



ABRIR CAPÍTULO XIV

en términos comparativos, haciendo de esta ciudad la Meca del cine como arte comercial, puesto que la fusión de un sector importante del cine europeo con el americano, con sus directores, sistema de estrellas (Star System) y grandes compañías hicieron del arte cinematográfico una actividad americana casi exclusiva compatible con esporádicos movimientos cinematográficos europeos (neorrealismo italiano, Nouvelle Vague francesa, free cinema inglés, Nuevo cine alemán.....). La migración reforzó la potencialidad cualitativa de Hollywood y su capital simbólico. La intencionalidad artística pura, expresiva, -en detrimento de la comercial-, habitual en la producción cultural europea, fue transferida a Hollywood, integrándose en las estructuras empresariales regidas por la lógica del máximo beneficio connotando así los contenidos culturales de las producciones de los Estudios, haciendo de los mismos una combinación de intenciones artísticas estrictas y proyectos comerciales netos cuyo resultado son las películas que hoy constituyen las muestras, -los materiales simbólicos-, básicos de las relaciones sociales contemporáneas y de los modos compartidos de creación cultural de nuestro tiempo.

XIV.IV. LOS GENEROS.

Las manifestaciones de esos procedimientos colectivos de acción creativa coordinados por un director-autor en el cine son los géneros, especialidades y estilos visuales y narrativos específicos. Los géneros expresan la necesidad industrial de establecer un panel diverso de opciones con la finalidad de facilitar al público la elección del consumo cinematográfico. Desde un punto de vista histórico, ha sido un modo de referenciar la relación del "producto" con el espectador y al mismo tiempo un estilo. El período investigado es el momento de esplendor de los géneros hollywoodienses. El western, el musical, el melodrama, la comedia y el cine negro experimentan su definición estilística clásica y su éxito y aceptación por el público.

Como hemos realizado con el jazz y la pintura, establezco las características genéricas de estos estilos, en la medida que nos permiten enmarcar las realizaciones formales de los grupos interartísticos que hacen las películas y el tipo de estructuras de sentido relacionales que emplean para lograr la implicación activa del espectador en la visión del film, nivel que se alcanza presentando las problemáticas individuales /colectivas que "viven" los actores.

El western es el principal género cinematográfico norteamericano. Los grandes maestros del mismo (J. Ford, H. Hawks, A. Mann, B. Boetticher, K. Vidor) desarrollan entre 1940 y 1964 sus mejores obras. Ello no es una coincidencia meramente cronológica. El western es sobre todo la manifestación artística americana más comprometida con la idea del héroe, con el individuo idealista, -el pionero-, que desafiando la adversidad materializa sus sueños. Esta metáfora del ideal fundacional americano, se corresponde de igual modo con la hipótesis de la frontera de F.J. Turner (expongo los principios de este razonamiento en el cap. 12.5), una de las explicaciones clásicas de la formación de la nación y la sociedad norteamericanas. El western es el género que partiendo de hechos y leyendas representa América como el resultado de una aventura en la cual el acceso a la ley y el orden, a la civilización es el resultado de un conjunto diverso de hazañas individuales. Esta es la idea nodal de la cual han emergido centenares de guiones-películas y la razón, también, de la popularidad de este género. El contexto del éxito del western fue el individualismo característico del período de la imaginación liberal (1940-1960). Para el público, la leyenda americana era un mecanismo reproductor de sus pautas cotidianas en las cuales términos como libertad y riesgo son componentes de su acción individual. Desde este punto de vista cuando se habla de los cincuenta como un decenio conformista ha de entenderse por tal el escaso nivel de disidencia colectiva con respecto a la situación sociocultural y política pero no ha de identificarse tal término desde la perspectiva de las autoexigencias individuales, con relación al sentimiento moderno de autonomía individual (por el contrario es un momento de radicalización de la conciencia individualista).

El heroísmo como atributo de la individualidad americana es uno de los valores del

comportamiento colectivo americano. Su origen es la propia forma de nacimiento de la nación americana. Siendo ese valor uno de los principios activos de la mentalidad colectiva americana y siendo el período analizado uno de los momentos histórico-sociológicos de exacerbación de ese atributo nacional, el western alcanzó su nivel creativo máximo debido al clima político-cultural reinante. Este hecho, caricaturizado por la literatura de izquierdas de los sesenta -John Wayne como símbolo "imperialista"- ha dado al western la potencialidad comunicativa intemporal necesaria para convertir al género en uno de los estilos clásicos del cine. Como Enmanuelle Le Fur (1990:110) ha escrito a propósito de los westerns de Mann, -cuestión que pudiera generalizarse a las películas del oeste de los demás directores-, *"tal vez sea este carácter particular del héroe lo que hace de cada western de Anthony Mann una especie de imagen reducida de la formación de la civilización americana".*

Esta imagen reducida, microscópica de América, hace de los westerns documentos simbólicos de primera magnitud sobre la configuración histórica de América como entidad colectiva y sobre el individualismo como uno de los componentes interactivos de las relaciones sociales del país de referencia.

Los temas y argumentos del western, -la soledad-, la integración del delincuente, la violencia, la violación del orden y la ley, el hombre frente a la naturaleza, la guerra de secesión, la destrucción de las comunidades indígenas, la virilidad, la llegada de la civilización a un territorio salvaje, el lado agresivo del progreso-, constituyen referentes compartidos por sus creadores en la medida que son descendientes de los participantes reales de los hechos que se narra. Esta presencia de la memoria histórica en la creación de un universo común es asimismo otro factor de comunión y comunicación entre el espectador y el director y demás miembros del equipo.

El western es un estilo cinematográfico puro porque siendo americano -narrando historias constitutivas del modo de ser colectivo en escenarios verídicos o imaginarios, pero expansivos de situaciones históricas reales- ha logrado, -merced al trabajo de sus creadores-, trascender el plano local y acceder a lo universal al narrar en imágenes los diferentes procesos constitu-

tivos de América como nación democrática moderna a partir de escenas sucedidas durante la Conquista del Oeste.

Durante 1940 y 1964, J. Ford, uno de los maestros del arte del cinematógrafo realizó en estas fechas sus mejores westerns. Destaco The Searchers -Centauros del desierto- (1958). Howard Hawks hizo Rio Bravo en 1959. King Vidor Duel at Sun -Duelo al sol- en 1945, Fritz Lang, emigrante exiliado, hizo Rancho Notorius en 1952; Anthony Mann realizó The Man of the West -El hombre del oeste- en 1958; Delmer Davis, The Flame and The Arrow en 1950; Budd Boetticher, Seven Men From Now en 1956; William Welman, Incident in Ox-Bow en 1943, John Huston hace Misfits en 1961, Nicholas Ray Johnny Guitar en 1954; Jacques Tourneur Wichita en 1955; Distant Drums -Tambores lejanos- Raoul Walsh en 1951; R. Aldrich hizo Apache en 1951.

El género musical es otro estilo genuino de los Estudios y producciones hollywoodienses. De igual modo que con respecto a los grandes westerns, se realizan los grandes musicales en este período. The Band Wagon de Vincent Minelli (1953), Singin' in the Rain de Stanley Donen y Gene Kelly (1952), Star is Born (1954) de George Cukor, Strike up the Band (1940) de Busby Berkeley, The Wizard of Oz (1939) de Victor Fleming..... Siguiendo el análisis de Jane Feuer (1992) son tres los elementos de distinción del musical: el trato concedido a la pareja, la capacidad de reflexividad sobre el espectáculo y la exaltación de la canción popular. La pareja, cuya muestra más significativa es el tandem Fred Astaire y Ginger Rogers, es el núcleo del espectáculo. El juego de la interacción buenos/malos gira alrededor de un final feliz encarnado por la pareja, proyección cinematográfica del modelo de relación sentimental y sexual normalizado cuya expresión convivencial institucionalizadora es la familia nuclear tradicional, figura exaltada en el cine americano entre 1945-1960 y período álgido por otro lado de este tipo familiar según evidencia el baby boom de los cincuenta. La relación de pareja, es uno de los mecanismos motrices de interacción a nivel afectivo y sexual de la vida cotidiana; un hecho que sucede en la vida diaria característico de las relaciones cara a cara que el musical metaforiza y apesenta.

Cuando la pareja del musical se encuentra, baila y "se cantan" los actores, empleando para ello letras referenciales en las cuales las palabras "amor", "felicidad", "sueños", son regulares; el director y su equipo trata de trasladar al espectador una imagen relacionada, o constitutiva, de sus sueños, valores e ideales que de forma diaria orientan se actividad en el trabajo y el ocio, de forma especial cuando esa relación de "couple" es consagrada por el matrimonio, uno de los universales transculturales de la civilización occidental.

La canción popular americana, -la fábrica de canciones Tin Pan Alley-, ha tenido en el cine uno de los principales clientes y difusores. Jane Feuer (1992:70-74) ha resaltado el carácter de las canciones como piezas de ensamblaje de la música de los musicales, arte que en este género complementa las estructuras narrativas. Esta investigadora (1992:47) ha establecido una diferencia entre los interludios narrativos y las estructuras musicales: *"así pues durante los interludios narrativos se nos anima a compartir el punto de vista de los actores y durante los musicales a convertirnos en parte del público que aparece en la película, un tipo de identificación muy distinto pero mucho más próximo".* Si las tramas narrativas animan al público a que comparta el punto de vista de los actores, - como veremos a continuación a propósito del cine negro-, el musical invita al espectador a que pueda formar parte de lo que está sucediendo en la pantalla, produciéndole un estado mental de motivación y excitación mientras dura el espectáculo.

La música hablada, -las canciones-, sustituyen a los diálogos cara a cara, o a los monólogos, como forma de expresión y comunicación del sentido de la obra, marcando así la forma del género. Las cosas que se dicen entre los actuantes se dicen cantando; los números musicales son escenificaciones de la acción del film; las canciones con letras referenciales y palabras connotativas, son el recurso que permite la "presencia" del público dentro de la pantalla, al hacerle partícipe del mundo de ensoñaciones y fantasías relacionadas con su existencia diaria. Esto es lo que A. Schutz (1974:215-216) denominaba coexistencia o concomitancia de los ámbitos de sentido (1974-2): la compatibilidad de las experiencias dentro de los mundos del arte y la vida cotidiana -aunque no "compatibles" con el significado de la vida cotidiana dadas las características (atención a la vida, espontaneidad, experimentación del self, socialidad y

perspectiva temporal) constitutivas de los estilos cognitivos de ambos ámbitos de sentido.

La canción del musical es el tipo más representativo de la música popular americana, "*del modo de cantar propio de la música popular americana*" como Feuer (1990:73) ha señalado. Ese modo de cantar se caracteriza por el empleo de letras referenciales expresivas de situaciones y temas que interesan al público, -de cosas que le "suceden"-, de palabras connotativas y frases enfáticas cuyos significados expresos y acentuaciones entiende y comparte el espectador; el empleo del lenguaje común de la vida cotidiana transformado en canción, supeditado a una melodía y un esquema armónico requiere una letra comprensible y performativa sincronizada con las cosas que pasan, con las cuestiones y temas diarios que interesan a la gente. El juego del *What's happening*, según expresión de Duke Ellington (1974:413), desarrollado por compositores y músicos, confirma aquella observación de Goffman (1987:259) de que "*la vida puede no ser un juego, pero la interacción sí lo es*". El cine, a pesar de constituir un marco diferente de la representación teatral, dado el modo industrial de producción y consumo que supone, también requiere de cierto "marco teatral". Esto presupone un juego de interacciones en la pantalla relacionado con el mundo que experimentan cotidianamente los actores, aunque no su verista descripción (lo cual anula el juego estilístico y temático, las libres asociaciones que constituyen la materia de la creación artística) en todos los casos. A. Bazin (1990:82) señaló al respecto que existen dos tipos de directores de cine: los de la imagen y los de la realidad. Desde el punto de vista de la relación del cine musical con la música es pertinente abrir un paréntesis acerca de las relaciones entre el jazz y el film musical como uno de los puntos de encuentro del jazz con la música popular y del cine musical y la canción popular con el jazz. Uno de los soportes del repertorio de los jazzman de todos los períodos son las canciones standards provenientes del cine y especialmente del género musical. Las canciones compuestas por I. Berling, C. Porter, A. Freed, G. y I. Gershwin, A. Schwartz, J. Stynne, S. Cahn, A. J. Lerner, Hoagy Carmichnel y demás compositores americanos para películas de este género son standards jazzísticos, canciones cuya música referencial son el pretexto de la improvisación. Como Fever (1992:74) ha destacado la informalidad y la espontaneidad.

regularidades del jazz, sin asimismo frecuencias definidoras del cine musical, razón por la cual se produjo la mutua interdependencia histórica entre ambas prácticas significantes; esa interrelación se produjo en el momento álgido del jazz más popular (el swing), -estilo que constituye el background rítmico del género analizado- y de los Estudios, entre 1935 y 1945.

Este uso de los standards por los jazzman, de colaboraciones de estrellas del cine musical con estrellas del jazz ¹⁶² así como la contextura swing de la música de las películas de este género es un ámbito de relación y correspondencia entre las artes que destaco aquí por su relevancia en el desarrollo del género musical y no en el capítulo (quince) reservado a las relaciones entre las artes.

El tercer elemento formativo del musical es su capacidad reflexiva sobre el espectáculo como tal.

Como Jane Feuer (1992:111) ha escrito *"lo que hace al musical único entre los géneros del cine no es tanto el hecho de que su apogeo coincida claramente con la era de los estudios como el que su capacidad de reflexividad le convirtiera en el género cuya función explícita era glorificar el espectáculo americano al tiempo que él mismo constituía (como todas las películas de género) una forma de este espectáculo"*.

El cine musical recoge la tradición de las siete artes vivas, expresión esta empleada por Gilbert Seldes en 1924 para definir las propiedades y el ámbito de artes populares como el vodevil, el jazz, las sátiras periodísticas, el cine, la revista musical, el circo y los comics. Esta obra clásica de Seldes, que mereciera un comentario crítico del padre de las letras americanas Edmund Wilson ¹⁶³, es una defensa de las nuevas formas culturales de masas,

¹⁶² Tal es el encuentro de Fred Astaire con Oscar Peterson, Barney Kessel, Charlie Shavers, Ray Brown, Flip Phillips y Alvin Stoller (The special magic of Fred Astaire, Verve, 1952).

¹⁶³ Gilbert Seldes, director de programación de T.V. de la CBS publicó dos obras básicas sobre la cultura popular americana. Las siete artes vivas (1924) y la Gran Audiencia (1950). Edmund Wilson publicó en esos años sendas reseñas sobre dichas obras. De la primera afirmaba en 1924 (E. Wilson, 1972:77) que "si no todas las artes populares han alcanzado realmente la dignidad de las artes, el Sr. Seldes ha conseguido inventarlas en cuanto tales: él es el artista". Sobre la Gran Audiencia, escribió E. Wilson en 1950: "es la primera vez, que yo sepa, que un hombre de inteligencia y gusto, con educación suficientemente sólida como para otorgarle una perspectiva histórica y cultural que a la vez posee la comprensión práctica de los aspectos técnicos y financieros del negocio del entretenimiento se haya dispuesto a atacar al conjunto: a explicarlo, señalarlo y asignarle su puesto en la sociedad". La tesis central de Seldes en este segundo libro supone un giro con respecto a las siete artes vivas pues si bien admite que "el cine y la radio son las grandes maquinarias del entretenimiento y la

comerciales, vitales, nuevas y espectaculares cuyo fin es combinar destreza, expresión personal y entretenimiento. Esta idea de combinar arte y entretenimiento es uno de los supuestos fundacionales afines a los maestros clásicos del cine. Entretenimiento de masas quiere decir productos artísticos orientados a un público masivo característico de las sociedades democráticas avanzadas: en ellas la educación, la información, el conocimiento y la cultura son un bien de uso colectivo -como consecuencia de la nivelación social alcanzada por la sociedad de masas- y no un bien de élite. El entretenimiento, -singularidad del arte de masas-, no presupone banalidad del mismo modo que la calidad no es un atributo "natural" del arte de élite. El cine y el jazz son formas artísticas que evidencian la predominancia de la calidad sobre la banalidad con independencia de que otros géneros y formas de entretenimiento (best-sellers, telefilms y otros) de masas sí lo sean. Esta es una cuestión que los frankfurtianos y los apocalípticos no entendieron de América: la investigación histórico-sociológica de esas formas artísticas muestra que la crítica dialéctica negativa y la valoración elitista dogmática a las formas de arte de masas nacidas en el S.XX no puede extenderse a la generalidad ni, -menos aún-, pueden, -por su condición de "populares"-, confundirse sin investigar y conocer desde dentro la lógica de su situación, su evolución histórico-estilística, su dimensión cotidiana y el sentido de las obras producidas.

El espectáculo, -como atributo del entretenimiento y diversión que acompaña a una forma artística cuyas copias se ven en salas de amplia capacidad-, es la clave del cine. El musical no sólo ofrece espectáculo, una característica de la sociedad y la cultura americanas, sino que en sí misma hace del espectáculo y lo espectacular el eje de reflexión formal y temático del género. No es una exaltación o glorificación de ese rasgo público del cine sino que los directores, guionistas, productores, actores, músicos y escenógrafos que realizaron musicales hicieron del espectáculo la razón de ser del género, al intentar seducir e integrar al público

cultura democráticas, a través de su imposición de uniformidad están condenados a la destrucción de la democracia" (Wilson, 1972:86). Es un giro discursivo cuando menos desproporcionado.

en la escena del film mediante recursos musicales y escenográficos imaginativos y sorprendentes que captan por su espectacularidad visual/musical la atención del espectador desde la presentación de los créditos del film. En ese sentido el musical recoge múltiples técnicas del vodevil, la revista musical y el jazz; en cierto modo el cine musical es un género sincrético de esas artes populares, un género autónomo del cine producto de la destilación de esas otras formas de entretenimiento de masas que no son parangoneables, en calidad técnica, riqueza cognitiva y poder expresivo al jazz y al cine musical.

El cine negro es otro de los géneros cinematográficos clásicos más populares donde la relación entretenimiento-diversión-expresión actúa con eficiencia. No empleando los mismos recursos espectaculares que el musical, confía a la trama narrativa, -al guión-, su poder de captación del interés del público. Los temas del cine negro son tópicos y devienen de la novela negra, principal soporte textual de las historias rodadas de ese género que supone la forma más pura de thriller ¹⁶⁴.

Los temas del cine y la novela negra giran en torno al crimen *"como forma americana de vida"* según expresión de Daniel Bell (1964:157), alrededor del mundo underground de los mobsters ¹⁶⁵ urbano-nocturnos, un tipo social común en la ciudad americana para quien el ganster era otra encarnación del héroe americano. Como indica D. Bell (1964:157) *"el norteamericano era el cazador, el vaquero, el hombre de la frontera, el soldado, el héroe naval y en los multitudinarios barrios bajos, el ganster"*. El cine y la novela negras exaltan la acción de los rackets y mafias en la ciudad, su dominio del mundo invisible del juego, las drogas, la prostitución y otras actividades ilícitas, su enfrentamiento con el mundo de la ley, su influencia corruptora en el sistema destacando siempre en ese contexto antinómico la figura del detective escéptico, arrogante y solitario que se mueve entre ambos mundos (el de los valores puritanos de la cultura WASP y el regido

¹⁶⁴ Expresión técnica común para definir al film de acción, negro/policiaco/de suspense.

¹⁶⁵ De mob, plebe, muchedumbre. Designa a cualquier miembro de los bajos fondos.

por la creencia de que la ley y la justicia son instrumentos sociales permeables al mundo del hampa). En este contexto, la violencia es un medio de defensa de la sociedad contra los rackets y simultáneamente, en el discurso "negro", un instrumento para lograr sus objetivos del mismo modo que la violencia del mundo del crimen es un mecanismo ineludible para mantener una forma de vida. En este género cinematográfico y literario, el héroe americano "ganster" *"era un hombre con revólver, que conquistaba por su mérito personal lo que le habían denegado las complejas ordenaciones de una sociedad estratificada"* (Bell, 1964:159). Era, -este tipo de héroe americano en blanco y negro-, un individuo que accedía al dinero y el poder mediante sus logros, haciéndose a sí mismo en el único mundo posible que existía para él; en el ghetto y en las áreas marginales de la ciudad, era donde podía construir su imperio frente a la ley. El ganster es un mito de la sociedad norteamericana. Su génesis, desarrollo e identificación nominal está ligado a las formas de vida de la comunidad italo-americana, grupo étnico, que según Bell (1964:177), no pudo históricamente formar parte del poder de la maquinaria política y económica urbana (que detentan judíos e irlandeses preferentemente), al proceder la mayoría de los miembros de esa comunidad del campo, no teniendo, por ello, especialización. La actividad mafiosa, -como práctica habitual de esa comunidad en su territorio de origen-, es trasplantada a EE.UU., constituyendo uno de los mitos de este género y de la historia americana moderna, por su poder e influencia en su configuración sociopolítica y económica, como plano oscuro del sueño americano. El blanco preferente de los directores-autores y novelistas negros fue siempre este ámbito de la realidad social americana metropolitana; de ella extraen arquetipos y personajes representativos familiares para los ciudadanos de orden ya que, -a través de los medios de comunicación (incluido el cine a este nivel)-, el "enemigo público" ¹⁶⁶, el crimen, la violencia y las actividades ilícitas de los rackets (prostitución organizada, juego, bebidas alcohólicas y drogas...) constituye una

¹⁶⁶ Título del film (1931) de William A. Wellman. James Cagney y Jean Harlow son las estrellas de la película. Warner Bros fue la productora.

noticia y a la vez una forma de vida cotidiana presente en la vida colectiva americana (Bell, 1964:157-221). De igual modo los entornos y escenarios urbanos donde tienen lugar la acción literaria y cinematográfica de este género son lugares comunes para los espectadores y lectores por su peligrosidad -calles de diversión, zonas marginales-, áreas cuyas actividades están controladas por el enemigo público número uno. Para Marvin Harris (1984:136) la razón por la cual el índice de delitos violentos y de delincuencia urbana en EE.UU. es superior comparativamente a otros países industrializados desde el fin de la 2ª Guerra Mundial (además de la razón "técnica" del derecho constitucional a las armas) es el desarrollo de una subclase racial alojada en ghettos. Esta subclase racial compuesta por negros, hispanos y otros grupos étnicos así como los héroes y padrinos italo-americanos de las familias mafiosas son la población "peligrosa", siendo sus condiciones de vida el contexto de la elección de formas de supervivencia ilegales. Para conseguir historias reales, los escritores de este género han desarrollado una técnica de aproximación directa, vivencial y contigua cercana a algunos rasgos metodológicos de la observación participante.

Patricia Highsmith (1986:21) ha caracterizado así el sistema de trabajo de una novela de este tipo:

"Aunque un libro de suspense esté totalmente calculado, sea fruto del intelecto, habrá escenas, descripciones de acontecimientos -un perro atropellado por un coche, la sensación de que alguien te sigue por una calle oscura- que probablemente el escritor habrá experimentado en persona. El libro es siempre mejor si contiene experiencias como estas, de primera mano, realmente sentidas".

Y agrega más adelante la misma autora (1984:87):

"El escritor tiene que identificarse con la persona a través de cuyos ojos se relata la narración pues los sentimientos, pensamientos y reacciones de la citada persona son el fluido

vital de la narración".

Esta perspectiva del escritor como actor participante dota a la obra resultante de la perentoria verosimilitud que toda novela y film de acción y suspense-intriga requiere para cautivar al espectador. El escritor desdobra su rol y experimenta en primera persona escenarios reales que luego serán transformados mediante el recurso de la imaginación o documentados tal cual. En este sentido, los personajes son construcciones tipológicas extraídas de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, de ese sub-universo social que de forma eufemística se denomina mundo del crimen y que en términos sociológicos, constituye una forma de vida tradicional del ghetto urbano metropolitano y de las comunidades y grupos étnicos situados fuera de los centros de poder de la maquinaria política y económica de la gran ciudad norteamericana. Esos personajes, tanto gansters como detectives, tanto la chica cuanto el ambicioso que quiere suplantar al jefe, son personas reales extraídas de la realidad, comunes al público a través de lo que R. Barthes (1977:225) llama fait divers ¹⁶⁷, los "sucesos" de los periódicos y programas de radio y televisión, noticias que constituyen un asunto conversacional permanente en la vida colectiva norteamericana desde su constitución como asunto público en la década de "los turbulentos años veinte" ¹⁶⁸ y que a partir de los cincuenta la T.V. populariza. El escritor experimenta y da vida a personajes que son personas comunes, héroes y mitos en específicos segmentos sociales de la gran ciudad, de la "jungla de asfalto" ¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Sucesos. R. Barthes (1977:225-236) escribe en 1962 un pequeño ensayo sobre la estructura del suceso. Para Barthes las relaciones inminentes al suceso pueden reducirse a dos tipos: relación de causalidad y de coincidencia. La causalidad remite al azar; la coincidencia a la repetición. Para Barthes (1977:235) "el suceso es un arte de masas: su papel es verosimilmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional". Los fait-divers son la materia del cine y la novela negra. Su frecuencia y aleatoriedad en los medios y en la vida cotidiana son, como Barthes dice (1977:236), "esbozos de una cultura", datos documentales sobre las patologías de unas formas de vida específicas.

¹⁶⁸ Título del film de Raoul Walsh (1939)

¹⁶⁹ Título de la novela de A.R. Burnett y del film de John Houston rodado en 1950.

Otra de las claves significativas relevantes de estos géneros literario y cinematográfico deriva del tipo de lenguaje empleado para captar la atención del lector-espectador y comprometerle en la acción (identificándole con los personajes en liza).

Los escritores tanto clásicos (E. Allan Poe, Ch. Dickens, Sir Arthur Conan Doyle) como modernos (D. Hammet, R. Chadler, J. M. Cain, Horace McCoy, D. Goodis, W. R. Burnett, D. Highsmith, C. Woolrich,.....) del género negro, han basado sus narraciones -la construcción de personajes, la trama, el desenlace y el escenario- en un lenguaje fluido, emocional y común. Esta es una particularidad sociolingüística del inglés que han empleado la mayoría de escritores norteamericanos y de modo especial los escritores de este género. Refiriéndose a las cualidades de distintivas sobre el estilo inglés y norteamericano, Raymond Chadler (1990:77) caracteriza así los méritos del inglés norteamericano:

"Se trata de un idioma fluido, como el inglés de Shakespeare que adopta con facilidad nuevas palabras y nuevos significados para las palabras viejas y copia sin reparos modismos de otros idiomas..... Sus matices y connotaciones no están estilizadas en una especie de sutileza convencional de tipo social, que de hecho constituye un lenguaje de clase. Es más sensible a los clichés. Su impacto es más emocional y sensitivo que intelectual. Expresa cosas vividas, más que ideas. Sólo puede considerarse un idioma de masas en el mismo sentido en que lo es la jerga del beisbol, que la inventan los propios jugadores".

El fragmento de Chadler es explícito. Las formas de habla y escritura norteamericanas están en interrelación. El argot, los términos de la vida cotidiana, la riqueza lingüística consecuencia del cruce étnico y de los complejos procesos de aculturación de una comunidad pluralista, constituyen el corpus de un lenguaje no estratificado, sino común, cuyo rasgo determinante es la integración de las estructuras de sentido de la vida cotidiana y sus definiciones

"técnicas" en las pautas de comunicación verbal y escritas. El protagonismo demiúrgico de los actos de habla de la masa en la manera de escribir de los creadores norteamericanos es una cualidad sociolingüística de la producción simbólica estadounidense en la cual el lenguaje tiene un sentido diferenciador. Esta cualidad permite al escritor no sólo usar palabras cotidianas "domésticas" para el lector sino también configurar frases cuyo sentido significa un modo de pensar y actuar consuetudinario entre la gente. La intensidad emocional y sentimental de las novelas negras, y del cine negro, se deben a este atributo vinculante que introduce al espectador en una dinámica de identificación con los personajes, de modo especial con el detective individualista, arquetipo igualmente del pionero americano, voluntarioso, persistente y perseverante. En términos latos, la gente se identifica con esos personajes porque aunque los actores estén representando un papel y predominen elementos de fantasía e imaginación en el relato, las contrucciones mentales, hábitos, modos de habla y fait-divers negros cotidianos están apresentados en la novela y en el film.

La novela y el cine negro exaltan el héroe americano de modo ambivalente: el ganster y el detective son prototipos -negro y blanco- del sueño americano. La presencia de esta dualidad cromática -aún en el período de cine en color- en la pantalla y en la novela -de forma metafórica en este caso- acentúa el conflicto y consenso de esas dos tipologías simbolizadoras de dos mundos en conflicto y de dos tipos de actores sociales americanos: el hombre puritano de bien, individualista, cuyos méritos descansan en valores éticos, no persiguiendo el éxito y el poder a cualquier precio y el hombre de extracción social baja y/o marginal cuyo fin es el poder a cualquier precio (violencia) para acceder a los niveles de status y prestigio que -en su discurso psicopático- la sociedad le impide.

El cine negro sacraliza la imagen del ganador y el perdedor (el winner y el loser), una doble imagen característica de la vida norteamericana que revela la existencia de un antagonismo entre dos corrientes de pensamiento y acción cuya expresión conflictiva masiva se producirá en el segundo lustro de los sesenta y cuyos antecedentes habría que situarlos en la Era del Jazz, siendo el período que investigo una fase de coexistencia de esa conflictividad latente.

El elemento de discrepancia entre esos dos modos de acción de los actores -representativos de la mayoría y la minoría, salvo en los sesenta, que se alteran los papeles- es la aceptación/rechazo de la cultura materialista, consumista y despersonalizadora.

El ganster representa el éxito; es el ganador; el detective es la alternativa, -el perdedor-, el individualismo ético, la libertad de decisión, la autonomía individual, la posibilidad de trabajar y vivir dentro del sistema de producción en masa y de su cliente prioritario: la ciudad. Por esa razón la jungla de asfalto, es el gran referente del cine y la novela negra y la calle y la noche los marcos de referencia de sus historias. Es la gran ciudad deshumanizada y suburbial una consecuencia de la producción en masa. Es la gran ciudad el escenario de la especulación inmobiliaria. Es esa jungla la que produce el mundo subterráneo (underworld) nocturno y diurno donde opera el mundo del crimen organizado. Esta visión de la gran ciudad como espacio estratificado significativo de la sociedad de masas sirve a los escritores y directores autores de estos géneros para contemplar el mundo delictivo como una forma de vida inherente al sistema y no como una perturbación patológica congénita de los grupos sociales que habitan los espacios marginales/suburbiales de la gran ciudad. El cine negro no da una visión maniquea y moralista de las relaciones sociales en la gran ciudad. Traslada a la pantalla ese mundo subterráneo; revela su condición real, su presencia operativa en la vida sociopolítica y económica del país; relaciona la prostitución, las drogas, el juego y el negocio del vicio con el tipo de vida creado por la gran ciudad. El planteamiento del cine negro es que la vida de día de la gran ciudad necesita el mundo de la noche; la especulación financiera y las actividades nocturnas ilícitas están conectadas; la ley y el enemigo público están vinculados. Por ello el cine negro acentúa el papel de la noche, siendo propio de este género, -idea que proviene, como Francois Guerif (1986:157) ha indicado, de la novela negra-, ofrecer una visión crepuscular sobre la posibilidad de que en la gran ciudad pueda darse una vida civilizada. En ella, el dinero, el sexo y el poder son los únicos móviles verdaderos y decisivos en la configuración de las relaciones sociales, encarnando el detective la posición ideal, el sueño americano. Esta presencia de la ciudad y la noche es además de un

requerimiento contextual para enfatizar esa visión pesimista sobre la comunidad urbana y el sistema de poder que la articula, un marco narrativo regular donde inscribir la acción del film. El plano que destaca los aspectos "críticos" de la gran ciudad reseñados o la descripción de hechos cuya cobertura es lo urbano es una regularidad de estos géneros relevadores, -también el western, no así el musical y el melodrama-, de un mundo social, -el americano- definido, no ya por la competitividad, sino por la violencia como atributo de su vida ordinaria. Lo urbano, sería así -y este es un aspecto que el cine negro ensalza-, "*un lugar de expresión del conflicto y el deseo*", por emplear la definición de H. Lefebvre (1976:181). Para ejemplificar los mecanismos narrativos indicados cuya estructura lingüística y visual incita al lector/espectador a participar en la acción, auno varios párrafos significativos de las dos primeras páginas de *Nightfall* (El anochecer) de David Goodis (1987), novela escrita en 1947.

"Era una de esas noches cálidas y pegajosas que hacen que a Manhattan se le note la edad era una noche propicia para cualquier cosa excepto para trabajar Encendió un cigarrillo. Se dijo que ya era hora de tomar otra copa Se paró ante la ventana, contemplando el panorama de Greenwich Village, viendo las luces, oyendo los ruidos de la calle. Sintió el deseo de formar parte del ruido. Quería conseguir un poco de aquellas luces, quería participar en aquella actividad, quería hablar con alguien. Pero tenía miedo a salir Y de pronto se dijo que esa noche iba a ocurrir algo"

Goodis presenta aquí a un personaje paranoico encerrado en su habitación, ansioso por salir y fundirse con la noche y la gente. El ritmo de la narración, las imágenes suscitadas, el empleo de frases ágiles, precisas y comprensibles introducen al lector desde el primer momento en un clima emocionante relacionado con situaciones comunes si bien no experimentadas por la mayoría del público sí relacionadas con un tema cotidiano cual es el

del pánico en las calles ¹⁷⁰, la delincuencia y la violencia en la gran ciudad y los mecanismos y estructuras sociales que la originan. El cine negro es el género especializado en presentar la otra realidad de la vida cotidiana americana, un tema comercial para Hollywood dada la perennidad de este estilo a lo largo de la Historia de la Meca del Cine. Durante el período que investigo se realizan la mayor parte de las obras maestras de este género clásico cuyas obras se reponen de forma continua en cines de arte y ensayo, filmotecas, salas de V.O. y T.V.

Underworld U.S.A (1961) -Bajos fondos USA- de Samuel Fuller, The postman always ring twice (1946) -El cartero siempre llama dos veces- de Tay Garnett, To have and have not (1946) -Tener y no tener-, de Howard Hawks, The maltese falcon (1941) -El halcon maltés- y The Asphalt Jungle (1950) -La jungla de asfalto- de Jonh Houston, Beyond a reasonable doubt (1957) -Más allá de la duda- de Fritz Lang, Laura (1944) de Otto Preminger, Party Girl (1959) de Nicholas Ray, The Killers (Forajidos) de Robert Siodmak en 1946, Out of the past (1947) -Retorno al pasado- de Jacques Tourner, White Heat (Al rojo vivo) de Raoul Walsh en 1950, Touch of evil (1958) -Sed de mal- de Orson Welles, Double indemnity (1944) -Doble indemnización- de Billy Wilder, Naked city- La ciudad desnuda- de Jules Dassin (1948).....

La comedia es otro de los géneros representativos del período investigado. Como género popular aceptado, la comedia es un estilo cinematográfico permanente en la historia de Hollywood por una razón elemental: siendo el proyecto común de los Estudios y la producción hollywoodiense en general el entretenimiento, la explotación del mecanismo de la diversión, -a partir de tramas enredadas y disparatadas-, ha constituido una de las señas de identidad de la industria del cine. La risa, la comicidad, la proyección empática-simpática que produce un gesto, un chiste, una situación protagonizada por un grupo de actores sobre el espectador *"no son sino,* -como señaló Freud en El Chiste y su relación con el inconsciente

¹⁷⁰ Título del film de Elia Kazan realizado en 1950.

(1972:1156)-, *medios de restablecer, con un pretexto cualquiera, este buen estado -la euforia- cuando el mismo no aparece como una disposición general de la psiquis*". El placer cómico, la parodia, el chiste y el gag, son los recursos de los directores-autores y el equipo de intervinientes en el género de la comedia para lograr la participación del espectador en el espectáculo. Freud (1972:1158-1161), retomando la interpretación psicogenética de H. Bergson (1986) sobre la risa (lo cómico como efecto a larga distancia de las lejanías infantiles) afirma que la risa surge "*de la comparación entre el yo del adulto y el yo considerado como niño*".

La comedia pone en acción la risa como sentimiento individual e interindividual. La proyección comparativa ingenua, infantil, entre el espectador adulto y las persistencias infantiles (recuerdos y asociaciones) retenidos en el inconsciente se amplifican frente a la pantalla que actúa en este caso como imagen especular. El juego entre el adulto y el niño, la comicidad de la situación (Freud, 1972:1142), -las influencias exteriores de lo social en el yo-, produce un efecto eufórico, -de relación simpática-empática con la escena-, e induce al espectador a compartir las historias de las comedias.

También en las comedias aparece el héroe americano. Frank Capra ha transferido a la pantalla el mito del americano soñador, emprendedor y vitalista, que se hace a sí mismo, sobrellevando el fracaso. En una de sus comedias principales *It's a wonderful life* -Qué bello es vivir (1946)- "*Capra examina la tendencia autodestructiva de un soñador frustrado*" (D. C. Willis, 1988:58). El héroe de Capra es un soñador que se sitúa al borde del suicidio, aunque siempre está presente la esperanza, la salvación. El final de una comedia casi siempre es feliz. Las secuencias dramáticas y trágicas son momentos de una acción predestinada a resolverse por la tenacidad de los protagonistas.

Estos esquemas de referencia son ideales americanos comunes. El sacrificio, la vida ascética, el trabajo como fin son valores constitutivos de la ética profesional del protestantismo, del espíritu capitalista y del estilo de vida americano (M. Weber, 1977). Como tal mecanismo mental racionalizado y socializado, forma parte del inconsciente colectivo cultural de los estadounidenses. La comedia exhibe ese tipo heroico y soñador, intrépido y laborioso, en el

conjunto de una serie de eventos que dificultan la realización del sueño del protagonista. Al final, el éxito acontece, y con él, la felicidad y el amor (la pareja).

Este planteamiento, además de procurar la risa y la diversión, implica al espectador ya que la trayectoria cinematográfica que se ve en la pantalla es una idealización visualizada de una situación compartida, o por compartir (por experimentar), o en proceso, de los espectadores, -actores apresentados de la historia que se narra en imágenes-, un asunto cotidiano porque, como escribiera M. Blanchot (1970:389) *"lo cotidiano es nosotros mismos en lo ordinario"*; la comedia incorpora lo banal, ordinario y trivial de la vida cotidiana americana: triunfar en el trabajo y alcanzar la felicidad con "la media naranja" de cada uno son sentimientos comunes. Los entrelazamientos existentes entre estos dos mecanismos reguladores de la vida cotidiana son la base de las disparatadas historias del género cinematográfico de costumbres por excelencia. Pero la comedia no es un género complaciente con tal realidad. En el extremo opuesto de Capra, está E. Lubitsch. Como ha analizado Jean Domarchi (1985:97), este cineasta alemán, -uno de los maestros de la comedia americana-, desarrolla en sus comedias de costumbres, -lo que los americanos llaman sex comedies-, sobre todo en sus últimas películas -Cluny Brown (1946), Heaven can wait (1943)-, una visión cómica y satírica de los tabúes de la sociedad americana, del héroe trabajador y de la moral puritana.

Empleando recursos cinematográficos estrictos como la elipsis, el raccord ¹⁷¹ puro y los diálogos informativos, Lubitsch hace reír a partir de ironizar y ridiculizar las costumbres de la vida americana en lo tocante al sexo, a la feminidad y al principio del trabajador permanente, ofreciendo en su lugar opciones situacionales polígamas, consideraciones acerca de la fuerza, inteligencia y superioridad seductora de la mujer en las relaciones intersubjetivas y "recomendaciones" (sacralizando la figura del bon vivant). El éxito de este director entre el público americano durante el período investigado se debe a su sintonización con los aspectos reprimidos por la moral puritana. Si como precisara Roger Caillois (1969:131-135)

¹⁷¹ Sutura de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre diferentes planos.

en su artículo "La Representación de la Muerte en el cine norteamericano", el cine de este país incorpora el sentimiento colectivo de negación de lo sagrado de la muerte y de lo sagrado en general es como consecuencia del proceso de secularización de las costumbres acaecido durante el proceso de construcción y consolidación de la sociedad de masas; la comedia es una manifestación del puritanismo secularizado: tan común es la exaltación del ganador y el matrimonio como la del outsider y el divorcio; tan habitual es reírse de la muerte como destacar la vida; tan frecuente defender la familia americana como poner en cuestión sus valores como institución nacional. Esta variabilidad expresa la existencia de un público pluralista y fragmentado que sí bien acepta sus tradiciones y hábitos, de igual modo se ríe ante sus costumbres anacrónicas o convencionales. La comedia es uno de los géneros cinematográficos más vitriólicos y críticos de la vida cotidiana, constituyendo el género secularizado por naturaleza al ofrecer una visión desnuda, independiente y desligada del sentimiento de lo sagrado. En ese sentido, Caillois usa el ejemplo del intento de suicidio del protagonista (James Stewart) en *Qué bello es vivir*; en esa situación la muerte es un asunto de risa; expresa el desapego colectivo americano hacia el hecho de morir en sí y su ritual. Durante 1940 y 1964, Ernst Lubitsch rueda *To be or not to be* (1942) -Ser o no ser-, Howard Hawks *Ball of fire* (Bola de fuego) en 1942, Frank Capra *It's a wonderful life* -Qué bello es vivir- en 1946, Billy Wilder *Some like is hot* -Con faldas y a lo loco- en 1959.....

Por último, el melodrama. Dice E. Goffman (1986:139) que *"los finales de un drama pueden tener algo que ver con los posibles finales de la vida real"*.

En efecto, los principios de las comedias son emplazamientos desprovistos de sentido real al constituir situaciones sobredimensionadas de la interacción cara a cara cotidiana. El melodrama, como vertiente dramática contraria a la comedia incorpora no ya temas acostumbrados, sino situaciones reales típicas de las vidas privadas de los actores sociales, conformando uno de los géneros modernos de mayor impacto emocional y mental en el espectador por la dureza y verismo de sus contenidos.

Música + drama es la fórmula de este género que subordina los elementos formales

cinematográficos a la consecución de un clima de tensión y angustia subyacente.

Vidas rotas, fracasos irremediables, conflictos sentimentales, amores no correspondidos, enfrentamientos interfamiliares, historias reales que acontecen en la vida de los individuos son los argumentos usuales en este género cuyo referente es la circularidad, el fracaso, el callejón sin salida. El melodrama es en cierto modo el género del flashback: las películas empiezan con situaciones finales, son circulares, siempre regresan al punto de inicio, o bien el final es el comienzo. Como en la vida real, los actores sociales experimentan situaciones intersubjetivas frustrantes y castradoras. El ámbito del melodrama es el del desvelamiento de los conflictos de la vida privada, la manifestación de los conflictos latentes y evidentes de los individuos en la interacción cara a cara cuando la dinámica atracción-repulsión, el accidente trágico, la situación injusta y/o desafortunada y la desesperanza imperan. El cine, como dice Merleau-Ponty (1977:103-104) "*no nos da pensamientos nos da conductas, comportamientos para el cine el vértigo, el placer, el amor, el dolor, el odio son conductas*". El melodrama es el género de la mostración de conductas y comportamientos que suceden en la vida real sólo que en el cine, "*el drama cinematográfico sucede en un mundo más exacto que el mundo real*" (Merleau-Ponty, 1977:103), porque en la vida ordinaria no comprendemos el cómo de la situación, -donde el cine y el melodrama hacen hincapié-, sino el qué de la misma. Esa es una de las claves del arte: significar con procedimientos formales situaciones ordinarias que por su normalidad escapan a nuestra reflexión sobre la vida y a nuestra experiencia socializada ya que el mundo social real es dinámico, activo, -hay un "exceso de materia" dice Merleau-Ponty (1977:103)-, consecuencia de las relaciones intersubjetivas cotidianas. El melodrama es una percepción cinematográfica más exacta del drama cotidiano que la expresión real de éste en los escenarios habituales de relación cara a cara. El film se percibe; perfecciona los hechos reales; hace de un acontecimiento dramático cotidiano una realidad formal depurada y refinada, significativa, una forma temporal y no una suma de imágenes (Merleau-Ponty, 1977:97) caracterizada por una métrica y una sintaxis que hace sentir al espectador una situación que, con independencia de que la haya padecido, es perceptible, real, sucede, guarda

correspondencia con el acervo común de conocimientos y experiencias que el espectador acumula. Si en la comedia la risa es la cualidad simpática que caracteriza a ese género, en el melodrama el llanto y el dolor son el atributo emocional articulador de la relación entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. Los melodramas llorones (weepies), la forma más radical de este género, basado en la combinación sinérgica de una banda sonora y un guión dramáticos, implican al espectador de tal modo en la acción que lo que el espectador haría -llorar- en una situación parecida en la vida real, lo imita y reproduce ante un acontecimiento artificiosos como si la sala de cine fuera una prolongación dislocada de una situación no experimentada pero en cualquier caso verosímil, socializada, incorporada a los códigos de funcionamiento colectivo como una pauta registrada más. Quienes han creado los melodramas, los directores-autores correspondientes, -con Douglas Sirk como maestro del género-, suministran una visión desequilibrada de la sociedad americana, caracterizada por el "vacío" de valores normativos y agregativos, por la pérdida de la identidad, por conductas y comportamientos anómalos y anómicos, disgregadores. El melodrama acentúa el carácter neurótico de las relaciones intersubjetivas de los actores así como el impacto trágico en ellas del infortunio y la injusticia.

Written on the wind (1956) -Escrito sobre el viento-, Magnificent Obsession (1953) -Obsesión-, Imitation of the life -Imitación a la vida- (1958) y The tarnished angels (1957) -Angeles sin brillo-, todos ellos films de Douglas Sirk son obras mayores de este género.

XIV.V. EL STAR SYSTEM Y EL ESPECTADOR.

En los epígrafes precedentes, he analizado diferentes estructuras de interacción: los Estudios como marcos relacionales y esferas de producción; el McCarthysmo como fenómeno político cultural contextualizador de las relaciones sociales de la "comunidad de expresión" hollywoodiense; los géneros como manifestaciones estilísticas de los grupos coordinados por

el auteur y como expresiones del mundo experiencial común del espectador. En la Historia de la producción cinematográfica hollywoodiense, sin embargo, un factor estructurante de las relaciones de intercambio creativo y profesional de los grupos que realizan las películas en el período investigado, -de impacto determinante en el público-, es el denominado STAR SYSTEM.

Los estilos cinematográficos y el estilo del autor reflejan un modo de ver y un modo de mostrar. Empero, las situaciones que estructuran la creación de un film no tienen como fin exclusivo la realización un ejercicio de estilo. Ese modo de ver y de mostrar implica adoptar un punto de vista con respecto al público, lo cual constituye una de las principales motivaciones de las interrelaciones que dan lugar al diseño y producción de un film y por tanto al sentido del mismo. Como Walter Perkins (1985:165) indica *"las posturas asumidas respecto del público contribuyen al efecto fílmico y por consiguiente a su significación tanto como las posturas asumidas respecto de su tema más inmediato"*.

El punto de vista del espectador del que parte un equipo interprofesional para realizar un film significa el contenido de éste ya que el cómo y el qué del mismo contienen elementos de visión y mostración culturales cotidianos compartidos por el espectador que hacen de él un observador participante de la película. La clave esencial del cine de autor americano es la adopción sistemática del punto de vista del espectador; el auteur incorpora al estilo elementos de acción procedentes de la vida cotidiana y el inconsciente cultural; el auteur hace películas empleando estructuras normativas comprensibles, directas y activas a nivel de la implicación mental del espectador, vehiculadas por diálogos y monólogos característicos del habla cotidiana, del lenguaje de la calle, aunque el desciframiento formal y comunicativo de la riqueza simbólica contenida en el film constituya una operación teórica y analítica compleja. Un film de Hitchcock, por ejemplo, es en general entretenido y claro, pero la complejidad de su estilo de ejecución y las claves referenciales, -a menudo procedentes del psicoanálisis-, empleadas hacen de sus películas unidades complejas. "Entretenido" y "claro" no son atributos de simplicidad. Lo que Hitchcock no hace es colocar esas claves en primer plano

a nivel visual y textual; Hitchcock esconde, disuelve y distribuye esas claves en la acción del film partiendo de situaciones de interacción visuales y guionísticas comunes al espectador, usando el cómo (el mecanismo del suspense) como cobertura para captar la atención y participación del espectador.

En este proceso, el lugar del actor y la actriz es determinante ya que ellos son los sustitutos en la pantalla de las cosas colectivas y cotidianas que interesan al público; ellos son los actores que representan lo que a los actores sociales participantes en la visión les gustaría ser o no ser.

Edgar Morin ha tratado sobre la influencia de las estrellas del cine en el espectador en su clásico *Las estrellas del cine* (1966).

La condición básica de la estrella de cine es que produzca en el espectador una identificación imaginaria, que se convierta en su "*alimento onírico*" como ha señalado Morin (1966:198). Una vez que un actor o actriz alcanza ese grado con respecto al espectador, su influencia en las conductas y hábitos cotidianos es continua (modales, posturas, gestos, expresiones, moda, actitudes). La estrella se convierte así en un patrón-modelo de referencia de valores y virtudes imitables que afectan a la personalidad en las sociedades secularizadas. Precisa Morin (1966:208) que si la personalidad es una máscara, la estrella de cine facilita el modelo del disfraz, integrándole cada uno en nuestro personaje. La estrella es el modelo de referencia de la máscara individual a adoptar por los espectadores que eligen un film teniendo en cuenta los actores (razón por la cual se habla de sistema de estrellas como elemento coordinador de los proyectos cinematográficos desde el punto de vista del film en sí y del público). Las estrellas son iconos, patrones-modelos que "*proponen e imponen una nueva ética de la individualidad, la del ocio moderno*" (Morin, 1966:210). Una ética, siguiendo el planteamiento de Morin, que ofrece al espectador la salida más apasionante, individualista y consumible: el amor. La estrella estimula el principio de la "aventura", de vivir la vida, de la permanente juventud. La participación del ideal amoroso sería así uno de los leitmotif pulsionales de la individualidad moderna. En una sociedad que ha perdido el sentimiento de lo sagrado, la

liberación sexual y la consideración de que el amor es Dios constituye una creencia secularizada que las estrellas administran desde la pantalla, influyendo en la progresiva estetización y erotización de la vida cotidiana que experimenta la sociedad norteamericana a partir del fin de la segunda guerra mundial, -proceso en el cual el cine ha sido un agente sociocultural movilizador a partir de la ritualización del beso y el love-making visible o latente.

En la consolidación del sistema de estrellas como estructura influyente en los comportamientos y conductas de los espectadores en su vida cotidiana, han ejercido una influencia relevante los media como canales culturales difusores de la vida privada de las estrellas, complemento biográfico-real compatible con su función social de patrones-modelo de actuación habituales hasta el punto de que actores como James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Monty Clift, Sal Mineo y otros teen-agers son para la generación de los sesenta referentes de la rebeldía juvenil, actores que en la pantalla y en su vida sirvieron de patrón e icono para considerables porciones de la juventud americana de los sesenta porque eran los patrones públicos del cuestionamiento de la identidad que preocupaba a la juventud, eligiendo, -entre otros tipos de identificación-, las imágenes del cine y las canciones del rock and roll como marcos de referencia de su vida cotidiana por el sentido de urgencia que comunican.

Pero este proceso de identificación no es fortuito; constituye, por el contrario, una de las claves de la influencia comunicativa del cine. La capacidad de suministrar al público imágenes contenedoras de pautas imitativas, de conducta y comportamiento, se debe al carácter de realidad que el cine americano pretende alcanzar. Esa realidad no ha de ser la vida; ha de ser aún más verosímil que la vida misma. El proceso de asentimiento ante los hechos secuenciados, -que parecen no ya la vida misma sino la vida perfeccionada tanto en su lado dramático como en su vertiente de comedia -, por el público se debe a la propia condición,- cercana a lo que está pasando-, del cine americano, al refinamiento de los métodos de dirección de los auteurs para plasmar esa noción central, al riesgo empresarial

de los proyectos cinematográficos y a la capacidad del sistema de estrellas -de ahí su influencia mítica en el sistema hollywoodiense con relación a directores y productores- para penetrar en la mente de los espectadores como imágenes significativas relacionadas con sus vidas. Cobra a este nivel pleno sentido aquel apotegma de Suzi Gablik (1984:48) de que *"siempre se da una correlación entre los valores, la dirección y los motivos de una sociedad y el arte que esta produce"*.

Además de la función agregativa que los Fan's Mail Departments ¹⁷² de los Estudios de Hollywood realizan, el mecanismo de penetración que motiva el proceso de identificación y sublimación del espectador para con las estrellas radica en las propias técnicas empleadas por los actores para transmitir una imagen e idea específica y en la utilización de sentido de esas técnicas y de sus virtudes corporales y espirituales, de las cuales se desprende la estela de fascinación, -el glamour-, que focaliza la interacción entre el espectador y un ser-patrón imaginario y real que actúa en una pantalla haciendo y diciendo cosas que el voyeur hace o quisiera hacer.

Lee Strasberg (Hetmon, 1986:218), fundador del Actors Studio ¹⁷³, dice al respecto que:

"arte es una necesidad básica de la vida un decir y hacer cosas que no podemos ni decir ni hacer en la vida real, pero que han de hacerse. Transmitimos esas observaciones y experiencias a otras personas por medio de la misma viveza de nuestra respuesta, y con eso, nos hacemos artistas. Nos

¹⁷² Los Estudios controlaban el número de cartas -y sus contenidos- enviadas por los fans. Según Margaret Thorp (Morin, 1964:85) una estrella recibía alrededor de tres mil cartas por semana. Los Fan's Mail eran el barómetro que empleaban los Estudios para contratar a las estrellas. Los clubs de estrellas eran los templos de adoración del público. La relación de sentido entre ambos era clara: quienes escribían eran devotos de alguna estrella y miembros de algún club.

¹⁷³ El Actor's Studio fue fundado por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis en 1947. Lee Strasberg fue elegido Director en 1960. Su trabajo se centro en adaptar de modo creativo el método de Stanislavsky. La relajación, la improvisación, la provocación de la imaginación, la expresividad, la investigación personal y el sentido de verdad eran algunos de los supuestos que Strasberg enseñó a una generación de actores de teatro y cine que cambió las pautas de interpretación.

convertimos en gente que crea en la imaginación aquello por lo que otras personas atraviesan en la vida".

Quien fuera formador de directores y actores claves (Elia Kazan, Marlon Brando, James Dean, Monty Clift, Paul Newman, Lee J. Cobb, John Garfield) matiza en el anterior documento esa capacidad del actor para transmitir al espectador cosas, experiencias y situaciones, -empleando para ello sus técnicas de expresión e interpretando un rol asignado conforme a un guión, a un tipo de producción y a un estilo de dirección-, que suceden al espectador en su vida cotidiana pero que no acontecen de igual modo ya que la experiencia cotidiana -al igual que la acción cinematográfica- son prácticas sociales relacionales y compatibles entre sí -que se subsumen -pero que constituyen planos y roles diferenciados de la actividad social diaria tanto para los creadores como para los espectadores (esto entiendo que quería decir A. Schutz (1974:217) cuando decía que un ámbito de sentido (como el cine o el arte en general) no es compatible con el significado de la vida cotidiana, en la medida que ésta sólo es compatible con la vida en sí).

Desde este punto de vista, lo objetivable de la identificación del espectador con el actor es, -con independencia de que esa identificación sea activa o pasiva (esto es, que influya o no en el espectador y su conducta)-, la experiencia de compartir una situación real porque los héroes-personajes existen en la mente del público antes que en el film, porque son preexistencias culturales presupuestas o encarnaciones arquetípicas de tipos sociales y fines colectivos y cotidianos. Eso son el cowboy, el ganster, el detective, el jazzman, el pintor de acción y el escritor beat: héroes, pioneros, individuos característicos de una nación donde el individualismo es un valor y una condición legal del sistema de economía privada. André Bazin (1991:190) señaló que la tipificación entre un héroe como Tarzán y un cura rural no era similar. *"El único denominador común en mi actitud ante esos héroes es,- decía Bazin-, que creo realmente en su existencia, que no puede negarme, sin dejar de participar en el film a estar incluido en su aventura, a vivirla con ellos en el interior mismo de un universo; universo no metafórico figurado sino especialmente real".* La razón de la divinización de las estrellas, de su configuración como ídolos de multitudes

y piezas de prestigio en un film obedece por tanto a la producción de imágenes experienciales, vitales, reales, que las estrellas transmiten al espectador, imágenes que "existen" en su mente-mundo y que orientan conductas y comportamientos cotidianos de diverso signo que ya he descrito.

Humphrey Bogart, Charles Chaplin, Gary Cooper, Gary Grant, John Wayne, Rock Hudson, James Stewart, Spencer Tracy, Henry Fonda, Kirk Douglas, Fred Astaire, Gene Kelly, R. Mitchum, Marlon Brando, Jack Lemon, James Dean, Clark Gable, Rita Hayworth, Joseph Cotten, Ingrid Bergman, R. Widmark, Marilyn Monroe, Tony Curtis, Katherine Hepburn, Ava Gardner, Katherine Masfield, Lauren Bacall, Vera Miles, Greta Garbo, Gene Tierney, Audrey Hepburn, Joan Crawford, son algunas de las estrellas fulgurantes de la Fábrica de sueños del período investigado. La película clásica sobre el mundo de la estrella de cine es *Sunset Boulevard -El crepúsculo de los dioses (1950)-*, de Billy Wilder, interpretada por Gloria Swanson y E. Von Stroheim.

XIV.VI. DOCUMENTOS PERSONALES.

Procedo en este epígrafe a presentar y analizar declaraciones de directores de cine representativos de las situaciones de interacción y los géneros mencionados en tanto que personas creadoras del film. El motivo, como en los capítulos precedentes es evidenciar los diferentes procesos de interacción delimitados en los epígrafes de este capítulo que influyeron en el sentido de las obras resultantes, datos histórico-sociológicos culturales expresivos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en el período investigado, que nos permiten comprender una faceta significativa del subsistema cultural de la sociedad norteamericana entre 1940-1964.

Como aspecto preliminar, en los documentos personales analizados, los actores significan la

existencia de recursos realizativos básicos tales como la improvisación, la acción y la experiencia. Estos mecanismos de trabajo rutinario están en interrelación y forman en el cine una estructura de carácter tridimensional presentes en el diseño y producción de un film no ya como aspectos inherentes a la vida cotidiana en general de los actores sociales, sino, -lo cual es común en la pintura, en el jazz y en la literatura de este período-, como modos técnicos expresivos para la consecución del objeto "película". La palabra acción es el término sagrado del cine. El rodaje de una escena comienza con el cierre de una tablilla y una exclamación: "Acción, se rueda". El objetivo de toda realización cinematográfica es lograr que las imágenes en movimiento, el desarrollo del film sean acontecimientos verosímiles que polaricen la atención del espectador, haciéndole olvidar que está frente a un espectáculo artificial. La acción cinematográfica es el fin de la acción creativa del auteur. Conseguir dotar de vida y sentido dinámico a un film a nivel cognitivo y emocional es la razón orientativa del trabajo de todo director y del conjunto polivalente que coordina el auteur. Es por tanto el móvil que guía las relaciones sociales interprofesionales e interartísticas. La acción cinematográfica es así la consecución de un estado de animación escenográfica y situacional en el cual los actores, -obrando conforme a un guión-, dan vida real a una historia que es real porque así lo cree el espectador ya que tiene que ver con su acervo de conocimiento y su experiencia cotidiana.

La experiencia como factor determinante en la adquisición de las destrezas profesionales pertinentes para realizar un fin activo, es otra de las peculiaridades del cine norteamericano, forma artística donde cobra pleno sentido la concepción del estilo y la obra como "work in progress", como una posibilidad en proceso de construcción cuya definición se alcanza tras el enfrentamiento con lo imprevisto, la colaboración con el resto de creadores presentes en el film, el control paulatino de los trucos del oficio y la reverenciación de las rutinas profesionales. Por ello definiendo el supuesto de que el arte es interacción: porque la creación de algo, el sentido cultural de la obra es resultado de la socialización de unas formas de conocimiento y acción recíprocas, relacionales, de los actores con otros actores vivos o

muestran (lo cual remite a la tradición y a la Historia Cultural de una determinada forma artística), correspondiendo al individuo, -como trasunto de su experiencia individual, de su proceso de individuación- la autonomía creativa, la visión y expresión estilística y temática de hechos, acontecimientos y situaciones que contextualizan su vida individual y sus relaciones intersubjetivas.

La improvisación es el mecanismo realizativo rutinario cinematográfico donde la experiencia y el logro de la acción crece y se materializa. La resolución por el director de la traslación de un guión al plató, la añadidura de escenas y situaciones imprevistas durante el rodaje, la libertad de acción dentro de unos límites preestablecidos por los actores, la experimentación de situaciones de acción (un diálogo, una persecución.....) son algunos usos prácticos de este mecanismo con frecuencia utilizado por los directores para lograr que la acción posea un estado plástico verosímil; este nivel se alcanza mediante la sistemática adopción de un punto de vista basado en la cámara como ojo memorizador de las instantáneas grabadas que luego serán sometidas al proceso de selección de las imágenes finales (montaje).

Directores-autores como John Ford (1988:218-219 y 1983:57, 73 y 83), Howard Hawks (Joseph McBride, 1988:45), Raoul Walsh (1982:308), Jacques Tourneur (1988:133), Jerry Lewis (1973:111), Elia Kazan (Ciment, 1987:244), Billy Wilder (Ciment, 1988:51), Alfred Hitchcock (Truffaut, 1984:63 y 249), Nicholas Ray (Erice y Oliver, 1986:83) Resaltan el papel de la improvisación en la realización. Esta regularidad del cine, sin embargo, -como en el resto de las artes exploradas- no ha de entenderse como solución ocurrente de urgencia. Lotte H. Eisner (Lubitsch, 1985:126) ha sintetizado el uso de la improvisación, a propósito del maestro de la comedia Ernst Lubitsch, como procedimiento cinematográfico: "*se puede decir que Lubitsch improvisa, noción que, en su caso, no está ligada a la yaga inspiración del momento, sino por el contrario al margen de la libertad que está determinado para el equilibrio del film*".

Esta consideración de Lotte H. Eisner sobre Lubitsch sirve para el conjunto de directores/autores. La improvisación es un procedimiento característico de las situaciones de rodaje que abarca el conjunto de acciones de los actores intervinientes en la realización de

un film. No es un recurso práctico de carácter coyuntural sino un mecanismo de intervención determinado por el margen de libertad preestablecido necesario para el equilibrio de un film. Todos los documentos personales citados son indicativos de una doble situación: la improvisación es necesaria y debe de practicarse dentro de unos límites. Es necesaria para resolver las múltiples situaciones imprevistas que acontecen durante el rodaje puesto que el producto final no puede ser planificado de forma total. Los instrumentos de previsión de las escenas de un film (guión, story-board, etc, etc) son creaciones visuales y narrativas ideales. Su ejecución exige detalles y momentos de articulación de las secuencias, de expresividad, de idoneidad de las imágenes que sólo pueden ser resueltas durante la acción. Es en ese momento, cuando la experiencia activa del director juega un papel resolutivo esencial, siendo de singular importancia los usos que de la improvisación hacen los actores, especialmente a partir de la incorporación del Método ¹⁷⁴.

Jacques Tourneur (Tourneur, 1988:133) describe así la resolución de una escena de *Cat people*, uno de los films más apreciados por su director (Manlay, 1986:58):

"Nosotros creíamos que es mejor sugerir el temor que mostrarlo. La sombra del gato grande que se ve sobre la pared de la piscina era, de hecho, mi propio puño. Teníamos en la piscina una gran luz de arco a la que habíamos adaptado una pantalla difusora y estábamos obligados a rodar la secuencia en una mañana. Intentamos el efecto de todas las formas

¹⁷⁴ Son valiosas unas declaraciones de N. Ray (Erice y Oliver, 1986:145) sobre los métodos del Método en los actores en general. Es un fragmento de una entrevista en *Cahiers de Cinema* en 1978 a propósito de una de las obras maestras de Ray, *The Lusty men* (1952), cuya estrella era Robert Mitchum:

CC.: Dicen que Robert Mitchum detestaba el Método. Sin embargo, usted hizo una película muy buena con él.

N. Ray: Sí, pero no conocía lo que odiaba. Estaba de moda decir eso. Cuando llegué a Hollywood, si mencionabas el Método o hablabas de improvisación te tomaban por una especie de masturbado mental de de Nueva York

CC.: Sí de Nueva York y Mitchum era de esos. Pero sin que él se diera cuenta, utilizando simplemente otro vocabulario diciendo «Vamos a improvisar esto.....» «vamos a ver como sale esto», se utilizaba la misma técnica, pero sin su vocabulario.

posibles con el fin de conseguir la adecuada sombra con mi puño. Así es como se deben de hacer las películas: improvisando. Si lo tienes todo demasiado organizado, la cosa no funciona".

Habla Tourneur asumiendo la primera persona del plural para describir una situación rutinaria que implica a la cadena participante en el film. Cambia de persona (asumiendo la primera) cuando decide quien toma la decisión. Ex post, reivindica a la improvisación como método "natural" del arte cinematográfico. También expresa su desconfianza, hacia la organización rigurosa total del film.

Pero esta necesidad estructural de la improvisación como elemento estético y rutinario del cine no es un procedimiento aleatorio o caprichoso. Improvisar es decidir en una situación no planificada de antemano pero limitada por un marco visual y narrativo preconcebido. Es una característica de la acción ligada a las facultades y destrezas acumuladas del director-creador, el cual conociendo los límites temáticos y espaciales del film, transforma y mejora durante el rodaje el film previsto. Una explicación de este sistema de funcionamiento enmarcado, o cifrado por unas pautas, la da Billy Wilder (Ciment, 1988:59)

M.Ciment: "Sus movimientos de cámara y sus planos están descritos en el desglose técnico".

B.Wilder: No, no hay nada escrito. Ensayamos y tengo una concepción visual en la cabeza que verifico sobre el terreno. A veces se me ocurre que, por ejemplo, en lugar de cortar, puedo continuar el plano y presenciar la fluidez de la acción. O bien me pregunto si el espectador verá lo que quiero que vea, o si tal o cual detalle corre el riesgo de no ser percibido; ¿debo subrayar esto o aquello, debe estar este hombre en primer

plano?, etc..... Aunque trabaje mucho en casa aunque prepare y conciba mi película de antemano, hace falta cómo toman vida las cosas, verificar sobre el terreno, y a veces, cambiar".

El trabajo personal de preparación del film del director y la realización de ensayos prefiguran y anteceden el resultado final del film. Las simulaciones y la visualización mental del film requieren sin embargo de la improvisación como medio de rectificación para suturar el proyecto preparado por el director. Ese "gap" entre previsión y filmación a nivel general en el proceso cinematográfico es abierto por el director empleando la improvisación, un modo de creación activo imprevisto pero enmarcado (por un guión y un proyecto visual ideado por el director) que suministra al cine verismo, autenticidad y potencialidad comunicativa, haciendo sentir al espectador vivencias y temas relacionados con su experiencia cotidiana con independencia del marco temporal (una imagen/diálogo de un western no representa una experiencia común para el espectador del decenio de los cincuenta; pero sí es común el mundo cultural subyacente a él en la medida que el Oeste es uno de los mitos colectivos americanos básicos).

La experiencia, la acción y la improvisación son mecanismos yuxtapuestos requeridos por la propia naturaleza del cine como arte, -de las artes en general- como proceso ideativo-realizativo en el cual no puede ser calculado de antemano la totalidad del producto final que luego conocemos como obra, ya que el individuo que la realiza vive y participa de un sistema sociopolítico y económico en el cual la espontaneidad es una de las características esenciales de sus relaciones sociales, siendo consecuencia del desarrollo de la individualidad y de los derechos individuales en la sociedad norteamericana, del sistema de creencias colectivas y del estilo de vida norteamericano, de un sistema económico y social cuyo marco de referencia esencial gira en torno a la noción de "privado". El cinematógrafo, forma artística masiva del siglo XX, refleja el cambio social acaecido durante esta centuria en lo referente a la

distribución social del conocimiento y la información y a la democratización de la educación y la cultura como fenómenos indicativos de las nuevas nivelaciones y equilibrios de la sociedad de masas y de consumo. Desde su génesis, el cine es una forma artística orientada a cubrir el ocio popular, una expresión de la cultura de masas.

Fritz Lang, uno de los maestros del cine negro y del arte del cinematógrafo en general respondía así sobre esta cuestión a Peter Bogdanovich (1984:21):

"Creo que el cine no sólo es el arte de nuestro siglo, sino para parafrasear a Abraham Lincoln, es el arte del «pueblo, para el pueblo, por el pueblo». Fue inventado justo en el momento preciso: cuando la gente estaba preparada para un arte de masas".

Manifiesta aquí Lang cómo el cine es un nuevo arte "solicitado" por las nuevas pautas y exigencias colectivas. Una invención creada por las demandas de ocio y entretenimiento, información y expresión de las clases medias y populares urbanas de la sociedad industrial, cuyo acceso creciente al consumo cultural, a la información y conocimiento de los bienes culturales ha constituido uno de los procesos sociales más significativos de la acción social en nuestro siglo, proceso vinculado al de la consolidación de la individualidad como dimensión del sistema democrático y de la economía de libre mercado. Lang alude aquí a la conciencia colectiva del "pueblo" para disfrutar y participar de un arte industrial que a la vez puede divertir y expresar, una forma artística diferente en modos, medios y fines a las formas clásicas del arte de élite como la pintura.

Pero el cine no sólo es una forma artística entretenida que incorpora el punto de vista del espectador como elemento del diseño de un film, -marcando este aspecto su sentido-, de este modo. Orson Welles (Leaming, 1986:403), uno de los exponentes más singulares del cine como forma artística compleja/ comprensible, entretenida/profunda, nos señala la otra dimensión del cine (su poder como medio de comunicación).

"El principal error que hemos cometido es creer que las

películas son ante todo una forma de entretenimiento; son una forma de entretenimiento por casualidad. El cine, desde la imprenta, es el medio más grande de intercambiar ideas e información".

En efecto, el cine entretiene pero ante todo es un medio de influencia de comportamientos y conductas a través de las ideas e informaciones que contiene. Una película, como dice Welles (1986:402) es:

"un producto industrial que se exhibe en un montón de locales de todo el mundo en los que entra y sale un público muy amplio y amorfo".

Ese público en EE.UU durante el período investigado es un público urbano, interclasista, orientado al ocio, que recibe de forma sistemática -ya que "ir al cine" era una costumbre habitual y la T.V., un instrumento doméstico generalizado- planteamientos y visiones sobre las cosas relacionados con su mundo. Estas cosas pueden tener que ver con sus creencias y pautas cotidianas o bien pueden transformar su imagen del mundo del que participan al descubrirle, -o informarle-, de situaciones, hechos y posibilidades de vida ajenas, desconocidas e imprevistas en su mundo mental.

Desde este punto de vista los planteamientos y visiones de los directores-autores y de los proyectos cinematográficos en general sobre los comportamientos y conductas colectivas en tanto que canal de transmisión de modas y de ideas es un hecho significativo en los comportamientos cotidianos (películas como *Wild One*, 1953, de L. Benedek *Rebel without a cause* -Rebelde sin causa- (1955) de Nicholas Ray y *West Side Story* (1962) de Robert Wise, entre otras, son films que constituyeron para los jóvenes americanos de finales de los cincuenta y principios de los sesenta legitimaciones referenciales de la rebeldía y la delincuencia juvenil, de su jerga, gestos, rutinas y opciones vitales).

El director es por tanto el autor responsable de la transmisión al espectador de planteamientos y visiones sobre el mundo de la vida. El es quien coordina y decide las escenas, quien dirige

a los actores, elige los equipos de creadores auxiliares (músicos, escenógrafos, diseñadores, fotógrafos.....), aplica y/o materializa un guión, dirigiendo el montaje con el concurso del productor, relación cara a cara decisiva en la configuración de las películas, -por sus confrontaciones y acuerdos- de este período de la Historia de Hollywood. Douglas Sirk, maestro del melodrama, relata del siguiente modo a Jon Halliday (1973:94) cuál es el ámbito de actuación del director:

"Una de las cosas principales del arte cinematográfico, creo, es doblar el material a tu estilo y propósito. Un director es realmente un doblegador de historias..... es el lenguaje lo que cuenta. Ahora bien el lugar del lenguaje en el cine tiene que ocuparlo la cámara y el montaje. Tienes que escribir con la cámara".

EL director es el coordinador de un equipo creativo interprofesional y un "doblegador de historias". Adecua un guión a sus propósitos expresivos usando la cámara, el ojo que ve, narra, produce la acción y cautiva al espectador.

El director es un autor que subsume las labores del pintor, el dramaturgo y el novelista. Es un autor en tanto que su estilo y fines significan la historia, los actores, la fotografía, la música, en el conjunto del film en tanto que suma de acciones particulares orientadas por él, el creador del discurso cinematográfico. Al respecto es necesario recordar que la compenetración fue una de las características de los equipos creativos interprofesionales de Hollywood puesto que múltiples directores (Ford es el arquetipo de referencia) trabajaban con redes de colaboradores habituales lo cual facilitaba la comunicación entre los participantes, al saber estos cuales eran las intenciones formales y argumentales -el mundo mental- del auteur.

Este modo de acción rutinaria en el cual existen tareas delimitadas para realizar una obra que es a la vez compartida y de autor es una de las singularidades del cine como arte. Como observo en el capítulo 15, Hollywood es un ejemplo de factoría industrial-cultural

interdisciplinar, de comunidad creativa basada en la intercambiabilidad de puntos de vista específicos que hacen del film un producto total sometido a la autoridad carismática y legítima del director.

Sin embargo, la consciencia de la condición artística por los directores de cine americanos y/o americanizados no es un atributo de su práctica significativa. Su actitud es la de un creador que realiza un trabajo (job) en una estructura social con roles diferenciados y especializados, en la cual él es el agente determinante del film, aunque, para el espectador corriente, la identificación se establezca con la pareja del Star-system correspondiente. Esta característica industrial limita la pulsión narcisista del director, haciéndole sentirse como la autoridad patente dentro del film pero no como el creador único o exclusivo del mismo (como el pintor, el escultor, el poeta, el compositor, el novelista) ya que sus decisiones son consecuencia de sus consultas, intercambios, negociaciones y delegaciones con el resto de artistas competentes (es corriente, por ejemplo, ver en Hollywood guiones firmados por William Faulkner, soundtracks escritas por Duke Ellington, Bernard Hermann y Aaron Copland, fotografía realizada por Greg Toland, escenografías de Alexander Trauner, títulos de presentación de Saul Bass, vestuario de Cecil Beaton, canciones escritas por G/I Gershwin y Hoagy Carmichael, actores como Charles Laughton, John Wayne, Robert Mitchum, Greta Garbo, Gene Tierney.....).

Vincent Minelli (1991:356), en el fragmento autobiográfico que viene a continuación, habla con distanciamiento sobre la cualidad "artística" de su trabajo como patente de curso de su actividad. Dice:

"Cierto es que un director puede quedar encasillado. Tanto el público como sus colegas le asocian con una clase concreta de argumentos, o descubren recursos que se repiten en su obra..... Si mi terreno oficial no estaba acotado en lo concerniente al público, sí lo estaba en MGM en la época de que hablo. Era el especialista de la casa en musicales

sofisticados, en adaptar las influencias visuales procedentes del más elevado mundo del arte y en utilizar un marco realista para la fantasía. Pero ¿alguien lo llamó el "toque de Minelli"? ¡Venga hombre! Sabíamos muy bien que éramos engranajes en la industria del espectáculo y, como tales, no se nos permitía el lujo de semejantes afectaciones. Mis recientes éxitos me daban mayor libertad a la hora de determinar futuros proyectos, y era una victoria muchísimo más sabrosa que cualquier pose de gran artista que adoptase".

La visión del trabajo creativo en este fragmento manifiesta la actitud común dentro de los creadores americanos, especialmente entre los directores de cine. Sabedores del carácter creativo de su trabajo, defendían la naturaleza artística del cine, pero rehusaban equipararse a los "artistas" en tanto que tipo social diferente, especial, anormal, apartado, tímido, solitario, distinguible por sus ademanes y vestimenta. La visión del director de Cautivos del mal (1952),- uno de los retratos más magistrales de la interacción social en el mundo del cine y The Band Wagon (1953), Melodías de Broadway-, no participa de la concepción de la creación artística como una profesión genética. En este sentido la naturaleza artística del director era y es algo que se consigue una vez que existe una obra significativa reveladora de ello y no un calificativo per se del cual se parte. Esta perspectiva sobria, puritana y vitalista supone un giro en las profesiones artísticas puesto que revela una intención expresiva y creativa desligada de la creencia tópica de que el arte es una actividad misteriosa debido a desconocidos mecanismos genéticos. Los directores de cine son autores tras evidenciarlo y no por el mero hecho de practicar esa profesión. Esto constituye una transgresión, y una novedad al tiempo, con respecto a los valores asociados a la actividad profesional artística que presupone que un pintor es un "artista" desde el momento que empieza a pintar, con independencia de que su obra aporte o no algo en su ámbito formal. El director de cine alcanza el grado de autor, de artista, cuando su obra expresa un estilo y unos propósitos. Para

ello lo esencial es hacer películas y no ser un "artista" antes de hacerlas. Según esta lógica, la concepción del artista planteada por los directores de cine supone un retorno al principio clásico del artista, del artifex, como creador de mundos propios culturalmente contextualizados y no como practicante de una profesión en la cual la connotación "artista" sustancia la actividad rutinaria antes de que esta haya dado muestras de tal condición.

John Ford corrobora esta visión vitalista, cotidiana y profesional del oficio del director de cine; despojado de toda afectación de transcendentalidad artística. Afirma la importancia del placer de vivir en el mundo del cine y de rodar, ofreciéndonos una perspectiva liberada de estructuras de sentido acreditativas del lenguaje característico de la cultura de élite en la cual el ego artístico está predestinado y precede a la obra. Contesta a Bogdanovich (1983:101):

PB: ¿Cuánto tiempo le llevó, desde que empezó a hacer películas, creer que estaba haciendo algo importante?

JF: Bueno, se trata de un supuesto que no puedo aceptar. Nunca lo he creído. Siempre me ha gustado hacer películas, ha sido toda mi vida. Me gusta la gente con que me trato y no me refiero a los peces gordos; me refiero a los actores, las actrices, los fotógrafos, los electricistas. Me gusta esa gente. Me gusta estar en el plató y se trate de la película que se trate me gusta trabajar en el cine. Es divertido. Harry Carey me enseñó en los primeros años el oficio, como si dijéramos, y lo único que he tenido siempre ha sido buen ojo para la composición -no se de donde lo he sacado-, y es lo único que he tenido. De chaval creía que iba a ser artista; dibujaba y pintaba mucho y creo que para un chaval lo hacía bastante bien, o por lo menos recibía muchas felicitaciones. Pero nunca he pensado en lo que estaba haciendo en "términos de arte" o "esto es estupendo" o de "importancia mundial", ni

nada por el estilo. Para mí siempre se trataba de un trabajo que hacer, con lo que disfrutaba inmensamente, y nada más".

Ford confirma aquí, -más allá de su modestia irlandesa-, el tipo de lenguaje común, no intelectualizado, mundano y cotidiano característico de los directores de cine. Un lenguaje expresivo de un nuevo tipo de artista representativo de una forma artística comercial y de masas, -en ese sentido popular- para el cual la consideración artística de su obra es una cuestión exterior a su actividad y posterior a su realización y no una condición de partida de la misma. Por esta razón decía Sarris (1970:36) que no todos los directores son auteurs.

El tandem director-productor es una de las relaciones cara a cara determinantes en la configuración del sentido de la obra. La perspectiva del productor -el reconocimiento crítico, del público y la recaudación- es decisiva teniendo en cuenta que un film es una inversión de riesgo aunque las encuestas y estudios de mercado y opinión suministran, -ayer y hoy-, datos y generalizaciones necesarias para conocer el gusto, el interés y las preocupaciones colectivas en un momento dado. Con todo un proyecto cinematográfico realizado por un productor que cuenta para su realización con un director-autor creativo es una aventura empresarial dada la complejidad de las reacciones del público hacia las películas (es tópico al respecto comentar que Citizen Kane (1940) -Ciudadano Kane-, uno de los mitos cinematográficos más repuestos en las salas de cine y por las cadenas de T.V fue un fracaso comercial en el momento de su estreno) y la competencia existente entre los diversos films (en una época de esplendor de los géneros, la relación cantidad-calidad caracterizaba la producción cinematográfica). Es necesario advertir al respecto que en los cincuenta, una cartelera exhibía films de forma simultánea de los grandes maestros clásicos y modernos de Hollywood con lo cual el nivel de competencia era muy elevado y la elección por el espectador en muchos casos, -orientada por la relación estrellas participantes/género-, comportaba aleatoriedad ante la diversidad de opciones de calidad alternativas. Es pertinente agregar que tanto antes como después de la Era de los Estudios el mecanismo publicitario empleado era sobre todo estático (prensa, el cartel en la pared, el hombre anuncio.....) no siendo en ningún modo asemejable a la situación

actual en la cual el estreno de una superproducción -Instinto Básico, por ejemplo- implica una campaña promocional fuerte (vallas, folletos, anuncios en prensa, cuñas radiofónicas, mini trailers en T.V, reportajes en prensa y T.V, red de festivales, valoraciones críticas previas.....). Una película así promocionada es en la mayoría de los casos un acontecimiento social cotidiano esperado y por ello un éxito de taquilla.

Con respecto a la figura del productor de Hollywood, recojo los testimonios y valoraciones de Jean Renoir (1975:156-157):

"Zanuck, en su género es una especie de genio. Ha encontrado la forma de utilizar métodos industriales dando a la vez a sus productos una innegable calidad. Algunas de las películas que ha producido quedarán como hitos esenciales de nuestra profesión..... El verdadero peligro, a mi parecer, reside en un amor ciego por una supuesta perfección. Para obtener esa perfección se multiplican los talentos..... La manía de la perfección reina en todos los dominios....."

Renoir resalta el papel del productor, -personificado en Darryl F. Zanuck ¹⁷⁵ destacando la vertiente del control global del producto que ejerce y su intervención en decisiones cruciales en la puesta a punto del film.

Si el director es el responsable de la mise en scène, el productor es el jefe del aspecto industrial del film. Por ello no es solamente un magnate; es también un tipo profesional actuante en la configuración de un film desde el punto de vista de los ajustes necesarios (en el guión, actores, escenarios, etc.) que éste necesita para funcionar en el mercado, introduciendo las medidas de previsión y corrección adecuadas según su conocimiento y experiencia profesional.

Este documento de Renoir, reconecedor de la figura del productor, le elijo por ser este

¹⁷⁵ Productor de la Twenty-Fox.

director uno de los autores de Hollywood más críticos con el sistema industrial cinematográfico. Renoir prefería el cine artesanal; tenía una visión del cine como el pintor del cuadro o el escritor de sus libros (Renoir, 1975:158). Este director pensaba que la perfección del cine americano y de su vida cotidiana, producían monotonía y tristeza (Renoir, 1975:157):

- "en una calle americana decía, tenemos aparentemente todo lo que hace falta para satisfacer nuestro gusto por la fantasía..... Los clavos y los tornillos que sostienen la construcción tienen todas las mismas dimensiones: son perfectos".

Para Renoir, la tarea del Productor era controlar la perfección del producto, hacer -a nivel profesional y presupuestario- lo necesario para que profesionales y creativos participaran en los equipos dirigidos por el Auteur. Esta era una norma de los Estudios de Hollywood: la competencia se basaba en la perfección como dimensión de la calidad, una norma por lo demás, como Renoir observara presente en la vida cotidiana del país.

Con respecto a los estudios, éstos decaen debido a la decisión del Tribunal Supremo de separar producción y exhibición (1948), al nacimiento de la T.V y al surgimiento de las producciones independientes como ya he señalado en este capítulo (14.1).

Otto Preminger, uno de los directores-productores independientes más célebres y representativos, maestro del cine negro, señala (Pratley, 1993:87-92) sobre la génesis del productor independiente y el declive de los Estudios en 1956:

"La aparición de la figura del productor independiente implica un cambio puesto de manifiesto en los últimos años que estoy seguro que va a suponer mucho más de los que ha sido hasta ahora: el cambio de producción en cadena de los grandes estudios a las producciones individuales. Hoy por hoy los productores independientes (como Kazan, Wallis, Kramer o yo

mismo) producen una película como si fuera una obra de teatro en Broadway; lo que significa que eligen un tema, buscan un texto, escogen el reparto..... sin depender de nadie: ellos son los que toman todas las decisiones asumiendo esa responsabilidad".

Con respecto a la ley antitrust del Gobierno que separó Producción y exhibición, originando el declive de los estudios. Dice Preminger:

"Su gran poder se vino abajo cuando el gobierno ganó el pleito antitrust, interpuesto contra las grandes compañías cinematográficas, que separó la exhibición de la producción. Es decir hasta ese pleito los grandes estudios -cinco de los grandes estudios para ser concretos- controlaban el noventa por ciento de los cines de Estados Unidos..... Todavía existen los grandes estudios y mantienen una producción de veintetres películas al año, pero en realidad se mantienen por medio de estratagemas". ¹⁷⁶

Con relación a la T.V y el declive de los Grandes Estudios, dice el director de *Laura* (1947):

"Probablemente cuando la gente iba en manadas al cine la producción en serie era la mejor manera de trabajar. La gente solía ir al cine. Ya no creo que sea así, al menos no tan indiscriminadamente como antes. Creo que ahora van a ver una película determinada, que seleccionan antes lo que quieren ver. Si una película no tiene algo especial que haga que la gente deje el televisor y la comodidad de sus casas y se

¹⁷⁶ Continúa Preminger (Pratley, 1993:90) "han encontrado petróleo en sus propias tierras; todos tienen laboratorio, compañías de distribución y películas para la televisión, así que a final de año miran los libros de cuentas y el balance les sale positivo".

vaya al cine -hagan cola, compren las entradas, soporten los inconvenientes (mal tiempo, baby-sitters), etc-, mientras en su casa tienen el comfortable sillón del salón, la pantalla de la televisión y la posibilidad de que cualquiera de la familia, normalmente el hombre, pueda leer el periódico mientras tanto o simplemente no mirar la T.V y echar una cabezadita, la gente no saldrá y se quedará en casa. A pesar de las interminables interrupciones de la publicidad -que proporcionan pequeños descansos para levantarse y tomar algo o leer- la televisión tiene todas las cosas, todos los temas que solía tener antes una película media".

King Vidor relata de forma significativa en su autobiografía (1982:212-218) el acontecimiento televisivo y su impacto en Hollywood:

"Todo el mundo hablaba de economía. Los Estudios daban de baja a gran número de empleados y los films que continuaban la producción eran encargados a profesionales contratados a bajo salario. La sombra espectral de la televisión aparecía confirmando un hecho ya perceptible: Los Estudios de Hollywood habían perdido su posición real".

Los documentos personales presentados confirman las tres causas originarias del declive de los estudios dando inicio al sistema actual o tercera fase de la Historia de la producción cinematográfica (independiente).

Durante los Estudios, el productor tenía poder de decisión general y artístico (elección de guiones y repartos) compartido con los directores de la casa, los cuales centraban su trabajo en los aspectos estilísticos, determinando así los contenidos. Esta relación cara a cara dominaba a los equipos interprofesionales actuantes en el film, estableciéndose una situación de colaboración e intercambio definida por las negociaciones entre los tipos predominantes

del sistema (director y productor); marcaba esta relación, la imagen corporativa de los Estudios, su especialización estilística y los planteamientos ideativos y expresivos del film. Con las producciones independientes, el director asume las funciones de responsabilidad atribuidas al Productor en el Estudio, estableciéndose una delimitación entre financiación y realización. Este hecho preservó la autoría del director.

Estos cambios significativos en el mundo intersubjetivo que está detrás del film fueron debidos a la decisión de los directores de desvincularse de los Estudios como sistema correspondiente a un momento sociohistórico (1933-1960), cuando la gente acudía al cine como forma de ocio y diversión cotidiana. Al nacer la T.V -a pesar de la oferta competitiva del cine (technicolor, cinerama, cinemascope.....), esta se constituye de inmediato en el rival visual cotidiano/doméstico principal del cine. Es por ello por lo que entre 1955 y 1960 el cine además de mejorar su oferta visual con los formatos y técnicas visuales espectaculares señaladas, "ofrece" nuevos contenidos (films sobre el racismo, la pobreza, la delincuencia juvenil, las drogas, la rebeldía juvenil,.....) como es patente en el propio Preminger y Kazan, y en la mayoría de los jóvenes maestros (N. Ray, S. Fuller, R. Aldrich, S. Kubrick, O. Welles.....). Estos nuevos temas, relacionados con las cosas que estaban pasando, eran conocidos por los ciudadanos a través de los media y experimentados por los actores en la familia y en las calles de la gran ciudad. De modo paradójico, si bien la T.V contribuyó al fin de los Estudios, la reposición de sus films en ese medio facilitó la supervivencia de estas míticas empresas. Con todo, la decisión que precipitó la caída de los estudios y la inauguración de un nuevo período industrial y expresivo en la Historia del cine como forma artística americana cotidiana fue aquella de la Corte Suprema (1948) que supuso la restauración de la libertad de mercado y la prohibición de las prácticas monopolistas de los Estudios, en tanto en cuanto suponía una perturbación anómala en los esquemas constitucionales del país, -atentaba contra la libertad de mercado-, al privar a los proyectos independientes de la exhibición.

Con relación al McCarthysmo, definiendo la idea (14.3) de que tal fenómeno fue una reacción

de psicosis colectiva -de una nación que pasa del aislacionismo nacional al liderazgo mundial- ante la amenaza interior-exterior comunista. Jules Henry (1978:95) ha escrito al respecto que *"el hecho más importante de la historia norteamericana, desde la Revolución de la Independencia y desde la Guerra Civil es el miedo patológico a la Unión Soviética"*. Si la Unión Soviética fue la pesadilla de posguerra en la vida cotidiana americana, -lo cual lo reflejó su cine ¹⁷⁷-, el McCarthysmo fue una expresión del pánico colectivo que despertó en la población americana la posibilidad de una invasión comunista. Tal eventualidad totalitaria, que suprimiría los derechos individuales, fue un fantasma colectivo porque nada hay en la vida colectiva americana tan terrorífico como la posible privación de la libertad y la uniformización de la vida individual.

Sin embargo, la reacción del U.A.A.C ¹⁷⁸ afectó la imagen democrática americana, creando malestar en el mundo cultural, de forma especial por su agresividad hacia una comunidad industrial creativa tan representativa de los valores americanos del riesgo individual y el esfuerzo como Hollywood.

De los documentos personales analizados al respecto he escogido varias declaraciones de Charlie Chaplin (Epstein, 1979:51-52) por ser este uno de los genios cinematográficos de mayor prestigio en el mundo del cine y entre el público, caso representativo de emigrante cultural y ejemplo vivo del mecanismo paranoico que caracterizó al McCarthysmo como expresión del provincianismo cultural de significativos segmentos de la derecha conservadora religiosa. Chaplin era de los sospechosos del Comité. Fue llamado a declarar por el F.B.I pero, debido a su fama, el Comité se reprimió en su intento de desenmascarar la trama liberal-comunista que invadía Hollywood. Este hecho originó una declaración sintomática por su parte:

"Estoy contento. Soy un hombre rico. Ellos no pueden

¹⁷⁷ Por ejemplo *Un, Dos, Tres* (1963) de Billy Wilder, comedia irónica sobre el estilo de vida soviético.

¹⁷⁸ Siglas de Un-American Activities Committee.

atacarne".

Chaplin -productor, director, actor, guionista, músico-, en cambio fue interrogado por el F.B.I y el Servicio de Inmigración dadas las sospechas (cenas ocasionales en el Consulado Soviético, telegrama que envió a Moscú con ocasión de un Festival monográfico dedicado a sus películas) de filocomunismo que le acechaban.

Una de sus respuestas al interrogatorio fue:

"Desde que tengo diecinueve años, tengo un sentido del internacionalismo. Siento que soy un ciudadano de América como cualquiera, y mi gran amor siempre ha sido este país. Pero no estoy aliado con ningún país del mundo. Siento que soy un ciudadano del mundo".

Como comenta J. Epstein (1989:52) *"esta no fue la respuesta que esperaba el F.B.I".*

Chaplin -el "autor de autores", el "Dios de la no-violencia", "maestro de maestros" según J. Renoir (1975:158)-, expresa con esas declaraciones su idea de América, la razón de la emigración de quienes como él acudieron a Hollywood: sentirse americano era sentirse universal; América como escenario multicultural suponía un tipo de identificación colectiva avanzada con respecto a los anticuados y antagonistas nacionalismos europeos; América era un sueño para quienes se sentían ciudadanos del mundo; era un crisol, un experimento de sincretismo sociocultural, lo único real con respecto a esa idea cosmopolita del mundo que abrazaban; América era, en definitiva, un nuevo territorio social donde la guerra entre las naciones y las etnias era un anacronismo.

Estas ideas americanas fueron cercadas por el Mc Carthysmo, creándose en uno de los marcos de integración sociocultural más simbólicos del crisol americano -Hollywood- una situación agonística que reflejaba la división existente en el país hacia esa patología, (el mecanismo de sospecha generalizado sobre los ciudadanos) durante el período álgido (1946-1952) de actividad del comité.

La actividad del Comité se centró, sobre todo, en los creadores europeos llegados a

Hollywood tras el auge del nazismo (Zinneman, Dymitrick, Brecht, Eisler,), en tanto que posibles trasmisores de ideas de las células comunistas de Hollywood. Pero en general la gran mayoría de miembros de la comunidad angelina procedentes de Europa no fueron tocados, constituyendo el fenómeno de la migración cultural en general y cinematográfica en particular un asunto de profundidad sociológica que precede y supera la circunstancia eventual -es un síndrome que desaparece- del McCarthysmo. Nos hallamos sobre todo ante un fenómeno de integración sociocultural.

Fritz Lang (Bogdanovich, 1984:19-20) explica así su deseo de convertirse en americano:

"Viniendo de Alemania -tras escapar de Goebbels, que me había ofrecido la dirección de la industria cinematográfica alemana- me sentía muy, muy feliz de tener la oportunidad de vivir aquí y convertirme en un americano. En aquellos días me negaba a decir una palabra en alemán..... Leía sólo en inglés. Leí un montón de periódicos y leí historietas cómicas, de las que aprendí mucho. Me dije que si el público -un año y otro- leía tantos comics, debía haber algo interesante en ellos. Y los encontré muy interesantes. Conseguí (y consigo aún hoy) penetrar en el carácter americano; en el humor americano y aprendí el slang. Recorrí en coche el país y traté de hablar con todo el mundo. Hablé con cada taxista, con cada empleado de gasolinera y ví películas".

Lang manifiesta en este fragmento documental su voluntad -extensible a la mayoría de los emigrados/exiliados- de convertirse en un americano a partir del conocimiento de la vida cotidiana y su cultura popular. Lang, maestro del cine negro, es una de las influencias generales del arte de la dirección cinematográfica por ser uno de los introductores del expresionismo alemán en Hollywood. La combinación de la técnica del claroscuro con momentos de terror y suspense, de la cual era maestro experimentado, -Dr. Mabuse (1922)-,

así como su visión caótica sobre el futuro de la gran ciudad (Metrópolis, 1926), hicieron de la llegada de Lang a Hollywood un acontecimiento cultural.

Su propio caso, como el de la mayoría de creadores europeos que emigraron a América, expresa la creencia existente entre ellos acerca de América: un lugar donde la democracia estaba asentada y donde se podía trabajar con medios y libertad siempre y cuando los productos dieran beneficios. Aunque la integración fue un proceso dispar, y una parte de los emigrados encontraron dificultades para integrarse en el sistema de producción hollywoodiense y en la vida norteamericana en general, la gran mayoría de creadores europeos se americanizaron tras reconocer los Estudios y las Productoras Independientes su contribución. Por ello el cine americano, durante el período alto de la migración cultural europea (1930-1960), es el cine que americanos y europeos hicieron en Hollywood, dándose un proceso de interacción cultural que enriqueció y engrandeció el negocio y el arte cinematográficos. La integración sociocultural en la vida cotidiana americana de las colonias creativas alemana/austriaca, inglesa y alemana se estableció a partir del conocimiento de las estructuras de sentido común, de las manifestaciones culturales populares autóctonas y del propio país como realidad territorial y sociocultural compleja, lo cual suministró el feeling necesario a los directores para la realización de géneros tan americanos como el western, el cine negro y el melodrama; y para conectar con el público. La experiencia de trabajo y reflexión en Hollywood supuso para ellos una acomodación de sus estilos y propósitos expresivos al sistema de producción de la capital del cine y a la referencia básica de los proyectos cinematográficos: el público.

De forma simultánea, Hollywood asimiló la perspectiva cinematográfica europea y sus rasgos (simbolismo, primacía de los aspectos intelectuales sobre los emocionales/sentimentales, laxitud, diálogos con mensajes explícitos), constituyendo la Fábrica de Sueños una de las comunidades creativas cosmopolitas más significativas del encuentro y la mezcla intercultural, del melting pot. Esta dimensión de la americanidad, -como expresión del universalismo individualista-, era entonces un poderoso mecanismo de atracción entre la comunidad

intelectual y artística europea no ideologizada y reacia a la exacerbación nacionalista y los totalitarismos.

Otra de las estructuras de interacción fundamentales en el cine es la relación entre el director y los actores (estrellas).

Desde la perspectiva de los directores, -de la cual parto aquí en tanto que creadores determinantes de la forma y los temas de un film- los actores han sido valorados por ellos en un doble sentido: 1º) como imanes comerciales del film cuyo impacto magnético en el público genera fans-cinación, limitación y alteración de las conductas cotidianas relacionadas con el juego de la interacción a nivel externo (moda), sexual, comunicativo (gestos, posturas) y mental (identificación con el mundo expresado por los personajes) y 2º) como figuras esenciales de la escena y participantes de los equipos creativos realizadores de las películas. Con respecto al primer aspecto Alfred Hitchcock (Spoto, 1988:189-190) declaraba en 1938:

"Lo importante del star-system es que te permite exagerar desde el punto de vista de una historia. Y las estrellas atraen al público al cine. El nombre de una estrella es como una llamada de clarín e introduce el factor tiempo cuando, por ejemplo, es exhibido un film y deseas que la gente acuda a verlo en unos días determinados. Un film sin estrellas tiene que esperar para ser apreciado..... En cuanto al director del film se convierte en algo secundario a menos que su status y poder se equiparen al del propio productor".

Alfred Hitchcock, como la mayoría de los directores-autores, pensaba (1989:357) que los actores deben de ser dúctiles y dóciles y permitir

"que sea el director y la cámara los que utilicen y le integren en la película. Tiene que ser la cámara la que encuentre los mejores planos, los rasgos más dominantes".

Esta creencia es una generalización del pensamiento del modo de actuación de los actores en

un film desde la lógica de los directores. Sin embargo de igual modo los directores de Hollywood aceptaban el star-system como un supuesto rutinario de trabajo, debido al impacto comercial y espectacular de las estrellas en el público. Este hecho es un rasgo objetivo del comportamiento del público ante el cine desde la génesis de este. El poder de influencia de esta forma artística en las conductas cotidianas ha sido investigado en múltiples ocasiones destacando al respecto los proyectos de investigación de Herbert Blumer -Películas y conducta (1929)- y de J.P. Mayer -Sociología del Film (1948). Según la encuesta de Blumer y las entrevistas realizadas por Mayer (Morín, 1966:198), las estrellas perviven en la vida diaria del espectador como referentes de actuación, como patrones-modelo. Morin (1966:207 y 213) emplea dos ejemplos extraídos de esas investigaciones empíricas sobre la influencia de las estrellas en los usos, hábitos y comportamientos del público:

"En mi vida he encontrado muchas ocasiones donde, frente a una decisión, me he dicho: ¿qué habría dicho o hecho Deanna Durbin en circunstancias parecidas"? (Muchacha de 19 años. J.P. Mayer. Sociología del Film).

"Al asistir a uno de esos intensos films de amor, se apodera en mí una sensación quemante, deseo hacer las cosas que veo en la pantalla y debo de admitir que, cuando las hago, resulta muy agradable". (Muchacha de 19 años. M. Blumer. Películas y conducta).

La divinización de la estética y las opiniones de las estrellas por el público es un proceso característico de la secularización de la vida norteamericana. Las estrellas de cine, como los ídolos de la música popular, ocupan el lugar de las ideas y los iconos sagrados, en la sociedad moderna. Sus ideas y costumbres tienen en la población, -sobre todo entre la juventud- una automática venta y consumo, estableciéndose una comunicación entre lo que está pasando en la pantalla y lo que está pasando en el salón de butacas. En los documentos anteriores, el lugar de Deanna Durbin es secundario. Cualquiera de las estrellas podría sustituirla. La idea

esencial a retener es que el público acude al cine a divertirse, a ver, a sentir y a adquirir referencias, -guías-, de acción en la vida cotidiana.

Esta es la característica del cine como medio artístico basado en la presencia activa del público, cuyo punto de vista significa el film y los modos de realización del mismo (desde el estilo a los temas pasando por los procesos rutinarios de ejecución interartística).

Esta cuestión siempre fue valorada por el conjunto de miembros de la comunidad creativa Hollywoodiense y por ello el star-system es uno de los subsistemas de interacción básicos en la ciudad del cine. Dada esta circunstancia factual, el protagonismo contributivo de los actores en el desarrollo sinérgico de un film es decisivo ya que ellos son los personajes de la acción y los portadores del discurso que recibe el espectador. La historia de los Oscars ¹⁷⁹, desde sus inicios, demuestra el rol activo de los actores en la construcción de la industria cinematográfica y de las películas en sí.

Este aspecto previo es un requerimiento profesional habitual para el director-autor; para él, la relación con las estrellas es un encuentro básico en la producción de cada film y su éxito, tanto por ser el mejor recurso comercial cuanto por ser sujetos de la representación.

Los diferentes documentos personales presentados confirman cómo los mecanismos fundamentales de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en Hollywood influyeron en los métodos y el sentido de los films significativos del período, siendo el espectador y el público el sujeto y el objeto de las relaciones de interacción interprofesionales compartidas por los participantes en la creación de un film y la improvisación, la espontaneidad, la acción

¹⁷⁹ El cuatro de Mayo de 1927, 36 personalidades de la industria cinematográfica (productores, directores y actores) entre los que se encontraban Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Raoul Walsh, Henry King, Frank Lloyd, Fred Niblo, Irvin Thalberg, y Louis B. Mayer, crearon la "Academy of Motion Picture Arts and Sciences" para "mejorar la calidad artística del cine, crear una plataforma común para las distintas ramas y oficios de la industria, fomentar la investigación técnica y el progreso cultural" (Los Oscars de Hollywood, pag. 7. Ediciones J.C., Madrid, 1986).

Con independencia de la aplicación rigurosa de los principios fundacionales de la Academia a lo largo de los años (1931-1994), esa declaración, -consecuencia de una decisión compartida por representantes de todos los estamentos de la industria del cine-, afirmada la voluntad interprofesional del cine de crear una entidad de legitimación del arte cinematográfico a partir de la concesión de un premio a las distintas actividades y profesiones que el cine concita. En ese proceso los actores (Douglas Fairbanks y Mary Pickford) jugaron un papel corresponsabilizador.

y la experiencia factores regulares articuladores de dichas relaciones.

Hollywood, el cine, es la forma artística y el modelo de comunidad creativa pluridisciplinar más avanzada que conocemos y por tanto un hecho que verifica la dimensión interactiva de la creación artística. Pero esta cuestión la trato de modo más específico en el siguiente capítulo.

CUADRO III. EL CINE

ESTILOS	GRUPOS/INTERACCION	MARCOS DE REFERENCIA	METODOS CREATIVOS
<p>WESTERN COMEDIA MELODRAMA CINE NEGRO MUSICAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ESTUDIOS DE HOLLYWOOD - PRODUCCIONES INDEPENDIENTES - FACTORIAS UNDERGROUND 	<ul style="list-style-type: none"> - EL CINE, ARTE INDUSTRIAL MASIVO Y MEDIO DE COMUNICACION DE MASAS - FORMA SIMBOLICA MULTIDISCIPLINAR - ORIENTACION COGNITIVA TRANSDISCIPLINAR - EL PUNTO DE VISTA DEL ESPECTADOR, FACTOR ULTIMADOR DEL SENTIDO DEL FILM - EL INCONSCIENTE CULTURAL Y LA COTIDIANEIDAD SON ELEMENTOS APRESENTADOS EN EL FILM 	<ul style="list-style-type: none"> - COMBINACION DE PLANIFICACION E IMPROVISACION - LA NEGOCIACION DE LAS SITUACIONES, CLAVE DEL PROCESO DE CREACION COMPARTIDA - EL DIRECTOR, COORDINADOR DE LA INTERACCION SIMBOLICA QUE ORIENTA A LOS EQUIPOS DE REALIZACION - EL RODAJE COMO ACCION: EL FILM SUPERA EN VEROSIMILITUD A LA VIDA COTIDIANA



Vista panorámica de los Estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Los Estudios fueron las empresas de realización cinematográfica determinantes en Hollywood. Pero a su vez los Estudios eran una idea común sobre cómo hacer cine entre quienes formaron la Ciudad del Cine. Los "Estudios", como los "Clubs" de música, o las "Galerías" de arte, eran marcos cognitivos para los actores en la medida que eran **entidades referenciales de la acción** y no meros espacios físicos.



Humphrey Bogart declarando ante Martin Dies de la Comisión de Actividades Antiamericanas. La Comisión Dies (1938) es el antecedente del Comité que encabezado por J. Mc Carthy y J.P. Thomas dió origen al fenómeno del Mc Carthysmo. Según describe Orson Welles (Erice, 1986: 72), en su diagnóstico sobre ese período de inestabilidad de los derechos individuales en EE.UU. "no hubo unas derechas americanas en mi generación. No existían intelectualmente. Sólo había las izquierdas y estas se traicionaron. Porque las izquierdas no fueron destruidas por Mc Carthy; fueron ellas mismas las que se demolieron, dando paso a una generación de nihilistas. Esto es lo que sucedió".



Escena de Ox-bow Incident -Incidente en Ox-bow- de W.A.Wellman. La película está basada en la novela homónima de Walter Van Tilburg Clark. Según Wellman (Thompson, 1933:170) “Zanuck fue el único productor que tuvo el coraje para producir una historia fuera de lo común, **simplemente por prestigio y no por pasta**”. La película narra el lichamiento de tres hombres inocentes. El western tiene en Incidente en Ox-bow una de sus obras maestras. Como género expresivo del imaginario social americano, el western es una de las creaciones artísticas autóctonas representativas de la influencia del mundo de la vida cotidiana en la recreación del significados culturales afines a los artistas en tanto que actores sociales.



Escena de *Some Like it Hot* -Con faldas y a lo loco- (1959). Comedia clásica de Billy Wilder. Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis en acción. La comedia es el género **de la vida cotidiana como juego teatralizado**. Como tal poema dramático con final apacible, es uno de los géneros preferidos del público moderno. La trasmisión de referentes vitales en clave cómica hizo de la comedia un estilo cinematográfico popular en el decenio conformista de los cincuenta



Cyd Charisse y Fred Astaire interpretando el número musical *Dancin in the dark* -música de Schwartz/Dietz- perteneciente a *The Band Wagon* -Melodías de Broadway (1953) de V. Minelli. Este musical y *Singin´in the rain* -Cantando bajo la lluvia (1952), del tandem A.Freed-St.Donen-G.Kelly, son materializaciones formales definitivas de la creatividad contenida en este género. El corazón del musical es la pareja, estructura relacional cara a cara universal en las sociedades modernas

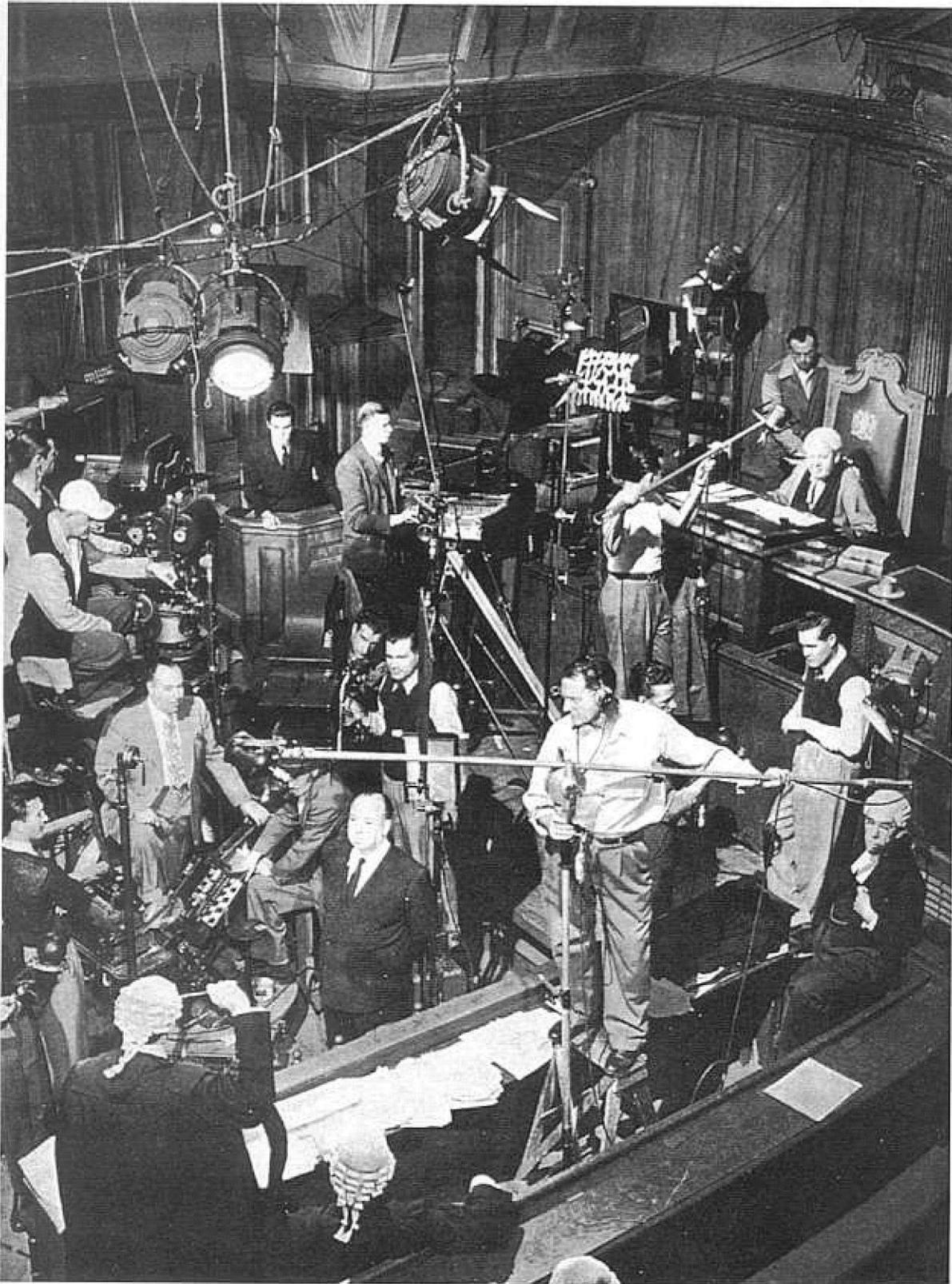


Imagen de Citizen Kane-Ciudadano Kane (1941) de Orson Welles.

Según V. Erice (1986:32) "Citizen Kane ofrecía, dentro de un relato no lineal, una serie de formas polisémicas cuyo significado último debía ser elaborado por el espectador". La película fue un fracaso comercial en su momento. Una de las películas más innovadoras de la Historia del Cine: cámara expresionista, profundidad de campo, narrativa discontinua . . . Uno de los mitos cinematográficos de nuestro tiempo.



Escena de *Teenage Doll* (1957) de R.Corman. Las películas sobre delincuencia juvenil, los teenagers y la generación rebelde del rock and roll, son frecuentes en el segundo lustro de los cincuenta. Actores como James Dean, Monty Cliff, Marlon Brandon o Sal Mineo son los modelos de la juventud "rebelde sin causa". El cine negro incorporó este nuevo "peligro interior" a sus temáticas tradicionales. Los jóvenes con cazadora de cuero negro y blue jeans sustituyeron a los gansters y detectives. Como género urbano prototípico, el cine negro siempre mostró preocupación por las historias relacionadas con la desviación social.



Rodaje de *The Paradine process* -El proceso Paradine- (1947) de A. Hitchcock. La imagen revela el carácter del cine como arte compartido. Cámaras, fotógrafos, músicos, actores, figurinistas, escenógrafos, director, guionista, productor ... un conjunto de profesiones interrelacionadas coordinadas por el Director han hecho posible esta forma artística expresiva de la industria cultural y la cultura de masas. La acción del film es interacción entre los actores culturales participantes.



De izquierda a derecha Ward Bond, John Wayne y John Ford durante el rodaje de *The Wings of Eagles* -Escrito bajo el sol (1957)-. Ford fue uno de los directores de Hollywood más representativos en cuanto a usar el método de la improvisación como práctica rutinaria. Cambiar diálogos y escenas sobre la marcha, fue una constante de su filmografía. Para lograr una visión activa y verosímil de sus películas, Ford recurrió a ese mecanismo regular de las artes observadas. *Escrito bajo el sol* es una película sobre el capitán Frank "Spig" Wead, un oscuro piloto de la Armada que pasó gran parte de su vida en estado de semiparálisis a consecuencia de un extraño accidente. Según Mc Bride y Wilmington (Ford, 1988:171) es "una de esas historias ejemplares de triunfo sobre el hándicap, tan popular durante los años cincuenta"



Charlie Chaplin en *Limelight* (1952) dirigiendo la secuencia del ballet. Detrás están el Cameraman Karl Krauss (el hombre alto del centro), Buster Keaton y Robert Aldrich, director asistente del film. Maestro de la improvisación como actor y director, Chaplin es uno de los exponentes más paradigmáticos y emblemáticos de la migración cultural europea (1930-1960) a EE.UU. Tal desplazamiento no se produjo por razones exclusivas de carácter político y laboral. A partir de los treinta, EE.UU. se convierte en el país de la nueva cultura. La democracia americana y la imagen de EE.UU. como nación "crisol" abierta a todas las culturas, fueron los marcos cognitivos que guiaron el traslado. Factores coyunturales -las guerras mundiales y el auge de los totalitarismos- ratificaron e impulsaron la decisión común de marchar a EE.UU. La fusión de los artistas e intelectuales europeos con los creadores americanos en comunidades creativas como Hollywood es una de las razones del esplendor cultural de EE.UU. durante la posguerra.

ABRIR CAPÍTULO XV

