

# Hollywood desafía a Hollywood

Películas que contravienen  
la norma clásica



Pedro Poyato Sánchez

EDITORIAL COMARES



Interlingua

The logo consists of six horizontal bars of varying lengths, stacked vertically, with the bottom bar being the longest and the top bar being the shortest. The bars transition from a light blue at the top to a dark blue at the bottom.

---

Pedro Poyato Sánchez

# Hollywood desafía a Hollywood

## Películas que contravienen la norma clásica

*Granada, 2024*

---

---

Colección indexada en la MLA International Bibliography desde 2005

---

EDITORIAL COMARES

INTERLINGUA

379

*Colección fundada por:*

EMILIO ORTEGA ARJONILLA y PEDRO SAN GINÉS AGUILAR

*Comité Científico (Asesor):*

ESPERANZA ALARCÓN NAVÍO Universidad de Granada	ÓSCAR JIMÉNEZ SERRANO Universidad de Granada
JESÚS BAIGORRI JALÓN Universidad de Salamanca	ÁNGELA LARREA ESPIRAL Universidad de Córdoba
CHRISTIAN BALLIU ISTI, Bruxelles	HELENA LOZANO Università di Trieste
LORENZO BLINI LUSPIO, Roma	MARIA JOAO MARÇALO Universidade de Évora
ANABEL BORJA ALBÍ Universitat Jaume I de Castellón	FRANCISCO MATTE BON LUSPIO, Roma
NICOLÁS A. CAMPOS PLAZA Universidad de Murcia	JAVIER MARTÍN PÁRRAGA Universidad de Córdoba
MIGUEL Á. CANDEL-MORA Universidad Politécnica de Valencia	ANTONIO RAIGÓN RODRÍGUEZ Universidad de Córdoba
ÁNGELA COLLADOS AÍS Universidad de Granada	CHELO VARGAS-SIERRA Universidad de Alicante
MIGUEL DURO MORENO Universidad de Málaga	MERCEDES VELLA RAMÍREZ Universidad de Córdoba
FRANCISCO J. GARCÍA MARCOS Universidad de Almería	ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE Universidad de Salamanca
GLORIA GUERRERO RAMOS Universidad de Málaga	GERD WOTJAK Universidad de Leipzig
CATALINA JIMÉNEZ HURTADO Universidad de Granada	

*ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN:*

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto, con formato PDF) a alguna de las siguientes direcciones electrónicas: [anabelen.martinez@uco.es](mailto:anabelen.martinez@uco.es), [psgines@ugr.es](mailto:psgines@ugr.es)

Antes de aceptar una obra para su publicación en la colección INTERLINGUA, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Para llevarla a cabo se contará, inicialmente, con los miembros del comité científico asesor. En casos justificados, se acudirá a otros especialistas de reconocido prestigio en la materia objeto de consideración.

Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 60 días. Una vez aceptada la obra para su publicación en INTERLINGUA (o integradas las modificaciones que se hiciesen constar en el resultado de la evaluación), habrán de dirigirse a la Editorial Comares para iniciar el proceso de edición.

Esta obra ha sido copatrocinada por el Grupo de Investigación HUM-1090 y el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba.

Maquetación: Miriam L. Puerta

© Pedro Poyato Sánchez

© Editorial Comares, 2024

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com)

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-834-2 • Depósito legal: Gr. 1097/2024

Impresión y encuadernación: COMARES

---

# Sumario

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1.— <i>SINFONÍA DE LA VIDA</i> (OUR TOWN, SAM WOOD, 1940): LA REVELACIÓN DEL ACTO DE NARRAR .....	11
1.1. INTRODUCCIÓN .....	11
1.2. TÍTULO(S) Y COMIENZO. EL NARRADOR .....	12
1.3. LA DIÉGESIS. DELEGADOS DEL NARRADOR Y DEL NARRATARIO .....	15
1.4. PROFUNDIDAD DE CAMPO (WYLERIANA) E ILUMINACIÓN (EXPRESIONISTA) .....	17
1.5. ORDEN DE LOS ACONTECIMIENTOS. CONEXIÓN DE EXTRADIÉGESIS Y DIÉGESIS. VOCES INTERIORES .....	20
1.6. CUARTO MOVIMIENTO DE LA SINFONÍA: LA MUERTE .....	22
1.7. EL RECUERDO Y SU REPRESENTACIÓN. <i>TEMPUS FUGIT</i> .....	25
1.8. REFLEXIONES FINALES .....	27
CAPÍTULO 2.— <i>LA MUJER DEL CUADRO</i> (THE WOMAN IN THE WINDOW, FRITZ LANG, 1944): LA PÉRDIDA DE ESTABILIDAD DE LA REPRESENTACIÓN CLÁSICA .....	29
2.1. INTRODUCCIÓN .....	29
2.2. LA MUJER DEL CUADRO DEL ESCAPARATE: DE LA IMAGEN PICTÓRICA A LA MODELO REFERENCIAL ..	30
2.3. EL DESEO Y LA MUERTE. OPERACIONES EN TORNO AL ESPEJO (I) .....	32
2.4. LA INVESTIGACIÓN POLICIAL Y LA ANGUSTIA DEL SUJETO .....	36
2.5. <i>LAS MENINAS</i> Y LOS ESPEJOS —VISIBLE Y NO VISIBLE— PRESENTES EN SU INTERIOR .....	37
2.6. EL CHANTAJE. OPERACIONES EN TORNO AL ESPEJO (II) .....	39
2.7. EL SUEÑO DEL PROTAGONISTA Y LA ESTRUCTURA DEL FILME EN TRES PARTES .....	44
2.8. CONCLUSIÓN .....	47
CAPÍTULO 3.— <i>DUELO AL SOL</i> (DUEL IN THE SUN, KING VIDOR, 1946): SUPERWESTERN, EROTISMO Y PULSIÓN .....	49
3.1. INTRODUCCIÓN. EL SUPERWESTERN Y LOS AVATARES DE PRODUCCIÓN DEL FILME .....	49
3.2. PRELUDIO .....	51
3.3. LOS DOS HERMANOS Y LAS DIFERENCIAS ENTRE ELLOS .....	54
3.4. EL PREDICADOR, EL FERROCARRIL, EL HIJO REBELADO .....	56
3.5. LA RELACIÓN ENTRE LEWTON Y PERLA. LA PULSIÓN .....	59
3.6. LA RELACIÓN ENTRE LEWTON Y PERLA. EL NOVIAZGO .....	60

## HOLLYWOOD DESAFÍA A HOLLYWOOD

3.7. CONFLICTO Y RECONCILIACIÓN DEL MATRIMONIO. LA MUERTE DE LAURA BELL .....	63
3.8. MUNDO ORIGINARIO. CREPÚSCULO. DUELO .....	66
CAPÍTULO 4.— <i>LA SENDA TENEBROSA</i> (DARK PASSAGE, DELMER DAVES, 1947): LA INCORPORACIÓN AL CLASICISMO DE LA PRÁCTICA VANGUARDISTA.....	71
4.1. INTRODUCCIÓN .....	71
4.2. RECURSO VISUAL Y SOPORTE TÉCNICO .....	74
4.3. SISTEMA ESPACIAL. MANOS AUTÓNOMAS .....	77
4.4. DE LA PESADILLA AL DESPERTAR .....	80
4.5. CONCLUSIÓN. DESENLACE DEL FILME .....	84
CAPÍTULO 5.— <i>LA CIUDAD DESNUDA</i> (THE NAKED CITY, JULES DASSIN, 1948): DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS ENTRE DOCUMENTAL Y FICCIÓN.....	87
5.1. INTRODUCCIÓN .....	87
5.2. COMIENZO DEL FILME. VOZ EN <i>OVER</i> EXTRADIEGÉTICA .....	88
5.3. DOCUMENTAL URBANO: RITMOS Y MURMULLO INTERIOR DE LA CIUDAD.....	90
5.4. EL RELATO COMIENZA A DESPUNTAR .....	92
5.5. DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS ENTRE EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN. REALISMO .....	95
5.6. CIUDAD Y RELATO, RELATO Y CIUDAD.....	97
5.7. DIALÉCTICA CIUDADANO ANÓNIMO / PERSONAJE. NIÑAS JUGANDO Y CANTANDO EN LA CALZADA .....	100
5.8. LA CIUDAD Y LAS IMÁGENES; EL RELATO Y LA VOZ. EPÍLOGO .....	102
5.9. CONCLUSIONES: EL CASO DE <i>DÍAS SIN HUELLA</i> .....	107
CAPÍTULO 6.— <i>LA JUNGLA DE ASFALTO</i> (THE ASPHALT JUNGLE, JOHN HUSTON, 1950): APOTEOSIS DEL PRIMER PLANO-ROSTRO.....	111
6.1. INTRODUCCIÓN .....	111
6.2. LA TOMA EN PROFUNDIDAD COMO ALTERNATIVA AL MONTAJE .....	112
6.2.1. Toma en profundidad de campo sin cortes: escena en un solo plano ..	112
6.2.2. Toma en profundidad de campo con cortes: concomitancias con Wyler .....	114
6.3. LA INSCRIPCIÓN DEL PRIMER PLANO-ROSTRO .....	115
6.3.1. Primeros planos cortos del rostro: la pulsión, el sexo y la muerte .....	116
6.3.2. Nuevos primeros planos cortos del personaje: el rostro como expresión .....	121
6.3.3. Otros primeros planos del rostro: la imagen-afección .....	123
6.3.4. Más primeros planos, tanto de personajes como de objetos .....	127
6.4. DESENLACE: PRENDIMIENTO DE DOC Y MUERTE DE DIX .....	129
CAPÍTULO 7.— <i>EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS</i> (SUNSET BOULEVARD, BILLY WILDER, 1950): TEMBLOR DEL SUELO DONDE PISA EL CLASICISMO.....	131
7.1. INTRODUCCIÓN .....	131
7.2. COMIENZO. LA VOZ QUE ABRE EL FILME Y SU ESTATUTO.....	131
7.3. LA ESTRELLA DEL CINE MUDO. LA MANSIÓN QUE HABITA .....	133
7.4. DISERTACIONES SOBRE EL CINE MUDO EN DETRIMENTO DEL SONORO.....	136
7.5. LA MUJER FATAL: REFERENTES Y ACTUACIONES.....	139
7.6. EL CINE EN EL CINE.....	143
7.7. EL <i>ALTER EGO</i> DE LA MUJER FATAL. LA MUJER-NODRIZA.....	146
7.8. LA ESTRELLA INTERPRETA <i>SALOMÉ</i> . DESENLACE.....	150
7.9. CONCLUSIÓN .....	153

## SUMARIO

CAPÍTULO 8.— <i>UN LUGAR EN EL SOL</i> (A PLACE IN THE SUN, GEORGE STEVENS, 1951):	
LA MODERNIDAD DEL RELATO CLÁSICO .....	155
8.1. INTRODUCCIÓN .....	155
8.2. PRESENTACIÓN DEL PROTAGONISTA: «AFIRMACIONES DE IDENTIDAD».....	156
8.3. EL PLANO SOSTENIDO Y SUS FUNCIONES .....	160
8.4. TRABAJO DEL FUERA DE CAMPO. DIALÉCTICA FIGURA-FONDO.....	164
8.5. AHOGAMIENTO EN EL LAGO: RETORNO DE <i>OFELIA</i> .....	167
8.6. LA RADIO, LA PRENSA, LA ACUSACIÓN. LAS CENIZAS DEL TIEMPO .....	169
8.7. ACTO DE ASESINATO / INTENCIÓN DE ASESINAR .....	174
8.8. A MODO DE CONCLUSIÓN. GALERÍA DE ROSTROS Y MUTACIONES ANÍMICAS DEL PERSONAJE....	177
CAPÍTULO 9.— <i>RAÍCES PROFUNDAS</i> (SHANE, GEORGE STEVENS, 1953): EL HÉROE, LA	
MUJER Y LA REPRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN AMOROSA EN EL SUPERWESTERN .	181
9.1. INTRODUCCIÓN .....	181
9.2. COMIENZO. GESTIÓN DEL PUNTO DE VISTA.....	182
9.3. JOEY Y SU PAPEL EN RELACIÓN CON LOS PENSAMIENTOS AMOROSOS DE LA MADRE. NIVELES	
TEXTUALES NARRATIVO Y POÉTICO DEL FILME .....	190
9.4. EL REVÓLVER DE SHANE, EL VESTIDO DE NOVIA DE MARION Y EL BAILE DE AMBOS .....	193
9.5. WILSON, CONTRAPARTIDA DE SHANE. EL REALISMO DEL FILME .....	194
9.6. EL DUELO Y SUS CONSECUENCIAS. DESENLACE .....	195
9.7. CODA. RAÍCES (MUY) PROFUNDAS: <i>LA VIDA MANCHA</i> (ENRIQUE URBIZU, 2003) Y SU DIÁLO-	
GO CON EL FILME DE STEVENS.....	197
CAPÍTULO 10.— <i>DESEOS HUMANOS</i> (HUMAN DESIRE, FRITZ LANG, 1954): LA ENERGÍA	
DEL TREN Y SU METABOLIZACIÓN.....	201
10.1. INTRODUCCIÓN .....	201
10.2. EL TREN EN MOVIMIENTO: MIRADA Y ENERGÍA. PRESENCIA DE LA LOCOMOTORA .....	201
10.3. LA TAREA ENCOMENDADA A LA MUJER Y EL VIAJE EN TREN .....	205
10.4. EL TREN COMO SUSTITUTO SIGNIFICANTE (DE LA PULSIÓN).....	206
10.5. EL TREN IRROMPE EN EL BESO DE LOS AMANTES. GENEALOGÍA DE LA ESCENA.....	208
10.6. VIAJE A LA CIUDAD. EL TREN TAPA (LA VISIÓN) Y FRENA (LA PULSIÓN).....	210
10.7. DESTINO ÚLTIMO DE LA PULSIÓN. DESENLACE .....	212
10.8. CONCLUSIONES. DIÁLOGO DEL FILME CON <i>LA BESTIA HUMANA</i> .....	214
CAPÍTULO 11.— <i>LA CONDESA DESCALZA</i> (THE BAREFOOT CONTESSA, JOSEPH L. MAN-	
KIEWICZ, 1954): RELATO CON FOCALIZACIÓN VARIABLE, RELATO CON REPETICIÓN	217
11.1. INTRODUCCIÓN.....	217
11.2. ALGUNOS DATOS SOBRE LA GESTACIÓN DEL GUION DE LA PELÍCULA: DE LA VIDA REAL AL CINE	217
11.3. APERTURA. VOZ EN OVER. UN FUNERAL DE CINE.....	220
11.4. PRIMEROS RELATOS PARCIALES DE HENRY Y OSCAR: DE MARÍA VARGAS A MARÍA D'AMATA	221
11.5. SEGUNDO RELATO PARCIAL DE HENRY: RUPTURA DE LA ESTRELLA CON HOLLYWOOD.....	223
11.6. RELATOS PARCIALES DE OSCAR Y DEL CONDE TORLATO-FAVRINI. LA REPETICIÓN .....	224
11.7. OTROS RELATOS CON REPETICIÓN: EL CASO DE <i>EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE</i> ..	229
11.8. LA REPETICIÓN EN RELATOS DE BUÑUEL Y HITCHCOCK .....	230
11.9. TERCER RELATO PARCIAL DE HENRY: LA BODA DE CENICIENTA CON EL PRÍNCIPE .....	232
11.10. NARRACIÓN METADIEGÉTICA DE MARÍA: LA (FALLIDA) NOCHE DE BODAS .....	234
11.11. HENRY RETOMA SU SEGUNDO RELATO PARCIAL: DESENLACE.....	236

## HOLLYWOOD DESAFÍA A HOLLYWOOD

CAPÍTULO 12.— <i>FALSO CULPABLE</i> (THE WRONG MAN, ALFRED HITCHCOCK, 1956):	
RASGOS DE AUTORÍA EN HOLLYWOOD .....	239
12.1. INTRODUCCIÓN .....	239
12.2. MARCO TEÓRICO.....	241
12.3. APERTURA: AUTOR, NARRADOR Y PERSONAJE.....	243
12.4. IRUPCIÓN DE LA PESADILLA. EL VÉRTIGO INTERIOR DEL PERSONAJE.....	245
12.5. MUTACIÓN DEL PUNTO DE VISTA. LA LOCURA DE LA MUJER .....	250
12.6. DISOLUCIÓN DE LA CON-FUSIÓN: LA GRAN FORMA HITCHCOKIANA .....	254
12.7. DESENLACE Y CONCLUSIONES .....	257
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	261

---

## Introducción

*La anomalía es más rica que la norma. La norma no puede registrar todas las violaciones de la norma, mientras que anomalía, por definición, incluye la norma*

Carlo Ginzburg (2023: 32)

Aun cuando 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. Conocer el cine clásico pasa, por ello, por atender a estas películas desafiantes, anómalas en su concepción de la forma narrativa y/o visual canónica clásica.

El objetivo de este libro es abordar algunas de esas películas con el fin de estudiar en qué términos plantean sus desafíos. Hemos seleccionado para ello un ramillete de doce de ellas pertenecientes al período de esplendor del clasicismo, desde *Sinfonía de la vida* (*Our Town*, Sam Wood, 1940) hasta *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956), películas que no tratan de ser las únicas —podrían haberse seleccionado otras—, ni probablemente son las más representativas —de hecho, no se incluye, por muy estudiada, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), que a tan notables tensionados sometió al sistema—, sino tan sólo una muestra variada —independientemente de quienes hayan dirigido las obras, o del género cinematográfico al que se adscriban, según lo establecido por la historiografía cinematográfica—, una muestra, decíamos, elegida con miras a inventariar diversos tipos de desafío de Hollywood contra el mismo Hollywood.

En términos discursivos, la película clásica es un relato cerrado en el que, regidos por una lógica causal, se encadenan una serie de acontecimientos (Bordwell, 1997: 14). El relato tiene un inicio, un desarrollo y un desenlace coronado por un fuerte grado de clausura en el que, como contrapartida a todo golpe de azar, se impone la ley y el orden. Por acontecimiento se entiende el marco de actuación del personaje, elemento principal del relato con ubicación en un espacio que sirve de fondo a su figura. Mostrado al modo renacentista, el personaje aparece centrado en el encuadre, en posición frontal con respecto al espectador (Bordwell, 1997: 56-58). Como en la pintura del Renacimiento, el espacio es estable y tridimensional, lo que viene subrayado, en especial cuando se trata de interiores, por medio de una iluminación elaborada en torno a tres puntos de luz: principal (para iluminar), de relleno (para suavizar las sombras), y contraluz (para separar el personaje del fondo).

Del mismo modo que el encuadre recorta el espacio que sirve de fondo al personaje, el tiempo del acontecimiento es recortado allí donde no resulta pertinente para los intereses narrativos. Es lo que se conoce como elipsis. Del relato clásico puede, pues, decirse que es el arte del recorte, tanto espacial como temporal.

La operación decisiva puesta en juego en la elaboración de la escena cinematográfica clásica es el montaje, el cual está destinado a dotar al acontecimiento de un sentido único, unívoco (Zunzunegui, 1996: 121). A diferencia del teatro, donde los espectadores contemplan la escena, toda ella, en plano general, desde un mismo punto de vista, el cine clásico conduce, por medio del montaje, la mirada del espectador a lo largo de la escena para dotarla de un sentido incontrovertible. El despliegue de esta operación pasa, pues, por seleccionar punto de vista —por lo general, de angulación normal, a la altura de la mirada humana, sin picados o contrapicados que delaten la presencia de la cámara—, encuadre —de manera que este vaya recortando a lo largo de la escena lo que en cada momento sea pertinente—, y duración del plano —que viene en función de una lectura narrativa, no visual, de este—. La arquitectura resultante de todo ello está, pues, destinada, no a ver mejor la escena, sino a que de esta emane un sentido unívoco, que es el objetivo de todo relato clásico.

Y bien, si el personaje es el centro de atracción de cada uno de los planos que articulan la escena, y el montaje es el elemento determinante de esa articulación, es claro que la presencia tanto del plano vacío de personaje, como del plano-escena, confusamente llamado plano-secuencia por una buena parte de la crítica cinematográfica, suponen un desafío al canon clásico. Del mismo modo, si la causalidad, el movimiento de la causa al afecto, explica en buena parte la importancia que Hollywood da a la continuidad, esto es, que el relato progrese adecuadamente, sin dificultades, sin discordancias, sin tiempos muertos ni retrasos, todo aquello que retenga o desvíe la atención del flujo narrativo, así las florituras visuales o narrativas, u objetivos relacionados con el azar, devendrán en factores que contravienen la norma clásica, resquebrajando por ello la unidad de la película.

La narración en el cine clásico se vuelca en lo narrado, no en el acto de narrar (Bordwell, 1997: 26-35). Ello conlleva la presencia en el relato de la figura de un narrador implícito y omnisciente, lo que, traducido en términos narratológicos, quiere decir focalización cero (Gaudreault y Jost, 1995: 49-50). La presencia de narradores explícitos, esto es, que se manifiesten como tales, atenta, pues, contra la lógica del clasicismo, como atenta todo lo que no sea una ocularización cero en la que la mirada de la cámara no se haga notar. El relato clásico, en suma, parece *contarse* y *ponerse en imágenes* solo, esto es, sin que la voz y la mirada que lo construyen se hagan notar y sin que ninguna otra voz ni mirada delegadas vengan en su ayuda.

Francisco García Gómez y Carmen Guiralt Gomar han hecho un exhaustivo repaso acerca de las desviaciones que, con respecto a esta normativa, han experimentado las películas de Hollywood a lo largo del período de esplendor clásico (2019: 7-26). Así, toman en consideración, en primer lugar, la adopción del plano-secuencia, que, dando

de lado al montaje de continuidad narrativa, tuteló filmes como *La sogá* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y, más tarde, *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Refieren a continuación el caso de aquellos filmes que, contraviniendo el punto de vista exterior —la ocularización cero— que organiza el relato clásico, se estructuran a partir del punto de vista óptico del personaje, así *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) y *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), el primero de ellos íntegramente filmado a partir de la mirada del protagonista, y el segundo en su primera parte. No olvidan aludir en este mismo apartado a Hitchcock por cuanto fue uno de los cineastas más interesados en la exploración del punto de vista subjetivo.

En relación con la mirada a cámara del personaje, García y Guiralt acaban reconociendo, con Thompson y Bordwell (2016), que era este un hecho frecuente en el cine de Hollywood, especialmente en los años cuarenta, con películas como *Sinfonía de la vida* y *Otra vez mía* (*Mi Life with Caroline*, Lewis Milestone, 1941), entre otras muchas. Este inventario de desviaciones prosigue con películas que recurren a la focalización interna variable (Genette, 1989: 245), esto es, a los puntos de vista de distintos personajes, para su estructuración. Tal rasgo, anómalo en Hollywood, y que el cine retoma de la novela contemporánea (Joyce, Gide, Faulkner o Huxley), aparece —continúan Gómez y Guiralt— en *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), película que establece, además, un complejo juego de flashbacks, unos dentro de otros, a modo de cajas chinas. Pero el experimentalismo, sostienen García y Guiralt, va más allá hasta el punto de que «existen incluso filmes narrados por un muerto», como *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, 1943) o *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950); y «otros en los que casi todo resultará ser un sueño del protagonista», como *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), entre otros.

En su trabajo, aluden posteriormente García y Guiralt a cómo en ocasiones el principio rector de la invisibilidad estilística del clasicismo es contrarrestado por algunos filmes hollywoodenses mediante «autorreferencialidades que se hicieron más frecuentes en los años cincuenta con la llegada del manierismo». En este sentido se hacen eco de las posibilidades desafiantes que ha ofrecido el metacine o cine dentro del cine, donde sobresalen filmes como los ya citados *El crepúsculo de los dioses* y *La condesa descalza*, además de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), o *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), entre otros.

No olvidan aludir García y Guiralt al impacto del neorrealismo, «que hizo replantearse a Hollywood las relaciones del cine con la realidad». El recurso a exteriores urbanos y a ciertas técnicas documentalistas en el cine negro —prosигuen García y Guiralt— calarían en Hollywood en películas como *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948) o *Chica para matrimonio* (*The Marrying Kind*, George Cukor, 1952), entre otros.

Finalmente, García y Guiralt encuentran en el trabajo de las fronteras entre géneros, en su hibridación, otro motivo donde Hollywood ejercería la experimentación separada de la norma. Y citan en este sentido *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) o

*Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), donde «se trasladan historias propias del melodrama, género femenino por excelencia, al western, uno de los más masculinos que existen».

Como podrá comprobarse a continuación, una buena parte de los títulos reseñados en este inventario han sido seleccionados para nuestro trabajo, además de otros que, aun cuando no aparecen, sí podrían figurar, cual es el caso, por ejemplo, de *La ciudad desnuda* (The Naked City, Jules Dassin, 1948), filme que recurre a exteriores urbanos y a ciertas técnicas documentalistas del cine negro, tal cual indican Gómez y Guiral en un apartado que ellos ejemplifican, tal cual hemos apuntado, con filmes como *Los ángeles perdidos* o *Chica para matrimonio*. Del mismo modo que podría figurar también *Falso culpable* por cuanto se trata de unos de esos filmes donde Hitchcocok ensaya con el punto de vista óptico del protagonista. En el caso de otras películas como *Duelo al sol*, también incluida en el listado anterior, nosotros encontramos la desviación de la norma, más que en la hibridación de melodrama y western, tal cual apuntan Gómez y Guiralt, en la incorporación del erotismo y, sobre todo, en la no conversión en deseo de la pulsión de la mujer protagonista.

De cualquier modo, nuestro trabajo 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. Por ejemplo, el trabajo de la profundidad de campo en detrimento del montaje opera en un buen número de los filmes seleccionados, pero, sin embargo, no en todos ellos lo hacen de la misma manera ni en función de los mismos fines. Y lo mismo podría decirse de la subjetividad óptica o del trabajo del primer plano, etc. Así, ciñéndonos a las doce películas seleccionadas para este estudio, referimos a continuación en qué términos opera cada una de ellas. La primera, *Sinfonía de la vida*, se sirve de la figura del traspunte teatral para someter el filme a un desdoblamiento discursivo que, además de exigir la presencia de un narrador de amplios poderes, articula lo narrado a partir de procedimientos donde se esboza la profundidad de campo, y donde las sombras proyectadas al modo *caligarista* se descubre un parámetro decisivo. *La mujer del cuadro*, por su parte, acusa una representación donde los espacios se multiplican desposeyendo al espectador del lugar estable que le asignara el clasicismo; representación que acaba descubriéndose de un mundo onírico. En cuanto a *Duelo al sol* introduce, como ya comentábamos, un personaje femenino atravesado por una pulsión que, tal cual operan los relatos clásicos, no puede ser reconducida como deseo; pulsión que el filme vincula al lado animal de la mujer —una mestiza— que ella heredó de su madre india.

*La senda tenebrosa*, por su parte, moviliza formas próximas a las de las vanguardias de los años veinte, así el centrifugado de la imagen, o la presencia de manos que cobran vida propia, o la distorsión de la imagen mediante filtros deformantes, a partir del trabajo del subjetivismo óptico —y psicológico— del personaje. Valiéndose del protagonismo de la ciudad en detrimento del relato, *La ciudad desnuda* introduce una fuerte dosis de realismo en sus imágenes en aras de la exploración de los límites entre el documental y la ficción. Y *La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950) deconstruye

el concepto de primer plano, piedra nuclear del montaje clásico, con miras a trabajar una endoscopia del rostro encaminada a la indagación del comportamiento de unos personajes atrapados en la jungla urbana.

*El crepúsculo de los dioses* se vuelca en documentar el cine mudo del propio Hollywood, narrando para ello una historia meta-cinematográfica donde la realidad (del cine) y la ficción (del relato) se funden y con-funden. Y *Un lugar en el sol* (A Place in the Sun, George Stevens, 1951) se sirve de procedimientos de formalización en los que se incluyen recursos como el campo vacío o el plano sostenido bien para comentar la acción narrativa, bien para adelantar aconteceres por venir. Valiéndose igualmente de esos mismos procedimientos de formalización, *Raíces profundas* (Shane, George Stevens, 1953) construirá con ellos un subtexto donde la relación (prohibida) entre el héroe (deconstruido) y la mujer (del otro) pueda ser leída sin que ello suponga alteración alguna en el fluido transcurso del relato. *Deseos humanos* (Human Desire, Fritz Lang, 1954), por su parte, se valdrá de determinados elementos de la puesta en escena para, luego de tallar con ellos formas propias de la vanguardia, visibilizar la pulsión de un personaje que deviene así en bestia humana.

Alineándose con el manierismo, *La condesa descalza* introducirá tanto florituras visuales —sirviéndose de la repetición—, como aconteceres servidos en envoltorios narrativos en abismo para realzar así su importancia en la historia que el filme cuenta. Finalmente, *Falso culpable* recurre, amparándose en la condición de autor que ya ostentaba Hitchcock, a operaciones formales desviadas del clasicismo que, sustentadas en fundidos encadenados previamente vaciados de su función meramente caligráfica, o en movimientos de cámara tan extraños como penetrantes, posibilitan *taladrar* estados interiores del sujeto.

Hasta aquí las películas seleccionadas. Todas ellas desafían, como se ha visto, el clasicismo instaurado por el propio Hollywood. Y, aun en el caso de valerse de un mismo recurso desafiante, cada una lo hace a su manera con miras a obtener un beneficio discursivo propio. Tal es lo que a nosotros interesa: no tanto el desafío, que también, como el beneficio discursivo obtenido de ese desafío. Pero desafío no quiere decir ruptura. Por ello, las nuevas formas emanadas de contravenir la norma, además de encontrar una justificación narrativa, han de ponerse al servicio de la continuidad exigida por el relato clásico.

Y es que, como sostienen Bordwell, Saiger y Thompson (1997: 80), «Hollywood se ha ido renovando perpetuamente a través de la asimilación de técnicas de movimientos experimentales». Ahora bien, incluso en los casos de mayor desafío, eran sólo eso, desafíos, desviaciones de la norma, no rupturas radicales ni alternativas al sistema. Pues de lo que en el fondo se trataba era de una renovación. Como todo arte, el cine clásico necesitó también de la innovación. Por ello, dependiendo de la época, el modelo se relajaba, se distendía a base de incorporar transformaciones y experimentaciones, desviaciones de la norma, en suma, que, puestas al servicio del relato, enriquecían el clasicismo cinematográfico. Al estudio de ese enriquecimiento se consagran las páginas que siguen.

El libro se divide en doce capítulos dedicado cada uno de ellos al estudio de los filmes antes citados. Los mismos aparecen ordenados según la fecha de producción de la película. El primero de los capítulos se ocupa de *Sinfonía de la vida*. Este filme incorpora la figura de un narrador que, haciéndose presente en las imágenes de apertura, introduce para el espectador los acontecimientos que van a ser narrados, opina sobre ellos y cede luego la palabra a los personajes correspondientes. Puede, además, interrumpir la escena narrada, alterar el orden cronológico de los acontecimientos e incluso anticipar los sucesos por venir. Se trata, en suma, de un narrador que, heredero del traspunte del teatro de Thornton Wilder, porta poderes bien próximos a los del narrador cinematográfico. Y así, a diferencia de los relatos clásicos, que, metabolizando la figura del narrador, solo se interesan por lo narrado, *Sinfonía de la vida* lo hace también por el acto de narrar, según un desdoblamiento destinado, no al dinamitado del relato clásico, sino al revelado de sus mecanismos. De ahí que lo narrado obedezca en lo fundamental a patrones clásicos, por mucho que a nivel visual movilice algunos rasgos de la vanguardia, como las sombras *caligaristas*, o esboce otros vinculados a la modernidad, así la profundidad de campo tanto en su vertiente welliesiana como wyleria.

El segundo capítulo se consagra al estudio de *La mujer del cuadro*. Este filme incorpora al interior de sus imágenes espejos que, apartándose de su papel meramente escenográfico, llegan a producir una escisión de la representación en espacios tan idénticos como imposibles. Pero el espejo puede también, como sucede en *Las Meninas* (Velázquez, 1656), esconder su marco, esto es, devenir en espejo no-visible, en cuyo caso lo incorporado a la imagen no es sino un reflejo, concretamente el contracampo atrapado por el espejo, no el campo propiamente dicho. Ambos espacios —el del campo y el del espejo— resultan, así, *con-fundidos*. La filigrana se complejiza aún más si, como también sucede en *Las Meninas*, la imagen anterior contiene a su vez un espejo —este visible— en su interior. Espejo en el espejo, los espacios que habitan los personajes del filme languiano se multiplican y tornan equívocos, del mismo modo que la mirada del espectador se ve escindida en el juego que ambos espejos mantienen, y desposeída por ello de ese lugar estable, sin fisuras, que le asignara la representación clásica. Mas, como pasaba en el filme anterior, tal quiebra no está destinada a romper el canon clásico, sino tan sólo a tensionarlo, pues este trabajo de la representación encuentra su justificación narrativa cuando descubrimos que el mundo por ella narrado pertenece al ámbito de lo onírico. Con el despertar del personaje, desaparecen todos los tensionados.

A *Duelo al sol* está dedicado el tercero de los capítulos. Bazin ya advertiría acerca de los desafíos de este *superwestern* al western clásico, así la presencia del erotismo como resorte dramático, además de cierto trabajo en el interior de la representación del expresionismo cromático, un trabajo de la forma por la forma que separaba ya al filme del canon clásico. Pero, más allá de ello, donde el filme de King Vidor desafía al clasicismo es en su incorporación de un personaje femenino atravesado por pulsiones naturales y elementales. El relato desplegado no es sino la historia de la lucha de la mujer por someter, por encauzar esa pulsión que el texto vincula a la parte india que

ella heredó de su madre. Historia balizada en cuatro intentos que, vinculados a otros tantos objetos simbólicos, a la postre resultarán —y es aquí donde el filme se aparta de las escrituras clásicas— fallidos. Acaba prevaleciendo, así pues, la mujer originaria —en términos de Deleuze—, esto es, la mujer atravesada por una energía desenfundada que llegará a su punto culminante en la escena final, allí donde todas las pulsiones se reúnen en una gran pulsión de muerte, allí donde el naturalismo, en sentido deleuziano, manifiesta su cariz surrealista conjugando tiros y besos, amor y odio, pulsión y muerte.

El cuarto capítulo se ocupa de *La senda tenebrosa*. Este filme limita la narración al punto de vista del personaje, que permanece fuertemente anclado tanto a la subjetividad óptica, a lo largo de la primera parte del relato, como a su estado psicológico, en momentos decisivos de la segunda. Mas no es aquí donde el filme desafía al canon, sino en las posibilidades ofrecidas por ese punto de vista con miras a la incorporación de una variada gama de prácticas de vanguardia. Así, si en la primera parte, el relato se vale de la férrea operación de ocularización interna primaria que lo articula para someter la imagen a procesos de centrifugado semejantes a los trabajados por *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin - Die Sinfonie der Großstadt, Ruttmann, 1927), o para dotar de *vida propia* a las manos, tal cual operaba *Las manos de Orlac* (Orlacs Hände, Wiene, 1924), en la segunda parte se vale, acusada ya la mutación de la ocularización en interna secundaria, del despertar del protagonista para focalizar el distorsionado rostro de la mujer al modo en que lo hacía Man Ray en *La estrella de mar* (L'étoile de mer, Ray, 1928), allí donde filmaba a Kiki de Montparnase. Imagen esta que en Daves, da paso, con el personaje ya despierto, al rostro nítido de la mujer, en una nueva operación que, complementando la anterior, inscribe la forja de la belleza del rostro femenino justo allí donde la nebulosa fílmica —la materia de la que está hecho el cine— deviene forma. *La senda tenebrosa* desafía el clasicismo, pero sin romper el canon, por cuanto se trata de operaciones avaladas, todas ellas, por el singular punto de vista que el filme ancla en el personaje.

Por su parte, el quinto capítulo está dedicado a *La ciudad desnuda*. Una voz extradiegética que se identifica como la del productor llama la atención, nada más comenzar el filme, sobre las diferencias que este presenta en relación con los otros filmes, y que él mismo cifra en dotar a la ciudad —en este caso Nueva York— de una especial relevancia. En efecto, la ciudad no va a ser en este caso un espacio que sirve de *fondo* al relato, tal cual sucede en el clasicismo, sino la *figura* de cuyo interior emana el relato. En tan notable inversión del par fondo / figura reside en este caso el tensionado al que la película de Dassin va a someter al paradigma clásico. La ciudad pasa a convertirse, así, en protagonista mayor del filme, como puede constatarse ya en las primeras imágenes, imágenes de corte documentalistas interesadas por el paso de las horas del día y por cómo ese transcurso va cambiando la fisionomía de la urbe. Y bien, tal es el inmenso hábitat del que, en torno a un puñado de habitantes neoyorkinos convertidos en personajes, la película va a extraer la trama del relato. Mas no por ello la componente documental va a dejar de estar presente en la escritura de este filme patentemente interesado por explorar

los límites entre el documental y la ficción, su fértil mezcolanza. *La ciudad desnuda* se desmarca así del canon clásico para elaborar una monumental representación de la ciudad de Nueva York a partir de los ritmos que en ella se observan en función del paso de las horas del día, representación a su vez tapizada con una de las múltiples historias que atraviesan la ciudad, en este caso una trama adscrita al cine negro, género de mucha actualidad e interés en el cine americano de entonces.

*La jungla de asfalto* es el filme estudiado en el capítulo sexto. Si bien las imágenes de Huston se apartan en ocasiones del montaje para estructurar la escena a partir de la profundidad de campo, esta acaba sin embargo plegándose a las exigencias dramáticas de la narración, de modo que la profundidad de campo, como ya sucedía en Wyler, no resulta ser un fin en sí misma, sino una alternativa al montaje. Donde se produce el verdadero desafío de este filme al canon clásico es en su trabajo del primer plano, en su despliegue de un extraordinario repertorio de primeros planos-rostro. Así, en ocasiones, la irrupción del primer plano del rostro del personaje cortocircuita la cadena narrativa para *congelar* el gesto de un personaje maduro mirando a la joven deseada, o para atrapar la gravedad reflexiva de ese mismo personaje atravesado por un sentimiento terrible y sin devenir. En otros casos, el primer plano no se encamina a destacar el rostro, sino que lo abstrae del espacio-tiempo para convertirlo en pura expresión del personaje mientras este formula el relato de sus orígenes. Finalmente, hay escenas en las que la proliferación del primer plano, a la vez que rompe toda jerarquización, se separa de la lógica causal de la cadena narrativa para escrutar la desnudez de unos rostros que, desposeídos de sus funciones de individuación, socialización y comunicación, devienen en imagen-afección, esto es, en expresión de las pasiones del ánimo de los personajes. *La jungla de asfalto* deviene, de este modo, en una suerte de endoscopia del rostro destinada a tallarlo como mera expresión —en la que se dan cita las dos componentes de rostrificación y rostreidad deleuzianas—, así sea del pensamiento o de la pulsión que arrebató al personaje.

A *El crepúsculo de los dioses* se consagra el capítulo séptimo. Comienza el filme de Wilder con la introducción de una voz *over* que habla desde el más allá de la muerte para narrar, en clave *noir*, un relato meta-cinematográfico sobre una diosa del cine mudo que, en su decadencia, arremete contra el esplendor del sonoro. Hollywood habla de Hollywood en un filme donde realidad y ficción mantienen una interesante dialéctica que se hace especialmente patente en movimientos de escritura que anexionan nombres y pasajes del cine mudo con el fin tanto de homenajearlo, como de dotar de realismo al filme. Desafiando la ortodoxia del clasicismo, *El crepúsculo de los dioses* se aparta del principio de causalidad narrativa para documentar una época del cine hollywoodense, bien mediante la incorporación directa de sus imágenes, bien mediante números interpretados por las actrices de entonces. Realidad (del cine) y ficción (del relato) se funden y con-funden a lo largo del filme hasta llegar a su final, donde la estrella cree, en su locura, interpretar *Salomé*. Un primer plano recorta entonces el rostro de la diva antes de que este se disuelva definitivamente.

*Un lugar en el sol* es la obra estudiada en el capítulo octavo. He aquí otro filme que busca en el trabajo del plano sostenido una alternativa al montaje para interesarse en este caso no por escrutar los rostros de los personajes cuando estos pasan por situaciones dramáticas, sino por apartarse de ellos para mostrar, mientras dialogan, los objetos que desencadenaron esas situaciones. Sin embargo, el desafío al canon clásico tiene que ver con intrusiones narrativas destinadas a adelantar el acontecimiento por venir y que se manifiestan de variadas maneras, así mediante el trabajo del encuadre fijo o del campo vacío (de personajes), entre otros procedimientos. Y así, un elemento escenográfico, animado por el trabajo del plano fijo, puede mutar en operador textual para mostrar el pensamiento de un personaje destinado a hacerse realidad. O la permanencia de un campo ya vacío de personajes puede revertir la dialéctica figura / fondo para adelantar un acontecer por venir. *Un lugar en el sol* amplía este inventario de motivos que desafían el clasicismo con movimientos autónomos de cámara que se desenganchan de la causalidad narrativa para introducir comentarios sobre, por ejemplo, el paso del tiempo. Motivos todos ellos que sin necesidad de romper con el clasicismo confieren al filme un notable grado de modernidad.

Por su parte, el capítulo noveno se ocupa de *Raíces profundas*. Este filme representa, según Bazin, uno de los ejemplos mayores de transformación del western en *superwestern*, lo que se percibe básicamente en la deconstrucción del mito del caballero andante. De ahí, por ejemplo, la relación amorosa que este mantiene con la mujer (del otro). Tratándose de un filme de Hollywood que exalta los valores del honor, la lealtad y el sacrificio, esa relación anterior ha de ser implícita, no declarada, lo que hace necesario la introducción en el texto, más allá del nivel narrativo, de un nivel más profundo o poético donde esa relación pueda ser leída. Justamente ahí, en la construcción de ese otro nivel, es donde el filme de Stevens desafía al clasicismo, valiéndose para ello de un insólito personaje: el pequeño hijo del matrimonio de ganaderos protagonista. *Raíces profundas* articula de este modo el entrecruzamiento de los niveles textuales narrativo propio del clasicismo, y poético, subtexto este visualmente edificado, como era frecuente en el filme tratado en el anterior capítulo, dirigido también por Stevens, sobre parámetros propiamente modernos, así el plano sostenido y el campo vacío.

En el capítulo décimo se aborda el estudio de *Deseos humanos*. Es este un filme que incorpora elementos, como el tren en movimiento, y formas cinematográficas, emanadas todas ellas de la energía asociada al tren, propias de las vanguardias de los años veinte para, una vez desempeñada su función significativa, metaforizar la pulsión de la bestia humana, ser convenientemente diegetizadas e inscribirse así en la cadena de acontecimientos narrativos propia del canon hollywoodense. Tal es el desafío de un filme que formaliza la ignición del encuentro entre los amantes a partir de un beso cuyo trazado pulsional encuentra su genealogía en Stroheim, cineasta naturalista con el que también converge el filme de Lang allí donde fotografía en el rostro del personaje una violencia en acto antes de que estalle en acción. *Deseos humanos* desafía así al clasicismo en su trabajo de la imagen-pulsión, en su estructuración formal de la pulsión, por mucho que esta

sea luego reconducida, a diferencia de lo que sucede en *La bestia humana* de Renoir, también basada en el relato de Émile Zola, en un desenlace donde se atisba un horizonte posible para el personaje, aun cuando finalmente el mismo se torne sospechoso.

El capítulo undécimo, penúltimo del libro, se ocupa del estudio de *La condesa descalza*. Este filme presenta un dispositivo narrativo con focalización interna variable, en tanto en cuanto la historia se narra a través de los puntos de vista de distintos personajes. Pero este relato así conformado va a trabajar tanto la repetición de aconteceres como la narración parcial meta-diegética. En relación con lo primero, lo interesante es que en lo narrado por segunda vez no se aporta información narrativa adicional a lo ya sabido, convirtiéndose la escena correspondiente en una mera floritura visual con el punto de vista. Este acusado manierismo del filme se prolonga en la escena de la noche de bodas, servida al espectador en un singular envoltorio narrativo de puesta en abismo en cuyo corazón mismo se sitúa la gran cama nupcial como lugar de un vacío (sexual) que es la vez primer paso hacia la muerte. También en este punto el filme desafía al clasicismo, donde el sexo comparece fuertemente simbolizado posibilitando así un futuro no de muerte, sino de vida.

El duodécimo y último capítulo aborda *Falso culpable*. Estamos ante una película de las llamadas de autor, y que en este caso se evidencia mediante el juego con el punto de vista, tanto narrativo como visual, o a través de las intrusiones narrativas. Movimientos de cámara reveladores como el taladro sirven para inscribir una espiral destinada a dar cuenta del vértigo físico y sobre todo mental que anega al sujeto, del mismo modo que un sutil trabajo con la ocularización interna, haciéndola mutar de un personaje a otro, sirve para formalizar la tensión que emana de la esquizia entre lo que no quiere ver el personaje y sí constata el espectador. Así mismo, el filme se sirve de operaciones de puesta en escena que bordean el límite de la verosimilitud escénica impuesta por Hollywood, para inscribir la quiebra del sujeto cuando constata la locura de la mujer. *Falso culpable* se vale, pues, de estas prácticas para inscribir, contraviniendo así la norma clásica, la presencia hitchcockiana en sus imágenes, inventario al que puede añadirse un prodigioso trabajo con el encadenado destinado a deshacer la con-fusión entre los dos personajes —el falso culpable y el verdadero culpable— que preside el filme.

Una parte de este libro tiene su origen en trabajos ya publicados en revistas especializadas, así *Signa*, *Cuadernos cinematográficos*, *Atalante*, *Trama* y *Fondo* o *Quintana*, que han sido convenientemente reestructurados para su inclusión en este nuevo contexto editorial. Otra parte, inédita, está destinada a completar el presente estudio del cine clásico hollywoodense. Finalmente, alguno de los capítulos va encabezado por una dedicatoria particular, pero el libro en su conjunto está dedicado al equipo que, desde hace ya algunos años, venimos conformando en torno a la docencia e investigación del cine en la Universidad de Córdoba, desde Ana Melendo hasta Alberto Añón y pasando por Fernando Luque, Jesús España, Noelia Ojeda, Elena Calvo y Lucía Barroso.

Córdoba, enero de 2024

---

colección:  
**INTERLINGUA**

**379**

Dirigida por:  
**Ana Belén Martínez López y Pedro San Ginés Aguilar**

---

Aun cuando 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. Conocer el cine clásico pasa, por ello, por atender a las películas desafiantes, anómalas en su concepción de la forma narrativa y/o visual canónica clásica. El objetivo de este libro es abordar algunas de estas obras pertenecientes al período de esplendor del clasicismo hollywoodense, desde *Sinfonía de la vida* (*Our Town*, Sam Wood, 1940) hasta *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956), y pasando por *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) o *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), entre otras, con miras a estudiar en qué términos plantean sus desafíos y sobre todo los rendimientos discursivos emanados de esos desafíos. Se elabora así un trabajo que contribuye a arrojar (un poco de) luz sobre ese vasto movimiento cinematográfico al que se ha dado en llamar cine clásico de Hollywood. El libro va dirigido a estudiantes y público interesado por el cine como objeto de estudio, y, en particular, a quienes se sientan atraídos por las películas clásicas de Hollywood.



**COMARES**  
editorial

ISBN 978-84-1369-834-2



9 788413 698342