

Categorización jerárquica de los personajes en el cine clásico de Hollywood

Hierarchical categorization of characters in classic Hollywood cinema

Categorização hierárquica de personagens no cinema clássico de Hollywood

Recibido: 15/10/2023 | Revisado: 17/10/2023 | Aceptado: 17/10/2023 | Publicado: 20/10/2023

José Patricio Pérez-Ruff

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

Universidad de Málaga, Spain

E-mail: patricioperez@uma.es

Águeda María Valverde-Maestre

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8362-5019>

Universidad de Granada, Spain

E-mail: aguedavalma@correo.ugr.es

Resumen

El objeto de este trabajo es el análisis de la construcción de personajes en el cine clásico de Hollywood, centrándose en la identificación de los personajes con roles protagonistas. Se pretende identificar tendencias en la creación de personajes en el cine clásico y cómo estas tendencias están influenciadas por los géneros cinematográficos. Se parte de la hipótesis de que los roles protagónicos cumplen funciones muy precisas en el relato. El objetivo principal es identificar las funciones que los personajes deben cumplir en el cine clásico de Hollywood para ser considerados protagonistas, utilizando indicadores precisos y contrastados. Este trabajo aplica una metodología de análisis narrativo basado en el análisis textual audiovisual, a partir del análisis fenomenológico del personaje. Se toma una muestra de 80 filmes paradigmáticos de la práctica cinematográfica analizada. Puede concluirse que en el cine clásico uno de los personajes focaliza y organiza el relato, posee funciones exclusivas y cuenta con un mayor número de datos que lo definen. La presencia de un solo protagonista, identificado en el filme con un individuo concreto, permite la adquisición de unidad y cohesión interna de la narración, con lo que se cumple el objetivo básico de unidad del drama tradicional.

Palabras clave: Hollywood; Cine clásico; Narrativa fílmica; Géneros cinematográficos; Sistema de los estudios.

Abstract

The object of this paper is the analysis of the construction of characters in classic Hollywood cinema, focusing on the identification of characters with leading roles. The aim is to identify trends in the creation of characters in classic cinema and how these trends are influenced by film genres. It is based on the hypothesis that the leading roles fulfill very precise functions in the story. The main objective is to identify the functions that the characters must fulfill in classic Hollywood cinema to be considered protagonists, using precise and contrasted indicators. This work applies a narrative analysis methodology based on audiovisual textual analysis, based on the phenomenological analysis of the character. A sample of 80 paradigmatic films of the cinematographic practice analyzed is taken. It can be concluded that in classic cinema one of the characters focuses and organizes the story, has exclusive functions and has a greater number of data that define it. The presence of a single protagonist, identified in the film with a specific individual, allows the acquisition of unity and internal cohesion of the narrative, thereby fulfilling the basic objective of unity of traditional drama.

Keywords: Hollywood; Classic cinema; Film narrative; Film genres; Studio system.

Resumo

O objeto deste trabalho é a análise da construção de personagens no cinema clássico hollywoodiano, com foco na identificação de personagens com papéis protagonistas. O objetivo é identificar tendências na criação de personagens no cinema clássico e como essas tendências são influenciadas pelos gêneros cinematográficos. Baseia-se na hipótese de que os protagonistas cumprem funções muito precisas na história. O objetivo principal é identificar as funções que os personagens devem cumprir no cinema clássico de Hollywood para serem considerados protagonistas, utilizando indicadores precisos e contrastados. Este trabalho aplica uma metodologia de análise narrativa baseada na análise textual audiovisual, baseada na análise fenomenológica da personagem. É retirada uma amostra de 80 filmes paradigmáticos da prática cinematográfica analisada. Pode-se concluir que no cinema clássico um dos personagens foca e organiza a história, tem funções exclusivas e possui um maior número de dados que a definem. A presença de um único protagonista, identificado no filme com um indivíduo específico, permite a aquisição de unidade e coesão interna da narrativa, cumprindo assim o objetivo básico de unidade do drama tradicional.

Palavras-chave: Hollywood; Cinema clássico; Narrativa cinematográfica; Gêneros cinematográficos; Sistema de estudos.

1. Introducción

Este trabajo toma como objeto de estudio la construcción de los protagonistas en el cine clásico, entendido como práctica cinematográfica identificable con un estilo desarrollado en el contexto del Studio System de Hollywood entre 1917 y 1960. De forma particular, se atiende a la definición de los personajes a partir de su importancia dentro del relato, es decir, se analiza la categorización jerárquica de los caracteres a partir de diferentes variables. Este planteamiento implicaría una primera cuestión acerca del posible reconocimiento de tendencias en la construcción de personajes en un modelo de creación cinematográfico que pueda permitir su categorización. Se plantea así la siguiente pregunta de investigación: ¿pueden reconocerse prácticas frecuentes en la articulación del personaje como categoría dentro de la narración de ficción articulada por el cine producido en la Edad Dorada de Hollywood entre 1930 y 1960?

Se parte de la hipótesis de que hubo tendencias en la creación de los héroes y heroínas del cine clásico de Hollywood y que además dichas tendencias responden a una concepción del modelo de narración cinematográfica configurada desde la funcionalidad de las categorías narrativas presentes en la historia, modelizadas por los géneros cinematográficos en que se inscriben. Se considera así que el cine clásico desarrolla modelos de relatos marcados por la causalidad entre escenas y motivos, acorde a las pautas que inscriben el filme en un género cinematográfico, y que dicha construcción narrativa modela personajes condicionados por su función dentro del relato. Creemos, por lo tanto, que persisten ciertas claves que dotan de unidad a las prácticas producidas dentro del sistema de los estudios y que éstas pueden llegar a reconocerse y modelizarse.

Este trabajo es consciente de la ambición que subyace en la demostración de esta hipótesis, así como de la dificultad y la complejidad del análisis y del logro de conclusiones relevantes dentro de un conjunto de prácticas muy amplias, a lo largo de tres décadas e incluyendo géneros y modelos de personajes hartos dispares. Sin embargo, creemos que es posible un ejercicio de modelización de aquellas prácticas genéricamente reconocidas como muestras del cine clásico de Hollywood y que, en consecuencia, es posible lograr una visión global del mismo. Esta visión global podría ser compatible con estudios más específicos que consideren otros enfoques y perspectivas más específicas que tomen como objeto de estudio géneros cinematográficos concretos, muestras de una misma década o desde un plano sincrónico y evolutivo, atendiendo a construcciones de género, etc.

Siguiendo las premisas de Bordwell, Staiger y Thompson (1997, p. 4), “la noción de cine clásico es una construcción teórica realizada sobre la base de un sistema unificado de práctica cinematográfica, coherente y constante pese a sus múltiples matices. Su valor instrumental como modo de articulación de la historia del cine lo convierte en un concepto definido y limitado” con un carácter funcional que ha hecho frecuentemente obviar su necesidad de justificación. Según Bordwell, Staiger y Thompson (1997, p. 4), el cine clásico conforma “una tradición estética de una coherencia aceptable que mantiene la creación individual”, con un sistema integral de producción que los mantiene. Iturregui-Motilola (2022, p. 24) lo entiende como “el lenguaje clásico surgido y evolucionado en Estados Unidos a principios del siglo XX, aproximadamente en la década de los 20, hasta su perfeccionamiento y entrada en crisis industrial y artística allá por los años sesenta”.

Hay que señalar, como apunta Jiménez González (2023, p. 20), que “aunque, por un lado, los distintos modelos se asocian a un tiempo y contexto determinado, algunos de los fenómenos característicos del cine temprano reaparecen posteriormente”. Desde aquí concebimos el cine clásico como la práctica de un momento histórico, pero también como un modelo gramatical audiovisual. Este cine se nutre además de la tradición cultural previa en cuestiones dramáticas e iconográficas (Calero & Pavés, 2022).

Losilla sostiene, argumentándolo debidamente, que el cine clásico es una construcción “de los eruditos”, un producto académico creado “como sistema cerrado de escritura, la variante principal de lo que Noël Burch llamo el Modo de Representación Institucional” (Losilla, 2003, p. 12), que no tiene en cuenta las corrientes subterráneas que transitan a través de un periodo y de un océano fílmico tan amplio. Esta concepción podría ser igualmente apoyada por el cinéfilo que ha

“inventado el Hollywood de la nostalgia”.

No negamos la validez de las afirmaciones de Losilla, pero remitimos a la necesaria categorización que requiere una revisión cultural histórica. Como el propio Bordwell (1995) admite, no existe la película-tipo clásica pero sí innumerables variantes y alteraciones de un paradigma irreal que, con todo, permite su estudio como un corpus fílmico con suficientes rasgos para poder hablar de una coherencia formal y estilística. Así pues, la definición de un modelo clásico dentro del “sistema de práctica cinematográfica en Hollywood entre 1917 y 1960” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 4) puede proponerse como un concepto teórico preciso y definido cuya existencia constituye una premisa de indudable valor funcional en los estudios desde la narrativa fílmica.

El objetivo de este trabajo es la identificación de las funciones que deben cumplir los personajes en el cine clásico de Hollywood para reconocerlos como los protagonistas del mismos. Aunque de forma intuitiva estas funciones pueden suponerse, se pretende contar con indicadores contrastados que permitan reconocer con evidencias precisas cuándo un personaje desarrolla un rol protagónico en un discurso de ficción audiovisual.

2. Metodología

Este trabajo aplica una metodología de análisis narrativo basado en el análisis textual audiovisual. A partir de cómo lo entienden Casetti y Di Chio (2007), el análisis textual audiovisual se basa en la descomposición de las partes que conforman el discurso de naturaleza audiovisual para su posterior recomposición, una vez identificados y categorizados los elementos discursivos y narrativos que lo articulan. El análisis propuesto toma como objeto de estudio el personaje del filme de ficción de la práctica seleccionada, el cine clásico de Hollywood, primando una perspectiva fenomenológica (Pérez-Rufí, 2016), en la que consideramos al personaje como “simulacro de la persona real”, con una voluntad, un carácter, una personalidad y una transformación en su personalidad (Valverde-Maestre & Pérez-Rufí, 2022).

Desde la perspectiva de un análisis fenomenológico observamos la construcción del personaje como individuo, su comportamiento y su transformación – siempre desde la posición central del sujeto -. El proceso de análisis fenomenológico del personaje en esta investigación requiere de una categorización previa que clasifique a los caracteres según su posición jerárquica en el relato, a fin de identificar aquellos que poseen un lugar destacado. Se evaluaría de tal forma la función, presencia e influencia de los caracteres en el desarrollo de los acontecimientos expuestos en la trama para así reconocer a los protagonistas de cada filme. Será inevitable “añadir ciertas dosis de interpretación”, si bien, apuntaremos, según Bordwell, la interpretación no será un fin en sí mismo, ni tiene por qué serlo, puesto que “nos ayudará a comprender todo lo que el texto fílmico es en su totalidad sin agotar las posibilidades de ningún recurso” (Bordwell, 1995, p. 51).

Hemos de precisar que llamaremos “protagonista” al sujeto principal de la narración, con lo cual realizaremos una evaluación desde un punto de vista jerárquico y no formal. El protagonista jerárquico no tiene por qué cumplir con un rol protagonista, entendido como orientador moral del relato, ya que puede ser identificado con un rol antagonista.

Los criterios a partir de los cuales identificaremos al protagonista son los siguientes:

1) El protagonista es el localizador del relato. Según Aumont y Marie, la focalización sobre un personaje es frecuente al derivar de éste la misma organización de la trama: “el héroe es aquel que la cámara aísla y sigue” (Aumont y Marie, 1996, p. 119). Es lo que Bal (1985, p. 100) y García Jiménez (1993, p. 294), basándose en Hamon, denominan “distribución diferencial”: el héroe aparece con mayor frecuencia en la historia y su presencia se sentiría en los momentos más importantes de la fábula.

2) Organiza el relato. El protagonista dramático sería, a juicio de Onaindia, “aquel personaje eje en torno al cual se organiza la información ofrecida a los espectadores” (Pérez-Rufí, 2016; Onaindia, 1996, p. 135), de forma tal que la película – citando a Seger- “es su historia” (Seger, 1991, p. 225). Quedaría de tal forma equiparado, en palabras de Barthes, como una

clase privilegiada de actores (Barthes, 1974, p. 31).

Por otra parte, además de involucrarse en la acción, debería ser creador de acontecimientos. Prósper Ribes, aunque lo hace referido al héroe, sostiene que todos los acontecimientos giran en torno a él, de forma directa, en aquellas situaciones en las que se implica personalmente, o de forma indirecta, mediante otros personajes que le influyen (Prósper, 1991, p. 135). Estamos pues ante una figura que actuaría como eje central de todas las acciones y que ocupa la posición central en el conflicto.

3) “Es el personaje sobre el que se aporta mayor cantidad de información”: Bal enumera entre los rasgos del protagonista la “calificación diferencial”, esto es, la información adicional que tenemos de este respecto a su apariencia, psicología, motivación o vida pasada, entre otros, que no poseerían el resto de caracteres (Bal, 1998, p. 100).

4) “Es autónomo, en el sentido de que dirige la acción y actúa por sí mismo” (Pérez-Rufí, 2016), “sin depender de los acontecimientos externos”, señala Carmen Sofía Brenes, tomando las decisiones, al ser el más informado para hacerlo (Brenes, 1992, p. 145). Supondría lo que García Jiménez llamaría “autonomía diferencial” y Bal “independencia”, entendidas como la capacidad para aparecer solo, con libertad y facilidad de desplazamiento (Bal, 1985, p. 100 y García Jiménez, 1993, p. 294).

Lo que juzgamos como rasgo definitorio del sujeto de la acción es su disposición para la actividad, algo no imprescindible en su posición central pero frecuente en los discursos narrativos. Sería pues evaluado su rol con respecto a la actividad o pasividad frente a la acción principal y con respecto al peso del ambiente y del suceso en el desarrollo de aquella.

5) Posee funciones exclusivas, tales como la competencia de ciertas acciones, hecho que, sostiene Bal, define al héroe (Bal, 1985, p. 100). Además de “estar presente en los momentos más importantes de la trama” (Alonso, 1998, p. 255) y enfrentarse con el antagonista (Blacker, 1993, p. 38), al protagonista se le exige, según Puig, ser responsable del planteamiento del tema y del desenlace de la historia (Puig, 1990, p. 113).

6) El protagonista es aquel personaje “con el que se identifica el espectador” (Pérez-Rufí, 2016). Seger mantiene que la figura principal “es a quien debemos seguir, con quien debemos identificarnos, conectar, empatizar” (Seger, 1991, p. 225). Podemos ampliar esta idea citando a Pilar Aguilar, que caracteriza al protagonista como aquel a través del cual los espectadores se introducen en ese relato, “aquel cuyas palabras y acciones quedan justificadas ante los espectadores” y que, consecuentemente, contará con mayores simpatías y proyecciones (Aguilar, 1998, p. 42).

Aunque nos introducimos en un campo complejo, el de la identificación con el personaje, podemos incluirlo entre los criterios diferenciales del protagonista desde el momento en que, como espectadores podemos intuir qué figura generará mayor empatía. Dicha empatía con el personaje será denominada en el campo de estudios narrativos “identificación narrativa secundaria”.

El universo de esta investigación serían todos los personajes de todas las películas producidas por el sistema de los estudios de Hollywood entre 1930 y 1960. Dada la imposibilidad de tomar todo el universo de análisis, se decide aplicar un “muestreo subjetivo por decisión razonada”, donde “las unidades de la muestra no se eligen desde procedimientos estilísticos, sino en función de algunas de sus características” (Corbetta, 2007, pp. 288-289). Así, en primer lugar, se toman títulos procedentes de los principales géneros cinematográficos del cine clásico. En segundo lugar, se toman obras paradigmáticas del cine clásico, en la tradición de las “grandes obras” (Allen & Gomery, 1995). El conjunto de la muestra se compone de 80 filmes.

La presentación de los resultados se estructura a partir de los géneros que conforman la muestra, en los que intentan identificarse la presencia de los roles apuntados.

3. Resultados y Discusión

El primer aspecto destacado con respecto a la organización del relato en el cine clásico en torno a los personajes es la

existencia de una jerarquía claramente identificable. Ello se debe a la existencia de un protagonista que focaliza, organiza el relato y posee funciones exclusivas, siendo aquel del que se ofrece más cantidad de información y al que se adhiere la identificación del espectador.

El género del melodrama origina los conflictos que expone en el terreno emocional y en el ámbito personal y relacional entre sujetos. Sin embargo, pese a que el género se centra en dichas relaciones, sobre todos los personajes destaca una figura que hace suya la historia al interiorizar el drama.

Los protagonistas de sexo femenino aparecen en una proporción muy superior al masculino en el melodrama, de donde se deduce que el mundo de los sentimientos, según la concepción del cine hollywoodense tradicional, pertenece al universo femenino. Resultan en este sentido representativos los dramas de Marlene Dietrich dirigidos por Josef Von Sternberg, en los que la estrella alemana polariza la atención narrativa y del discurso de forma constante.

El héroe masculino que protagoniza el melodrama suele hacerlo en un contexto de crisis emocional, bastante inusual, o bien en una situación de inestabilidad producida por un motivo profesional, con sus consecuencias en el plano personal. Vivirían una situación de inestabilidad personal los personajes interpretados por James Dean en *Al este del Edén* y *Rebelde sin causa* o por Rock Hudson en *Escrito sobre el viento*. Encontrarían la raíz de su estado en sus problemas profesionales James Stewart en *Qué bello es vivir* o *Anatomía de un asesinato*, Henry Fonda en *Las uvas de la ira* o William Holden en *El crepúsculo de los dioses*. La especificidad de un discurso como *Anatomía de un asesinato* dificulta la clasificación del protagonista, al situarse entre varios géneros fílmicos. Así pues, aunque podemos entenderla como melodrama, el centro de la acción dramática sentimental quedaría al margen de su protagonista, con lo cual su construcción como personaje no podría considerarse representativo del melodrama.

En el melodrama el protagonista – masculino o femenino – es presentado en la primera escena. Los casos en los que éste no aparece en la escena inicial encuentran distintas motivaciones: en *Marruecos* la historia comienza desde la focalización de Gary Cooper, que introduce el contexto geográfico, histórico y social que vive, antes de dar paso a Marlene Dietrich, heroína del film que con su aparición establece su posición privilegiada en la historia; en *Casablanca* las escenas prólogo tienen una función similar, la presentación del entorno exótico y desesperado que encierra a los personajes; en otros dos casos, *Jezabel* y *Qué bello es vivir*, los sujetos principales del relato tampoco aparecen visualmente en la primera escena, si bien se hallan presentes en off desde el comienzo, ya que las conversaciones versan sobre ellos, de tal modo que inician su caracterización antes de su aparición. De forma similar a *Jezabel*, donde la heroína interpretada por Bette Davis se hace esperar en un acto social, *Qué bello es vivir* cuenta con la singularidad de que las figuras que dialogan sobre el personaje de James Stewart representan a Dios y a un ángel, como dos estrellas que marcan las inflexiones de su discurso oral mediante cambios en la intensidad luminosa de los destellos.

En los melodramas de William Wyler, el juego en cuanto a la jerarquía de figuras es mayor, ya que no siempre hay un agente de la acción que destaca sobre los demás. Sí quedaría establecida una clara gradación entre personajes en *La heredera*, *La carta* y, como hemos visto, *Jezabel*, si bien la organización de personajes principales sería más imprecisa en *La señora Miniver* y *La loba*. Aunque con dos mujeres que destacan sobre los otros actantes, ambos relatos cuentan con varios personajes de peso y cierto carácter coral, habida cuenta de la simultaneidad de tramas que desarrolla. Dicha *coralidad* será uno de los ejes que articulará el discurso en *Los mejores años de nuestra vida*, donde se desarrollan de forma paralela tres tramas, cada una de ellas con un personaje central.

Otros filmes con un protagonista identificable, pero con una posición privilegiada relativa en el conjunto de la narración son *Las uvas de la ira*, *Anatomía de un asesinato* y las obras de Douglas Sirk *Escrito sobre el viento* e *Imitación a la vida*. En *Las uvas de la ira* la importancia del grupo de emigrantes supera en ciertos momentos la de los personajes individuales, efecto justificado por la intención realista y el objetivo de denuncia social del discurso. Como en el cine soviético

que aborda por la preeminencia de la masa por encima del protagonista individual, Las uvas de la ira cede la posición del personaje interpretado por Henry Fonda en aras del grupo y de los acontecimientos que afectan a todos por igual. La *coralidad* de actantes se establece en *Anatomía de un asesinato* en el momento en que el caso criminal enjuiciado se convierte en el centro de la historia.

Escrito sobre el viento e Imitación a la vida repiten un esquema similar. Ambas presentan a un personaje destacado sobre los demás (en la primera con Rock Hudson y en la segunda con Lana Turner) que actúa como nexo de las distintas subtramas. Sin embargo, los dos quedan al margen del relato de mayor carga dramática y su actitud, con un importante componente de pasividad, se acerca a la de focalizadores de los hechos antes que a la de responsables y organizadores de aquellos.

Junto al sujeto en un rol focalizador que comparte protagonismo con varios personajes de peso, podemos hallar a un focalizador enfrentado a un único personaje muy atractivo al que se describe con detenimiento. Este personaje focalizador asume la posición de protagonista en filmes como *El crepúsculo de los dioses* o *Eva al desnudo*, donde la irrupción de un antagonista hace del protagonista un focalizador pasivo a las acciones que lleva a cabo aquel: Norma Desmond (Gloria Swanson) en la primera y Eva (Anne Baxter) en la segunda, verdaderos núcleos en torno a los que se articula la historia.

El sujeto focalizador del relato, aun como narrador homodiegético intradiegético, no tiene por qué desempeñar el papel central, tal y como ocurre en *La condesa descalza* y *Cautivos del mal*. Definiremos al narrador homodiegético intradiegético como aquel que aparece icónicamente en la pantalla para contar una historia que le atañe a sí mismo, hecho que nos llevará también a denominarlo narrador autodiegético. De estructura muy similar, ambos relatos dibujan el perfil de un personaje mientras muestran su actividad desde la visión de varios narradores. La historia protagonizada por un héroe de personalidad fascinante narrada y focalizada a partir de otros actantes con los que interactúa aparece asimismo en un filme de la repercusión de *Ciudadano Kane*, obra que queda fuera de nuestro objeto de estudio habida cuenta de su voluntad de ruptura formal y su escasa representatividad del modelo clásico. En la primera no nos cabe la menor duda de que su protagonista es María Vargas (Ava Gardner), al igual que Jonathan Shields (Kirk Douglas) en la segunda, centros indiscutibles de la acción pese a la posición privilegiada adquirida por los narradores autodiegéticos. Aunque son melodramas clásicos, ambos cuentan con la particularidad de hacer una reflexión en cierta forma metalingüística y autorreferencial acerca del mundo de la cinematografía norteamericana.

Un melodrama de categorización compleja respecto a la jerarquía de personajes es *De repente, el último verano*. Su selección entre las películas más representativas del cine clásico no está exenta de debate, habida cuenta de su modernidad, si bien su elección podría justificarse dentro del contexto de producción y de estilo clásico. La dificultad a la hora de determinar el papel más relevante proviene de la pluralidad de personajes con una influencia importante en el desarrollo de la trama. Aunque en principio el focalizador y punto de unión entre todos los personajes y escenas pueda parecer el doctor Cukrowicz (Montgomery Clift), encontramos un componente de pasividad importante, al no condicionar directa o indirectamente la totalidad del filme. Junto a Clift aparece un personaje muy atractivo con un rol similar al de Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses*, interpretado por Katherine Hepburn. El que consideraremos personaje central será Catherine Holly (Elizabeth Taylor): no sólo es mostrada en momentos de mayor privacidad, a solas, y se convertirá en el eje de atención de la planificación desde su aparición, sino que vive la situación de mayor intensidad emocional, posee un objetivo y una motivación, adquiere la identificación del espectador (como víctima) y es responsable del clímax y del desenlace de la historia.

Con todo, hemos de mencionar a otro personaje fundamental, origen en último término del conflicto y centro de la mayor parte de las conversaciones: Sebastian. A pesar de no ser mostrado explícitamente (en el flashback final se hace de forma muy velada), la presencia en off de Sebastian es prácticamente continua. Nos hallamos pues ante un relato en el que los caracteres en una posición jerárquica de relieve son cuatro, como caso excepcional en el corpus fílmico estudiado.

Podemos concluir que el melodrama dispone en líneas generales de una clara estructura de personajes sobre la que destaca un protagonista femenino. Se evidencia así el carácter netamente individualista del género, centrado casi con exclusividad en un único sujeto pese a la configuración de la trama principal en torno a una relación entre dos personajes. Primaría, por tanto, la visión de tan sólo uno de ellos. Desde la perspectiva de la jerarquía de personajes resultarían paradigmáticos como melodramas las obras del tándem Dietrich-Sternberg, así como *La heredera*, *Lo que el viento se llevó*, *La reina Cristina de Suecia* o *Margarita Gautier*: nombres de mujer para historias centradas en conflictos emocionales.

Los protagonistas en el melodrama serían presentados en la primera escena de la historia, de modo icónico en su mayor parte o mediante una primera caracterización a partir de los diálogos de otros actantes. Cumplirían pues con las funciones que le son propias al sujeto principal según los criterios establecidos.

En el cine de intriga y el negro la clasificación según la posición jerárquica de los tipos resultaría mucho más homogénea, ya que suele destacar un solo personaje sobre los demás. Identificado sin excesiva complejidad, este protagonista sería en su mayor parte de sexo masculino. Como excepción a la norma, podemos encontrar a una protagonista femenina en el cine de intriga, interpretado por una estrella, Ingrid Bergman en *Encadenados*. Los roles protagonistas femeninos en la filmografía de Hitchcock son constantes y el número de ejemplos sería amplio.

El mundo del delito, el crimen y las mafias queda por tanto asociado a personajes masculinos que lo combatirán o que los involucra, voluntaria o involuntariamente, tal y como ocurre en aquellos interpretados por Humphrey Bogart (*El halcón maltés*, *Cayo Largo*, *Tener y no tener*, *El sueño eterno*), Glenn Ford (*Deseos humanos*, *Los sobornados*, *Gilda*) o Edward G. Robinson (*La mujer del cuadro*, *Perversidad*, *Hampa dorada*). Consideramos así pues como representativas en este sentido las obras pertenecientes al género dirigidas por Alfred Hitchcock, Fritz Lang, John Huston y Howard Hawks.

De forma invariable, el protagonista de estos filmes es presentado en la primera escena, si bien es posible encontrar excepciones como *Los sobornados*, en la que el personaje representado por Glenn Ford aparece tras la secuencia prólogo.

El sujeto principal no cumpliría todas las funciones que le son propias en *Deseos humanos*, *Cayo Largo* y *La jungla del asfalto*, debido a la presencia de varios personajes de relieve que se apropian de rasgos característicos del protagonista. En *Deseos humanos* resulta notorio el rol de héroe desempeñado por Jeff (Glenn Ford), aunque debemos subrayar la posición privilegiada de la *femme fatale* (Vicki Buckley, Gloria Grahame), centro en definitiva del drama y responsable del avance de la acción y del desenlace.

Las dos obras indicadas de John Huston cuentan con cualidades similares en este aspecto, al ser compartido el protagonismo del conflicto por varios actantes. Frank McCloud (Humphrey Bogart) se constituye en *Cayo Largo* como el personaje de referencia en todo momento. No obstante, permanece durante la mayor parte del discurso como focalizador pasivo no implicado en el desarrollo de la acción - función apropiada aquí por los antagonistas. En *La jungla del asfalto* Sterling Hayden interpreta a Dix Handley, un atracador más del grupo que permite al cerebro de la banda, el doctor Erwin Riedenschneider (Sam Jaffe), participar de cierto protagonismo. La diferencia con el anterior título se haya en la voluntad de actuación de su antihéroe, si bien ambas cuentan con varios personajes de relevancia en el impulso argumental de la historia.

La organización de individuos dentro del cine negro y de intriga difiere de los esquemas habituales en filmes como *Laura*, *Gilda* o *El tercer hombre*, en los que es posible encontrar un personaje focalizador que actúa como hilo conductor del relato y nexos entre escenas pero que subordina su acción a la de otra figura, por lo general mucho más compleja y conflictiva. El relieve de los secundarios referidos dentro de la historia llega a tal punto que titulan con su nombre el filme: *Gilda*, *Laura* y *el tercer hombre*, Harry Lime. *El tercer hombre* sitúa a Holly (Joseph Cotten) en una posición privilegiada desde la que guía la visión del espectador y que potencia la identificación con él. La historia, sin embargo, gira en torno a la investigación sobre un misterioso personaje (Harry Lime, interpretado por Orson Welles), presente en off desde la primera escena, de ambigua moralidad, peligroso e imprevisible, pero de un carisma y atractivo más intensos que en el personaje principal. La revelación

de Harry Lime se hace de forma lenta, progresiva y tardía y su focalización en pantalla es más bien breve, pero lo hace de un modo tan contundente que consigue adquirir funciones exclusivas del protagonista, como centro del clímax.

En *Gilda* ocurre otro tanto de lo mismo: aunque Johnny Farrell (Glenn Ford) focaliza la narración mediante la actualización del narrador homodiegético intradiegético, Gilda (Rita Hayworth) absorbe el interés con su entrada en escena y provoca el conflicto de la historia, un triángulo amoroso carente de los nobles valores que pudiera haber entre los héroes de *Casablanca*.

Laura supone tal vez uno de los filmes de cine negro que conlleve mayores dificultades a la hora de identificar a un sujeto principal. Con un focalizador-nexo entre escenas y un rol protagonista en principio (el detective Mark McPherson, Dana Andrews), así como un narrador homodiegético intradiegético identificado con otro actante (Waldo, Clifton Webb), el personaje que termina por convertirse en eje del desarrollo dramático del relato y de la acción es primero víctima y después sospechosa del asesinato investigado, Laura Hunt (Gene Tierney). La singularidad del discurso reside en la identificación del sujeto antagonista con el narrador autodiegético.

En líneas generales, podemos concluir que, al igual que en el melodrama, en el cine negro y de intriga existe una estricta jerarquía de tipos en la que destaca un solo protagonista. De cualquier forma, también es necesario destacar la presencia de determinadas figuras en un rol secundario pero privilegiado por cuanto supone el detonante del conflicto.

En un extremo opuesto al negro podría encontrarse la comedia, género en el cual la organización de personajes no se establece desde una estricta graduación. Realza directamente a un sujeto por encima del resto títulos como *Ninotchka*, *El bazar de las sorpresas*, *El hombre tranquilo*, *El apartamento* o las comedias de Chaplin. El resto de comedias estudiadas configura la disposición de los actantes del relato de dos formas: como pareja de protagonistas en niveles aproximados de importancia o como grupo de varios personajes sin una escala precisa según su peso.

En las comedias de Howard Hawks el protagonismo se comparte siempre por una pareja, en parte desequilibrada hacia uno de los dos lados. Dentro de la pareja en el cine negro se establece un personaje de mucho mayor peso al que queda subordinado el otro, hecho que no llega a ocurrir en las comedias reseñadas de Hawks. *Luna nueva* “presenta una pareja de periodistas en la que el componente femenino de la misma (Rosalind Russell) representa la parte dominante en el desarrollo de los acontecimientos, ante los que no quedará al margen la estrella masculina” del filme (Cary Grant) (Pérez-Rufí, 2011). *Me siento rejuvenecer* presenta una situación muy semejante, en el sentido de que, aunque el protagonista es interpretado por Cary Grant, queda “en un segundo plano – como elemento pasivo - ante el personaje de Ginger Roger en aquellas escenas en que ésta reacciona ante la fórmula química que justifica la regresión de los adultos a su infancia” (Pérez-Rufí, 2011).

Además, la configuración de la pareja es muy parecida en *Bola de fuego*, *La fiera de mi niña* y *Los caballeros las prefieren rubias*. “En las dos primeras los profesores que han de cumplir con su labor científica” (Cary Grant en *La fiera de mi niña* y Gary Cooper en *Bola de fuego*) “habrán de superar los obstáculos interpuestos por sus jocosas y burlonas compañeras” (Katherine Hepburn y Barbara Stanwyck) (Pérez-Rufí, 2011). *Los caballeros las prefieren rubias* “presenta una pareja de artistas de variedades en la que la parte responsable y en cierta forma masculinizante (Jane Russell) se sitúa en un nivel ligeramente superior a la más femenina – o parodia de la feminidad según era entendida en su momento - Marilyn Monroe” (Pérez-Rufí, 2011).

Otras comedias con una pareja protagonista son las dirigidas por Lubitsch *Ser y no ser* y, en parte, por lo que tiene de comedia romántica que contrasta dos individuos, *El bazar de las sorpresas*. En *Ser y no ser*, el centro de atención se reparte entre el matrimonio Tura, María (Carole Lombard) durante la primera parte y Joseph (Jack Benny) tras el segundo punto de giro de la trama y en su resolución.

Dirigida por Sam Wood, *Sucedió una noche* plantea la relación entre Peter Warren (Clark Gable) y Ellie Andrews (Claudette Colbert) a partir de su viaje a Nueva York. Los criterios desde los que clasificamos la estructura jerárquica a la hora

de reconocer un sujeto central se revelan insuficientes ante esta historia, habida cuenta del reparto muy equilibrado de funciones en la historia.

Mención aparte merecen las comedias analizadas interpretadas por Katherine Hepburn, en las que, como ya ocurriera en *La fiera de mi niña*, el protagonismo compartido dejaba al personaje femenino en una posición jerárquica ligeramente superior al de su compañero masculino. Hablamos de *Historias de Filadelfia*, *La mujer del año* y *La costilla de Adán*. La posición destacada de Katherine Hepburn en sus comedias es similar a la de otras estrellas habituales en el género como Barbara Stanwyck, Carole Lombard o Rosalind Russell.

En la pareja protagonista cómica “se distribuyen los roles y funciones de la siguiente forma: El personaje masculino suele operar como protagonista focalizador con un objetivo concreto que orienta su actividad, caracterizándose como el miembro responsable y coherente”, por lo general (Pérez-Rufí, 2011). De esta forma, “el personaje femenino actúa como causante de los obstáculos y contratiempos que dificultan al héroe la consecución de su propósito. Mucho más irresponsable e imprevisible, la mujer en la comedia origina en gran medida muchas de las situaciones cómicas”, debido a su acción espontánea y azarosa y a su contraste con el coprotagonista (Pérez-Rufí, 2011).

Esta disposición puede hallarse en *Sucedió una noche*, las comedias citadas de Katherine Hepburn y las de Howard Hawks. El contraste de personalidades entre los emparejados origina en gran buena medida las escenas cómicas del filme. Una variación del esquema de la pareja cómica, aunque con roles similares puede hallarse en dúos del mismo sexo, caso de *Los caballeros las prefieren rubias* o de las comedias de Abott y Costello o Laurel y Hardy. En todo caso, el contraste entre caracteres funciona del mismo modo que lo hace en la pareja de diferente sexo.

La segunda forma de articulación de los tipos con respecto a su categoría y función en el relato es aquella en la que aparecen varios personajes de peso equivalente. La comedia se convierte en el contexto idóneo para el desarrollo de historias corales en las que una leve línea argumental justifica la sucesión de gags y situaciones episódicas sin otra lógica que la del humor. Nos sirven como ejemplo los filmes interpretados por los hermanos Marx, corales en cuanto a personajes pese a la personalidad carismática de los tipos creados por Groucho. En cierta medida, puede agregarse a este grupo *Historias de Filadelfia*, en la que Katherine Hepburn actúa como elemento central de las escenas y las relaciones entre el resto de sujetos, pero presenta y describe sujetos de relevancia muy destacada.

Podemos concluir que en la comedia la jerarquía de personajes no es estricta, posiblemente a causa de la frecuencia con que el argumento carece realmente de importancia, al ser articulado como un mero pretexto para plantear escenas funcionales en un sentido: la búsqueda del humor.

En cuanto al western, observamos que el relato se configura en torno a un protagonista claramente identificado. Este sujeto principal de la narración pertenece al género masculino y es presentado en la primera escena del filme. *El hombre de Laramie*, *Centauros del desierto* o *Pasión de los fuertes* son paradigmáticas en este sentido: en ellas James Stewart, John Wayne y Henry Fonda dan cuerpo a héroes diferenciados y destacados con respecto al resto. El hecho de que en *Centauros del desierto* Jeffrey Hunter como Martin centre la subtrama romántica de la historia no impide que Ethan (Wayne) protagonice la narración de la primera a la última escena.

Otras dos obras de John Wayne poseen rasgos particulares que relativizan la posición dominante del héroe, *Río Rojo* y *La diligencia*. En *Río Rojo*, Wayne interpreta a un vaquero obligado a emigrar que desaparece después de que el grupo que le acompaña así lo decida. Adopta entonces un rol negativo, de antagonista, que dificulta la identificación del espectador al tiempo que la intensifica hacia Matt (Montgomery Clift), focalizado en pantalla. La ocultación de Wayne no es definitiva, pues, de alguna forma, se mantiene su presencia aun en off, al ser temido por el grupo como si de un fantasma se tratara.

Casetti y Di Chio señalan a Ringo (Wayne) como protagonista de *La diligencia* en un rol de *outlaw hero*, un fuera de ley que no reconoce los valores establecidos por la colectividad y representa “aquella parte del imaginario colectivo que valora

sobre todo la autodeterminación y la libertad de los impulsos” (Casetti y Di Chio, 2007, p 181). La presentación de todo un elenco de secundarios con un objetivo y motivación específicamente definidos relativizan hasta cierto punto el predominio de Ringo sobre los demás, habida cuenta de la estructura coral. También se trata del único héroe del western ausente hasta la quinta escena del filme, si bien hace una entrada espectacular subrayada por un rápido movimiento de cámara hacia un primer plano del actor.

Otro filme particular en cuanto a la focalización de los sujetos es *Winchester 73*, donde la historia se centra en el recorrido del rifle que le da título y que parece relegar a un segundo plano en algunos momentos a su dueño, interpretado por James Stewart. En cualquier caso, puede afirmarse que el western, de forma similar a como lo hacía el cine negro, se adhiere a formas de narración más tradicionales en las que un héroe varón destaca sobre los demás.

En el musical, un solo protagonista destaca sobre los demás, si bien éste no pertenece de forma insoslayable a un género sexual. Así, encontramos filmes encabezados en su reparto por Gene Kelly, pero también por Judy Garland, Leslie Caron o Jane Russell y Marilyn Monroe. Todos ellos serán presentados en la primera escena.

Gene Kelly comparte protagonismo con otros caracteres en la mayor parte de las secuencias, sobre todo en *Un día en Nueva York* y *Cantando bajo la lluvia*, si bien la función y presencia de estos otros personajes queda en todo momento subordinada a la actuación de su protagonista.

En *Gigi*, el personaje de Leslie Caron mantiene una posición destacada hasta el último acto de la trama principal, contando igualmente con una función destacada Gaston Lachaille (Louis Jourdan), así como otros sujetos también con un peso dramático específico. Como consecuencia, resulta un relato caracterizado por su moralidad.

El género de aventuras y el histórico no siempre actualiza un héroe jerárquicamente superior, aunque sí cuentan con este *Los diez mandamientos* o *Ben-Hur*, en los dos casos interpretado por Charlton Heston, o *El tesoro de Sierra Madre*, como ejemplos paradigmáticos. En este último, Humphrey Bogart representa un papel de antihéroe con un objetivo definido con claridad que adquiere el rol de antagonista, transformándose en un sujeto negativo que dificulta la identificación del espectador. Es por ello que resulta un ejemplo insólito dentro del cine hollywoodense.

Podrían agregarse a esta configuración moralmente ambigua del protagonista *King Kong* y *Rebelión a bordo*. En ambas encontramos un personaje antagonista complejo con una presencia y función determinantes en la historia que prácticamente obliga a la historia a girar en torno a su actuación. En *Rebelión a bordo* hallamos tres personajes con un peso específico en el desarrollo dramático que dificultan la identificación del tipo principal: el almirante Bligh (Charles Laughton), como antagonista eje de la acción, Byam (Franchot Tone), focalizador de los hechos, y el oficial Fletcher Christian (Clark Gable), más acorde con la descripción del héroe tradicional.

King Kong presenta, del mismo modo, una relación de personajes en niveles de relieve narrativo similar. Por una parte se encuentra el que en un principio parece el sujeto principal del relato, el director de cine Robert Armstrong (Carl Denham), aunque progresivamente la historia se centra en la relación entre la heroína del filme y su raptor, el simio gigante que titula la obra.

En esta misma línea, *Moby Dick* ofrece un focalizador-narrador de la historia, desde el que atraer la identificación del espectador. El narrador cede el peso del relato a otro personaje más ambiguo en cuanto a valores éticos y que, en definitiva, se convierte en el protagonista del filme: el capitán Ahab (Gregory Peck) hace esperar su aparición en pantalla, si bien su presencia en la historia, en off, vuelve a ser constante, como en casos ya citados. Una vez planteado de lleno el conflicto, la lucha contra la ballena blanca – monstruo que, como King Kong, lucha por una supervivencia que los humanos intentan hacer imposible –, Ahab centra y organiza la narración a su alrededor.

La simultaneidad de tramas provoca en *El puente sobre el río Kwai* problemas semejantes a la hora de determinar un único individuo como sujeto central. Por una parte, encontramos al coronel Hichelson (Alec Guinness), posiblemente el de

mayor influencia dramática en el desarrollo de los acontecimientos, además de tipo más carismático y atractivo. Por otra, el soldado americano interpretado por William Holden encarna un héroe más adaptado a los cánones tradicionales, joven y activo.

Incluimos también en el género de aventuras *La reina de África*, filme con muchos elementos tomados de la comedia romántica y no pocos de los rasgos habituales en los personajes interpretados por Katherine Hepburn, normalmente al mismo nivel jerárquico que su pareja en el relato. Aquí, Rose comparte la organización de todas las escenas con el señor Alnutt (Humphrey Bogart). No obstante, cabe atribuirle al personaje de Hepburn una mayor dosis de dinamismo y voluntad de acción, al ser la parte de la pareja con unos objetivos y motivaciones establecidos con mayor contundencia.

4. Conclusiones

Este trabajo concluye, conforme a la hipótesis de partida, que existen tendencias en la construcción de los protagonistas del cine clásico que permiten la identificación de pautas en la creación dramática de la práctica analizada. Hechas las precisiones comentadas acerca de la construcción jerárquica de personajes en el cine clásico por géneros, podemos concluir que en el cine clásico existe por lo general una disposición definida de los sujetos narrativos en una estricta gradación sobre la que destaca un protagonista. La razón de esta articulación de tipos puede hallarse en el hecho de que cada discurso desarrolla un relato con una estructura unitaria, en el mayor de los casos lineal y con una sola diégesis, pese a desarrollar varias tramas de modo simultáneo o estructurarse por sucesión de episodios. En el ámbito de los estudios narrativos, la diégesis es definida como el mundo ficticio en el que las situaciones y eventos narrados ocurren. Desde el momento en que un solo personaje, identificado en el filme con un individuo concreto, centra la organización de la historia, la narración adquiere unidad y cohesión interna, con lo que se cumple un objetivo básico del drama tradicional ya presente en la retórica aristotélica, la necesidad de unidad.

El reconocimiento de un único protagonista resulta más complejo en aquellos filmes en los que el conflicto central se reparte entre una pareja, principalmente dentro del ámbito de la comedia romántica. Otros casos que no cuentan con un héroe principal hacen gala de cierta *coralidad* en su estructura e independencia en la articulación de tramas paralelas o de episodios. Con todo, el número de personajes destacados en éstas será muy reducido, lo que de alguna manera contribuye a mantener la unidad del relato.

Puede concluirse que en el cine clásico de Hollywood uno de los personajes focaliza y organiza el relato, posee funciones exclusivas y cuenta con un mayor número de datos que lo definen, adhiriéndose así la identificación del protagonista. La presencia de un solo protagonista, identificado en el filme con un individuo concreto, permite la adquisición de unidad y cohesión interna de la narración, con lo que se cumple el objetivo básico de unidad del drama tradicional.

Esta investigación admite futuras ampliaciones que atiendan a cuestiones específicas ligadas a la categorización jerárquica de los personajes que apliquen una perspectiva de género. Aunque no era el objetivo principal del trabajo aquí desarrollado, puede apuntarse hacia la frecuencia con que determinados géneros cinematográficos en la producción clásica (e incluso contemporánea) de Hollywood han tenido exclusivamente a personajes masculinos como focalizadores del relato, caracterizados como héroes. Sin embargo, géneros como el melodrama han contado con mayor frecuencia a mujeres en los roles principales, al punto de haber llegado a recibir el nombre de *women's pictures*.

De igual forma, sería interesante en próximos trabajos atender a la relación entre narrativa cinematográfica y construcción de personajes en aquellos casos en los que el protagonismo se reparte entre varios personajes, sin que ninguno de ellos llegue a eclipsar jerárquicamente al resto. Es harto probable en estos relatos que estemos ante modelos de narración que se alejan del clasicismo de Hollywood, aunque esta sería una cuestión que habría de ser demostrada.

References

- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Fundamentos.
- Allen, R. & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós.
- Alonso De Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Castalia.
- Aumont, J. & Marie, M. (1991). *Análisis del film*. Paidós.
- Bal, E. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra.
- Barthes, R. (1974). Introducción al análisis estructural del relato. En Barthes, R. et al. *Análisis estructural del relato* (pp. 9-44). Tiempo Contemporáneo.
- Blacker, R. I. (1993). *Guía del escritor de cine y televisión*. Universidad de Navarra.
- Brenes, C. S. (1992). *Fundamentos del guion audiovisual*. Universidad de Navarra.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del film*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.
- Calero Ruiz, C. & Pavés Borges, G. M. (2022). Lo que la verdad esconde: alegorías especulares en la Edad Dorada del cine. *Eviterna*, 11, 24-37. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14084>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw Hill.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Iturregui-Motilola, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una Carretera perdida llamada Mulholland Drive. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 23, 23-42. <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/23652/0>
- Jiménez González, M. (2023). Tipologías no narrativas: el modelo hermético-metafórico y la cinematografía de atracciones unidos por la experiencia estética. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 35, 19-32. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1007>
- Losilla, C. (2003). *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós.
- Onaindia, M. (1996). *El guion clásico de Hollywood*. Paidós.
- Pérez-Rufí, J. P. (2011). Narrativa cinematográfica clásica y mujer en la comedia clásica de Howard Hawks. *Espéculo*, 48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3700670>
- Pérez-Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 95, 534-552. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Prósper Ribes, J. (1991). *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Puig, J. (1990). *La redacción de guiones para cine, televisión y radio*. Mitre.
- Seeger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Rialp.
- Valverde Maestre, Á. M. & Pérez Rufí, J. P. (2022). Loyal and stubborn heroes: the main character's personality in Classic Hollywood cinema. *Comunicación y sociedad. Communication & Society*, 35(1), 151-161. <https://doi.org/10.15581/003.35.1.151-162>