

DEL CLASICISMO A LAS MODERNIDADES

ESTÉTICAS EN TENSIÓN EN LA HISTORIA DEL CINE

Isaac León Frías



Del clasicismo a las modernidades
Estéticas en tensión en la historia del cine

Isaac León Frías

FONDO EDITORIAL
COMUNICACIÓN



DEL CLASICISMO A LAS MODERNIDADES

ESTÉTICAS EN TENSIÓN EN LA HISTORIA DEL CINE

Isaac León Frías

León Frías, Isaac

Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine / Isaac León Frías; prólogo, David Oubiña. Primera edición.
Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2022.

514 páginas.

Referencias: páginas 447-455. Índice onomástico: páginas 457-475.
Índice de títulos de películas: páginas 477-513.

1. Cine-Historia. 2. Estética cinematográfica. I. Oubiña, David, prologuista. II. Universidad de Lima. Fondo Editorial.

791.4375

L46D ISBN 978-9972-45-598-8

Colección Comunicaciones

Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine

Primera edición impresa: julio, 2022

Primera edición digital: agosto, 2022

© Isaac León Frías

© Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este n.º 4600,

Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100

Teléfono: 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Diseño, edición, diagramación y carátula: Fondo Editorial

Versión *e-book* 2022

Digitalizado por Papyrus Ediciones E.I.R.L.

<https://papyrus.com.pe/>

Teléfono: 51-980-702-139
Calle 3 Mz. D Lt. 15 Asoc. Las Colinas, Callao
Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio,
sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-598-8

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2022-06650

Índice de contenido

Prólogo

Introducción

Guía de exploración para el ingreso a la segunda edad de la historia del cine

Cuestiones previas

1. El cine de los orígenes y la génesis de la escritura clásica

1.1 Los pasos iniciales

1.2 Lumière y Méliès: ¿embriones del clasicismo y la modernidad en el cine de los orígenes?

1.3 La contribución dual de Griffith al modelo clásico y a algunas modalidades alternativas

1.4 Constitución del modelo clásico

1.5 La “historia básica” y la “versión estándar”

1.6 Características narrativas y audiovisuales del estilo clásico

1.7 Realismo y artificio en el modelo clásico

1.8 El universo de lo representado en el cine clásico

1.9 Afianzamiento del modelo

2. Evoluciones del modelo clásico

2.1 Primeras líneas

2.2 Década del veinte: afirmación del modelo

2.3 Los años treinta o el modelo consolidado

2.4 Los años cuarenta y los estilos insidiosos

2.4.1 La profundidad de campo y el plano-secuencia

2.4.2 Los estilos insidiosos

- 2.4.3 El cromatismo en alza
- 2.4.4 La ficción documentalizada
- 2.5 Los años cincuenta y la dilatación del espacio fílmico
 - 2.5.1 Nuevos formatos de proyección y expansión del color
 - 2.5.2 La técnica del Actors Studio y la insolencia corporal
 - 2.5.3 La nueva visualidad del cuerpo
- 2.6 ¿Otros modelos clásicos? los casos del Japón y la India
- 2.7 Breve final del capítulo: un modelo flexible

3. La premodernidad en el cine silente

- 3.1 Las rupturas de los años veinte: ¿la primera modernidad o una avanzada premoderna?
 - 3.1.1 ¿Qué entendemos por premodernidad o premodernidades?
 - 3.1.2 ¿Hubo una primera modernidad en los años veinte?
 - 3.1.3 Las vanguardias y sus vínculos con las artes modernas
 - 3.1.4 Una avanzada premoderna
- 3.2 Las corrientes alemanas
 - 3.2.1 El expresionismo, el *Kammerspielfilm* y la nueva objetividad
 - 3.2.2 La vanguardia abstracta alemana
- 3.3 Las corrientes francesas
 - 3.3.1 La efervescencia cultural
 - 3.3.2 El impresionismo
 - 3.3.3 La vía realista o naturalista
 - 3.3.4 La vertiente propiamente impresionista
 - 3.3.5 La vanguardia de influencia dadaísta y surrealista

- 3.4 La escuela soviética
 - 3.4.1 Del constructivismo al formalismo
 - 3.4.2 La experiencia de la FEKS o Fábrica del actor excéntrico
 - 3.4.3 Las disciplinas del montaje: Kulechov, Pudovkin, Eisenstein y Dovjenco
 - 3.4.4 Vertov, Medvedkin y la no ficción
 - 3.4.5 El alcance de la noción de vanguardia en el cine soviético de los años veinte
- 3.5 Periferias vanguardistas o premodernas
 - 3.5.1 El naturalismo nórdico
 - 3.5.2 Sinfonías urbanas
 - 3.5.3 Norteamericanos y otros, un paso más allá del modelo clásico

4. Premodernidades en el cine clásico sonoro

- 4.1 Dentro de la industria
 - 4.1.1 Un recuento parcial
 - 4.1.2 El autor, el artesano y el artesano-autor
 - 4.1.3 Lubitsch, Von Sternberg y los centroeuropeos
 - 4.1.4 El realismo poético francés
 - 4.1.5 El realismo de Renoir, Pagnol, Grémillon y Becker
 - 4.1.6 Welles y *El Ciudadano Kane*
 - 4.1.7 Hitchcock: entre lo perverso y lo sublime
 - 4.1.8 El *film noir*
 - 4.1.9 El neorrealismo italiano
 - 4.1.10 Otros franceses precursores
 - 4.1.11 El clasicismo japonés en el umbral de la modernidad
 - 4.1.12 Otros autores de diversa procedencia
 - 4.1.13 Estilos enfáticos en Hollywood: Kazan, Ray, Aldrich, Fuller y otros

4.1.14 Renovación de la comedia con Tashlin y auge del musical con Donen y Minnelli

4.1.15 Estilización creciente: Lang, Dwan, Tourneur

4.1.16 Premodernidad manifiesta: Hitchcock, Ford, Hawks, Ray, Mann, Minnelli, Sirk, Preminger, Mankiewicz y Wilder

4.1.17 Curiosos intercambios actorales

4.1.18 Hitchcock y la puesta al límite del modelo clásico

4.1.19 ¿Estética o estéticas del clasicismo?

4.1.20 El manierismo: ¿un eslabón entre el clasicismo y la modernidad?

4.2 Fuera de la industria

4.2.1 El documental británico y el de otras partes

4.2.2 Norman McLaren y la National Film Board de Canadá

4.2.3 La animación en tierras europeas

4.2.4 Maya Deren y otros en la onda vanguardista

5. La constelación de la modernidad entre 1954 y 1980

5.1 El marco del despegue

5.2 ¿Con quién se inicia la modernidad, con Welles o con Rossellini?

5.3 *Viaje a Italia*: ¿el cine envejeció diez años?

5.4 Condiciones de surgimiento

5.5 Heterogeneidad

5.6 La búsqueda de un realismo integral

5.7 Hacia la obra abierta y la incorporación del espectador

5.8 Autorreflexividad

5.9 La entronización del autor

5.10 Culturas nacionales e identidades nacionalistas

- 5.11 Un nuevo glamour interpretativo
- 5.12 El rol de los estados
- 5.13 Canales de producción y distribución
- 5.14 El establecimiento de un nuevo público

6. Trayectos narrativo-expresivos

- 6.1 Hacia una caracterización
 - 6.1.1 Narrativas
 - 6.1.2 Personajes y actores
 - 6.1.3 Espacios, sonidos y temporalidades
 - 6.1.4 Iluminaciones, colores
 - 6.1.5 El cine al descubierto
 - 6.1.6 Autorías, estilos
 - 6.1.7. Representaciones, temas
- 6.2 Documental y vanguardia

7. El filón de las individualidades

- 7.1 Planetas en formación
- 7.2 El caso de Rossellini
- 7.3 La santísima trinidad italiana: Dellini, Visconti y Antonioni
- 7.4 Bresson y otros ascetas de la puesta en escena
- 7.5 Resnais y el cine del *nouveau roman*
- 7.6 De la Isla Faro a la isla japonesa o de Bergman a Kurosawa
- 7.7 La continuidad de los adelantados: Buñuel y Welles
- 7.8 En Londres, fuera del *free cinema*: Losey y otros
- 7.9 De Stanley Kubrick a Jerry Lewis
- 7.10 Cassavetes o la independencia como consigna
- 7.11 Eustache, Pialat, Akerman + Garrel
- 7.12 Pier Paolo Pasolini o el perdurable apocalipsis
- 7.13 Andrei Tarkovski: la insurgencia de un cineasta ruso en la URSS

- 7.14 El lugar policéntrico de Raúl Ruiz
- 7.15 Satyajit Ray y el cine bengalí
- 7.16 Otras individualidades: André Delvaux, Paulo Rocha, Theo Angelopoulos
- 7.17 Un dueto creativo: Straub-Huillet

8. El filón de los nuevos cines (y de la obra individual de quienes los componen)

- 8.1 Introducción
- 8.2 La nueva ola francesa
- 8.3 Las características de la nueva ola
- 8.4 Godard, Godard
- 8.5 Truffaut y el cogollo de la *nouvelle vague*
- 8.6 La *Rive Gauche*
- 8.7 Jean Rouch y el *cinéma vérité*
- 8.8 El *free cinema* británico
- 8.9 El nuevo cine polaco
- 8.10 El *new american cinema*
- 8.11 Andy Warhol y Jonas Mekas
- 8.12 La *Nova Vlna* checa
- 8.13 El nuevo cine italiano
- 8.14 Bertolucci y otros compañeros de ruta
- 8.15 El *cinema novo* y el *udigrudi* brasileños
- 8.16 Glauber Rocha: el cine a borbotones
- 8.17 La generación del sesenta en el cine argentino + Leonardo Favio
- 8.18 El Tercer Cine argentino y otras propuestas de instrumentación política en Sudamérica
- 8.19 El cine cubano de la revolución
- 8.20 Mexicanos y Jodorowsky
- 8.21 El nuevo cine alemán (*Neue Deutsche Film*)

- 8.22 Los tres mosqueteros del nuevo cine alemán: Herzog, Fassbinder y Wenders
- 8.23 El nuevo cine español
- 8.24 Novedades en la Unión Soviética: del deshielo...
- 8.25 ...al nuevo cine de Moscú y otras regiones
- 8.26 El nuevo cine húngaro
- 8.27 Miklós Jancsó: la coreografía épica
- 8.28 Tanner y el nuevo cine suizo
- 8.29 Nuevo cine canadiense
- 8.30 Ōshima y el nuevo cine japonés (*nuberu bagu*)
- 8.31 Otros movimientos: Yugoslavia, Suecia y más
- 8.32 Nuevo cine en la India
- 8.33 Otros nuevos cines en Turquía, Egipto y Senegal
- 8.34 ¿Hubo nuevos cines en la República China, en Taiwán y Hong Kong?
- 8.35 El nuevo cine de Hollywood de los setenta
- 8.36 Influencia de las estéticas de la modernidad en los géneros populares

9. ¿Estación posmoderna o deriva manierista de la modernidad?

10. Final transitorio: la segunda modernidad

- 10.1 Visión panorámica
 - 10.1.1 Una segunda fase
 - 10.1.2 Una nueva constelación audiovisual
 - 10.1.3 ¿Una nueva configuración estética?
 - 10.1.4 Dogma 95
 - 10.1.5 El predominio digital
 - 10.1.6 Festivales y espacios de exhibición. Rol de los estados y fuentes de financiación
 - 10.1.7 Asia: autoría y afirmación nacional
 - 10.1.8 Lo nuevo en el viejo mundo y más allá
 - 10.1.9 El continente americano

- 10.1.10 El nuevo documental
- 10.2 Dos vías de la nueva modernidad
 - 10.2.1 Una modernidad intrafronteriza
 - 10.2.2 Una modernidad transfronteriza: espacio, tiempo y cuerpos antes que historias
- 10.3 Breve y (también transitorio) remate

Referencias

Índice onomástico

Índice de títulos de películas

A la memoria de Jani Arteaga de León,
mi segunda madre, que disfrutó de manera especial
el cine norteamericano de los años treinta y cuarenta
y tuvo a Gregory Peck y a Barbara Stanwyck
como sus intérpretes preferidos.

Prólogo

Persistencias, derivas y transformaciones

I

En 1982, durante el Festival de Cannes, Wim Wenders realizó el medimetroraje *Habitación 666* (*Chambre 666*). En una habitación del Hotel Martínez colocó una cámara de 16 mm, dejó una hoja de papel con una serie de preguntas sobre la mesa y pidió a varios colegas que se filmaran a sí mismos mientras reflexionaban sobre el futuro del cine. Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Werner Herzog, Robert Kramer, Steven Spielberg, Rainer Werner Fassbinder, Monte Hellman, Paul Morrissey y Yilmaz Güney, entre otros, aceptaron la invitación. *Habitación 666* es una instantánea de un momento en la historia del cine, un punto de clivaje entre la modernidad y lo que vendría después.

Así como, en las postrimerías de la modernidad, el filme de Wenders imaginaba las transformaciones del cine proyectándose hacia el futuro, este nuevo libro de Isaac León Frías se propone como una interrogación sobre los rasgos definitorios de ese periodo, moderno pero desbordando hacia el pasado para identificar los puntos de transición, de continuidad y de divergencia en relación al gran momento del periodo clásico.

Del clasicismo a las modernidades es un repaso por la historia que toma como eje los intercambios y los contrastes entre el cine clásico y el cine moderno. Tal como señala su autor:

La marcha del cine en sus 125 años hasta la fecha es, entre otras cosas, un proceso de tensiones y fricciones entre la permanencia y los cambios, entre la hegemonía de un modelo de comunicación y los intentos de repliegue o autonomía frente a ese modelo. Esa tensión es la que anima la escritura de este libro... (p. 57)

II

León revisa, ordena, compara. Siempre reconoce su deuda con otros teóricos y críticos, pero, a la vez, no deja de cuestionar algunos postulados cuando está en desacuerdo con ellos. Es lo que sucede con Noël Burch y con David Bordwell, dos autores ampliamente citados que han escrito trabajos fundamentales para definir qué son el cine clásico y el cine moderno.

En *La narración en el cine de ficción* (1996), Bordwell hace un esfuerzo notable de disección y clasificación de los principios representacionales con los que el cine construye sus narraciones. Su perspectiva cognitivista y constructivista se apoya sobre una concepción del relato en tanto estructura que organiza teleológicamente los estímulos y las respuestas; así, el espectador formula hipótesis en función de las previsiones y las testea (es decir: las profundiza o las desestima) en función de lo que ve en la pantalla. En ese esquema, el paradigma clásico ocupa el centro conceptual de la historia del cine. Esa es, también, la afirmación central de *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* : el paradigma clásico es tan poderoso que regula, incluso, las transgresiones a su código (Bordwell et al., 1997, p. 90). En efecto, tal como se propone en ese

libro, se trata de un sistema coherente, uniforme y estable que se apoya sobre una concepción fordista de organización industrial y sobre un conjunto de normas estilísticas que se mantiene relativamente inalterable hasta las rupturas de los años sesenta. Ese clasicismo cinematográfico se define por la homogeneidad estética, la claridad expositiva, la linealidad narrativa, la identidad psicológica de los personajes, la causalidad dramática, el relato clausurado y el centrado del espectador. Bordwell, Staiger y Thompson (1997) afirman que esos principios del cine de Hollywood expresan la plenitud, la armonía y la universalidad de un arte clásico.

En *El tragaluz del infinito*, en cambio, Burch explica que su objetivo es “construir las bases históricas para prácticas contestatarias” (1987, p. 16) y que, por eso, su análisis del cine primitivo intenta demostrar que el llamado lenguaje del cine “no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia” (1987, p. 16). Según su interpretación, el potencial estético de los filmes ha sido reprimido bajo la imposición de un cierto modo dominante de representación que, debido a su notable fuerza expansiva, ha terminado por asumirse acríticamente como el lenguaje natural del cine. Lo que Burch denomina modo de representación institucional (MRI) se identifica con el filme realista clásico y se define como un tipo de discurso basado en una forma de exposición lineal, causal y clausurada que construye la ilusión de continuidad temporal y de profundidad espacial y que tiende a privilegiar una mirada transparente sobre lo representado. Burch sostiene que el MRI adopta un tipo de relación entre espectador y representación propia del *proscenium theatre*, la profundidad espacial del *Quattrocento* y la claridad del tiempo narrativo de la novela realista del siglo XIX mientras que, simultáneamente, borra

las marcas de esa construcción para naturalizar y convalidar lo que él denomina una perspectiva burguesa.

Así entendida, la modernidad cinematográfica suele presentarse como sinónimo de oposición, desmontaje y crítica de los protocolos en los que se sostenía el cine clásico. Supone un énfasis autoconsciente sobre los propios materiales cinematográficos, pero también una vocación por la novedad y un impulso a la experimentación con el lenguaje. Por eso, Burch explora las implicancias del cine primitivo (en *El tragaluz del infinito*) o del cine japonés (en *Para un observador lejano*) procurando dejar al descubierto las estrategias que el cine clásico naturalizó como si formaran parte de una gramática esencial del cine. De modo que allí donde Bordwell intenta mostrar el modo de representación de Hollywood como una naturaleza, Burch —en un movimiento antiilusionista— intenta poner en evidencia los artificios de construcción discursiva que ese cine clásico necesita ocultar para exhibirse como un lenguaje universal. Frente a la inflexibilidad de estos modelos canónicos, la perspectiva de Isaac León Frías resulta claramente menos determinista y menos taxativa:

Si ya al concepto de modelo clásico de Bordwell ... se le puede criticar una cierta rigidez, lo mismo, aunque en mayor grado, puede hacerse con el concepto de MRI propuesto por Burch, según el cual se trata de una conformación que no admite mayores diferencias en su interior. (p. 41)

El modelo de Bordwell resulta eficiente cuando es utilizado para analizar los filmes clásicos, pero deja de funcionar cuando se aplica a otras configuraciones (como a la narración en el cine de arte o a la narración en Godard). De manera inversa, la propuesta de Burch sirve para fundamentar la posibilidad de un cine de oposición, pero no puede reconocer la eficacia del MRI. En cambio, la propuesta de León en *Del clasicismo a las modernidades* no

considera ese modo de representación que atraviesa el periodo clásico como un esquema inamovible, sino como una configuración flexible que fue mutando a lo largo de cuarenta años. En cierto sentido, la hipótesis implícita (o no tanto) del libro es que el cine moderno surge a partir de la propia evolución interna que experimenta el cine clásico. Más allá de sus evidentes diferencias, no es una mera confrontación entre opuestos irreconciliables; se trata, más bien, de pensar esas estéticas en tensión en la historia del cine y entender las transformaciones como estaciones provisorias de un flujo incesante.

Por eso, León afirma:

El clasicismo constituye un punto de entrada, pero nos interesa aquí, más que en sí mismo, como una etapa que conduce al surgimiento de las nuevas estéticas, como un antecedente, fundamental en el desarrollo estético del cine que motiva, y no como una etapa que determina el periodo siguiente, que procedió a establecer propuestas distintas o alternativas. (p. 27)

El libro presta particular atención a esas zonas grises definidas por las “premodernidades”. Desde esta perspectiva, resulta posible admitir la riqueza de las contaminaciones, las superposiciones, las permanencias y las anticipaciones. Digamos: hay componentes que anuncian la modernidad en determinadas películas clásicas, así como perseveran ciertos rasgos clásicos en muchos filmes modernos.

III

Es claro que las películas modernas establecen una serie de divergencias con el cine clásico; pero lo que resulta más difícil es circunscribir el territorio de esas divergencias. Moderno es todo lo que no es clásico. Pero el problema es que el término cine moderno significa una cosa para Bazin en los años cincuenta, otra diametralmente opuesta para la

revista *Screen* o los *Cahiers du cinéma* en los años setenta y otra muy distinta para Deleuze en los años ochenta.

Para Bazin, el cine moderno está más cerca de lo real que el realismo del cine clásico: a través del registro, hay una conexión ontológica que está en la base misma de la imagen y que no es el resultado de una construcción. Mientras que, años después, para Noël Burch o Peter Wollen, el cine moderno está animado por un espíritu de oposición que permite desmontar de manera crítica los artificios que sostienen al cine clásico y que se han invisibilizado. Deleuze, por su parte, no plantea la cuestión en el nivel de la ontología o del artificio, sino que intenta caracterizar el surgimiento de un nuevo tipo de imagen en que la percepción ya no se prolonga en acción, sino que se conecta con el pensamiento. En estas definiciones, el cine moderno toma distancia del clasicismo; pero en cada caso, esa distancia se mide desde perspectivas heterogéneas y sus rasgos distintivos se buscan en aspectos diferentes de los filmes o los cineastas.

Sabemos qué es el cine clásico, pero no sabemos bien qué es el cine moderno. Quizá, habría que hablar de *cine clásico* (como una unidad) y, en cambio, habría que referirse a diferentes *cines modernos* o diferentes modos de entender la modernidad en el cine. Más que un cine moderno, hay quizá un impulso moderno que se expresa a través de formas muy disímiles en cada director y que se desvía del paradigma clásico mediante vectores cuya intensidad de ruptura es muy variable. Así lo entiende León y, por eso, recupera y reformula la definición de Burch para referirse a un modo de representación clásico (MRC) y un modo de representación moderno (MRM):

Sin embargo, en este último estamos ante una verdadera constelación estilística, una matriz muy amplia y variada que no admite un cotejo

fácil con el MRC y que bien podría pluralizarse, en todo caso, como modos de representación modernos.

Los MRM encuentran su periodo de desarrollo desde 1954, si nos arriesgamos a considerar *Viaje a Italia* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini) como la primera película propia-mente moderna, y se extiende hasta alrededor de 1980 en que se desdibujan un tanto los supuestos que venían sosteniendo la consistencia de esos MRM. (p. 42)

El cine clásico es un cine de géneros. Y los géneros son marcos que diseñan un horizonte de expectativas para la narración. Quizá por eso resulta posible codificar qué es el cine clásico mientras que el cine moderno (que viene a separarse de esa configuración) parecería más difícil de descifrar. Y esa dificultad es precisamente lo que lo define. Por la negativa: cine moderno es lo no clásico. Serge Daney decía que admiramos el cine clásico precisamente porque ya no sabríamos cómo hacerlo.

El cine clásico no padece la estandarización y la fórmula porque esos son sus presupuestos. ¿Quiénes son los grandes cineastas clásicos? Aquellos que construyen su estilo personal a partir (en los intersticios) de esa gramática dada. La convención no es un problema: es simplemente lo dado, los cimientos sobre los que se construirá el edificio de cada película. En cambio, para el cine moderno, la fórmula no es un presupuesto sino la señal del fracaso: precisamente porque se trata de demostrar que no hay una correspondencia entre formas y temas, sino que, en cada caso, se trata de una relación singular. El impulso original de la modernidad en el cine consistió en no seguir un patrón homogéneo; por eso, en cuanto el discurso moderno puede codificarse, es porque se ha vuelto un lugar común, una retórica, una pura gestualidad.

Reconocemos lo moderno allí en donde no se aplican las reglas que sí funcionan de memoria en el cine clásico.

Cuando en *Horas candentes* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), Belmondo mata al policía, hay en efecto un *plot point*, pero es arbitrario, no está justificado en términos de causalidad dramática, no responde a una necesidad de la narración, no sigue una lógica lineal. Es imprevisto. Mientras la imagen del cine clásico es siempre afirmativa, la imagen moderna es incierta, inestable, vacilante. La modernidad en el cine aparece cuando la imagen (que debería reflejar el mundo) entra en fricción con lo real.

IV

Lo notable es que *Del clasicismo a las modernidades* no está solo interesado en mostrar las obvias discrepancias entre dos momentos sino, sobre todo, en indagar qué hay de uno en el otro: qué anunciaba el cine moderno en el periodo clásico y qué queda de ese clasicismo en los filmes del neorrealismo, la *nouvelle vague* y los nuevos cines de los años sesenta y setenta. En ese sentido, resultan particularmente iluminadores los pasajes del libro donde León se detiene a analizar el cine de Hitchcock —porque algunos de sus títulos más celebrados “son los que ponen más en jaque el modelo clásico” (p. 176) de una manera involuntaria— o la poética de Dreyer —“que es, decididamente, uno de los cineastas-puente entre el clasicismo y la modernidad de manera notoria ya en *Días de ira* (*Vredens Dag*, 1943) y *Ordet* (*La palabra*) (*Ordet*, 1955)” (p. 168)— o las innovaciones de Welles y del cine italiano de posguerra (que siempre mantienen un vínculo con lo anterior a pesar de las rupturas). Es lo que sostiene José Enrique Monterde, citado en este libro: “El cine moderno ha coexistido necesariamente con el cine clásico, con múltiples contaminaciones mutuas, de forma que no ha

llegado a constituir un paradigma sustitutorio” (1996, p. 22).

Pero León no se da por satisfecho con todo eso, sino que avanza más allá y acepta el desafío (siempre riesgoso en una reflexión histórica) de imaginar desarrollos posibles para el futuro. ¿Cómo delinear las distintas vertientes de una segunda modernidad, aunque sea de manera provisoria puesto que se encuentran en pleno desarrollo mientras se escribe este libro? Por eso se pregunta: “¿Es válido conceptualizar una nueva configuración como la propuesta por Bordwell para el periodo 1917-1960 en el cine norteamericano o la propuesta en este libro para el periodo de la primera modernidad y los nuevos cines entre 1954 y 1980?” (p. 422). Habría que volver, entonces, a *Habitación 666* y a su pregunta por el futuro del cine que León responde a su manera, formulando el mapa provisorio de una nueva constelación audiovisual. Aunque resulta difícil —e, incluso, demasiado temerario— aventurar definiciones muy concluyentes, el libro sugiere posibles líneas de avance para atravesar esa segunda modernidad: una modernidad intrafronteriza (un cine de narración débil aunque sin una ruptura violenta con lo anterior) y una modernidad transfronteriza (un cine de flujo, más preocupado por el espacio, los tiempos y los cuerpos que por la historia).

Del clasicismo a las modernidades está atravesado por la erudición amable y generosa de Isaac León Frías. Si este libro iba a escribirse, tenía que ser él quien lo hiciera. Pero, paradójicamente, más que su impresionante capacidad de sistematización para ordenar y articular un material desbordante que siempre se resiste a la organización, habrá que agradecerle a este libro su empecinado inacabamiento. Porque es una invitación para pensar nuevos recorridos en esta cartografía que Isaac León ha

bosquejado para que podamos orientarnos en el fascinante territorio del cine contemporáneo.

David Oubiña

Introducción

Desde hace varios años, los asuntos del clasicismo y la modernidad en el cine han venido repitiéndose en mis publicaciones. El clasicismo estuvo implícito en *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (2018). Pero ha sido el segundo, el concepto de modernidad, el que ha estado presente de manera notoria en los libros *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Del mito político a la modernidad fílmica* (2016); *20 años de estrenos de cine en el Perú (1950-1969). Hegemonía de Hollywood y diversidad* (2017); *Desde la ventana indiscreta* (2021) y también en el artículo “Federico Fellini; del neorrealismo residual a la modernidad fulgurante”, incluido en el volumen sobre la obra del cineasta italiano con motivo de su centenario, *Rondas, fanfarrias y melancolía. Aproximaciones a la obra de Federico Fellini* (2020), editado por Ricardo Bedoya. Conviene, por tanto, hacer el esfuerzo de establecer de manera operativa el sentido y el alcance de las expresiones *clasicismo* y *modernidad* aplicadas al cine y, de manera particular, la de *modernidad*, una noción que, hasta la fecha, no se ha precisado de un modo suficientemente satisfactorio y que, por ello, es materia de generalizaciones y de vaguedades. No conozco ningún estudio con un mínimo de organicidad que permita tener una comprensión cabal del sentido y del alcance del término.

El mío no intenta plantear el debate desde sus bases filosóficas, conceptuales e históricas, pues eso desbordaría

por completo el área de mi competencia. No soy historiador ni teórico del cine y mi ejercicio es el de la crítica y la docencia de Historia del cine. Por eso, voy a ser muy práctico en la delimitación del territorio a observar, que es el territorio fílmico. En otras palabras, este no es un tratado teórico-académico acerca del tema, sino una guía de exploración que se propone ordenar un amplio repertorio de corrientes y de películas ubicadas en distintos momentos de la historia del cine y que pueden diferenciarse del modelo narrativo dominante desde los tiempos del cine silente, sin por ello descuidar el trazado de algunas líneas vertebrales que articularon ese modelo narrativo conocido como el modelo clásico y sin ignorar algunas concomitancias teóricas de las que no se puede prescindir.

Con todo, la ambición suena excesiva: ofrecer un panorama con las bases del modelo clásico y situar las estéticas de la modernidad en la historia del cine se antoja una tarea ímproba y amenaza con convertirse, en el mejor de los casos, en un cuadro desvaído y, en el peor, en un listado de rótulos, títulos de filmes y nombres de directores. Mi apuesta es a que no sea ni lo uno ni lo otro y que pueda leerse como una vista general, lo más clara y menos arbitraria posible, y con el debido, aunque mínimo y espero que suficiente, sustento informativo y conceptual.

Por lo pronto, señalo que los historiadores del cine que han mapeado el desarrollo del cine mundial —desde Georges Sadoul y Román Gubern, hasta Mark Cousins y Gian Piero Brunetta, por señalar algunos nombres conocidos, accesibles y respetables— han dado cuenta de algunas de las etapas que vamos a exponer, pero sin profundizar en los conceptos de clasicismo o modernidad, de modo que estos se quedan un poco colgados en las referencias a periodos o movimientos. Hay, por otra parte,

estudios parciales dedicados a algunos de esos periodos o movimientos, a la obra de determinados realizadores y a los mismos conceptos aludidos, en los que se pueden encontrar precisiones más pertinentes y finas, pero ninguna de ellas puede considerarse indispensable.

A diferencia de otros libros míos, en los que he adelantado parte de la bibliografía en las páginas iniciales, no lo voy a hacer en este caso en aras de una cierta brevedad. Ya el libro es bastante extenso y las citas irán dando cuenta del material con el que he trabajado. Sin embargo, menciono algunos nombres capitales: los franceses André Bazin, Gilles Deleuze, Jacques Aumont; los norteamericanos David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson; el norteamericano-francés Noël Burch; los australianos Barry Salt y Adrian Martin. También me han sido de enorme utilidad los trabajos de los colegas españoles Domènec Font, José Enrique Monterde, Carlos Losilla y Vicente Sánchez-Biosca, así como del francés Fabrice Revault D'Allonnes, entre varios otros.

El libro está estructurado en diez capítulos. Después del prólogo, la introducción y el enunciado de algunas cuestiones previas, los dos primeros capítulos están dedicados a la génesis y a la evolución del modelo clásico; los dos siguientes a las premodernidades en la etapa silente y en el periodo clásico sonoro. Del capítulo 5 al 8, la atención se concentra en el periodo de la modernidad y los nuevos cines. El capítulo 9 lleva como título “¿Estación posmoderna o deriva manierista de la modernidad?” Y el libro cierra con un último capítulo titulado “Final transitorio: la segunda modernidad”. Es, por tanto, el asunto de las premodernidades y el de la modernidad o, más bien, de las modernidades, el que tiene mayor relieve en el libro. El clasicismo constituye un punto de entrada, pero nos interesa aquí, más que en sí mismo, como una

etapa que conduce al surgimiento de las nuevas estéticas, como un antecedente, fundamental en el desarrollo estético del cine que motiva, y no como una etapa que determina el periodo siguiente, que procedió a establecer propuestas distintas o alternativas.

Advierto que, aun cuando reseño brevemente el lugar que ocupan algunos realizadores en la primera y amplia etapa de la modernidad, no pretendo con ello ni una revisión completa de sus filmografías ni el registro de fechas de nacimiento (y de fallecimiento, cuando este haya ocurrido) y de otros datos que se incluyen en las reseñas usuales. Si están incorporados esos realizadores es porque ocupan un lugar significativo en los periodos en los que desarrollaron su obra, aunque las referencias puedan dirigirse también a su evolución previa o a sus desarrollos posteriores. Con todo, el acento está puesto en las etapas en cuestión. Asimismo, y aun cuando sean los nombres de los directores los que tengan mayor relieve a lo largo del texto, no queremos contribuir a la apología de los autores como tales, pues son las películas las que cuentan y allí es donde descubrimos las marcas del autor.

Como bien dijo hace ya una buena cantidad de años el analista británico Victor F. Perkins, uno de los introductores de las ideas de André Bazin en Inglaterra, "El cine de 'director' ha proporcionado la base más rica para análisis estilísticos y semánticos de utilidad sobre filmes concretos" (1976, p. 228). Así lo asumimos: la autoría nos facilita el "encuadre" de cada obra en particular y de su ubicación en el conjunto de una filmografía, pero no debe verse como un expediente sustitutorio de aquello que constituye el objeto central de cualquier abordaje mínimamente riguroso de la historia del cine o de sus etapas, que son los filmes propiamente tales. Ahora bien, lo que ofrecemos es una visión panorámica y no nos

detenemos en el análisis, ni siquiera parcial, de las películas, lo que favorece, inevitablemente, la abundancia de nombres de autores. Vale como expediente para la generalización o para el registro sumario de características o rasgos expresivos y representativos, pero no sustituye la necesidad del análisis puntual o textual de las películas.

Agradezco a los infaltables amigos y colegas peruanos Ricardo Bedoya y Emilio Bustamante por las observaciones y recomendaciones que me hicieron y a Ricardo, además, por los libros que me sugirió y los abundantes textos e informaciones que me ha ido enviando a lo largo de la elaboración de este libro. También a los igualmente amigos y colegas argentinos Eduardo A. Russo —quien me envió libros enteros por la vía digital— y a David Oubiña, por la lectura atenta del texto y las valiosas observaciones que me hicieron. Que Eduardo y David son dos de los maestros universitarios y estudiosos del cine de mayor reconocimiento en Argentina es tan cierto como que aquí lo son Ricardo y Emilio, y me complace mucho contar con la desinteresada ayuda de los cuatro. Como mucho me alegra que sea esta vez David Oubiña quien esté a cargo del prólogo, por lo cual le extiendo mi enorme gratitud.