéma en France à la veille du parlant*. París, CNRS éditions, 2011, p. 11

El segundo contexto sobre el que prestamos atención es el de la configuración de la industria en cada momento dado. Esto se refiere a los tipos de organización del negocio en las facetas de producción, distribución y exhibición. Incluimos aquí sus relaciones y dependencias con las administraciones de los estados, desde los dispositivos de censura a las ayudas de producción u otras prácticas proteccionistas. La conexión y discusión productiva de *El cine clásico de Hollywood* con las tendencias dominantes en ese momento en Estados Unidos (las obras de Richard Allen, Douglas Gomery, Tino Balio, etc.) que configurarían la *New Film History* es también evidente. El libro clásico de Bordwell, Thompson y Staiger describe con precisión las estrategias económicas que permitieron la consolidación de un modelo compartimentado y de tendencia monopolista. El tercer factor que forma parte del proceso de historia cultural se referiría al modo en el que el cine se constituye en cada contexto sociocultural, no sólo a los usos sociales de un arte y negocio de distracción y entretenimiento, sino también como institución, como espacio de conocimiento, de experiencia, de aprendizaje en el manejo de las emociones y de configuración de relatos y de imaginarios que responden a los intereses del público del momento. No cabe duda de que elementos como el código Hays, las consecuencias sociales de la segunda guerra mundial en el moldeamiento de géneros y espectadores o la caza de brujas en la guerra fría recorren este volumen, aunque como reconocerá con posterioridad Bordwell en una entrada de su blog sobre la que me centraré un poco más adelante, quizá demasiado apresuradamente.

Por último, el cuarto elemento del que quería hablar es quizá el más característico del proyecto y constituye una aportación teórica fundamental para el historiador cultural. Me refiero al concepto de estilo. Partiremos de una definición simple y precisa de Bordwell:

El estilo es, en esencia, la textura de las imágenes y los sonidos de la película, el resultado de elecciones realizado por los cineastas en circunstancias históricas concretas.²

Desarrollaré este asunto en unos momentos, pero antes me gustaría pensar el contexto en el que este tipo de aproximación puede encajar en las tendencias más asentadas actualmente de la teoría y la historia cultural del cine o del audiovisual.

Como acabamos de ver, una de las cuestiones debatidas sobre la historia cultural es que su aproximación privilegia el estudio de los contextos, a los que supedita

² David Bordwell. *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1997, p. 4

habitualmente el análisis de las cuestiones de índole formal o artística. De nuevo, cito a Vezyroglou, “el objeto [de la historia cultural] no es [elaborar] una historia de las formas cinematográficas que se superpondría sobre la tradicional historia de las formas artísticas, sino el estudio del hecho cinematográfico en tanto que fenómeno social.”³ Esa vinculación al aspecto más material de la producción y recepción de imágenes cinematográficas con los contextos conduce en la mayoría de los casos a que las películas sean asumidas desde la historia cultural como modelos de unas prácticas de producción, de recepción y de consumo. En el mejor de los casos, las técnicas de análisis vertidas sobre las películas concretas acaban centrándose en los aspectos temáticos y narrativos, la descripción de determinados argumentos dominantes, la prevalencia de ciertos géneros cinematográficos, la iconografía o caracterización de personajes, o el modo en el que, finalmente, los asuntos reflejados en las películas encierran claves sintomáticas para interpretar conflictos sociales del momento.

De alguna manera, estos trabajos no estarían tan interesados en *estudiar los textos* como en pensar los *usos sociales de los textos*. Pero las limitaciones que se desprenden de esta aproximación se pueden condensar en un problema básico: si nos alejamos de las características expresivas y formales específicas de los textos cinematográficos, resulta difícil distinguir nuestro trabajo del que se podría aplicar a otro tipo de manifestaciones culturales como la literatura, la pintura, la fotografía, la música popular, la escultura, el teatro, el vodevil o cualquier otra actividad cultural o de entretenimiento. Por el otro extremo, un estudio puramente formalista, centrado exclusivamente en observar las técnicas expresivas del cine, podrían llevarlo a convertirse en un mero derivado de la historia de las formas artísticas, con una proyección restringida a su análisis estético.

Algunas de las tendencias más características de los estudios históricos actuales han supeditado el estudio de los aspectos formales de las películas a la comprensión del cine como fenómeno social. Localizaríamos aquí, por ejemplo, la denominada “*New Cinema History*”, centrada en el análisis exhaustivo de los contextos de recepción de las películas, su circulación, su función en las prácticas de socialización, el estudio de su impacto colectivo como memoria compartida y, finalmente, su papel como vivencia y como experiencia. En Europa se han convertido en un sistema bastante consolidado desde los pioneros trabajos de Annette Kuhn o Richard Maltby. Desde una concepción radicalmente diferente, pero también muy asentada en el campo académico europeo y en parte norteamericano, nos encontraríamos con la denominada “*Arqueología de los medios*”, que igualmente deja de lado la historización de los estilos y las decisiones

³ Dimitry Vezyroglou. *Op. cit.*, p. 12.



creativas. Centrada a grandes rasgos en el cruce de la concepción social del cuerpo humano con la tecnología, el cine es observado aquí como una práctica más de las conexiones del individuo moderno con las tecnologías, principalmente de la visión. Dicho de otro modo, plantea un complejo territorio de exploración del audiovisual que afecta a las dimensiones sensoriales de los sujetos a través de su canalización mediática. Frente a los planteamientos empíricos de la “*new cinema history*”, la “arqueología de los medios”, de inspiración foucaultiana, utiliza las metáforas de la “excavación”, la lectura vertical y la inmersión para colocarnos en un lugar contrapuesto al de los discursos históricos convencionales. En esta propuesta, los medios, soportes y contextos se funden y se confunden. La experiencia mediada de lo audiovisual se expresaría en una acumulación de capas que conducen a conexiones directas y ahistóricas entre, por ejemplo, el cine de los primeros tiempos y ciertas prácticas del digital; o entre los panoramas, las exposiciones universales y las proyecciones en Imax.

Frente a estas revisiones contemporáneas, tendentes en mi opinión a disolver los procesos históricos y la naturaleza del cine como medio, resulta particularmente iluminadora la cuestión del estilo fílmico como lugar específico en el que los contextos históricos se materializan en prácticas y decisiones creativas concretas. Volvamos al cine clásico (tanto el tema como el libro de 1985). Para conmemorar veinticinco años desde su publicación, Bordwell, Steiger y Thompson realizaron una entrada en el blog al que me he referido anteriormente.⁴ Cada uno de los autores planteó una reflexión sobre su aportación en la que no faltaron matizaciones e incluso lúcidas autocríticas sobre algunos aspectos de su obra. En ese diálogo con quienes fueron veinticinco años antes, entendemos no sólo las fortalezas y debilidades del propio libro, sino que me atrevería a decir de los estudios de cine en general. No cabe duda de que lo que voy a decir es una mera opinión, pero el libro responde, en sí mismo, a un contexto también muy específico: el de las últimas dos décadas del siglo pasado (desde el congreso de Brighton del 78) y la primera década del presente, un tramo temporal que supuso probablemente el punto álgido de los estudios académicos sobre cine. La disciplina había entrado con fuerza desde la década anterior en las Universidades. Las Filmotecas y la FIAF cobraron un gran impulso también en ese momento, al igual que las revistas académicas y algunos centros de investigación, sobre todo gracias a las conmemoraciones del centenario del cine y sus secuelas. Los impulsos promovidos por instituciones culturales incluyeron ambiciosos programas de preservación y

⁴ David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Steiger: “The Classical Hollywood Cinema, Twenty-Five Years Along”. *David Bordwell’s website on cinema*: <https://www.davidbordwell.net/essays/classical.php> (septiembre de 2010).



restauración de películas, la consolidación de festivales de cine para historiadores e investigadores especializados (donde podríamos destacar los de Pordenone y Bolonia) y, finalmente, la accesibilidad generalizada a las películas vinculada a la aparición del video y poco después las tecnologías digitales.

Pero este momento de intensificación también tenía sus limitaciones. Resulta bastante interesante pensar la producción del propio libro *El cine clásico*. Así la describen en esta entrada del blog. Entre 1979 y 1981 los tres autores estuvieron investigando y redactando el libro. El proceso de redacción incluyó viajes y estancias en Washington (Biblioteca del Congreso) y otros archivos fílmicos. El proceso suponía ver más de 300 películas, fundamentalmente en moviola. En 1981, acabaron el manuscrito. No tenían, de entrada, un editor, aunque tenían un contacto partidario del trabajo en la editorial de la Universidad de Princeton. El libro fue presentado allí, pero fue rechazado por los evaluadores externos, en parte también por su extensión en ese momento, superior a las 1300 páginas. Redujeron algo el número de páginas y buscaron más suerte en la editorial de la Universidad de Columbia, pero también fue rechazado en un primer momento. Finalmente fue la editorial británica Routledge and Kegan Paul la que apostó por dar paso a su publicación, cuatro años después de acabado el manuscrito. Inmediatamente, Columbia compró los derechos para Estados Unidos, y el libro pudo salir por fin en Europa y Estados Unidos a la vez en 1985. Incluso en esos momentos de apogeo de los estudios de cine, un libro tan importante tenía sus problemas de supervivencia.

En fin, volviendo al asunto que nos ocupa, el concepto que utilizaron Bordwell, Thompson y Steiger para articular la perspectiva histórica del trabajo fue el de *modo de producción*. Aunque el término puede presentar algunas resonancias materialistas, su funcionalidad se relaciona con dos cuestiones muy específicas: las estrategias concretas de producción de las películas, es decir, de organización del trabajo a gran escala del sistema de Estudios por un lado. Por otro, el modo en que esas prácticas configuran un estilo plasmado en formas específicas de construcción de los relatos y de uso de las técnicas cinematográficas.

Me parecen muy interesantes las reflexiones (auto)críticas de Bordwell veinticinco años después. Sobre todo, por una serie de carencias que pone de manifiesto. De algunas de ellas, los autores eran plenamente conscientes. Sin embargo, desbordaban el objetivo, ya por sí enciclopédico, del proyecto. La primera de estas carencias es bien significativa para nosotros. Se refiere al hecho de que, para entender el cine clásico, es necesario el estudio comparado entre lo que ocurre en Hollywood y lo que pasa en el

resto de cinematografías del mundo durante esos años. En este aspecto, Bordwell se sorprende de que este aspecto no se haya desarrollado demasiado en los estudios de cine a escala internacional y establece una posible causa: el hecho de que no prevalezca en los estudios históricos contemporáneos el análisis concreto de la forma y del estilo cinematográfico. Otros aspectos que destaca como elementos matizables de su trabajo se refieren a su limitado desarrollo de la relación de Hollywood con la cultura americana y el contexto social en su conjunto, el hecho de que no desarrollen en profundidad estudios de recepción o el carácter más o menos representativo del corpus sobre el que acabaron trabajando. Un elemento particularmente revelador se dirige a la médula del proyecto, encerrado aparentemente en el término “clásico”. Bordwell lo relativiza, dado que lo que pretendía el libro no era la mera descripción formal de un tipo de cine, sino la historización de un modo de producción que, como acabamos de decir, incorpora necesariamente el uso concreto de técnicas cinematográficas en un contexto específico de producción.

“[el término] “clásico” ... podría ser fácilmente reemplazado por cualquier otra palabra, como “estándar”, “ortodoxo” o “canónico”. Esto no cambiaría la argumentación y la sustentación basada en evidencias de la propuesta.⁵

Se nos revela así un concepto de clásico necesariamente “fluido”, abierto a procesos complejos e incluso en ocasiones contradictorios sobre las prácticas de producción, distribución y consumo a escala transnacional. Se trata de comprender el estilo clásico como un tráfico constante de influencias que, como nos advierte Bordwell, requiere una perspectiva *comparatista*. Igualmente, la complejidad y las tensiones del modelo clásico, estimuladas por esta perspectiva comparada, nos guían hacia consideraciones “en horizontal”, centradas en segmentos temporales limitados, en que emerge el carácter sincrónico de los incesantes procesos de tráfico de ideas e influencias en un periodo más concreto. De hecho, algunos ejemplos recientes de proyectos de historia cultural van limitando su trabajo a momentos más concentrados temporalmente. Sin ir más lejos, el propio Bordwell, en sus tres últimos libros, centra su explicación de las renovaciones estilísticas que transformarán el campo de opciones expresivas en Hollywood principalmente en un periodo de cinco años, el que cubre entre 1940 y 1945.

Recapitulando: la obra de Bordwell desde *El cine clásico...* y sobre todo posterior (pienso aquí en libros como *On the History of Film Style* o *Poetics of cinema*) nos ofrece dos recursos de gran utilidad para la historia cultural del cine. El primero consiste en

⁵ *Ibidem*

plantear la investigación a través de una concepción equilibrada entre los planteamientos teóricos de base y el trabajo de archivo, de fuentes, y evidencias extraídas del análisis detallado de los elementos de la puesta en escena cinematográfica. Dicho en sus palabras, un proyecto de *middle-level research* o investigación de nivel intermedio. Este tipo de investigación “intermedia” buscaría encontrar argumentos que tengan a la vez una dimensión teórica y otra empírica, basada en la textualidad de las películas. Como afirmó Bordwell en su momento: “Se trata de historizar la teoría, construir historia a través de la observación herramientas específicas del cine.”⁶

Y, dependiente de esta premisa, encontraríamos la otra gran aportación de la obra de Bordwell: la noción del estilo cinematográfico, que no debe ser entendido como un concepto puramente formalista, sino como una estrategia de historización de los procesos de innovación y cambio que determinan la historia del cine. En resumen, la obra de Bordwell nos invita a los historiadores culturales del cine a considerar como una parte esencial del trabajo la observación de la textura de las imágenes y los sonidos de la película, el resultado de elecciones creativas realizado por los cineastas en circunstancias históricas concretas. Según Bordwell, la historia del estilo fílmico no se centra por lo tanto en la mera historización de las formas cinematográficas en tanto que problema estético o filosófico. Se dirige a la observación específica de prácticas de trabajo técnico y creativo, de procesos de elección entre opciones, que conforman el repertorio de soluciones expresivas en cada momento dado. Estas soluciones expresivas están sometidas a un proceso constante de experimentación, continuidad y cambio y dependen, como los estudios de la historia cultural, de la situación de la tecnología, la industria, las formas de producción y el contexto social. Es interesante que, al hablar del cine clásico de Hollywood, Bordwell nos dice que no piensa en la producción de las películas como una industria que elabora productos estandarizados, una “fábrica” de producción en serie de películas, sino que la equipara con los talleres de pintores del siglo XVI, constituidos por especialistas en las distintas fases del trabajo (por ejemplo, mezclar los colores, dibujar las aves, hacer los contornos de las figuras, realizar los paisajes del fondo...), supeditados a menudo al control de un maestro (el director, podríamos decir) y cuyas producciones podían tener la apariencia de ser serializadas, pero producían obras básicamente únicas y diferentes.

Creo que la parte final del trabajo de Bordwell, sus libros publicados en los últimos años, constituyen una experiencia iluminadora para pensar el cine clásico en esta línea.

⁶ David Bordwell. “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory” en David Bordwell y Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, U. of Wisconsin Press, 1996, p. 15.



Me parecen importantes para encontrar vías de análisis del estilo cinematográfico basado en el conocimiento preciso de los contextos sociales y culturales. Resultan ejemplares no sólo de cara a investigaciones futuras sobre el cine clásico de Hollywood, sino también de nuestros contextos periféricos, las cinematografías nacionales pensadas precisamente en esos flujos de experimentación e influencia, que buscan en su acervo cultural un modo de articular determinadas tradiciones con el lenguaje moderno del cine.

Tanto *Reinventing Hollywood* como *Perplexing Plots* dirigen su reflexión a los procesos de construcción narrativa que tienen lugar en los años 40 en Hollywood. El punto de partida de su investigación se dirige a pensar el modo en que, a partir de un momento preciso, concretamente en esa frontera del año 40, la panoplia de opciones expresivas del cine crece exponencialmente debido a la convergencia de diversos factores vinculados a cambios en la cultura, la tecnología y la concepción del modelo industrial. Desde este punto de vista, para Bordwell, los años 30 supusieron todavía un dilatado periodo de adaptación del sonido al cine. Los márgenes de experimentación sobre el relato cinematográfico se encontraban limitados por la preocupación de mantener la claridad y la eficacia expositiva de las historias para el gran público. Las técnicas narrativas y la definición de los diferentes géneros se encontraban en un proceso de ajuste vinculado a la aparición de la palabra hablada. Este fue un proceso lento, de experimentación podríamos decir “conservadora”, tanteando los límites de lo que podría ser bien entendido por los espectadores. Parte del juego de experimentación convergía, como sabemos bien, con su articulación en relación con otros elementos de la revolución sonora de los 20 y 30 definidos por el acceso masivo a la radio y la industria discográfica.

Pero a partir de 1940 esto cambiaría, y en las películas comenzaron a aparecer técnicas narrativas y audiovisuales impensables apenas unos años antes, una reformulación del estilo cinematográfico que apuntaba a las nuevas formas expresivas de la modernidad. Para Bordwell, la capacidad del cine clásico para articularlas en un lenguaje audiovisual y difundirlas entre el público masivo constituirían los pilares que le convertirían en la expresión artística más importante del siglo XX. Seamos un poco más precisos en qué entendemos por modernidad, término difuso y problemático donde los haya, en este contexto. La modernidad que nos interesa aquí se relaciona con nuevas convenciones estéticas y literarias desarrolladas sobre todo durante las dos primeras décadas del siglo XX. Una serie de autores ubicados en lo que podríamos denominar “alta cultura” (figuras como James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, Marcel Proust, William Faulkner o T. S. Eliot, por citar sólo algunos nombres imprescindibles) habían roto los límites de



las formas expresivas heredadas del realismo y del naturalismo del siglo anterior. No sólo se trataba de técnicas literarias, sino del trabajo de un territorio poco recorrido hasta entonces: la construcción de la subjetividad. El recuerdo, el trauma, el monólogo interior, la introspección en subjetividades más o menos delirantes, la reelaboración infinita de la memoria, la indeterminación espacio-temporal, el desdibujamiento entre la percepción de la realidad y la ensoñación o la pesadilla, la emergencia de las voces superpuestas y múltiples, la indeterminación difusa de tramas y finales, los argumentos corales sin protagonistas definidos y desarrollados mediante microhistorias entrelazadas... todos estos elementos se convirtieron en nuevos territorios de exploración de la literatura (y podríamos decir que también de otro tipo de manifestaciones artísticas) que requerían nuevas técnicas expresivas. Es decir, las representaciones del mundo, la transmisión de la experiencia y la exploración de la subjetividad de esas temáticas requerían buscar nuevas soluciones de técnica literaria. Esto se plasmó, por ejemplo, con la generalización de las analepsis o flashbacks, el estilo indirecto, la quiebra del poder estructurante de la división en capítulos o la división aristotélica de las tramas, la irrupción de lo inesperado o azaroso y otros modos de descomposición de la secuencia narrativa.

Lo que resulta interesante de este nuevo territorio de exploración es que no quedó restringido al gusto de ciertas élites preparadas para aceptar y disfrutar de las nuevas técnicas. Fueron inmediatamente “vulgarizadas”, popularizadas y difundidas a través de la literatura de kiosco (la *pulp fiction*), el teatro u otros medios dirigidos al gran público y, un poco más tarde también, sobre todo en los años 30, a través de la radio. Durante las dos décadas anteriores a la Segunda guerra mundial asentaron esta popularización mediante lo que Bordwell denomina “Moderate modernism”⁷ que podemos relacionar con las obras de autores de difusión más masiva que los mencionados anteriormente, como Edith Warton, Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos o Somerset Maugham entre otros. Pero esto también se puede observar en los programas radiofónicos (los del Mercury Theater de Orson Welles pueden ser paradigmáticos), la escena teatral (Maxwell Anderson, Thornton Wilder, Eugene O’Neill, etc.) y, como he dicho más arriba, la literatura de kiosco o la “pulp fiction”. La novela de detectives, por ejemplo, servirá para extender y hacer comprensibles, además de manera exponencial, técnicas de analepsis o de focalización, estrategias de vinculación del lector con el punto de vista del personaje, destrezas en la asunción de huecos o elipsis y otros tipos de restricción de la información. Una exhaustiva interpretación de estas técnicas, sobre todo dependiente de la novela popular de

⁷ David Bordwell. *Reinventing Hollywood*. How 1940s Filmmakers Changed Storytelling. Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 49.



misterio y de detectives, puede ser estudiada en *Perplexing Plots*. En resumidas cuentas, a pesar de que algunos intelectuales deploraran la aparición de ese modernismo “midcult” que llevaba a los gustos de la clase media los refinamientos formales de los escritores y artistas más avanzados, acabaron siendo adoptados por la cultura del entretenimiento y del espectáculo de una manera bastante generalizada. Allí les daba forma y, cuando era necesario, podaba sus elementos más extremos para que encajaran con fluidez en el gusto de las masas.

Bordwell mantiene sin embargo que el cine de Hollywood de los años 40 no se dedicó simplemente a trasladar algunas de estas técnicas. Los propios recursos específicos del cine permitieron que estas alteraciones narrativas potenciaran, al mismo tiempo, elementos de la visualidad, de la experiencia sonora, de la puesta en escena o del montaje, alcanzando un nivel único en sofisticación y variabilidad. Bordwell se dedica a describir todos estos aspectos de manera minuciosa. Por ejemplo, describe las variables que se experimentan para la superación de los clichés provenientes del cine mudo a la hora de plantear en cine un flashback (el esquema de: énfasis en el personaje/dispositivo óptico de transición/acción del pasado/dispositivo óptico de transición/vuelta al personaje en tiempo presente) hasta el apoyo del relato en figuras como el collage de imágenes superpuestas o el planteamiento y desarrollo de una iconografía del mundo inconsciente y de la subjetividad. Y de este proceso de exploración de los recursos expresivos del cine participaron tanto los cineastas de más prestigio entre la industria y el público como los directores de serie B. Según Bordwell, a principios de los 40, el flashback, por ejemplo, era un recurso poco utilizado. Cineastas como Leo McCarey, John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock mostraban su desconfianza ante esta técnica. De hecho, los productores no propiciaban en absoluto el recurso a los saltos temporales por temor a que los espectadores se perdieran. Y, sin embargo, a partir del año 40 se unieron a la tendencia moderna de manera entusiasta. Siguió la senda abierta por autores como Orson Welles, Fritz Lang, Joseph L. Mankiewicz o Ben Hecht, penetrando en este nuevo territorio y abriendo el abanico de posibilidades narrativas a nuevas formas de interiorización y caracterización de los personajes. Al mismo tiempo, suponían un salto exponencial de innovación, de apertura de opciones expresivas, de estrategias para sorprender al espectador y acentuar el poder evocador en su manera de percibir el argumento. Obviamente, la popularización del psicoanálisis en Estados Unidos, o al menos un tipo de freudianismo de masas adaptado al medio americano (*pop psychoanalysis*), va a resultar determinante tanto en las estrategias de caracterización de los personajes como en la composición narrativa de las tramas.



En su investigación Bordwell entrecruza la descripción de los contextos de producción y la rápida aparición de estas transformaciones estilísticas a partir de problemas concretos. Analiza por ejemplo las nuevas estrategias de descomposición de la historia en la trama, los procesos de construcción y caracterización de los personajes, las variaciones sobre la estructura y los bloques en los que se puede dividir el relato, el problema de la focalización o restricción de la información entre espectador y personaje, la gestión cada vez más compleja de la *voice-over*, las tipologías de personajes-narradores, o formas de construcción de la subjetividad a través de recursos ópticos y de sonido, particularmente en la representación de sueños, fantasías, alucinaciones, etc. que se generalizan en el periodo. También estudia específicamente los géneros donde este tipo de experimentación se muestra de manera más intensa: el thriller, las películas con motivos fantásticos y de misterio o las centradas en la autoconsciencia y la reflexividad.

La argumentación de Bordwell en estos libros está sustentada sobre el cotejo minucioso y detallado del análisis de docenas de filmes del periodo. A través de este trabajo de análisis detallado podemos entender, en suma, los procesos históricos que definen el modo de producción. Su conclusión es que el Hollywood de los 40 supone la aportación fundamental de la cultura americana a la modernidad. En el cine, más que en ninguna otra forma artística del periodo en Estados Unidos, se concentra un enorme potencial industrial y una gran cantidad de talento creativo para construir formas de narrar que forjarán imaginarios perdurables a escala universal. Además, este proceso se produjo porque existía una sensibilidad abierta a esas nuevas formas expresivas que se refleja en un nuevo modo de consideración intelectual del cine. Bordwell dedica las páginas de su libro *The Rhapsodes* a explicar cómo algunos críticos de cine pioneros dieron fe de estos cambios y en cierto modo apoyaron a su aceptación a partir de su trabajo en algunas de las revistas más importantes del momento. Críticos como Otis Ferguson, James Agee o Manny Farber comenzaron a vincular la reflexión sobre el cine a las ideas que se estaban forjando sobre la modernidad artística, literaria y musical de los años 30 y 40.

Se puede comprender, después de todo lo dicho, que pienso que los últimos libros de Bordwell suponen una fuente muy productiva para enfocar el trabajo de los historiadores culturales del cine. Mantienen las preguntas sobre el contexto en el que se desarrollan los procesos de experimentación y cambio que explican las transformaciones del estilo cinematográfico, permiten entender la maleabilidad y capacidad de adaptación de un modo de producción que necesitaba de la experimentación constante para ofrecer soluciones novedosas a los espectadores,



ofrecen descripciones de las conexiones del cine como arte de masas con otras formas literarias artísticas donde se impulsaban con profundidad esos cambios. La gran lección de la obra de Bordwell consiste en que no debemos dejar de lado el estilo de las películas, su textura y su complejidad, porque en la comprensión del estilo radica también la comprensión de la función social del cine, su historia, y su valor cultural.