

ACTOS DE CINE: EL ESTILO DE HOLLYWOOD *

Emilio MENÉNDEZ AYUSO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

He de enmarcar, en primer lugar, de un modo más preciso esta generalidad -estilo de Hollywood- que anuncia el título. Hollywood, en efecto, se va haciendo mayorcito y, si dejamos a un lado su mítico período mudo, ya está a punto de cumplir sesenta y seis años en uso de la palabra, sesenta y seis años audiovisuales. En todo este tiempo quizás haya mantenido algunas constantes identificadoras, como su voluntad de ficción narrativa dentro de unas estructuras sintácticas emparentadas con los modos lineales, descriptivos, figurativos y de final cerrado característicos de la novela burguesa del siglo XIX: Dickens, Balzac, Galdós...

¿Cuánto más se ha mantenido en este tiempo de incesantes avances tecnológicos y, paralelamente, de evolución del lenguaje cinematográfico? No es mi propósito aquí responder a esta pregunta; me temo, no obstante, que las innovaciones -no siempre felices- han sido tantas que sería muy complejo determinarlas; tampoco sería aventurado afirmar que en estos sesenta y seis años el cine americano no ha podido mantener, por su natural evolución, un estilo determinado cien por cien puro. De ahí la delimitación temporal que antes de proseguir quería establecer: me voy centrar en el estilo del Hollywood clásico, el cine de los años 30 y 40, el que fue estableciendo al hilo de sus descubrimientos -en una especie de práctica del neologismo¹ -unas normas expresivas nuevas producto de la adición del sonido a la imagen. Es en este período cuando las características del cine americano se perfilan y se hacen progresivamente más visibles.

Pero el título dice algo más: **actos de cine**, guiño lingüístico-cinematográfico que contiene la hipótesis que sigue.

En el terreno de la lingüística, la teoría de los actos de habla está implícita, no desarrollada, en las **Investigaciones filosóficas** (1953) de Ludwig Wittgenstein, y a diferencia de su **Tractatus Logico-Philosophicus** (1922), aquí el lenguaje deja ya de tener como función central la de figurar o de representar el mundo. Su lema "meaning is use" se ha constituido en motor de arranque de la obra de los filósofos de la tradición de la "lengua ordinaria", que insistieron en una teoría de la significación bajo la premisa de que "comprender una palabra o una frase es saber cómo usarla". El concepto del filósofo austriaco de **juego lingüístico** distingue entre las cosas que se dicen y las cosas que se hacen en la lengua.

Es John L. Austin² quien, sobre esta base de su maestro, nos dice que el lenguaje no sirve sólo para dar cuenta de una representación del mundo, sino también para

* Conferencia leída el 2 de abril de 1993 en el Seminario Literatura y Cine, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife.

¹ Según Christian Metz: **Essais sur la Signification au Cinéma** (1968), cualquier imagen, en el cine, es un neologismo.

² **How to do things with words**, Clarendon, Oxford, 1962.

actuar. Cuando alguien dice **prometo**, realiza el acto de habla **prometer**, mientras que el enunciado **él promete** es sólo una constatación, no un acto de promesa; por lo tanto, los dos enunciados no tienen el mismo valor. Esas realizaciones lingüísticas realizables solamente mediante el uso del habla han sido definidos como **actos de habla**.

De las tres dimensiones que distingue en el acto de habla **-locucionaria, ilocucionaria y perlocucionaria-** es la segunda -unidad mínima de comunicación lingüística la considerará Searle- la que nos introduce de lleno en la comunicación. Implica intencionalidad, interlocutores, reglas de comportamiento (cultura). Al decir “cierra la ventana” no sólo pronuncio una frase que conlleva un imperativo (acto locucionario)- a menos que, como Simón el Estilita, hablara a solas en el desierto-; estoy también dando una orden (acto ilocucionario). El efecto que mis palabras ejerzan en mi interlocutor, que me obedezca o no, entra en el terreno del acto perlocucionario, posterior y ajeno ya a mis palabras.

La formulación de los actos de habla por John Searle³ es posterior y en estos términos: “Hablar una lengua es realizar actos de habla, como afirmar, dar órdenes, hacer preguntas, promesas, etc...” Hacer cosas con las palabras. Y estas cosas las hacemos de verdad, es decir, significativamente, porque queremos comunicar.

Pues bien, partiendo de que se trata de un acto de simulación, de representación, lo que en rigor haría imposible considerar sus contenidos- planos, escenas, secuencias...- como auténticos actos de comunicación, hemos de conceder que por el tratamiento de rigurosa imitación de la realidad, el cine clásico americano ofrece generalmente un producto que conecta fácilmente con el espectador; en la totalidad de la película encontramos esa carga comunicativa que le permite una interacción incesante, ininterrumpida, con un público anónimo que entiende sus postulados -los asume o contesta-, su ilocución, y que a su vez le devuelve y hace sentir su peso específico perlocucionario. En este cine el espectador es siempre auténtico interlocutor, lo que -al ser anónimo- exige del cineasta (agente cinematográfico) llevar a cabo verdaderos actos ilocucionarios, claros y pertinentes, que sean comprendidos por la masa activa que se sienta en la oscuridad.

Contar su historia, tal es la razón de ser de la película; tiene, por consiguiente, una urgencia comunicativa auténtica y, en general, la cumple: recrea **actos de habla** (sus actores afirman, niegan, dan órdenes, amenazan, transmiten oralmente sus sentimientos... en **situaciones** siempre significativas, y construye **actos de cine** al servirse de su repertorio semiótico de forma intencional, relevante, nunca gratuita.

Por un lado, como el lenguaje verbal, da cuenta de una representación figurativa del mundo, cuya obvia prueba sería la impecable ambientación de sus productos. Por otro, el cine actúa, hace cosas con las imágenes y con el sonido ⁴: demuestra, acusa, señala, defiende, sugiere, refuta, observa y da testimonio del comportamiento humano, en una actividad constante y tensa, veloz (se lo permite, entre otras técnicas, el montaje transversal por el que tiempo y espacio pueden manejarse flexible y fluidamente). Lo que referido al lenguaje verbal definimos como actos de habla, tendría -aquí la hipótesis- una equivalencia fílmica (lenguaje cinematográfico) que podríamos llamar

³ **Speech Acts. An essay in the Philosophy of Language**, C.U.P., Cambridge, 1969.

⁴ “El movimiento semántico, el movimiento acción, he aquí la esfera del cine”, decía Viktor Sklovsky. (**Cine y lenguaje**, Anagrama, Barcelona, 1971).

Para Pasolini la realidad es el lenguaje de la acción, en tanto que el cine sería su escritura (“La lengua escrita de la acción”, Pesaro, 1966).

ACTOS DE CINE, actos de movimiento en fin, acción desarrollada gracias a un móvil complejo código significante generador de significados. Y así como - siguiendo a John Searle (1969)- “hablar una lengua es realizar actos de habla”, hacer cine (narrativo) es realizar actos de cine, es decir, significar, moviendo los resortes expresivos (semióticos) propios de este medio. Su “motto” lingüístico: “cómo hacer cosas con las palabras”, tendría un paralelo cinematográfico: cómo hacer cosas con las imágenes sonoras. Hacer cosas = significar.

De cuanto precede destaca, por tanto, el papel que la acción, el movimiento de todos sus posibles componentes desempeña en el cine en la creación de significados. Luego veremos, referido al cine sonoro americano de los años 30 y 40, cómo incorporan esta teoría “kinética” en sus producciones, de lo que se derivará un estilo, en mi opinión, muy definido y propio, por el potencial comunicativo que le caracteriza. Demos por sentado que, tratándose del cine sonoro -audiovisual- en esta consideración habremos de valorar -obviando obsoletos purismos ya por nadie defendidos- las dos bandas que lo componen: la de la imagen y la magnética del sonido.

El film es tanto **mostrador** - lo filmado, lo que hay dentro de la imagen, y el modo en que lo está (cámara)- como **contador** -el ordenamiento de lo filmado en el montaje-: esto constituye su discurso, éstas son sus marcas emisoras. Son los dos niveles en los que, para Boris Eichenbaun ⁵, se articula el lenguaje del cine: una semántica de la imagen y una semántica del lenguaje. Frente a los elementos deícticos del lenguaje, la enunciación fílmica se materializa en “huellas técnicas, estrechamente ligadas a la manifestación del material significante: desde ciertos movimientos de cámara hasta algunos componentes de la puesta en escena”⁶.

Repasemos, no obstante, antes de avanzar, qué conforma teóricamente ese repertorio semiótico al que aludíamos antes, esas “huellas técnicas estrechamente ligadas a la manifestación del material significante”. Siguiendo la nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos (unidades sintagmáticas, para Christian Metz) que Marcel Martín (1962) trazara en **Le langage cinématographique**, tenemos tres grupos, tres campos de posible movimiento significativo, de elementos no trasvasables que afectan a la materia misma del cine: el de la imagen, el de la cámara y el del montaje.

En el primero agrupa todo lo que puede contener un plano:

- el sonido real o en “off”: diálogos, ruidos, silencio y música.
- el trabajo de los actores: voz, gesto, movimiento, etc...
- el decorado, “props”, la iluminación.

-algunos trucajes de laboratorio, o directamente hechos con la cámara: sobreimpresión, transparencias, fundidos, distorsiones de imagen y sonido, material gráfico, etc...

-el color, aunque en nuestro caso, como sabemos, estamos en un período de hegemonía del blanco y negro y ,en consecuencia, nos detendremos principalmente en los valores de este cromatismo.

- En el apartado de la **cámara**:

⁵ “Problemes de la ciné-stylistique”, **Cahiers du Cinéma**, junio 1970.

⁶ C. Peña-Ardid: **Literatura y cine**, Cátedra, Madrid, 1992 (p. 150), quien a su vez cita a G.Bettetini: **La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva**, Cátedra, Madrid, 1984 (p. 87).

- la planificación: plano medio, general, primer plano..., detalles, insertos.
- ángulos de cámara: picado, contrapicado, inclinados o composiciones especiales simbólicas (un objeto en primer plano).
- movimientos de la cámara (reales u ópticos): travellings, panorámicas, zooms (felizmente desconocido o no usado en la época).

- cambio de velocidad: cámara lenta, o acelerada.

Y finalmente todo lo que corresponde al complejo terreno del **montaje**:

- duración del plano
- acción paralela
- “flash back/ forward”
- elipsis, cortes sin transición, etc.

Comencemos ahora a ver cómo el cine americano fue dominando progresivamente todos estos procedimientos narrativos y aprendió a contar historias.

Hasta la **Vida de un bombero americano** de Edwin S. Porter (1903), las películas americanas, “the movies”, no ofrecían sino meros tópicos visuales: breves escenas cómicas, apuntes sobre el estudio de la naturaleza, y también escenas cortas de éxitos teatrales (Sarah Bernhardt en la escena del duelo de **Hamlet**). Georges Méliès había contado historias en la pantalla a la manera del teatro, pero fue, siguiendo su ejemplo, una película de Porter para Edison la primera en llegar a una forma cinematográfica de narración ⁷. Muestra a un jefe de bomberos que, sentado en su despacho, sueña despierto con su esposa en el hogar. Corta la imagen a un plano corto (primer plano primero) de una alarma contra el fuego en la esquina de la calle, y luego a otro de una mano que la hace saltar. Nuevo corte, esta vez a una escena lejana: el bombero levantándose de la cama, deslizándose por la cucaña del cuartel de bomberos y dirigiéndose velozmente hacia el lugar del fuego. Los demás planos de este corto detallan el rescate de una mujer y de su niño del hogar en llamas. De este modo Porter inventaba el principal recurso de la narración cinematográfica: el corte transversal que hace posible saltar en el espacio y en el tiempo, creando una continuidad ficticia.

Más famosa que cualquier otra película, a excepción de **El nacimiento de una nación** y **Lo que el viento se llevó**, **El gran robo del tren** ha quedado para los americanos como la primera película auténtica. En ella, Porter simplemente desarrolló y refinó los principios narrativos descubiertos en **La vida de un bombero americano**. Como temas de lectura el crimen y el lejano Oeste (se filmó en New Jersey) gozaban ya del favor del público en los Estados Unidos, pero ahora cobraban un vigor renovador en el nuevo y flexible medio de la pantalla.

Tan pronto como el cine empezó a contar historias se comenzó a filmar a los clásicos de la literatura. El mismo Porter rodó una **Cabaña del Tío Tom** (1903) con un fuerte aroma a teatro decimonónico. Pero sería en 1906, en su segundo encargo para la Biograph Company -**For Love of Gold**, cuyo original se perdió-cuando David (ya no Lawrence) W.Griffith haría su primera innovación radical: cambiar la posición de

⁷ Griffith, R. y Mayer, A.: **The Movies**, Simon and Schuster, New York, 1957.

Ver también el detallado análisis que Karel Reisz hace de este film de Porter y del trabajo de Griffith en su ya clásico **Técnica del montaje**, Taurus, Madrid, 1960.

la cámara en mitad de una escena, apartándose así del viejo método “un plano-una escena”. Al acercar la cámara a los actores estaba inventando el plano medio o americano (full shot) que muestra solamente la mitad superior del cuerpo del actor. Los gestores de la Biograph -según nos cuentan Richard Griffith y Arthur Mayer (1957) -temieron que el público pensara que la escena -fruto de un operador aficionado- se había incluido por error, pero a la gente le encantó la novedad: podían leer los pensamientos de los actores en sus expresiones. Así que Griffith siguió acercando la cámara cada vez más, y los gestos y las “posturas artísticas” heredadas del teatro dejaron de ser necesarios. Aún más, para esta nueva clase de interpretación ya no era importante -incluso podía ser contraproducente- la experiencia teatral.

Por otro lado, la intensa luz necesaria para el primer plano desvelaba cruelmente las arrugas faciales de los actores, por lo que Griffith comenzó a reclutar jóvenes sin el rastro del tiempo en sus rostros. Con intensos ensayos, estos jóvenes expresaban lo que Griffith quería, a veces sin saber de qué iba la historia, ni la escena. A medida que el resultado de este método iba mostrándose quedaba claro que el cine no era una copia muda del teatro, sino un nuevo medio de expresión sin precedentes.

Cuando Griffith comenzó a hacer primeros planos no sólo del rostro de sus actores sino también de objetos y otros detalles de la escena, enseñó que era el plano y no el actor la unidad básica de expresión de una película. Al plano medio y al primer plano añadió los planos largos de **Ramona** (1909), completando la combinación **plano largo o general, plano medio y primer plano**, que aún hoy constituyen el acercamiento clásico al contenido de cualquier escena de cine. Al incorporar a estas novedades un método de ensamblaje y composición de los trozos de película tomados de la acción a distancias variables, establecía las bases de la técnica moderna del montaje.

Casi de semana en semana Griffith incorporaba nuevas técnicas, ampliando y refinando su estilo narrativo. Cada nueva película era una aventura nueva y apasionante, y para los más exigentes incluso una aventura estimulante. En 1914 él -y el poeta Vachel Lindsay en **El arte de la imagen móvil**- ya sabía que el cine era una forma narrativa radicalmente diferente de las tradicionales. Con él G.W. “Billy” Bitzer, su operador, contribuyó a la creación de una gramática fílmica básica, en especial con el esfumado (fade out), que descubrieron por la vía experimental de la casualidad.”Era justo lo que necesitábamos, escribiría Bitzer. El climax de todas aquellas películas era el beso. No podíamos alargarlo en exceso, ni cortarlo de repente. El “cerrado en negro” nos proporcionó un toque realmente digno”⁸.

Tras una enorme producción, sin embargo, a mediados de los 20, el público - no olvidemos, en Hollywood siempre referencia directa y orientadora de la industria - fue quedándose en casa, excepto para las grandes películas. A fin de atraer de nuevo al público, los exhibidores empezaron a ofrecer progresivamente complementos escénicos a la propia proyección: números de vaudeville, comedias musicales, óperas condensadas (las rockettes de Radio City Music Hall lo reflejan), de manera que la película en sí se perdía a veces entre tanta variedad. Además, no podemos tampoco olvidar -pese a la idea del purismo de la imagen sola como esencia fílmica que tanto defendieron Griffith, Chaplin y tantos otros- que la imagen siempre había necesitado del apoyo de letreros que comentaran algún aspecto de la escena o incluyeran el diálogo (generalmente en una lengua normativa bastante engolada por la que, por ejemplo, lo que un

⁸ **The Movies**, op. cit.

actor decía en el rodaje “Echa a esa tía de mi casa” reaparecía en los letreros como “Creo que la señora debiera irse”), y aunque al final del período mudo se hacía todo lo posible por reducirlos al mínimo, lo cierto es que todos celebraron poder prescindir de ellos con la llegada del sonoro.

Las llamadas películas mudas se venían exhibiendo ya en los grandes cines - barrocos palacios de yeso y estuco-acompañadas de música y, a veces, de efectos sonoros, por lo cual lo que llamamos películas sonoras apunta realmente a su aspecto de **habla sincronizada con la imagen**, sin importar cuál sea la tecnología aplicada.

Lee De Forest, en Estados Unidos, había investigado en sistemas de sonido-sobre-película. Con su amplificador “audion” logró por fin el volumen por medios electrónicos; vendió su patente a la American Telephone and Telegraph Co. y siguió, por su cuenta, buscando la forma de colocar el sonido en el borde de la cinta fílmica.

En 1924, la Western Electric, compañía filial de la American Telephone intentó promocionar sus sistemas(sonido-sobre-disco) ofreciéndoselos a los principales estudios de Hollywood, pero éstos sólo vieron los inconvenientes: los posibles fallos de la técnica, y el coste de la conversión de los cines a las nuevas necesidades, frente a los beneficios ya establecidos de las películas mudas. Lillian Gish, testigo de excepción, en una entrevista concedida a **Films & Filming**, en enero de 1970, con motivo de la publicación de su autobiografía **The Movies, Mr.Griffith and Me**, recordaba que Griffith había hecho su primera película hablada en 1921 pero que descartó su exhibición al pensar que sería un suicidio profesional: con las películas mudas trabajaba para el mundo entero; con las sonoras solamente lo haría para los angloparlantes, el 6 o 7% de la población mundial.

Warner Brothers, entonces una productora menor sin cadena de cines de estreno, sí aceptó la oferta de la Western Electric y adquirió el sistema Vitaphone. Los tres hermanos Warner, para fortuna suya, pensaron que el sonido podía hacerles más competitivos si lograban equipar pequeñas salas independientes de barrio con equipos de reproducción. Así la Warner podría presumir de un acompañamiento musical comparable al de las grandes orquestas de las babilónicas catedrales de exhibición cinematográfica, como el mítico Roxy Theater. Y así comenzaron a distribuir cortos sonorizados (**Don Juan, The Better'ole** y **When a Man Loves**, en 1926) hasta llegar el gran éxito de Al Jolson.

Con uno u otro sistema, los otros estudios se apresuraron a entrar en el nuevo orden, de manera que en 1929 ya se habían instalado equipos sonoros de proyección en 9.000 salas, y las grandes compañías se iban ajustando a un nuevo medio que cada vez exigía más investigación y más tecnología avanzada.

Con película de grano más fino y de mayor velocidad se logró una mayor profundidad de enfoque fotográfico en los estudios, aprovechando que podían hacerse aperturas de lente menores. Una cámara nueva, la Mitchell BNC, integraba por fin lentes de gran angular, de uso limitado, no obstante, mientras la fotografía permaneció confinada en cabinas insonorizadas o en cámaras móviles con un forro almohadillado insonorizador. Las grúas (dollies) propiciaron una mayor flexibilidad de rodaje. Se consiguieron efectos más suaves con la iluminación por tungsteno que enfocaba de un modo menos duro. Al principio, dados los problemas de montaje del sonido, se tendió a hacer tomas largas, por lo que hubieron de desarrollar nuevas técnicas de montaje. Sujetos al rodaje en estudio, se esforzaron en la simulación de exteriores con miniaturas, transparencias y efectos especiales de laboratorio(lo que explica la cantidad de

películas espectaculares de los años 30). Los nuevos micrófonos aportaron una mayor calidad en el registro de la voz de los actores, permitiéndoles luego alejarse del micrófono y así tener más libertad de movimiento. La mayor capacidad de registro facilitó la vuelta al rodaje en exteriores. Los montadores de sonido se hicieron más expertos en el corte de los diálogos, haciendo transiciones menos obvias. Nuevas técnicas hicieron posible la mezcla de varias bandas de sonido después del rodaje, pudiéndose añadir nuevos elementos.

Todas estas destrezas habían afectado a la narratividad de la película. La posibilidad de que las palabras vinieran de fuera de la imagen crearon el monólogo interior y el comentario narrativo de la película. El sonido, en fin, podía ser el nexo entre las transiciones narrativas suavizando los pasos con música o palabras, y motivar futuras apariciones ⁹.

Mas toda esta progresión no llegó de la noche a la mañana. Durante casi tres años el cine se vio prisionero y encorsetado: la acción incesante y fluida de los films mudos se vio de repente desplazada por una técnica estática y teatral esclava del micrófono - elemento inmóvil a cuyo alrededor había que escenificar toda la acción- y de unas cámaras enterradas en cabinas insonorizadas, que no podían ya desplazarse libremente. Pero la gente lo aguantó bien todo -primero que sólo fueran parcialmente habladas- hasta que a mediados de 1929 se pudo colgar el cartelito de ALL TALKING a todas las películas. Con todo tuvieron luego que soportar durante un año los pretenciosos desvaríos de lo que se conoció como **teacup drama**, es decir, el enlatado en celuloide de obras teatrales de éxito, con fuerte olor a té y al Mayfair londinense, cuya única acción residía en besar la mano de las damas, encender cigarrillos, y servir el té continuamente. Lo considerado desde una óptica teatral como prestigioso: el uso de la voz en un aséptico y normativo inglés británico con RP, no fue aceptado por el público, al contrario de lo que sucedería en Francia, donde se exacerbarían las convenciones teatrales. Para 1931 en Hollywood ya estaba claro que una película tenía que “moverse” (a movie had still to move). No es de extrañar que **The Cockeyed World** (1929, con Lili Damita) fuera un gran éxito no sólo por el ritmo acelerado de sus situaciones sino porque los actores, bajo la dirección de Raoul Walsh, hablaban de un modo suelto, fácil y natural, en contraste con el almidonado discurso de los **teacup drama**. Y en 1930, **Morocco** de Joseph Von Sternberg ponía el énfasis narrativo en lo visual, apoyado ligeramente en el diálogo (uno de las primeras muestras del lacónico y monosilábico discurso montanés de Gary Cooper que se convertiría en clásico) y el sonido.

De la abundantísima producción del período pretelevisivo - doscientos títulos anuales en los años 30-, de consolidación industrial y de progreso técnico, cabría destacar para su estudio individualizado un buen número de películas extraordinarias que sobresalieron entre muchas corrientes, menos brillantes. De hecho, esto es lo que con más frecuencia se ha hecho. Repetirlo ahora no nos ayudaría a entender global y adecuadamente el estilo de aquellos decenios; las películas de serie B, por ejemplo, que mantuvieron activas las largas nóminas de los estudios, con las que éstos cubrían la exigencia de producción de los programas dobles en la América de la depresión económica, y que hoy se ven revalorizadas con el paso del tiempo, devolviéndonos el gusto higiénico por una artesanía casi anónima y admirable, pero con el inconfundible estilo del momento- estas películas, repito, quedarían excluidas. El ingenio, el vigor y el encanto de muchos títulos que no aldabonan estrella alguna o director de renombre constituyen además una buena razón para otras aproximaciones analíticas que la de la

⁹ John L.Fell: **A History of Films**, Rinehart & Winston, New York, 1978 (pp. 204-208).

autoría. Por otro lado, muchas películas de Hollywood pueden entenderse mejor como productos portadores de la marca, la impronta de un estudio; a otras se llega más fácilmente si consideramos el género a que pertenecen; género o clase de film con un contenido común, como los westerns o los musicales, caracterizados por un conjunto de convenciones que se reflejan en el argumento, el vestuario, los decorados, en la utilización de determinados actores, e incluso en los valores que sustentan (ej.: el gánster como individuo hecho a sí mismo, el cowboy como noble ingenuo), fórmulas que facilitaban una producción rápida, y el control riguroso del producto por parte del estudio, y esto por razones fáciles de entender: si las expectativas del público seguían un patrón establecido convencionalmente, su asistencia estaba asegurada si esas expectativas eran satisfechas. Razón por la que incluso los “posters” de las películas, desplegados en la entrada de los cines o como publicidad en la prensa, eran también un llamativo estereotipo ¹⁰.

Uno de los géneros que más contribuyeron a rescatar el cine americano de las asépticas obras teatrales fotografiadas del principio del sonoro, y a poner los cimientos de un estilo propio fue el de las películas de gansters y detectives (cine negro), producto típico de la Warner Bros, sobre todo en los años de la depresión y de la Ley Seca. En 1930, Darryl F. Zanuck hacía público que su política de producción estaría en lo sucesivo inspirada en los grandes titulares de la prensa, es decir, en la cruda realidad, y no en esos otros mundos irreales que Hollywood mostraba. “Todo lo que se muestra en esta película está basado en hechos reales. Los personajes son el retrato de personas reales, vivas o muertas”: estas palabras formaban parte de la cabecera de cada película Warner.

“Es de justicia subrayar el papel que desempeñó la Warner Bros, escribía Raymond Borde en el número 50 de **Positif** ¹¹.

Desde los años 30, el estilo Warner se impuso por su tono...Hasta 1940, una clasificación de los grandes estudios por orden de audacia, de rigor, de precisión formal, en una palabra, de modernidad muestra: 1. Warner; 2. Paramount; 3. Fox; 4. Metro”. Las películas de la Warner, para un público de clases trabajadoras y cuyos temas predilectos eran la denuncia y el testimonio social, el misterio y el mundo de las prisiones, tenían, en efecto, un sello: un ritmo muy rápido (they moved fast), un comienzo de película con un episodio de acción absorbente, un uso funcional del sonido: con el aterrador ruido de las metralletas, los frenazos de los coches y el chirrido de las ruedas contra el asfalto, como estímulo físico del público, y unos diálogos emitidos a una velocidad de vértigo, “escupidos como si las frases fueran chicle”, síntoma inequívoco de que la integración de la palabra oral en el cine americano comenzaba a encontrar su camino.

Con lo que llegamos a uno de esos **actos de cine**, en mi opinión, característicos del período clásico americano que nos ocupa: el tratamiento de los diálogos - un total comunicativo que aglutina elementos verbales y extraverbales, constituyen **un juego lingüístico**, en terminología de Wittgenstein-, la construcción de los mismos por los guionistas y su manejo dramático por parte de los actores, de espaldas a las leyes del discurso teatral; diálogos que además, como lenguaje verbal, son también actos de habla, especialmente interesantes porque -en tanto que observador cercano del comportamiento humano, el cine testimonia también la forma en que el hombre utiliza la

¹⁰ **A History of Film**, op. cit.

¹¹ “Elogio del estilo americano”, marzo 1963.

palabra- reproducen la lengua usada, la del habla ordinaria, respetando niveles y registros, tonos y acentos, y no una lengua ideal sin contaminación socio-cultural, a diferencia, por ejemplo, de los diálogos “prestigiosos” del cine francés de “qualité”, hasta 1935 al menos, en una lengua normativa y sin color real, encargados a especialistas que escriben de cara a la Académie y al escenario, y de espaldas a la calle, literatura celebrada por Marcel Pagnol en sus simplistas y miopes escritos sobre cine ¹², diálogos que -por otra parte y naturalmente- fueron muy del gusto de André Breton que encontraba en su falsedad y tufo literario sus virtudes.

El Hollywood sonoro, en efecto, supo bastante pronto -en diacrónica sintonía con un Wittgenstein posterior- que “meaning is use”, que el significado de las palabras está en su uso, y que - ignorante también de unos planteamientos sociolingüísticos futuros, pero con una intuición finísima- lo importante para usar la lengua era poseer una competencia comunicativa, eso que nunca recogían las gramáticas.

Raymond Borde, contrariamente a los temores de Griffith en su día, consideraría la llegada de la palabra como la gran liberación que había estado esperando el cine americano. Entre otros efectos positivos que, en su opinión, había tenido el sonoro señalaba:

1º.- El diálogo hace ganar tiempo. Vivo, palpitante, raramente literario, era considerado como una técnica verbal de “raccord”(continuidad), es decir, sostenedor del ritmo.

2º.- Las largas escenas del mudo, en el que la imagen se perdía en explicaciones, se reemplazan por frases cortas que iban a lo esencial. En Estados Unidos la palabra ha liberado la imagen.

John Huston ¹³ en 1965, en términos bastante parecidos, aludía a la capacidad de movimiento de los diálogos:

Me parece que la palabra contiene tanta acción como una escena puramente visual, y que el diálogo debería tener tanta acción en una escena como el movimiento físico. La sensación de actividad que llega al público se deriva tanto de lo que ve como de lo que oye...De hecho, cuando escribo no sé realmente separar las palabras de las acciones... tengo que conseguir una sensación de progresión total con todos los medios a mi alcance: palabras, imágenes, sonidos y todo lo que conforma una película.

Esta valoración de las palabras conlleva una paralela consideración del silencio y del laconismo. La carrera de algunas estrellas del sonoro, como Gary Cooper o John Wayne se cimentó sobre un uso medido, muy preciso y algo tacaño de las palabras, muy acorde con su imagen.

Howard Hawks ejemplificó magistralmente su sentido del diálogo cinematográfico desde su primera película sonora (**The Dawn Patrol**, 1930). Años más tarde (1963), a propósito de **El Sargento York** (1941), recordaba: “De lo mejor de la película es la madre, que no habla casi nunca. Los guionistas le habían escrito muchas frases y yo no cesaba de quitarle cuantas podía. Al final me di cuenta:”Lo que necesita-

¹² En 1933 -según recoge C.Peña-Ardid en **Literatura y cine**, p. 35- Pagnol escribía que “el film hablado es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro”.

¹³ Entrevista de Gideon Bachman en **Film Quarterly**, nº 1, vol. XIX, otoño 1965, seleccionada por Andrew Sarris en **Interviews with Film Directors**, The Bobbs-Merrill Co, Inc., 1967.

mos es alguien que no hable”’. Luego añadía: “Cuando abordo una escena sentimental intento impedir que lo sea. En **Sólo los ángeles tienen alas** (1939) tenía a un hombre que va a hablar a su amigo víctima de un accidente de aviación. ‘Muchacho, te has roto el cuello’, le dice. Una simple declaración, tan serena como sea posible; hay que evitar que la escena resulte lacrimógena”’.

Como sabemos, Dashiell Hammett fue novelista, guionista y adaptador de sus propias novelas y relatos cortos. **The Thin Man** (1934)- de la que MGM rodó una serie con William Powell y Mirna Loy-, **El halcón maltés** (1941) y hasta su tira (comic) **Secret Agent X-9**, entre otras, fueron escritura y cine. En todo su trabajo -igualmente podríamos decir de Raymond Chandler- destacan siempre sus extraordinarios diálogos, en un género -el de detectives- que tenía ya en las novelas mucho de visual. Los personajes de Hammett convertían -en el libro o en el cine- la lengua en discurso, relacionándose con un mundo que comparten y usan como referencia, en unos diálogos punzantes e ingeniosos que manejan la lengua de cada día con sentido del humor, doble intención y un profundo perfume escéptico. “Los diálogos de Dashiell Hammett -diría André Gide-, en los que cada personaje intenta engañar a los demás y donde la verdad se abre paso lentamente a través de la bruma de la superchería, pueden compararse solamente con los mejores de Hemingway”’.

En clave cómica y con material considerado en su tiempo como próximo a la pornografía, los diálogos de Mae West: precisos, rápidos, oportunos, sorprendentes a veces, además de divertidísimos, contribuían al ritmo de sus películas en tanto que acción y, como tal, constituían también auténticos actos de cine. Su éxito fue enorme y aún hoy es difícil encontrar hilaridad tan estimulante como la que destilan **She Done Him Wrong** o **I’m No Angel** (Paramount, 1933). Sus frases “Come and see me sometime”, “Beulah, peel me a grape”, “It’s not the men in my life that counts, it’s the life in my men”, “You can be bad”, son parte de la historia del diálogo fílmico.

Sería imposible aquí un estudio detenido y en extensión del **sonido fónico** del cine clásico americano, de sus diálogos tal y como resultan en la pantalla. Conformando también la banda sonora tenemos los ruidos, el **sonido analógico**, y naturalmente el **sonido musical**. Para Roman Jakobson la palabra sobre la pantalla, a diferencia de la palabra en el escenario, “era un caso particular de lo acústico, al lado del zumbido de una mosca y el murmullo del arroyo”¹⁴.

Del **sonido analógico** -al referirnos a las características de las películas de gangsters de Warner Bros.- apuntábamos, además de su valor funcional, el estímulo físico que “el aterrador ruido de las metralletas, los frenazos de los coches y el chirrido de las ruedas contra el asfalto” producían en el público. Este **movimiento acción**, acto de cine, en efecto, ha determinado muy frecuentemente el ritmo y la tensión de una narración: el sonido de unos pasos, de una puerta que se abre, un disparo, una tos, el silbido de alguien, el encendido de una cerilla, el dial de un teléfono al marcar, un timbre, etc., sonidos fuera de plano que -en la oscuridad o sobre el rostro aterrorizado, sorprendido o en suspenso de un personaje- involucran en la acción al espectador, lo colocan por un momento en medio de la historia, al tiempo que desarrollan velozmente una función semántica a menudo imposible de lograr económicamente con la imagen. Es un cine que se puede **oir**, acústicamente muy dramático.

¹⁴ “¿Decadencia del cine?”, Jorge Urrutia (ed.), **Contribución al análisis semiológico del film**, Fernando Torres, Valencia, 1976, p.177.

En el intento de determinar el estilo del cine sonoro del Hollywood clásico he aludido al sello particular que distinguía a cada estudio, así como a las convenciones de género a que se ajustaban las películas: de gansters, detectives, horror, westerns, musicales, melodramas, comedias, históricas de gran espectáculo, de guerra, familiares, biográficas, o de furor anti-nazi. Género y estudio antes que nombres propios de creadores muy singularizados, como pudieran ser Joseph von Sternberg y, especialmente, Orson Welles. El enfoque se ha centrado en esos **actos de cine** que, en mi opinión, caracterizaban a la mayor parte de la producción cinematográfica americana en las décadas 30 y 40, en aquellos rasgos de movimiento que -tenidos por adecuados y correctos entre los profesionales- formaron una activa sintaxis de la que, consecuentemente, derivó un estilo propio. Dentro de él, unos realizadores se revelaron con más talento que otros, naturalmente. Pero, en cualquier caso, se podría afirmar que compartían una determinada idea de cómo hacer películas, productos de “calidad contrastada y homogénea que proporcionaban un placer simple y puro”, en opinión de Claude Lévi-Strauss¹⁵.

El concepto de autor, tal y como se catapultó años más tarde desde las páginas de **Cahiers du Cinéma**, dentro de una concepción elitista de la cultura¹⁶, se hubiera considerado en aquel tiempo, y no sin razón, una aberración. Clásicos como Hawks, Ford, Walsh, Huston y Boetticher tuvieron siempre a gala no interferir entre la narración y el espectador con elementos estilísticos personales. El anonimato en la realización era para ellos una norma. Estaban, nunca mejor dicho, detrás de la cámara, en la oscuridad, imperceptibles para el espectador.

“Detesto la escuela de Nueva York y sus tics -decía Bud Boetticher a Bertrand Tavernier en 1964¹⁷- la cámara entre las piernas, los planos en los espejos. La cámara no es un juguete. Sirve para contar una historia, no para desplegar tu estilo en la pantalla”.

En la misma línea se manifestarían John Huston y Fritz Lang. Éste acababa de intervenir como actor en **Le Mépris** de Jean-Luc Godard, del que decía: “Él busca una forma que le sea propia, la que exprese mejor su personalidad. En cuanto a mí, yo me ocupo más del contenido del film, que me parece más importante que su forma”¹⁸. Huston, por su parte, afirmaba que jamás intentaba dejar su propio sello en el material que filmaba¹⁹.

Así, siempre planifican de un modo funcional, sobrio, natural y en virtud de lo que narran, sin juegos de cámara que puedan delatar su intervención detrás de ella. Toda huella de autoría no sólo les molesta, sino que les parece reprochable. Del mismo modo sus soluciones para la puesta en escena, lo que explica su estilo sencillo y directo, para ellos su no-estilo. Se trata de esa ausencia de cualquier pretensión intelectual

¹⁵ **Cahiers du Cinéma**, nº 156, junio 1964.

¹⁶ A este respecto, Peña-Ardid (op. cit) señala: “Resulta sintomático que el cine necesitara también asumir la “noción cultural y comercial de autor” que, como indica Román Gubern, existió, aunque sin ese nombre, mucho antes de que en los años 50 la reivindicasen los cineastas de la **nouvelle vague** y los críticos de **Cahiers du Cinéma**. (**La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea**, G.Gili, Barcelona, 1987, p.319.

¹⁷ **Cahiers du Cinéma**, nº 157, p. 14.

¹⁸ Entrevista en **Cahiers du Cinéma**, nº 156, junio 1964.

¹⁹ **Interviews with Film Directors**, op. cit.

o estética declarada, ese cierto anonimato en la realización cinematográfica que, ya en los años 60, echaba de menos Lévi-Strauss²⁰.

En su día, a propósito de **Citizen Kane**, algunos comentaristas observaron que el tan debatido virtuosismo de Orson Welles con la cámara consistía, sobre todo, en recursos excesivos que los más expertos directores habían aprendido a evitar porque atraían la atención sobre el proceso de rodaje, en detrimento de la historia que se estaba contando.

Al comienzo de mi carrera -diría Howard Hawks²¹- ensayé muchas cosas de tipo mecánico, para abandonarlas luego completamente. La cámara la mantengo casi siempre a la altura de la mirada. A veces, si un personaje se pone en movimiento y ve algo, yo la muevo. La hago avanzar o retroceder para insistir en algún detalle que no quiero que corten en el montaje. Pero, aparte de esto, empleo la cámara del modo más sencillo del mundo”

El western es, sin duda, el género por excelencia del cine americano. Del mismo modo que John Ford, al finalizar la guerra, como para entrar en calor, volvía al trabajo comercial con un western (**My Darling Clementine**, Fox, 1946), Frank Capra, que temía haber perdido la forma tras el lapsus bélico, declaraba: “Ojalá pudiera perderme y hacer un par de ‘quickie Westerns’, para asegurarme de que todavía sé”. Quería hacer sus ejercicios de digitación, sus escalas y arpeggios, con la forma fílmica básica, la simple fórmula que aún es el pilar de la compleja retórica narrativa que desde entonces ha desarrollado el cine²².

Las primeras películas (un rollo) del Oeste descendían de los espectáculos del Wild West y de las novelas “de duro” que inundaron el mundo desde que Buffalo Bill comenzara a explotar internacionalmente sus aventuras. Desde 1911, el paisaje majestuoso, los desiertos, llanuras y montañas han realzado incluso las más débiles muestras del género. “Raramente reacciono de un modo negativo a un western, aun mediocre, si tiene hermosos exteriores”, decía Lévi-Strauss a Jacques Rivette en la entrevista ya citada. Fuera cual fuera el argumento, el fondo parece recordarnos que estas películas son parte de la dramática conquista del desierto, con esas “grises y áridas planicies, montañas tan empinadas y luminosas como la propia pantalla, la fuerza bruta de caballos y hombres, la tremenda intensidad de una vida muy simple que contiene belleza, armonía y contraste, y dota de un incomparable destello de humanidad a los más simples sentimientos, como el amor y la venganza, que emanan de ella” (Louis Delluc, 1919).

Es un género de gran tradición desde **El gran robo del tren**. Su máxima estrella muda, William S. Hart, comienza en el cine en 1914 y, con su conocimiento real del mundo fronterizo de la América del XIX, transforma el modelo teatral que había establecido “Bronco Billy” Anderson, y crea su propio personaje -el malo bueno- a partir del recuerdo de su experiencia en el Oeste. En la mayoría de sus películas los hombres mentían, traicionaban, luchaban y mataban, pero también amaban y sabían sacrificarse. En la pantalla Hart era un forajido que en lo moral se reformaba, aunque permanecía fuera de la ley.

²⁰ *Cahiers du Cinéma*, n° 156, junio 1964.

²¹ *Cahiers du Cinéma*, n° 139, enero 1963.

²² *The Movies*, p.87.

Los franceses, familiarizados con la obra de James Fenimore Cooper, fueron los primeros en apreciar que las películas de Hart tenían un marcado estilo épico y que su materia era verdaderamente cinematográfica. Su sucesor, Tom Mix (nacido en Pennsylvania) conocía su parte del Oeste -Kansas, Oklahoma y Texas- tan profundamente como Hart el territorio Sioux, y fue él quien creó ese mundo viril soñado que Hollywood exportó como Oeste americano.

El Oeste del XIX, que Hart y Mix mostraron en el período mudo, producto de su propia autenticidad, tuvo su continuidad en el sonoro, sobre todo en películas de serie B y por “jornadas” (seriales de hoy), el auténtico hogar del western, aunque fuera **Cimarron** (RKO 1931, Westley Ruggles), un épico bastante impuro y de serie A, el que recibiera los primeros honores de la industria en forma de Oscar, el cuarto que concedía la Academia. Estas presupuestariamente modestas películas de vaqueros tenían una autenticidad que en el futuro desaparecería. “La banda de vaqueros, en persecución o en huida, atravesaban como el viento llanuras y tierras escarpadas. Cada jinete parecía parte de su caballo, cada caballo un accidente móvil del terreno, todo en un movimiento unificado que no encuentras en Clint Eastwood”²³.

Son argumentos totalmente americanos, con historias que tienen lugar en un contexto de realidad (aunque sea una realidad del pasado), observada muy de cerca. Esta **realidad** dota de sustancia a lo que la película tiene de **maravilloso**, es decir, lo que es poético. Sustancia desplegada ante el espectador en forma de una iconografía de personajes arquetípica, íntimamente ligada a la propia imagen de determinadas estrellas o actores secundarios: Randolph Scott, Joel McCrea, John Wayne, Gary Cooper, John Carradine, John McIntire, Andy Devine, Ward Bond, etc., y de unos ingredientes puramente visuales.: grandes manadas de ganado, cientos de caballos, indios auténticos, galopadas, tiroteos, peleas, y el majestuoso paisaje, telón de fondo y parte de la narración.

La concepción plástica de este universo fue el producto de la memoria de Hart, Mix y otros, así como de la obra de pintores americanos del siglo XIX, como Remington y Charlie Russell, especialistas en el tema. Así lo testimoniaba King Vidor en el congreso **Western Movies: Myths and Images**, celebrado en Sun Valley en 1976: había puesto en escena una carga de caballería siguiendo exactamente un cuadro de Remington.

Movimiento, ritmo, acción, tales son los sustentos comunicativos de este género. Acción con el contrapunto de la pausa, a diferencia de los peores “spaghetti western” donde, eliminada la referencia que permite apreciar el movimiento, en una acción constante, nada se mueve; films no comunicativos, tan lentos como un avión en altura de navegación, de apariencia inmóvil. **La diligencia** (Stagecoach, 1939) y en los 60 **Hatari**, de Howard Hawks, pueden ejemplificar esta ecuación acción-pausa= movimiento.

Al mantenimiento del ritmo se suman los elementos que componen la imagen, lo que muestran los planos con una acción sabiamente dosificada, planos siempre de

²³ Frank Getlein : “How the West Was Lost”, **American Film**, octubre 1976, pp. 60 y 72.

A propósito de Eastwood, Getlein apunta que “ sus **Harry, el sucio** son modelo de westerns urbanos. En la primera **Harry, el sucio**, tras librar con métodos directos a la comunidad de un peligroso criminal, el detective se da cuenta de que la ha ofendido; su profesión de protector de la comunidad le ha convertido, irónicamente, en inadecuado para pertenecer a ella, un tema constantemente recurrente en los westerns de pistolereros. Al final, Harry tira su placa, como Gary Cooper en **Solo ante el peligro**.

extraordinaria sobriedad funcional, solamente alterada más tarde por el uso creciente de los movimientos de grúa ascendentes que ampliaban la profundidad de campo, especialmente en las películas de Delmer Daves, maestro en la materia. En este sentido, los westerns psicológicos que aparecerán sobre todo a partir de los años 50 son, en mi opinión, una negación radical de este género tal y como se le conocía hasta entonces. Incluso muchos aspectos de la celebrada **Solo ante el peligro** (High Noon, U.A., 1952) fueron en su día duramente criticados por los incondicionales del western tradicional.

Sería interesante en este punto, por ser estilísticamente extrapolable a todo el género, traer aquí un párrafo de la monografía de John Ford que Lindsay Anderson hizo en 1971 ²⁴ párrafo referido a **La diligencia**, film unánimemente considerado como el “renacimiento” de esta forma:

En **La diligencia** lo que cuenta sobre todo es la acción. En este sentido no es una película poética, sólo le interesa existir en este nivel; sus excelencias son las mismas de la mejor prosa narrativa, tensa, dinámica, e irresistiblemente absorbente. Estas virtudes son, por supuesto, características de Ford -el cambio de ritmo, los paisajes abiertos, las apasionantes persecuciones a través de las llanuras- pero esta urgencia misma apenas deja lugar para muestras estilísticas más personales.

En efecto, una urgencia y doble: la de la acción narrativa y, muy frecuentemente, la urgencia del propio rodaje. A este respecto, Buster Crabbe ²⁵ recordaba con nostalgia los tiempos de los westerns-B de los años 30. Uno de ellos, decía, se rodó completamente entre un martes por la mañana y un jueves por la noche, quizás un record absoluto en terminar una película.

Al ritmo contribuye el montaje, un montaje narrativo sin los efectismos expresionistas del cine ruso, con una muy rigurosa valoración del tiempo fílmico al cortar la película ²⁶. Nada hay que -considerado ralentizante- sobreviva a la voracidad de las tijeras en la sala de montaje, sin importar lo extraordinario o hermoso del plano amputado. “Una película se mueve”, y en este género lo hace muy rápidamente, ese es el principio sagrado -esencia significativa - parte del credo profesional de los Ford, Hawks, Wellman, Walsh, Boetticher, Farrow, Hathaway, Mann, Daves, y otros cuyo anonimato narrador ha respetado el tiempo, dentro de un marco, el de humilde película del oeste, que quizás no haya sido lo suficientemente robusto como para soportar el elaborado e incluso elegante tejido de exégesis literaria que parece haberle llevado a la desaparición sin que nos diéramos cuenta.

Otro elemento identificador de las películas de este período en Hollywood, sin que importe el género, es la música, no la **real** que forma parte de la anécdota argumental (la que sale de un aparato de radio o de un tocadiscos, la que interpreta una orquesta en una sala de conciertos, las canciones que un personaje canta, etc.) sino la que en **off** “comenta” intermitentemente la acción y participa en ella. El uso de la música en una película constituye una de las principales aportaciones del cine sonoro y pronto se convertiría en parte específica de él. Un elemento no figurativo en un arte poderosamente realista, utilizado principalmente, en el cine americano, como comenta-

²⁴ **American Film**, primavera 1971.

²⁵ “How the West Was Lost”, cit.

²⁶ De especial interés sobre montaje: Rosenblum, R. y Karen, R.: **When the Shooting Stops... the Cutting Begins**, Viking, New York, 1979.

rio paralelo dramático que cubre significados no expresados por los demás significantes fílmicos. En este sentido es un **acto de cine**, elemento comunicativo pertinente en la composición global de la historia narrada. La música ha descrito en el cine estados de ánimo, angustia, inquietud y misterio, ha ayudado a cabalgar más deprisa, ha sido a veces llave argumental; su asociación con los géneros vistos anteriormente, con el melodrama o el suspense, ha sido tan estrecha que se confunde con los otros elementos -visuales y sonoros- analizados, conformando ese estilo propio que hemos intentado trazar hasta aquí. Es cierto también que, frecuentemente, no era sino simple paráfrasis de la acción, “pleonasma permanente”, que diría Jean Renoir ²⁷, o un concierto paralelo agotador como, por ejemplo y entre muchas, en **Los Howard de Washington** (Columbia, 1941). Pero no fue ése el uso más habitual que de la música cinematográfica hicieron Alfred Newman, Max Steiner, Herbert Stothart, Morris Stoloff, Bronislau Kaper y otros de su especie, los creadores. Su trabajo incorporó un elemento estilístico inédito comparable al representado, según hemos visto, por los diálogos. Podríamos volver del revés aquí los argumentos de Maurice Jaubert en 1936, recogidas por Marcel Martin ²⁸, sobre el uso que el cine (el europeo, el francés, supongo) estaba haciendo de la música. Según él, la esencia musical quedaba desvirtuada desde el momento en que ésta -desarrollo **continuo**, según un ritmo organizado en el tiempo- se limitaba a “seguir servilmente hechos y gestos que son **discontinuos**, no obediendo a un ritmo definido sino a reacciones fisiológicas y psicológicas; se destruye así lo que la convierte en música para reducirla a su elemento inorgánico primario, el sonido”.

En efecto, sonido significante. La música, en el Hollywood de los 30/40 está, en general, en función de las imágenes y del total sonoro y narrativo del film, a diferencia del más musical y melódico tratamiento que, desde finales de los años 50, se le da, por ejemplo, en el cine francés, y que significó, en mi opinión, una perniciosa influencia para el cine anglosajón posterior -o, en cualquier caso, una concepción diferente de la mano de compositores como Maurice Jarre, Legrand, Francis Lai, Delerue, etc., causantes, en mayor o menor grado, de lo que llamo “epidemia Zhivago”, que entró en el cine americano y, además, creó nuevos hábitos en la materia. Es cierto, no obstante, que -así lo afirmaba y condenaba Marcel Martin- la música en el cine americano jugaba un papel servil, hasta tal punto que se “podría casi seguir la película con los ojos cerrados”. Mas ¿no era esto una virtud?. ¿No era este uso de la música -musique-ambiance, la llama Martin- una aportación totalmente novedosa, y que lejos de ser reprochable constituía un elemento estilístico propio de primer orden?.

Estos **actos de cine** que, en fin, hemos visto, crearon una intrincada red de matices, que formaban un tejido unificado. Sin esta fibra inteligente los acontecimientos de la narración serían una absurda sucesión de fotografías; con ella -en su magistral desarrollo en los años dorados que hemos tratado- surgió un arte simple y desinhibido, de producción básicamente serial y muy controlada, con unas constantes de movimiento y acción de las que derivó un estilo muy definido, inconfundible, un estilo eminentemente comunicativo que, aunque pueda ser “tramposo, capitalista, demagogo, podrido y prostituido..., no aburre” ²⁹.

²⁷ Citado por Marcel Martin, op. cit., p. 119.

²⁸ Ibid, p. 119.

²⁹ Raymond Borde, cit.