laFuga

Persistencias de lo clásico. Una conversación con Isaac León Frías, Eduardo Russo y Carlos Losilla

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine clásico | Cine moderno | Estética del cine | Historia | Crítica | Estudios de cine (formales) | Argentina | España | Perú**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Tuvimos el gusto de reunir a tres amigos críticos e investigadores que aceptaron la invitación a dialogar sobre cine clásico en el marco del presente dossier. Se trata de tres críticos - Isaac León Frías, Eduardo Russo, Carlos Losilla- de distintas nacionalidades -Perú, Argentina, España-, con preocupaciones singulares cada uno, pero que en cuyas trayectorias han topado con la problemática estética e histórica del llamado "período clásico", cuestión documentada en sus propios libros dedicados al tema.

Isaac León Frías es crítico de cine desde 1965. Fue director de la revista *Hablemos de Cine* entre 1965 y 1985. En la actualidad es miembro del Consejo Editorial de la revista especializada Ventana Indiscreta. Desde 1970 es profesor universitario en las materias de Lenguaje y Análisis del Cine, Historia General del Cine, Cine latinoamericano e Historia del cine peruano. Ha sido jurado en diversos festivales internacionales y expositor en temas de cine en universidades, filmotecas y encuentros internacionales, el último en la Universidad de Foz de Iguazú en Brasil en diciembre de 2018. Es autor de varios libros como E*l nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica* (2013) y *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (2018), entre otros.

Eduardo Russo es crítico e investigador en cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Artes de la FDA-UNLP. Autor de *Diccionario de cine* y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea*. Compilador y autor de I*nterrogaciones sobre Hitchcock*; *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real*; *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina, The Film Edge* y *Archivos, lecturas, perspectivas: Cine y artes audiovisuales de América Latina.*

Carlos Losilla es escritor y profesor en la Universitat Pompeu Fabra y en la ESCAC. Miembro del consejo de redacción de *Caimán Cuadernos de Cine* y *La Furia Umana*, entre sus libros destacan *El cine de terror*, *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, *Flujos de la melancolía, Zona de sombra, Raoul Walsh, Deambulaciones. Diario de cine, 2019–2020* y *El folio en blanco. O cómo imaginar una hipotética antihistoria del cine*. Ha colaborado también en volúmenes colectivos como *Vincente Minnelli. The Art of Entertainement*, A *Companion to François Truffaut*, N*uméro trois: Variations sur 'Numéro deux' de Jean-Luc Godard* o *A Companion to Fritz Lang*. Igualmente, forma parte del equipo de programación del Festival de Cinema D'Autor de Barcelona (D'A).

Desde aquí, dibujamos un recorrido donde se dibujan algunas cuestiones acuciantes que rodean la cuestión: ¿debemos distinguir lo clásico como período específico? ¿o se vuelve una categoría que más bien limita su objeto? ¿de qué manera aproximarnos a la cuestión del cine clásico en una agenda tomada por un discurso hegemónico marcadamente norteamericano? ¿debemos aceptar o negociar esa hegemonía? ¿Cómo pensar el cine clásico, en definitiva, más allá de algo estable, fijo o monumental para aproximarlo a nuestra experiencia contemporánea? Se trata de algunas cuestiones

abordadas aquí.

Iván Pinto: Bienvenidos a este espacio de diálogo y conversación enmarcado en el dossier "Revisiones al cine clásico" del actual número. Hemos venido practicando este formato colectivo de conversación y ha dado buenos resultados. En este caso los reúne aquí sus propios itinerarios investigativos con distintas aristas y énfasis en cada uno de sus acercamientos. El marco, claro está, tiene que ver con la categoría "cine clásico", sobre la cual parece haber menos consenso de lo que parece, aunque tras ella aparece una noción de estabilidad. Bien podríamos decir que detrás de ella existen nociones en pugna, particularmente marcadas desde el enfoque norteamericano, particularmente el enfoque neoformalista de David Bordwell, Kristin Thompson, et al., donde el storytelling se vuelve central, y frente al cual podemos marcar distintos matices desde sus enfoques.

Por ejemplo, Eduardo, en tu libro El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea (Manantial, 2008), haces distintos matices respecto a una noción estanca de lo clásico, donde lo vinculas a la relación entre experiencia y modernidad, o particularmente la cuestión de las anomalías del período. O en el libro de Carlos La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico (Paidós, 2002), donde está la pregunta por las zonas intermedias, difusas, barrocas entre la década del 40 y el 50 del cine norteamericano. O en tu libro Isaac, Más Allá de las Lágrimas: Espacios Habitables en el Cine Clásico de México y Argentina (Ediciones Universidad de Lima, 2018) ya en un enfoque más geográfico y local, donde está el deseo de ir a buscar en el cine latinoamericano, particularmente el mexicano y el argentino, algunos autores, que bien podría disputar una hegemonía narrativa de los géneros que sea solo norteamericana, en fin. En todas estas ideas vemos matices, contrapuntos, inquietudes. Entonces, quisiera abrir un poco la conversación con algunas preguntas de corte general ¿Cuánto persiste esta categoría para ustedes? ¿Cuán necesaria es? ¿Necesitamos nuevas formas de nominar a este cine producido durante este periodo? ¿Cuando decimos "cine clásico" nos referimos solo a los géneros clásicos y al género norteamericano? ¿Es necesario abrirnos y pensar quizás con otras referencias, con otros modos de aproximarnos a estos periodos? En el fondo: ¿Qué tan actual es la categoría de cine clásico?¿Es todavía una categoría útil para el análisis?

Isaac León Frías: Para mi esto es el peak del asunto, la utilidad del concepto. Para mí el concepto sigue siendo útil y mantiene su utilidad con todas sus reservas y limitaciones que eso pueda tener. Es evidente que aquí afrontamos una situación en la que la divulgación o la generalización de estos términos se tienden con frecuencia a confundir. Digamos, hay una popularización en el uso. Lo escuchamos en la internet, lo leemos en blogs, en notas periodísticas, aquí y allá, entonces hay una especie de categoría, muy vaga, muy generalista, que se aplica además de manera muy libre, si a eso sumamos el sentido de lo clásico entendido como obra canónica, obra permanente. Seutiliza para hablar de los clásicos inmediatos o clásicos instantáneos, donde la confusión es mayor, pero yo pienso que por un lado en el terreno del trabajo crítico y analítico, la categoría de clasicismo sigue siendo útil, lo dejo ahí para esperar las opiniones de los colegas y seguir con el diálogo.

Carlos Losilla: Bueno, es un honor para mí estar aquí, con estos dos maestros y contigo, Iván; tenía muchas ganas de que nos viéramos las caras, aunque sea en una pantalla… Continuando con lo que decía Isaac, a mí me sonaron todas las alarmas hace unos 4 o 5 años, cuando puse en clase un fragmento de Indiana Jones en el templo maldito, la segunda parte de la saga, como ejemplo de cine posmoderno, y un alumno me dijo: "¡Pero si esto es cine clásico!". A partir de entonces empecé a repensar muchas cosas. Yo ya había publicado el libro que has mencionado, pero no he dejado de pensar en el asunto, es un tema que me vuelve recurrentemente, y que me obsesiona, de alguna manera, supongo que por muchas cuestiones que irán saliendo aquí.

La primera cuestión es, evidentemente, la cronológica. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine clásico? ¿Hablamos de una época o hablamos de un estilo? Y de eso depende la interpretación que le demos a la exclamación de mi alumno: "¡Pero si esto es cine clásico!". La otra duda proviene de lo que señala Isaac respecto a la nomenclatura. Evidentemente, desde una perspectiva pedagógica, didáctica, académica, etc., puede servir, pero a la vez, creo que hay que pelearse un poco, o dudar un poco de ella: dudar de esa condición de "lo clásico", por muchas cuestiones, una de las cuales podría ser también lo que llamo yo el "desajuste" o desfase del cine respecto a las otras artes. ¿A qué llamamos clásico cuando hablamos de pintura o de literatura y a qué llamamos clásico cuando hablamos de cine? Evidentemente —lo sabemos– el cine es el arte más joven y por lo tanto es más

confuso, más atolondrado, avanza siempre con gran rapidez, parece que quema etapas a una velocidad supersónica. Y eso me hace, de nuevo, dudar: ¿podemos seguir llamando clásico a un cine que aparece en Hollywood? ¿Podemos seguir llamando clásico a un cine que madura cuando empiezan a afianzarse en literatura Joyce o Kafka? ¿Qué hacer con la correspondencia cine-pintura, si pensamos, por ejemplo, que, cuando en el cine empieza a hablarse de la figuración –ese concepto en el que Nicole Brenez ha insistido tanto en las últimas décadas– precisamente en la pintura se está insistiendo en lo opuesto, en la abstracción, en la desfiguración? Son muchas cosas que se me vienen a la cabeza constantemente y que, espero, después de esta charla se me aclaren un poco más, pero por ahora no les encuentro solución porque me parece un tema muy complejo y que me suscita muchísimas dudas. De ahí que crea que la nomenclatura, en el fondo, es lo menos importante, excepto para nuestra labor cotidiana en la academia y la pedagogía, para entendernos de alguna manera en el día a día…

Eduardo Russo: Bueno, algunas cosas que planteaba Carlos van en sintonía con lo que venía sucediendo con tu presentación, Iván. Yo he tenido experiencias didácticas muy parecidas a las que señala Carlos, con otros casos, pero igualmente desconcertantes, que nos hacen ver la dificultad, que a veces tenemos, de pensar lo mismo al hablar de cine clásico. Me ha pasado en varias oportunidades que algunos estudiantes designan a Tarantino como clásico y hacen tambalear a los mismos fundamentos de esta categoría. Incluso recuerdo alguna vez que me comentaban que no estaban mal esas películas antiguas de Godard. Parece que crujen ciertos marcos de referencia. Yo creo que aquí podríamos hacer una transposición de una famosa frase de Joe McElhaney, quien en su The Death of Classical Cinema (2006) planteaba que la muerte del cine no es una solución. Y en este caso particular, no creo que la muerte del cine clásico sea una solución, ya que como concepto, aún nos sirve, provocándonos permanentemente nuevas preguntas.

Cada día creo que entiendo un poco menos la presunta consistencia de esto que llamamos cine clásico, especialmente me resisto a verlo como un sistema congruente. Arlindo Machado, el gran teórico brasileño fallecido recientemente, planteaba que el problema con los modelos está en que siempre son algo más sencillo que aquello que pretenden explicar. Evidentemente, cuando pensamos al cine clásico como un modelo se están escapando muchas variaciones. Percibirlo como un sistema asentado alude a cierta habitabilidad que puede ofrecer el cine como experiencia, como mundo compartido. Y el cine clásico presenta este atributo resaltado, a veces disimulando los cambios en el discurso, la narración, la representación, las innovaciones permanentes a las que ha dado lugar. Esa experiencia habitable ha formado parte de la construcción de cada uno de nosotros como espectadores. Para mí ha sido una experiencia cinematográfica particular durante mi infancia en los años sesenta, en una temprana formación espectatorial que, a la larga, puede que haya tenido mayor incidencia que la formación escolar y la académica. Ir al cine, pero también lo que se veía por la televisión, ya que en esa época se pasaban muchas películas clásicas. Por supuesto, en esa época a esa forma de vivir el cine uno no le ponía el mote de cine clásico. Pero era algo a habitar, que se sostenía, persistía y sobrevivía, como lo sigue haciendo unas cuantas décadas más tarde. Me gustaría pensar el cine clásico, más que como un sistema, más bien como una gran sombra o espectro que recorre el cine.

I.P.: Estaba pensando en esa figura precisamente, como la de una dimensión espectral del cine clásico en lo contemporáneo

E.R.: Siempre volvemos a estas cosas a partir de lugares comunes, no como clisé sino como territorios compartidos. Y es que en el cine clásico hay también, en la frecuentación, un tipo de contacto melancólico, de retorno…

I.P.: El cine clásico funciona como una especie de mito inaugural para cierta cinefilia moderna. A su vez, durante varias décadas se trató de un objeto vilipendiado por diversas teorías críticas (la llamada crítica sintomática e ideológica, la crítica del aparato base, la lectura feminista). Pienso que hoy hay una inquietud por retomar determinados aspectos de lo clásico, pero ya no desde la perspectiva de un modelo que se tiene que superar o algo así, sino que más bien de ir a encontrarlo desde el goce del espectador. Ya sea desde lo anómalo, lo extraño o la experiencia. Películas que quizás eran vistas de una forma que hoy podemos verlas con los ojos del siglo XXI. Un ejemplo rápido de esto podría ser el de el explotaiton, el cine B o el cine negro también. Todos casos que de repente reaparecen y que siguen siendo absolutamente contemporáneos ¿Qué hacer con todas esas discusiones? ¿con la idea de

denegación de un período muy específico?. ¿Y esta reconsideración? ¿Cómo podríamos definir quizás o cómo lo ven ustedes esta relación de negación y aceptación? podríamos decir que hay algo con respecto a matar al padre y después volver a reconocerlo, algo como una reconciliación media rara dentro de la historia del cine, con respecto a ese momento?. La cuestión en el fondo, hay un síntoma, hay un síntoma respecto a cómo se ha trabajado el cine clásico y cómo podemos salir de esa sintomática. Es una pregunta muy abierta, también es una excusa para abordar ciertas cuestiones.

I.L.F.: A ver, permítanme, colegas, ser el que inicie también en esta segunda parte. Antes de responder la pregunta, quisiera trazar un poco el panorama y seguir una cuestión que planteaba Carlos, que me parece aquí fundamental. ¿Qué cosa es el cine clásico? ¿Es una época, es un estilo? Creo que este es un asunto crucial para poder llegar a entendernos, porque efectivamente, si uno consulta el libro de Bordwell, Thompson y Steiger, El cine clásico de Hollywood (Paidós, 1997)- que para mí es un referente obligado, por que es el trabajo más sistemático al período clásico norteamericano- ¿Qué cosas hacen ellos? Fijan fechas: 1917 al 1960.

Entonces, una pregunta que uno se hace ¿Por qué 1960? Porque coincide más o menos aproximadamente con las Nuevas Olas y el cine moderno. ¿El cine clásico se extinguió ese año? ¿terminó en esos años? Yo creo que no, evidentemente. No podemos señalar la partida de defunción en el año 1960, es decir, hay una prolongación. Lo que ocurre es que también en forma más o menos aproximativa, en el modelo hollywoodense se empieza a manifestar una etapa de crisis que se va a prolongar en todos esos años. Entonces, lo que yo sí veo es que hasta el año 60 hubo una cierta organicidad en la producción cinematográfica norteamericana, es decir, el predominio de las casas de producción, de las empresas administradas a la manera tradicional. Esto se repitió con más variantes en otros lugares, en los países de Europa, por ejemplo, en Japón, las grandes compañías de producción en la India y también en América Latina, entonces por ahí sí veo yo, por ejemplo, de manera muy clara la utilidad del concepto de cine clásico, abarcando ese período de predominio de las empresas productoras.

Por cierto, y eso es común a casi todas las cinematografías, en las bases o cimientos que permitió el cine de Hollywood, allí despegó el star system, la política de géneros, el estilo narrativo, que es el que uno de que se confunde de manera más general con el estilo clásico, Cuando se habla de estilo clásico es de un estilo narrativo, de una forma de narrar. pero esa forma de narrar estaba asociada a la forma de producir en Hollywood y en todas las industrias cinematográficas.

¿Qué pasa luego? Empieza lo que también es otro término discutible, muy controversial, tanto o más que el de cine clásico, el cine de la modernidad. Es que no hay duda que el cine avanza. Por un lado, en el carril de lo que había sido la tradición clásica, si nos ceñimos a esa idea de un estilo narrativo en función de transmitir, digamos, de dar seguimiento a las historias o a las anécdotas de la manera más efectiva posible, de la manera más comunicativa, más persuasiva para el público, y un cine moderno que es un cine de que plantea otro tipo de narración débil que llaman algunos autores más en unos casos que en otros, y que apunta a otro sector de público. Y yo creo que una nota importante aquí es evidentemente la participación del público, ya que hay un nuevo público que se va formando por la crítica, por los cineclubes, por la educación en general, que es el que va a absorber ese cine alternativo que antes no existía, porque, salvo en las vanguardias. los autores del periodo como Chaplin, Griffith o John Ford estaban asociados a la industria. Entonces esta situación cambia a partir de los años 60 y creo que todavía somos en este momento herederos o descendientes de los cambios que se han producido, porque si hay dos etapas me parece a mí fundamentales. Hay dos etapas fundamentales después del predominio de la etapa clásica: una es la etapa de los años 60 que se prolonga por lo menos durante 20 años y otra la del nuevo siglo con la revolución digital y con la ampliación de las fronteras del cine.

C.L.: Voy a retomar un poco algunas de las cosas que ha dicho Isaac y también algunas de las que había dicho yo antes, por ejemplo la cuestión del estilo y de la época. Y voy a dar un salto un poco desaforado: las series, ahora mismo, ¿representan la supervivencia del cine clásico, de la narración clásica, del relato clásico? ¿Qué es el cine clásico, solo narración y relato? Pues entonces todo eso se puede estar viendo en las series. Y de ahí también su éxito de público, pues los espectadores se han volcado hacia eso como en busca de una solución para lo que yo vengo llamando desde hace algún tiempo la disolución de los géneros, en el fondo una ausencia de lo narrativo que sobrevuela el cine moderno y contemporáneo aunque no llegue a imponerse nunca del todo. Como ha dicho Eduardo,

entonces, eso también es un fantasma, un espectro que a veces se viene posando en determinados lugares, y esos lugares podrían ser ahora ser las series. Si hablamos de cine clásico norteamericano, desde 1902 hasta finales de los 50 o principios de los 60, cuando empieza en Europa eso que llamamos en Europa y en otros muchos lugares, eso que llamamos modernidad, debemos hablar también de Psicosis, de Hitchcock, que es justamente de 1960. ¿Es Psicosis una película clásica o está en sincronía con muchas de las rupturas del cine moderno que ocurren en Europa y también en otros países, en otros continentes? Podríamos hablar de varias cosas de Psicosis, de esa ruptura a mitad de la película, por ejemplo, lo que me lleva a decir que yo, a veces, encuentro más similitudes entre el Hitchcock de Psicosis y las películas de Antonioni de principios de los 60 que entre el primero y gran parte de lo que se estaba haciendo en Hollywood al mismo tiempo.

Alejémonos de Hitchcock y vayamos al Minnelli de los años 50: pasa lo mismo, tiene mucho de "moderno". ¡Y qué decir del Cukor de My Fair Lady (1964)! ¿Podemos decir que Hitchcock, Minnelli y Cukor, en ese momento, son "clasicismo"en cuanto al estilo se refiere? Ahí surge una cuestión básica, que me gustaría también poner sobre la mesa, y es la cuestión de la legibilidad, la legibilidad de un estilo… ¿Hasta qué punto la legibilidad de un estilo, la legibilidad por parte de un público medio o un espectador medio, legitima a ese estilo para que siga llamándosele clásico?

A mí me parece más legible Psicosis que La aventura (Antonioni, 1960), pero a mis alumnos, recientemente, les llega más Antonioni que Hitchcock. Y en cuanto a la narración, en cuanto a la forma de relato, en los 60 todo se mezcla. Porque yo veo, por lo menos en el caso de la Nouvelle Vague, una especie de continuidad respecto al clasicismo. Godard, con Sin aliento (1960), está reelaborando las formas de la serie B, por mucho que luego renuncie a ello. Truffaut realiza thrillers, melodramas, en un sentido de "género clásico". Todos parten de lo que les gusta del cine clásico, de una especie de supervivencia fantasmal que lo mismo se arrastra hasta hoy. Eso sería muy bonito de investigar…

E.R.: Lo relativo al estilo, querría aportar un ángulo diferente a esta cuestión del estilo y también en cuanto a la localización en términos históricos, pensando la cuestión del espectador. Esto implica considerar a los espectadores frente a una forma, a veces un tanto simplificadora, de pensar esa cosa que seguimos llamando cine clásico en tanto objeto. Por una parte, siempre me ha servido pensarlo como una configuración muy flexible, que articuló un sistema de estudios que ha formado amplias factorías, produciendo películas de manera seriada y optimizada lo más productivista posible, con un sistema de géneros y un sistema de estrellas. Los estudios aportaron la cultura material, la producción masiva, la internacionalización. Las estrellas modelaron una relación erótica o identificatoria, modelaron sensibilidades. Mientras que los géneros potenciaron esa habitabilidad de la que hablé antes. Esto es una percepción que siempre me ha sido muy cercana, que alguna vez escuché a Ricardo Piglia. Recuerdo que a Piglia le interesaba pensar a los géneros como una experiencia espacial y así es como él ha trabajado en la teoría, la crítica y la ficción, formidablemente, el cine negro.

Más allá de la complejidad del objeto, cabe pensar el sujeto. Creo que para entender este fenómeno no debería faltarnos la figura de un espectador de cine clásico, portador fundamental de una experiencia presente en este período que comentaba Chacho entre 1917 y 1960. Y también ahí aparecen en escena un determinado tipo de renovaciones dentro de ese período. Los mismos Bordwell y Thompson debieron ir ajustando unas cuantas tuercas, para ir dando cuenta de procesos muy dinámicos y cambiantes que tuvieron lugar en el seno del sistema, como en Reinventing Hollywood: How 1940s filmmakers changed movie storytelling (2017) de Bordwell, donde se analiza cómo Hollywood se reconfigura en los años 40, haciendo lugar a una modernización tan radical como imperiosa. Pero también está la cuestión de la modernidad, con todas las conjeturas que nos puedan surgir, porque ahí aparece no sólo un nuevo objeto, sino también la experiencia de un modo de espectadores modernos, que empiezan a solaparse con ese enorme período. De ambos modos, clásico y moderno, contemplamos ciertas refracciones contemporáneas.

Solamente dos detalles más agregaría en torno a la noción de cine clásico como concepto, periodo histórico o estilo posible: me interesaría también pensar esa noción de cine clásico como arma de combate crítico y que ha sido muy importante en algunos momentos, incluso para establecer relaciones de objeto, como pensaban los psicoanalistas. El cine clásico como "objeto malo" u "objeto bueno", pues creo que también se lo tiende a pensar como un monumento que hay que cuidar y

mantener vivo en la memoria del espectador actual, o como una antigualla de otra época que ha perdido toda vitalidad en el presente.

Al atravesar la noción de cine clásico, desde los comienzos de lo que uno podría llamar era del cine contemporáneo hasta ahora, la idea cambia porque uno va cambiando. A mí me parece interesante también pensar en esto que planteaba Carlos en el caso de Hitchcock. Con relación al cine clásico nos viene a la cabeza, por ejemplo, la famosa aseveración de Deleuze, sobre si éste era el más moderno de los clásicos, el más clásico de los modernos. Es interesante percibir que cuando vamos viendo el avance de la obra de Hitchcock, particularmente en Hollywood, se encuentra todo el tiempo un impulso absolutamente imperioso por hacer algo distinto en cada película. No quiere volver a hacer lo mismo que hizo antes, y esto es interesante porque de pronto, bueno, uno puede ver que muchas veces en el marco de ese presunto cine clásico que tenía que ver con cierto tipo de estabilidad, lo que hay son unos remolinos tremendos. Y gente misma lo apreciaba en tanto remolino. En una mirada retrospectiva le proyectamos estabilidad del modelo, eliminando la cantidad de variaciones, de dinámicas, de fuerzas en tensión, que compusieron esta experiencia. La sombra de una duda (Shadow of a Doubt, 1943), Festín diabólico (The Rope, 1948), La ventana indiscreta (Rear Window, 1953) comportaron cambios radicales, hasta llegar al experimento límite de Psicosis (Psycho, 1960).

En el caso de Psicosis, el shock fue tan conmocionante que, con ciertos cambios, se renueva con los espectadores actuales. Resulta muy interesante compararla con ese film prácticamente gemelo que fue El fotógrafo del pánico (Peeping Tom, 1960) de Michael Powell. Ambos protagonizaron una verdadera redefinición del concepto de horror cinematográfico a nivel global. Esta última fue una película de una recepción inicial más que problemática, que prácticamente bloqueó la carrera de Powell. Y bueno, son películas límite, películas-borde, que tensiónan lo esperable con el desafío radical, casi por fuera de lo determinado por un marco de cine comercial. Explorar estos bordes entre habitabilidad y movilización perturbadora de los espectadores hacia zonas desconocidas, abre nuevas preguntas, y nuevas formas de aproximarnos, no sólo a las películas que van apareciendo, sino también permiten ejercer nuevas miradas sobre la historia del cine. A mí todo el tiempo me obliga a remover lo que ya creía sabido. Al contrario, me hacen dar cuenta de que tengo todo por aprender en ese sentido.

I.P.: Esto es sumamente interesante Eduardo, con el tema de la transformación permanente del sujeto, la permeabilidad. Hay una posición de lectura que permanentemente va cambiando, en diálogo y transformación, esas coordenadas se van moviendo hacia atrás y adelante. Y hay elementos regresivos y progresivos en períodos no esperables, siempre hay excepción, siempre hay algo de modernidad o modernismo en un período que no se esperaba, siempre hay elementos de mucha avanzada, en ese período a pesar o gracias al storytelling. Están los casos de Fritz Lang, Douglas Sirk y sus vínculos con la literatura y la dramaturgia europea moderna. Y agrego a eso nuestras propias posiciones de lectura, que podríamos llamar como desde nuestra propia periferia, ya sea por posición geográfica o epistémica, no podemos decir lo mismo que el centro dice del cine clásico, estamos en una posición que permea, toma, discute.

Un poco desde aquí Isaac quería preguntarte por tus más recientes libros donde tratas estas cuestiones: Del clasicismo a las modernidades (Ediciones Universidad de Lima, 2022) y Más Allá de las Lágrimas: Espacios Habitables en el Cine Clásico de México y Argentina (Ediciones Universidad de Lima, 2018). Particularmente por la noción de habitabilidad, pues pienso que en tu libro sobre cine clásico hay una gran reivindicación cinéfila de cineastas latinoamericanos…

I.L.F.: Mira, yo empezaría diciendo que cuando yo empiezo en la crítica cinematográfica en los años 60, participo de la corriente de revaloración de cine americano, reevaluación parcial, por supuesto, que ya había estado impulsada en los años 50 principalmente por Cahiers en Francia y por algunos críticos en España, pero poco en Latinoamérica. Sin embargo, visto con cierta perspectiva en el tiempo me resulta de una clara contradicción ya que había como un rechazo al cine clásico latinoamericano, es decir, al mexicano y argentino, que se veía como una especie de rémora frente a los nuevos cines que sí nos interpelaban de manera más inmediata, porque eran los nuestros, lo que se hacía en Argentina, lo que se hacía también en otra medida en México, en Cuba, en Brasil y en otros países, entonces en la década del 60.

Con el tiempo, por supuesto, la perspectiva cambia y uno empieza a replantear que en ese cine clásico latinoamericano, en Argentina y México hubo realizadores con una personalidad más acusada, que lograron darle identidad a sus propias películas, como es el caso, por ejemplo, de Roberto Gavaldón, ya no digamos Emilio Fernández. Entonces es evidente que uno puede encontrar en ese cine aparentemente muy uniforme o muy parejo, expresiones diferenciadas, un poco a la manera en que se hacía en Hollywood. En Argentina algo similar ocurre con Hugo del Carril. Más allá del olvido (1956), es una película que que uno puede cotejar con el Vértigo (1958) de Hitchcock, no solamente por las afinidades que tiene la historia, el argumento, sino incluso el tratamiento que le imprime Hugo del Carril. Entonces eso ha ido haciendo que uno vaya viendo ese periodo con otros ojos y es un descubrimiento que continúa porque se siguen viendo películas. Por eso, en la perspectiva de mi libro Del clasicismo a las modernidades, prefiero incorporar y de manera muy marcada el concepto de lo pre moderno, creo que nos sirve de manera instrumental para poder ir considerando estas alteraciones que se van produciendo a lo largo del período clásico. Por ejemplo, si el cine sonoro no hubiese llegado en su momento, el desarrollo del cine silente apuntaba en una dirección que luego se cortó. Hay que ver cómo las películas de King Vidor, especialmente The Crowd (1928) pero no solamente esa, Sunrise (1928) de Murnau, entre otras películas muy avanzadas y precisamente en su época, por no hablar de las películas europeas, de La Pasión de Juana de Arco (C. Dreyer, 1928), de Napoleón (Abel Gance, 1927), ese impulso se corta con la aparición del cine sonoro, donde se restablece la fuerza del sistema del propio productor, y luego más aún con la aparición del Código Hays en Estados Unidos.

Bueno, América Latina, por supuesto, con una tradición hispánica muy fuerte y con un arraigo católico muy extendido, va a verse desde un primer momento muy inmersa dentro de un sistema, dentro de ciertos límites o controles que tocan tanto al universo de las representaciones como también del tratamiento audiovisual, es decir, en una buena medida, el cine mexicano y el cine argentino se hacen a la manera del cine norteamericano, pero con las peculiaridades culturales propias y herederas de una tradición hispánica. A tener en cuenta, además, que durante más de 30 años en América Latina no fuimos productores de películas, se produjeron muy pocas películas, fuimos sobre todo espectadores, y fuimos espectadores de películas norteamericanas, como lo hemos seguido siendo, entonces creo que ese es también un dato en lo que se refiere a nosotros, que de forma contundente hemos sido menos productores o cineastas que consumidores de cine americano.

I.P.: Te quiero hacer una pequeña pregunta sobre las películas del período que tú analizaste. Quería preguntarte si tú encontrabas un contrapunto latinoamericano desde la perspectiva de la apropiación de los géneros clásicos, algún tipo de "antropofagia" cultural, es decir, la idea que eso se recibe y produce desde un nuevo lugar.

I.F.: Es muy interesante la experiencia en América Latina, porque evidentemente hay un aprovechamiento de fuentes genéricas, pero es que teníamos una tradición pre-cinematográfica muy variada en lo que se refiere, por ejemplo, al material melodramático, hemos sido tierra de melodrama por la vía de la literatura. Buena parte de las novelas de la independencia, por ejemplo en América Latina, tienen una tradición romántica y melodramática. En países como Cuba hay una tradición fuerte de la radionovela. Son elementos que permiten que el género vaya tomando cuerpo. Incluso hay una iconografía de las estrellas, de los actores con muchos componentes propios.

Otro tanto ocurre en Argentina que tiene una vertiente distinta del melodrama. El melodrama mexicano siempre fue un melodrama más desaforado, un melodrama que podía llegar a ser el melodrama desquiciado y del cual es un ejemplo, Abismos de pasión (1954), la película de Buñuel, no de la misma manera pero ahí está esa mexicanidad rampante que se suma a la hispanidad de Buñuel, un cierto lado potencialmente tremendista pero muy bien administrado. Bueno, y ocurre con otros géneros, hay una cierta apropiación en la comedia de Carlos Schlieper en Argentina. Son comedias que se vinculan mucho con la comedia americana de los años 30 y 40, pero con una identidad local. También el cine de terror mexicano de los años 50, creo que logra tener señales de identidad y de autonomía en el manejo de los géneros.

No se puede decir que el cine de género en América Latina haya sido imitativo o haya sido puramente mimético, hubo un procesamiento o una transformación en la época del predominio de los géneros. Desde la década del sesenta hay algunas prolongaciones muy bastardas de lo que había sido el cine clásico, sobre todo lo que se hace en México en función sobre todo del mercado

latino/norteamericano. Pero también muchas películas argentinas de género, alguna de las cuales se revaloran. Por ejemplo, Diego Curubeto, el crítico argentino que ha fallecido hace poco, era uno de los que más se encargó de levantar esa producción, digamos, de serie B o por debajo de la serie B de géneros entremezclados pero con muchos elementos de erotismo, de sangre y de violencia. Por ahí ya surge un panorama distinto, distinto al que, por ejemplo, podemos encontrar en Estados Unidos.

Por otro lado me surgen preguntas: ¿Cómo llamar a ese cine de género, a ese cine de producción que se prolonga en Estados Unidos y que llega hasta nuestros días en el streaming con las series? ¿Qué cosa es? ¿Es clásico? ¿neoclásico? ¿Es un clasicismo renovado? Fuera de lo que fue el cine tradicional, creo que la nomenclatura, por discutible que sea, nos ha ayudado a entender algunos períodos, algunas fases, algunas etapas, pero por otro lado, no nos permite entender aquello que ha continuado, porque evidentemente lo que ocurre a partir de los años 60 no es para nada solo cine de la modernidad, el cine de la modernidad es una mínima parte, una parte pequeñísima de un universo mucho mayor.

I.P.: Gracias Isaac. Carlos, con respecto a tu trabajo presente en los libros La invención de Hollywood, La invención de la modernidad o incluso Deambulaciones. Diario de cine (2019-2020) , pareciera ser que una de tus preocupaciones centrales como investigador ha sido precisamente el problema de la periodización del cine, cuestionando quizás modelos muy lineales de historiografía, subrayando experiencias de menos estabilidad, anomalías o fenómenos que pasaron desapercibidos, y que hoy podemos releer y repensar.

C.L.: El primero, La invención de Hollywood, es un libro que ya tiene 30 años… siempre me ha preocupado mucho la historiografía, si puede llamarse así, porque a mí siempre me obsesionó, desde muy joven, a la hora de enfrentarme al cine, la cuestión de la temporalidad. Creo que el propio tiempo de las películas, el tiempo que yo experimentaba viendo una película y el tiempo que me dictaba la propia película, me llevaron a concebir una temporalidad más amplia. Por ejemplo, la cuestión de dónde inscribir las películas me preocupo extremadamente durante un tiempo, después ya cada vez menos. Si os digo la verdad, ahora, al mirar hacia atrás y volver a un libro como La invención de Hollywood, ahí me veo demasiado obsesionado por decir no solo qué era el cine clásico, sino por añadirle aún más períodos. Yo decía: “Bueno, pues el cine clásico quizá sólo llegue hasta los años 40, y a partir de ahí deberíamos empezar a hablar de manierismo”. Yo no inventé el término, pero mi idea era que había un manierismo de lo clásico en un tipo de cine que ya no podemos llamar clásico. Ahora quizás sería más laxo con eso.

Y en cuanto a Deambulaciones, debo decir que de vez en cuando uno se encuentra con periodos de crisis, que a mí son los que más me interesan. Eso seguramente viene de mi lectura de los Estudios sobre cine de Deleuze, donde se fija en especial en los baches, más en los momentos de crisis que en los de plenitud, que quizá no sean los más interesantes y puede que ni siquiera existan. De ahí mi conflicto permanente con lo clásico y la eterna pregunta: ¿existe de verdad lo clásico en cine? ¿Existe eso que acostumbramos a llamar el “equilibrio”, la “armonía”, y que solemos identificar con “lo clásico”? ¿Existe eso en el cine, o en el mismo momento en que se consigue inmediatamente desaparece?

En la época en que parece alcanzarse, en los años 30 del siglo XX, llega la guerra, intervienen los exiliados europeos, en el caso de Hollywood, y lo convierten todo en otra cosa. De la presunta armonía pasamos al juego de luces y sombras del cine negro, de Fritz Lang o Edgar G. Ulmer, que ya supone la crisis del estilo clásico, por lo menos según lo entiendo yo. Entonces, debo decir que esos períodos de crisis, de transición, siempre me han interesado, y menos como ruptura que como paso de una cosa a otra, como transición.

Del mismo modo, me interesa muchísimo una época como la de finales de los 70 y principios de los 80: ese momento en el que el cine moderno, que dura aún menos que el clásico, se enfrenta, para empezar, a una serie de muertes simbólicas: muere Pasolini en el 75, mueren Glauber Rocha y Fassbinder a principios de los 80, muere Eustache… El cine moderno se convierte en una fantasmagoría. En consecuencia, surge otra pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de “cine moderno”?

I.P.: Gracias Carlos. Eduardo: quería nuevamente preguntarte a ti sobre tu libro El Cine clásico: Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea. Siento que a la vez que reivindica un objeto vilipendiado, busca encontrar conceptos, teorías que puedan remover un poco su conceptualización. Para mí fueron clave dos elementos. Por un lado, la idea de un "modernismo vernacular", abriendo la discusión más allá de la periodización, una pregunta por su rol en la modernidad. Y por otro lado, también la contaminación, un poco en la línea que planteaba Carlos sobre las migraciones europeas y eso que traen a Hollywood.

E.R.: Ese librito, mi primer y único pocket book, formaba parte de una colección monográfica que intentaba enfocar algunas genealogías del cine. Aunque finalmente quedó limitada a un interesante puñado de libros, ese título estaba entre los iniciales, escrito hace una década y media. ¿Cómo me entiendo con la noción de cine clásico hoy? Quince años atrás partí no tanto de convicciones, sino de preguntas. Sigo pensando en el impacto que en su momento me produjeron los trabajos de Miriam Bratu Hansen, que fueron muy reveladores porque ella además lo pensó desde una perspectiva histórica extremadamente documentada en la época del cine mudo, y propuso su idea de modernismo vernacular. Y es algo con lo que me enfrento al dialogar desde el cine con otras disciplinas. Todo el tiempo surge la necesidad de aclarar: "Miren que para nosotros lo clásico es esto, para ustedes arquitectos es otra cosa, para ustedes pintores es otra, para ustedes músicos o gente de teatro es otra distinta". Lo mismo con el concepto de lo moderno, el desarrollo de lo que hacemos durante muchas décadas se ha sometido siempre a estas fricciones o acuerdos.

Subrayo además lo que planteaba Carlos, respecto a apreciar las crisis como instancias matrices. Yo había encontrado algo de ello en la lectura de Rick Altman, que para mi ha sido otra influencia poderosa. Por lo tanto, cuando uno hoy en día se encuentra, por ejemplo, frente a una crisis de asistencia a las salas, ante el ascenso de las plataformas. O se plantean cuestiones relativas a la sobrevivencia del cinematográfico, ante la centralidad de las series televisivas. En fin, se habla de un estado de crisis como un dato muy del presente, cuando en realidad, el cine se ha movido permanentemente, procesando sucesivos estados de crisis, desde los tiempos de sus comienzos hasta la actualidad. Esta visión de una historia de crisis me ha resultado muy productiva.

Hoy en día, volvemos a este problema. Una especie de espectro, como comentabas al comienzo, nos interpela y nos hace ver dos cosas: por un lado, nos lleva a ver de vuelta esas películas, que hoy nos dicen cosas muy diferentes de lo que nos decían en su tiempo, o incluso al revisarlas hace un par de décadas. Y la segunda cuestión, que cada día me inquieta más, atañe a la necesidad de ver más películas de toda la historia del cine. Recuerdo de mi época juvenil, cuando estudiaba los primeros años como crítico. Habitábamos un continente con mucho menos habitantes que lo que tenemos ahora, no solo por las cuatro mil películas que se agregan cada año, sino por las cosas que han aparecido, recuperadas desde etapas muy pasadas. Formulo esto desde un país que lamentablemente no posee una cinemateca del Estado, donde todo rescate se hace de un modo costoso, por momentos ingresando en una actividad hasta épica y quijotesca. Así y todo,l estamos descubriendo cosas que nos obligan a replantear lo que antes pensamos. Recuerdo a Nicole Brenez, con su afirmación de que a las películas más importantes del siglo XX tal vez no las hemos visto todavía. Constantemente aparecen evidencias del pasado que obligan a replantear los esquemas que uno tenía presuntamente firmes. Y esto va más allá de la famosa cuestión del canon. Son cartografías enteras que debemos trazar, de un modo dinámico, para orientarnos.

En Argentina, con toda la disimetría que puedan imaginarse, en los años cuarenta y cincuenta se produjo un gran vértigo no solo en los modos de producción, sino también en el tipo de renovación narrativa, dentro del cine clásico y al filo de distintos signos de modernidad. Sobre este tipo de cuestiones estamos girando en este momento, en el contexto de unos cuantos descubrimientos, pese a todas las dificultades materiales sobre a las películas y documentación disponible, pero justamente es estimulante también ver que a pesar de todo esto, se encuentran cosas todo el tiempo, con una participación creciente de nuevas generaciones de investigadores, que entre otras cosas se interrogan sobre la posibilidad de pensar en que estamos pensando cuando seguimos denominando como cine clásico al cine de estudios realizado en la Argentina.

I.P.: Gracias a Eduardo, yo creo que estaríamos empezando a cerrar. Yo no sé si alguien quiere agregar algo más antes de terminar, obviamente hay muchas aristas.. O sea, si quieren agregar algo más sobre alguna idea que haya quedado ahí en el apunte…

C.L.: Yo añadiría un dato que problematiza aún más esa periodización que tenemos en mente a veces: la cuestión del neorrealismo de los años 40 ¿Qué hacemos con él? ¿Es, como se dice, una primera modernidad? Como habéis dicho, surge en algún momento también el término post-clasicismo, algo que está anunciando otra cosa que ha de venir, pero que aún no es… ¿Puede eso reducirse al nombre mítico de Rossellini?

Perdonadme, lo quería poner ahora sobre la mesa, ahora que estamos terminando, para problematizar todavía más esa cuestión de "lo clásico". Estamos en plena década de los años 40, donde, según determinada historiografía, aún se considera que el gran cenit de "lo clásico" es el estilo clásico en Hollywood, pero en ese mismo momento empieza a surgir el Neorrealismo en Italia, y eso rompe muchos esquemas. El cine norteamericano está recibiendo ya plenamente las influencias de la cultura europea a través de los emigrados, como decía antes, y entonces surge el cine negro, surge otro concepto del melodrama, incluso se clausuran a sí mismos géneros que se podrían considerar clásicos, como la comedia, por ejemplo, que en los 40 ya no es lo mismo que en los 30, ni mucho menos. Ahí se inicia, por lo tanto, ya en plenos años 40, una problematización de lo clásico que es muy curiosa y que se puede ilustrar, de manera muy simplista, como un improbable cruce entre Rossellini y Fritz Lang, entre otros muchos. ¿O quizá no eran tan diferentes como nos ha hecho pensar la historiografía clásica? Lo menciono solo para añadir más leña al fuego, para complicar un poco más las cosas…

Como citar: Pinto Veas, I. (2023). Persistencias de lo clásico. Una conversación con Isaac León Frías, Eduardo Russo y Carlos Losilla, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-09-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/persistencias-de-lo-clasico-una-conversacion-con-isaac-leon-frias-eduardo-russo-y-carlos-losilla/1148