

POYATO SÁNCHEZ, Pedro, *Hollywood desafía a Hollywood. Películas que contravienen la norma clásica*, Granada, Comares, 2024, 276 pp., ISBN: 978-84-1369-834-2.

María del Carmen Molina Barea
Universidad de Córdoba 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.98507>

Recibido: 01/06/2024 • Aceptado: 27/07/2024

Pedro Poyato, catedrático de la Universidad de Córdoba, reconocido especialista en estudios cinematográficos, ofrece en la Colección Interlingua de la Editorial Comares un libro cuyo declarado propósito adopta la forma de un sugerente reto: investigar el cine clásico de Hollywood para cuestionar desde dentro las claves del régimen escópico que por tradición se le asigna. El autor se acerca a un conjunto seleccionado de películas para, a partir de su detallado análisis, interrogar la pertinencia y adecuación de ciertos paradigmas, asumidos como norma general indisputable en la concepción estandarizada del cine de Hollywood. Entre las principales aportaciones del libro destaca, sin duda, la exploración pormenorizada de los procesos de formalización y escritura fílmica que van más allá del estereotipo y promueven una visión crítica, afinada y constructiva de las películas y su formato narrativo. Uno de los aspectos más logrados de la publicación es, pues, la destreza del autor para someter a revisión y hacer tambalear el modelo canónico que se presupone característico del cine de Hollywood, y que tras la lectura del libro no se antoja tan firme. La indagación que se acomete en sus páginas demuestra que el cine posee potencialidades a la espera de ser revisitadas desde una actitud inconformista con las categorías comprensivas preestablecidas, y a la luz de películas que replantean ellas mismas dichas pautas.

El minucioso ejercicio de relectura de estos filmes sirve de desafío ante el modelo hollywoodiense institucionalmente consolidado, y aceptado como un lugar común en la labor de teorización fílmica. Así, por ejemplo, Noël Burch consagró la etiqueta “Modelo de Representación Institucional”. Serge Daney compartimentó la historia del cine en tres etapas que distinguían claramente los modelos estilísticos del cine clásico, moderno y posmoderno. Y David Bordwell refrendó la uniformidad del modelo clásico, aunque reconocía algunas desviaciones respecto de la norma. Precisamente en la estela de estas desviaciones debemos situar el libro reseñado, a sabiendas de que, si bien “el sistema de representación fílmico clásico de Hollywood se quería tan sólido como uniforme y bien definido, no por eso el mismo Hollywood dejó de producir películas que desafiaban el canon” (p. 1). Dicho canon se identifica por la utilización del montaje al servicio de la comunicación narrativa, articulada en introducción, nudo y desenlace, lo que establece el progreso lineal del relato sin alteraciones y concluye con un final cerrado. Además, la composición clásica encaja con las convenciones del encuadre renacentista y se ajusta al criterio de estabilidad espacio-temporal. Todo ello para guiar al espectador conforme a “un sentido incontrovertible” (p. 2).

El libro de Pedro Poyato contribuye, por el contrario, a quebrar la interpretación convencional de este instrumental fílmico, amén de la atribución de acuñaciones de fácil clasificación. El autor indica que la disposición de las películas en el libro se hace por cronología, y no de acuerdo al principio del género al que pertenecen, como prescribe la historiografía cinematográfica. La predisposición de esta obra señala, por lo tanto, hacia otras vías para hacer una nueva historiografía, más adaptada si cabe a las necesidades de su tiempo, capacitada para sopesar sus propias asunciones y mitos. El interés del autor en tomar estos desvíos vehicula una fuga transversal del modelo estándar. Solamente la mirada que se desvía puede topar, en efecto, con elementos disonantes, aunque cargados de sentido. El desvío presupone la existencia de un camino central, una senda principal, ya trillada, reconocida como la trayectoria usual. Quien se arroja a recorrer el desvío no la elimina, pero se separa de ella lo suficiente para aventurarse por veredas paralelas e internarse en caminos que discurren al margen, aun a pesar de hallarse dentro de la ruta convenida. En concreto, la particularidad de este libro se resume en que “se interesa no tanto por realizar un mero

inventario de desviaciones o desvíos del canon, como por estudiar en qué afectan esas desviaciones o desvíos a las operaciones de formalización del filme, a sus movimientos de escritura” (p. 4).

El autor localiza variados recursos que sirven a esta empresa, a saber, el trabajo de profundidad de campo y del plano sostenido en detrimento del montaje, la subjetividad óptica, la importancia del primer plano, el campo vacío de personajes, etcétera. Diríase que para dar con tales recursos y lanzarse a su análisis *desviado* habría que recuperar la sensibilidad del inconsciente óptico, descrito por Walter Benjamin, que recibe el *shock* de una significación alternativa, capaz de despertar el ojo activo del espectador. Lo que es cierto es que el libro abre espacio para nuevos *shocks*, nuevas miradas que interrogan el canon y extraen la multiforme riqueza que late en el seno del cine clásico. Ya desde la cita que abre el libro, tomada de Carlo Ginzburg, se explicita que “la anomalía es más rica que la norma”, y por eso, con cada caso de estudio, el libro se esmera en el sondeo de la imagen y del relato con verdadera atención al detalle semántico e hipertextual. La curtida mirada del autor como experto lector cinematográfico permite darle la mano al texto fílmico para caminar por sus vericuetos menos transitados. En este sentido, el libro resulta de especial utilidad para los lectores a los que va dirigido: estudiantes y público interesado en el cine como objeto de estudio, y también a quienes, en general, se sientan atraídos por el cine clásico. Tras una introducción, el libro atraviesa, en una dirección poco frecuentada, un corpus de doce películas, cada una examinada en un único capítulo. Todas tensionan, sin romperlo, el paradigma clásico mediante distintos recursos.

El primer capítulo está dedicado a *Sinfonía de la vida* (Sam Wood, 1940). En su análisis destaca el narrador como elemento tensionador de la norma clásica, puesto que introduce la ruptura de la cuarta pared y desdobra el discurso, al dirigirse directamente al realizador. Convertida en gobernador del universo fílmico, Poyato sugiere que esta figura revela el acto mismo de narrar y sus mecanismos de puesta en escena. Sobresalen además el uso de la profundidad de campo como alternativa al montaje, y la iluminación expresionista. De esta manera, la historia se articula según patrones clásicos, pero en sus imágenes se rastrean ecos vanguardistas. El motivo del narrador se retoma en el capítulo 11, consignado a *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954). El narrador en este caso es un director de cine, lo cual favorece una comparación expresa entre la vida y el cine. Precisamente, apunta el autor que la vida de la protagonista se quiebra porque no se acopla al esquema cinematográfico estándar. El filme se separa del relato clásico gracias a este dispositivo enunciativo de focalización interna. Asimismo, la repetición es otro elemento discordante, en la medida en que deviene asignificante en el terreno de la anécdota narrativa, pues “cuando el acontecimiento se narra por segunda vez, ello no aporta información narrativa adicional [...] [,] es intrascendente para los intereses de la narración” (p. 229).

El análisis del narrador alcanza el capítulo 12, en el que se aborda *Falso culpable* (Alfred Hitchcock, 1956). La película se presenta como un interesante caso en torno a la presencia autoral, la cual persiste, de forma subversiva, en el instante en que Hitchcock se hace visible en el filme, encarnando el rol del narrador en el prólogo. El realizador asume el sello institucional de la industria que él personifica y así subraya su autoridad como autor, con cuya “firma” estilística debería identificarse el filme. Sin embargo, su presencia replantea en cierto modo esta filiación, ya que por un lado se justificaría solo por la causalidad narrativa, pero por otro, la cuestiona desde un ángulo extradiegético. De este capítulo se extrae que el narrador se identifica con este tipo de desviaciones de la norma clásica, y por respaldar la realidad como fuente de la obra de ficción. “Por ello, su relato no pasa tanto por documentar la historia como por adentrarse, mediante mecanismos de filmación propios de su escritura, en los entresijos de esa historia concomitante con la ficción” (p. 244). La formalización se introduce en la subjetividad del personaje, y en ocasiones raya la abstracción y la *con-fusión* de planos. Con lo cual, sin hacer *cinéma-verité*, el filme trabaja imágenes veristas, evidenciando que la realidad puede regirse por las mismas leyes que la ficción.

Otro aspecto tensionador del patrón clásico de Hollywood es el tratamiento formal de la subjetividad óptica en la construcción del relato. En el capítulo 2, que versa sobre *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), se examina el posicionamiento ocular mediante yuxtaposiciones y duplicaciones especulares que desbaratan el canon hollywoodiense, aunque bajo una justificación argumental que evita dinamitar por completo la estructura prólogo-desarrollo-epílogo. El autor conduce su análisis tomando como reflejo de su argumentación *Las Meninas* de Velázquez. El juego óptico que se despliega en el lienzo se conjuga con la metáfora fílmica que afirma o niega el cuadro y el fuera de cuadro, el plano y contraplano que habitan un mismo encuadre, intercambiados en una operación textual de representación invertida y solapamientos entre la imagen directa y la imagen especular, como signo de una película claramente precursora del manierismo visual. En palabras del autor: “No hay, por lo tanto, una mirada que ordene la representación, sino un reflejo. Espejo en el espejo, el sujeto resulta escindido en este juego que ambos espejos mantienen, esto es, desposeído de ese lugar estable desde el que viniera dominando la representación clásica” (p. 39). Con otro enfoque sobre el mismo asunto, el capítulo 4 se acerca a *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947) para estudiar cómo el punto de vista subjetivo en el cine negro violenta la pauta clásica. El filme incorpora aspectos vanguardistas y experimentales en procedimientos de ocularización interna. La cámara ocupa

la posición de los ojos del personaje, al que convierte en un actor “sin rostro”, contraviniendo una de las herramientas centrales de la visualidad clásica.

En esta línea, el capítulo 6 se centra en *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950), texto que permite valorar el uso del primer plano-rostro como instrumentalización de la psicología del personaje y pura expresión, en un tratamiento tan cercano al rostro que roza el efecto de extrañamiento y queda desgajado de la cadena sintagmática propia del estilo hollywoodiense. Esto desemboca en un oportuno examen de la “imagen-pulsión” deleuziana. Parecidamente, el capítulo 8, que se centra en *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), se aproxima al estudio del plano fijo del rostro del personaje. Además, el trabajo del plano sostenido como alternativa al montaje, la profundidad de campo, la dialéctica figura-fondo, el campo vacío y los encuadres objetuales que “visualizan” el pensamiento del personaje, así como una forma escritural más descriptiva que narrativa, subvierten no pocos patrones atribuidos al modelo clásico. Otros recursos vanguardistas venían anunciados en el capítulo 10, sobre *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954), y en el capítulo 5, que investiga *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1948). En la primera película, el tren se erige en un elemento significativo propio que teje la forma fílmica y el discurso metafórico que *trasborda* las agresiones y deseos de los personajes. Por su parte, la cinta de Dassin constituye una nota disonante en la partitura del modelo clásico en virtud de la disolución de fronteras entre el documental y la ficción, que conjuga un realismo casi literal con el formalismo del cine negro. La voz del narrador extradiegético, animador del relato, se combina con el rodaje de exterior, a pie de la bulliciosa calle, mostrando el lado oscuro de ciertas realidades del ritmo urbano, muy distinto a la visión típica de la ciudad en el tratamiento hollywoodiense.

El libro no deja de lado la ruptura de modelos arquetípicos de género y personajes. En el capítulo 3, que se destina a *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), se enfocan elementos parasitarios en la forma del western, que van más allá de la renovación del barroquismo fordiano y del western novelesco. El autor emprende una arqueología deleuziana de la pulsión amor-muerte formulada en el binomio Caín-Abel, que cataliza la centralidad del atractivo femenino. En el capítulo 9, que trata *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), se recupera el concepto “superwestern” que acuñó Bazin, para designar aquellas formas adoptadas por el western que agregan valores extrínsecos al género. En esta ocasión, se expone la deconstrucción del mito del caballero andante. El uso del plano sostenido y el plano vacío, junto con la gestión del punto de vista y la escala de planos que entrecruzan los niveles narrativo y poético, tensionan de nuevo el modelo clásico. Ello cristaliza en la fusión del mito bíblico del ángel exterminador con la cosmogonía pagana del western, y de este modo se pierde la dimensión mítica que caracterizaba al héroe de Hollywood. No se olvida el autor de ahondar en la complejidad de los arquetipos femeninos, lo que lleva a cabo en el capítulo 7, al hilo de *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950). Sirve este filme para revisar los clichés de la mujer fatal como mujer-araña frente a la mujer-nodriz. En general, la riqueza del metarrelato lleva a la película más allá de su propia necesidad narrativa para armar una autocrítica de la historia cinematográfica. En su forma escritural se hace palpable la actitud misma de tensionamiento que ilustra el libro. No en vano, el capítulo se subtitula “Temblor del suelo donde pisa el clasicismo”.

A través de esta docena de casos de estudio, la imagen cinematográfica, siempre polisémica, invita a ser leída superando la acepción de un modelo de conveniencia, que ella misma cuestiona y lleva a sus límites al replantear sus propias capacidades y sortear así los límites consensuados. El estudio de estas películas, tal y como se acomete en el libro, las acondiciona como dispositivos que, aun sin subvertir por completo el modelo clásico, lo incomodan radicalmente. Tales imágenes devienen una especie de hipercono o metaimagen, que se piensa a sí misma perturbando las reglas de un canon normativo. Operan, pues, como interesantes síntomas de un pulso más inquieto y agitado que el que se había diagnosticado para el discurrir del cine clásico. David Bordwell aceptaba que “por razones sociales y económicas, ninguna película de Hollywood puede ofrecer una alternativa clara y coherente al modelo clásico. No hay por ello películas abiertamente subversivas, pero sí momentos subversivos” (p. 241). No cabe duda de que el libro de Pedro Poyato encuentra esos momentos, esas pulsaciones discordantes, y los analiza con maestría.