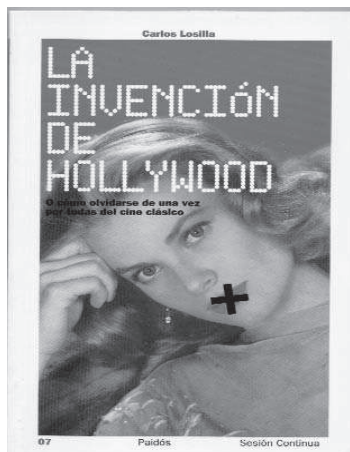


LOSILLA, Carlos: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona, Paidós, 2002

Tatiana Aragón Paniagua

Fábrica de sueños, meca de las estrellas y quintaesencia de la producción fílmica, el cine de Hollywood realizado entre los primeros años de la década de los diez (especialmente a partir de los años treinta, cuando se instauró definitivamente el cine sonoro) y la década de los sesenta, momento en que el sistema de estudios afrontó su crisis y posterior desmantelamiento, constituyó un fenómeno sin parangón en la historia de las cinematografías mundiales. Y no sólo porque llegara a convertirse en un auténtico mito, o incluso en el hipotético modelo de lo que debía ser la práctica cinematográfica ideal, sino porque llegó a conformar un estilo -el clasicismo cinematográfico- que, basado en la transparencia de la puesta en escena y en la menor percepción posible del montaje por parte del espectador, se convertiría en el sistema artístico más idóneo para la narración clara, concisa y fluida de todo tipo de historias.

Son varios los autores que han reconocido, en el inmenso corpus fílmico constituido por todas estas películas, ese modelo inquebrantable de clasicismo cinematográfico, destacando en este



sentido la obra de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. (Barcelona, Paidós, 1997). La existencia de dicho modelo, para qué engañarnos (y aunque realmente es muy arriesgado presuponer que exista un estilo artístico totalmente compacto y uniforme), es verdaderamente difícil de cuestionar ¿o acaso no hemos crecido y vivido viendo estas películas y sintiéndolas como una prolongación maravillosa y momentánea de nuestras vidas? Nos han contado miles de historias, nos han hecho soñar lugares, situaciones y personajes, y para bien o para mal, han educado nuestra mirada, tal es la fuerza y efectividad de este así reconocido estilo. No en vano, no han faltado teóricos y pensadores que han evidenciado en el mismo el oculto y sospechoso mensaje de la ideología dominante, que habría hallado en esta práctica artística de gran fuerza mediática y profundamente fascinadora



un vehículo idóneo de manipulación.

Pero, ¿es verdaderamente el cine clásico tan ingenuo como parece? ¿es lícito considerarlo como una simple máquina de contar historias? ¿es posible reducir todas sus manifestaciones a la categoría de un estilo inamovible, a un modelo inquebrantable? Carlos Losilla, profesor de *Teorías del Cine* de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, convierte la puesta en cuestión de estas ideas en el tema principal de este libro, en el que plantea la existencia de ciertas fisuras o “heridas” que atravesarían, deformándola, la supuesta homogeneidad del cine clásico de Hollywood, lo que pone en entredicho la solidez y uniformidad del mismo considerado, convencionalmente, como un estilo.

Para ello, apela a la utilización de un término muy familiar, pero sobre todo, muy representativo de esta idea de fisura: “manierismo”. Éste, que ya había sido introducido por Jesús González Requena en un contexto cinematográfico a propósito de la obra de Douglas Sirk (*La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid, Hiperión, 1986) hace referencia a esa tensión y a esas heridas que quiebran la estabilidad del supuesto clasicismo cinematográfico, de igual modo que en el ámbito de la Historia del Arte aludía a aquellas prácticas estéticas que entendían el clasicismo renacentista de un modo distinto, anunciando así el viraje de éste hacia una sensibilidad cercana ya al Barroco. La edad de oro de Hollywood, sostiene este autor, se identificaría así con el esplendor del arte del Renacimiento, y el Barroco con la denominada modernidad cinematográfica, de modo que la fase

manierista del cine americano sería aquella en la que la crisis del clasicismo conviviría con los primeros síntomas del, aún por madurar, cine moderno (un cine moderno que, por otra parte, y en el caso concreto de Estados Unidos, se fundiría con el propio cine clásico).

De esta forma, Carlos Losilla analiza la obra de determinados realizadores clásicos, reconociendo en los argumentos y contenidos de sus films, así como en los aspectos puramente formales de los mismos -en una palabra: en sus estilos- ciertos rasgos (un personaje atormentado, un claroscuro esteticista, un plano saturado, una imagen reflejada) que evidencian la fractura y la tensión que, fruto de las circunstancias socio-políticas e históricas del momento (el auge del fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, etc.), e incluso de las propias vivencias personales de los cineastas, habían dado lugar a una estética convulsa e inestable. Más evidente a partir de mediados de los cincuenta, cuando Hollywood comienza a sufrir los primeros síntomas de crisis, el manierismo está presente ya, como así demuestra el autor, desde los años treinta y cuarenta, poniendo en cuestión la validez del modelo clásico como un todo inalterable y anunciando las fracturas que sufriría el mismo, de forma más pronunciada, a partir de la década de los sesenta.

El libro presenta la forma de una antología de ensayos (la mayoría de ellos, aunque reelaborados, tienen su origen en la revista *Dirigido por*, de la que el autor es colaborador habitual) dedicados a directores concretos. En la primera parte, los protagonistas son los



realizadores más cercanos a ese primer período de los años treinta y cuarenta que podríamos definir como “más clásico”: Rouben Mamoulian y sus desgarradoras películas de terror, Raoul Walsh y sus antihéroes, el eclecticismo genérico de Mitchell Leisen, Leo McCarey y su *American Way of Life* conscientemente imposible, el realismo turbador de King Vidor, y, sobre todo, John Ford, que, muy lejos de lo que podríamos creer, ejemplificó como nadie, a través de sus típicos héroes, el sentimiento de culpa inherente al oscuro y verdadero origen de la civilización y la cultura americanas.

La segunda parte se ocupa, en cambio, tras un capítulo dedicado a la fuerte personalidad del género negro, quizá el menos clásico, y verdadero precedente del cine de autor, de la obra de aquellos realizadores que desarrollaron la mayor parte de sus carreras en el momento en que el desmembramiento del clasicismo se había convertido ya en algo más que una evidencia: el realismo estilizado de Anthony Mann, el simulacro y la puesta en escena del pasado como tiempo de la representación tan característica de Otto Preminger, el terror interiorizado y conscientemente decadente del desafiante Roger Corman (todo un adalid de la serie-B), la locura y escisión en los personajes de Richard Fleischer, la puesta en escena esteticista de Robert Aldrich, los antihéroes de Nicholas Ray, la desintegración del propio lenguaje en los elaboradísimos diálogos de Joseph L. Mankiewicz, y finalmente, Billy Wilder y su búsqueda de un idealismo perdido a través de la descomposición de la realidad en dos películas tan lejanas en el tiempo como *El crepúsculo*

*de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) y *Fedora* (1978).

A modo de intermedio entre esta parte y la siguiente, se analiza la obra de un cineasta al que podríamos definir como “de transición”, y que siempre ha sido, probablemente, el ejemplo más recurrente de lo que entendemos por manierismo cinematográfico: Alfred Hitchcock. Su cine es el paradigma de la sublimación de la vida a través del crimen y la locura, sus atormentados héroes caían a los pies de sensuales pero a la vez inaccesibles mujeres, conformando así un singular teatro de marionetas en el que se representaba la vida a modo de simulacro.

Es posible que los lectores de este libro hallen en la postura de Carlos Losilla una cierta analogía con la célebre teoría del *auteur*, algo por otra parte inevitable en una obra que analiza con tanto cuidado el estilo de los cineastas que estudia. Pero como el propio autor defiende en la introducción que precede a los ensayos, su objetivo no es el de validar la existencia de la personalidad creadora de los realizadores en el contexto de la industria de Hollywood -como así hicieron los “jóvenes airados” desde *Cahiers du Cinema*- sino “en el contexto cambiante de la evolución cultural”. De cualquier modo, no cabe duda de que se trata de una postura arriesgada, y sumamente interesante por cuanto se enfrenta a la tradicional historiografía cinematográfica que reconoce el cine clásico de Hollywood como un estilo compacto y uniforme. Quizá debamos reprochar al autor la inexistencia en el libro del correspondiente aparato crítico con el que toda obra científica debe estar dota-



da, lo que dificulta enormemente la documentación sobre el tema y la profundización en el mismo. El libro carece, igualmente, de índices en los que figuren las películas y realizadores comentados, herramientas básicas para el investigador, y que restan manejabilidad a la obra.

Y quizá una salvedad más: la identificación del denominado cine clásico de Hollywood con el Renacimiento, y la del cine moderno con el Barroco, presupone la consideración de este último estilo como "rupturista" con respecto a la estética anterior, cuando en realidad ambos respondían a una misma sensibilidad sometida, en uno y otro caso, a un menor o mayor grado de artificialidad y tensión. Si hay que comparar la modernidad cinematográfica con algún momento de la Historia del Arte, es más lícito hacerlo con el de la eclosión de las vanguardias históricas, verdaderas artífices de la puesta en cuestión de los mecanismos de representación tradicionales y protagonistas de la auténtica ruptura con respecto a los procedimientos estéticos hasta entonces vigentes. Por tanto, el cine clásico de Hollywood hallaría su correspondencia plástica en la estética pictórica que, desde el siglo XVI y hasta comienzos del siglo XX, ha dominado en la Historia del Arte occidental. Y como en ella, es inevitable en el contexto fílmico, la alternancia de momentos más tenden-

tes al clasicismo, como fue el caso del propio Renacimiento -pero también del posterior Neoclasicismo-, para acercarse a un lenguaje más artificioso o afectado, propio no sólo del Barroco, sino del Romanticismo y otros movimientos decimonónicos, e incluso de ciertas manifestaciones inscritas indiscutiblemente a una estética renacentista, como las alegorías de Botticelli o las representaciones históricas con que Rafael decoró algunas estancias del Vaticano.

De cualquier modo, como ya hemos comentado, el libro defiende una postura audaz y de enorme interés. Pero no sólo eso, pues resulta obvio que, además, destila un profundo amor por el cine clásico de Hollywood, por lo que su lectura resulta sumamente interesante para el especialista, ya que supone un profundo análisis de la naturaleza menos evidente del cine americano, a la vez que un ameno ensayo que agrada a aficionados y a cinéfilos. Pero sobre todo, hará las delicias de los amantes del cine clásico, especialmente de aquellos que siempre supieron ver en él algo más que una simple máquina de soñar, y reconocieron, en el semblante sombrío de Ethan (John Wayne), en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), la inevitable presencia de algo extrañamente turbador.