

Sociología del cine y Teoría de Redes Sociales ***Análisis estructural de los "Europeos de Hollywood"***

Chloé Delaporte¹

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – IRCV²

Resumen

La teoría de las redes sociales ofrece una serie de herramientas que pueden aclarar el estudio de las sociabilidades artísticas; la formación de sociogramas, principalmente, es de gran utilidad en el marco de las investigaciones en la sociología del cine. En este sentido proponemos un análisis estructural de la comunidad de los directores de cine europeos expatriados en Hollywood durante la época clásica del cine americano. Este artículo desarrolla de este modo tres ejemplos de explotación sociométrica de una investigación llevada a cabo previamente sobre esta transferencia cultural, poniendo de relieve la dimensión necesariamente plural del fenómeno.

Palabras clave: Hollywood – Red – Sociología – Directores

Résumé

La théorie des réseaux offre un certain nombre d'outils qui peuvent apporter un éclairage complémentaire à l'étude des sociabilités artistiques ; la constitution de sociogrammes, notamment, se révèle fort utile dans le cadre de recherches en sociologie du cinéma. Dans cette voie, nous proposons une analyse structurale de la communauté des réalisateurs européens expatriés à Hollywood, durant l'âge classique du cinéma américain. Cet article développe ainsi trois exemples d'exploitation sociométrique d'une recherche préalablement menée sur ce transfert culturel singulier, mettant à jour la dimension nécessairement plurielle du phénomène.

Mots clés: Hollywood – Réseau – Sociologie - Réalisateurs

Abstract

Network theory offers a lot of tools that can provide additional insight to the study on artistic sociabilities; using sociograms, for example, proves very useful in the field of sociology of cinema. In this way, we propose a structural analysis of the community of European directors in Hollywood, during the classical era of American cinema. This article develops three examples of sociometric approach based on a previous research on this singular cultural transfer, enlightening the necessarily plural dimension of the phenomenon.

Key words: Hollywood – Network – Sociology - Directors

¹ Enviar correspondencia a: chloe.delaporte@gmail.com

² Traducción efectuada por Elena Moreno Martet y revisada por Ainhoa de Federico.

La industria cinematográfica de Hollywood está estructurada, como la mayoría de los mundos del arte¹, según la organización en redes de los sujetos que participan en ella. En ocasiones, los proyectos artísticos pueden desarrollarse únicamente gracias a que existen afinidades, a que éstas se materializan en prácticas y acercamientos comunitarios. Particularmente eficiente durante la época clásica del cine americano³, la estructuración en redes de la industria de Hollywood y de sus actores aparece en toda su riqueza y complejidad si consideramos el microcosmos influyente de los cineastas de origen europeo que emigraron a los Estados Unidos. Estos directores pertenecen frecuentemente a varias instituciones y pueden estar conectados, cada uno, a distintas redes, tanto si éstas tienen una existencia institucional (sindicatos, asociaciones, estudios) como si no (círculo informal, colaboración extra profesional). Por eso la red de socialización de los expatriados europeos de Hollywood es muy extensa. Debido a que las herramientas sociométricas y la formación de sociogramas nos arrojan una luz complementaria al estudio de las sociabilidades artísticas, aquí proponemos un análisis estructural de los "Europeos de Hollywood". Se trata de presentar tres ejemplos de explotación sociométrica de una investigación dedicada previamente a esta transferencia cultural singular, poniendo de relieve la dimensión necesariamente plural de un fenómeno y cuestionando, así, la relevancia de una categorización unificadora.

Antecedentes

Campo de investigación: Los "Europeos de Hollywood"

En el campo ya acordado antes como el de los "Europeos de Hollywood"⁴, conviene renunciara una visión homogénea y uniforme de un fenómeno extremadamente plural y complejo. En efecto, resultaría demasiado rápido, bajo pretexto de una apelación seductora, no diferenciarlas múltiples formas de esta transferencia cultural. Ésta abarca una variedad de profesiones (directores, actores, productores, técnicos, etc.), de nacionalidades de origen (francesa, alemana, italiana, etc.), de apegos culturales (eslavos, húngaros, británicos, germanos, latinos, etc.), de clases

³Recordemos que la expresión es de Howard Becker, quien primero cita los "art worlds": Becker, Howard (1988) *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion ; para la edición original: Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press

⁴ El cual, bajo la perspectiva económica, nos remite al "sistema de estudios", al periodo comprendido entre los años 1930 y 1948, y, bajo una perspectiva estética, al periodo de vigencia denominado Motion Picture Production Code (indebidamente llamado Code Hays), es decir a los años que van desde 1934 a 1968.

sociales, géneros, orientaciones sexuales, estatus o niveles de reconocimiento artístico que nos invitan a considerar su carácter polimorfo en primer lugar. Para eludir una parte de estos sesgos hemos reducido nuestro estudio a una única profesión, la de los directores. Consideramos, pues, a todos los sujetos que ejercieron el puesto de director de cine en los Estados Unidos, ya sean aquellos que ya lo ejercieron en Europa antes de expatriarse (como Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Curtis Bernhardt, u Otto Preminger), o aquellos que se convirtieron en directores al otro lado del Atlántico (como Billy Wilder, Erich von Stroheim, o Lewis Allen).

Aparte de esta restricción, integramos en la población de estudio a todos los sujetos, sin más distinciones. El motivo de expatriación queda excluido al considerar a todos los directores: forman parte de la muestra tanto aquellos que fueron invitados por un productor de Hollywood (como en el caso de Ernst Lubitsch, William Dieterle o Michael Curtiz) como aquellos que huyeron de la Europa del nazismo a partir de los años 30 (como Henry Koster, René Clair o Douglas Sirk). Por último, nos centraremos en los directores expatriados entre 1900 y 1945, lo que delimita el terreno de investigación a una población de setenta y siete directores, cuya lista se puede consultar en la página web *Europe-Hollywood.net*.

Metodología(s): de la sociología de las artes a la teoría de las redes

Este artículo tiene como objetivo proponer algunas líneas de reflexión sobre los posibles préstamos metodológicos de la sociología del cine a la teoría de redes sociales en el marco de una investigación interdisciplinar sobre los europeos en Hollywood. Se podría recurrir a un gran número de herramientas, y nos concentraremos aquí en una de ellas: la formación de sociogramas⁵. Intentar informar sobre la socialización y la formación de redes de sociabilidad de los Europeos de Hollywood implica, para captar su sutileza, modelizarlas distintas interacciones entre los sujetos de la población que se estudia. Es aquí donde el empleo de grafos se presenta como una herramienta heurística, ofreciendo una cartografía de la socialización de los sujetos así como revelando la diversidad de relaciones que les unen. Propondremos a continuación tres ejemplos de grafos, y cada uno presentará una particularidad del fenómeno migratorio que aquí nos ocupa. Los datos han sido recopilados en el marco de la investigación doctoral sobre los procesos de socialización de los directores europeos de

⁵La terminología ha sido popularizada por un programa de investigación reciente, coordinado desde 1999 por Irène Bessièrre y Roger Odin para la Fondation Maison des Sciences de l'Homme y el Institut National d'Histoire de l'Art de Paris.

Hollywood⁶; la mayoría se pueden consultar en el portal de internet "Europe-Hollywood"⁷⁸. La creación de los grafos ha sido posible gracias a tres programas: Excel⁹ para organizar los datos y constituir las matrices, Ucinet¹⁰ para el tratamiento y análisis de las redes y Netdraw¹¹ para su traducción gráfica.

Sociometría de una transferencia cultural

Adhesión cultural, afiliación profesional y red generacional

Una problemática recurrente en el terreno de las "diásporas" artísticas es intentar determinar sobre la base de qué factores (económicos, sociológicos, históricos, estéticos) y criterios (de género, de etnia, de creencias, de edad, de orientación sexual, de nivel de formación, de clase social) se han constituido las redes de sociabilidad de los artistas tras la migración. En el caso de la transferencia entre Europa y Hollywood la nacionalidad parece jugar un papel determinante, tanto que se evitan dos obstáculos mayores. El primero sería reducir la adhesión cultural de los sujetos a una nacionalidad: los directores nacidos a finales del siglo XIX en el Imperio Austro-húngaro no tienen por qué asemejarse entre sí, ya sean germanos o húngaros, más que un británico y un francés. El segundo escollo sería considerar como el territorio "cultural" de nacimiento como el único al que el director está apegado "culturalmente", pues la mayoría de los directores abandonaron sus países de nacimiento para ir a las grandes urbes artísticas europeas, como París, Berlín o Londres, lo que deberíamos tener en cuenta. Sin embargo, algunas nacionalidades escapan parcialmente a estas consideraciones: Francia, por ejemplo, no abarca

⁶ Sobre las herramientas asociadas al análisis de redes sociales (principalmente sobre la teoría de los grafos) los trabajos siguientes han servido de referencia para este artículo: Lazega, Emmanuel (2007). *Réseaux sociaux et structures relationnelles*. Paris: Presses Universitaires de France ; Lemieux, Vincent y Ouimet, Mathieu (2004). *L'analyse structurale des réseaux sociaux*. Bruxelles: De Boeck

⁷ Delaporte, Chloé (2011). *Genres et socialisation à Hollywood. Sociologie des films américains des réalisateurs de cinéma d'origine européenne expatriés aux États-Unis entre 1900 et 1945*. Tesis doctoral en sociología bajo la dirección de Laurent Creton presentada en la Universidad Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, de 924 páginas.

⁸ <http://www.europe-hollywood.net>.

⁹ Excel. Suite Office 2010, Microsoft Corporation.

¹⁰ Borgatti, S.P., Everett, M.G. y Freeman, L.C. (2002). *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*. Harvard, MA: Analytic Technologies (versión 6).

¹¹ Borgatti, S.P. (2002). *NetDraw Software for Network Visualization*. Lexington, KY: Analytic Technologies.

demasiadas áreas culturales (considerándolo a escala macro-antropológica) y, sin embargo sucede que su capital, París, fue uno de los centros donde los cineastas tuvieron tendencia a reunirse. Los que nacieron, pues, en Francia, no necesitaron abandonar su país para trabajar en una megalópolis cinematográfica y mantuvieron su adhesión cultural “de origen” al principio de sus carreras.

Entre los directores europeos expatriados en Hollywood, los franceses representan un micro-terreno pertinente donde examinar los demás factores y criterios de constitución de las redes de sociabilidad. El grafo representado más abajo (fig.1) ofrece una visualización de la red profesional de cineastas franceses expatriados a los Estados Unidos: las líneas de conexión representan colaboraciones profesionales entre los cineastas, ya sean coproducciones, codirecciones u otros tipos de colaboraciones. Hemos elegido trabajar prioritariamente con una variable mayor: la afiliación profesional, aquí traducida por diferentes formas geométricas de nodos. De hecho, cada director francés que aparece en el grafo tiene contrato en Francia (y a menudo también en Estados Unidos) en un estudio de producción: Gaumont (nodo con forma de cuadrado), Pathé (círculo) y Éclair (triángulo) son los más importantes. Un nodo con forma de rombo significa que el director no ha tenido una relación profesional particular con un estudio, o bien que es el único que integra una estructura. Sobre esto, Jean Gili evoca la existencia de “colonias”¹²: podemos en efecto considerar la presencia en Estados Unidos de una colonia Pathé (Fitzmaurice, Gasnier, Capellani) que coexiste con una colonia Gaumont (Guy, Perret, Florey) y una colonia Éclair (Tourneur, Chautard, Archainbaud y, en menor medida, Clair); pero quizá aquí sería más apropiado evocar la idea musical de banda o “camarilla”.

¹²Gili, Jean (2004). « Les entreprises françaises aux États-Unis des origines aux années 1920. Repères pour un chantier de recherche » in. Bessière, Irène y Odin, Roger (dir.) (2004). *Les Européens dans le cinéma américain, émigration et exil*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pag. 107-119.

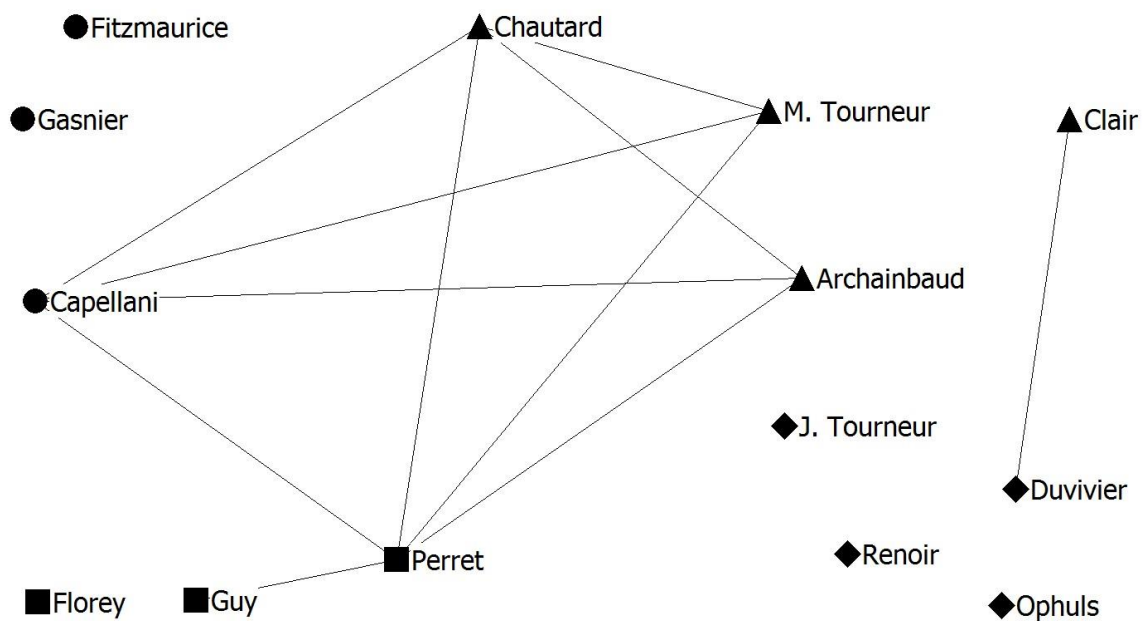


Figura 1. Esquema de la red profesional de los directores franceses expatriados en Hollywood entre 1900 y 1945.

Examinando este primer grafo aparecen dos ideas relevantes. La primera es que una gran parte de los directores no colabora nunca con los demás expatriados franceses. Sobre catorce sujetos, solamente ocho se relacionan con otros franceses, frente a seis que están totalmente aislados. Parece que esto no sea una función directa de la afiliación profesional, puesto que los seis directores aislados pertenecen a productoras diferentes. Sin embargo, vemos que la firma *Éclair* no está representada dentro de los "aislados": todos los cineastas que estuvieron contratados por los estudios *Éclair* mantuvieron relaciones con otros franceses, ya sea porque compartían esa afiliación (como Chautard y Archainbaud) o no (Maurice Tourneur y Capellani). Esto se explica en parte por la movilidad profesional de uno de los directores que garantiza la estabilidad de la red: Léonce Perret. Tránsfugo de Gaumont en Francia, Perret termina uniéndose a la "World Film" en Fort Lee en los Estados Unidos, empresa que acabará siendo la filial americana de los estudios *Éclair*.

La segunda idea nos muestra estas afiliaciones profesionales: vemos claramente que la red no se articula por miembros de un solo estudio, aunque la empresa *Éclair* esté particularmente representada (más, incluso, si se tiene en cuenta la movilidad de Perret). Existen, pues, numerosas colaboraciones transversales:

Capellani produce varias películas dirigidas por Archainbaud¹³ y Guy rueda a partir de un guión de Perret una obra producida¹⁴ por él mismo. Las relaciones familiares o de amistad también intervienen complementando la formación de esta red de solidaridad: Chautard organiza la expatriación de Archainbaud a los Estados Unidos en 1915 no solo porque ya haya trabajado con él en Francia, sino porque era su padrastro, el esposo de su madre, la actriz Alice Archainbaud. Entonces, si la afiliación profesional no es suficiente razón para explicar la estructura de la red ¿sobre qué otros criterios se ha podido elaborar? La proximidad entre las fechas de expatriación de los sujetos parece una hipótesis concluyente. El grafo aquí presentado (fig. 2) integra esta nueva variable: el tamaño de los nodos es proporcional a la antigüedad de expatriación de los sujetos (cuanto más grandes son, más tarde se expatrian los sujetos).

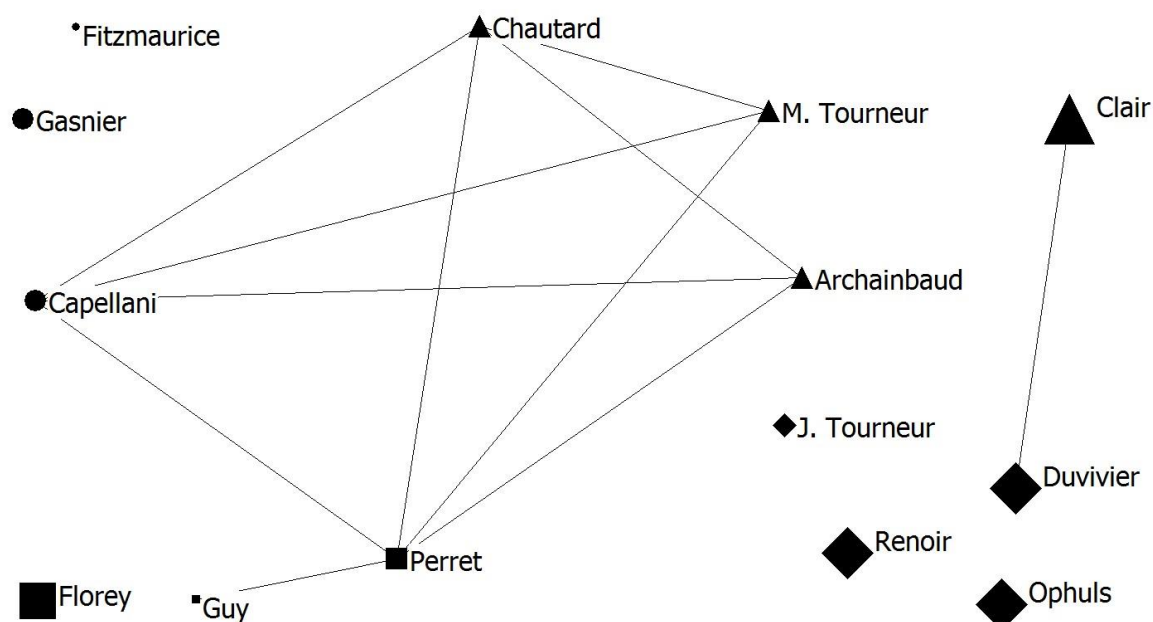


Figura 2. Esquema de una red profesional de directores franceses expatriados en los Estados Unidos entre 1900 y 1945, indicando sus fechas de expatriación.

Constatamos inmediatamente que las relaciones entre los directores se establecen en función, no ya de su pertenencia a un estudio, sino por la proximidad temporal entre sus expatriaciones. La red, de ser únicamente profesional, pasa a ser también generacional: los dos círculos sociales que se extraen corresponden en efecto a dos olas migratorias mayores de artistas franceses a los Estados Unidos. El primer

¹³ Las más relevantes fueron *The Love Cheat* y *A Damsel in Distress* en 1919, y *In Walked Mary* en 1920.

¹⁴ *Tarnished Reputation* (*La Flétrissure*), Alice Guy, Estados Unidos, Perret Productions Inc., 1920.

círculo, el más importante, se compone de cineastas expatriados durante la década de 1910. En efecto, en esa época, las firmas francesas comienzan a implantar oficinas en los Estados Unidos, sobre todo en la costa este. No es de extrañar, entonces, que manden allí a una parte de sus directores, acentuándose esto a partir de 1914, debido al relativo parón de la industria cinematográfica francesa durante la Primera Guerra Mundial y al interés de los estudios en que los directores ya contratados continuasen trabajando. En este entorno se exilian Guy en 1908, Maurice Tourneur¹⁵ y Gasnier en 1912, Chautard y Capellani en 1914, Archainbaud en 1915 y Perret en 1917. El segundo círculo solamente aúna a dos directores: René Clair y Julien Duvivier, que pertenecen a la segunda ola migratoria, la más tardía en la transferencia cultural entre Europa y Hollywood, constituida por los cineastas que huyeron de la Europa del totalitarismo y del nazismo (las esposas de Clair y Duvivier eran judías y por ello estaban amenazadas).

Si aparece en estos grafos que la cuestión generacional es al menos tan determinante como la de la adhesión cultural o la afiliación profesional en la formación de redes de sociabilidad, precisaremos que esta constatación tiene mucho que ver con el microcosmos estudiado y en ese momento específico de la historia del cine, llamado "de los primeros tiempos". En otras épocas, en particular a partir de los años 1930, es probable que constatemos, al contrario, el predominio de la afiliación profesional sobre la proximidad generacional: por ejemplo nuestros estudios sobre los directores que trabajaron para la UFA¹⁶ nos reafirman esta idea. Además, es interesante considerar que la red, aunque haya migrado, se ha consolidado gracias a la migración y al desplazamiento geográfico. Colaboraciones que nunca habrían tenido lugar en Francia suceden en Estados Unidos porque la red y el mantenimiento de su eficiencia son retos demasiado importantes para que sus miembros actúen de un modo que pueda debilitarla, véase ponerla en peligro. De esta forma, sin que se traduzca a pesar de ello en cooperaciones directas, las relaciones entre Capellani y Guy son mucho más cordiales al otro lado del Atlántico de lo que eran en París: Francis Lacassin cuenta que Guy aconsejó a Léon Gaumont contratar a Louis Feuillade para reemplazarlo cuando se marchó a Estados Unidos,

¹⁵Observemos que se expatria a la vez que su hijo, el joven Jacques Tourneur, que más tarde logrará la carrera que le conocemos como director en Hollywood.

¹⁶La UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) es la productora cinematográfica alemana más importante antes de la Segunda Guerra Mundial. Sus estudios de Babelsberg, cerca de Berlín, constituyeron un centro cultural de la época y albergaron el trabajo de numerosos directores que después se expatriaron a Hollywood.

disuadiéndole así de contactar con Capellani como hubiera podido suponerse¹⁷.

Una red multifactorial

El caso de los franceses expatriados en la década de 1910 pone de manifiesto lo que las redes profesionales en Hollywood tienen de multifactorial. El mayor interés de los sociogramas es hacer aparecer esta pluralidad de relaciones, es decir, la complejidad múltiple de la red. Estas conexiones presentan una heterogeneidad de estatus, de intensidad, de frecuencia, de dirección, de causalidad o de eficiencia que impide ver con claridad la red de sociabilidad. Algunos directores están relacionados con otros porque pertenecen a la misma familia (es el caso de Jacques y Maurice Tourneur), otros porque se han expatriado juntos (Friedrich W. Murnau y Edgar Georg Ulmer¹⁸), porque han trabajado juntos en Europa (Koster y Bernhard¹⁹), porque codirigen películas juntos (Preminger y Lubitsch²⁰), porque han actuado en las películas de sus compañeros (Stroheim y John H. Auer²¹), porque les han reemplazado en un rodaje (Phil Rosen y Sternberg²²) o porque han adaptado su texto a la pantalla grande (Edward Ludwig y Wilder²³). Las herramientas gráficas nos ofrecen una paleta lo bastante amplia como para que podamos representar estas diferencias. El gráfico aquí presentado (**fig. 3**) ofrece una visión esquemática de los diferentes tipos de relaciones dentro de una muestra de directores (n=28).

¹⁷Lacassin, Francis (1972). Pour une contre histoire du cinéma. Paris: 10/18, P.16 sq.

¹⁸Ulmer cruzó el Atlántico a la vez que Murnau para participar en el rodaje de Sunrise en 1926.

¹⁹ Henry Koster se familiarizó con el cine en los años 20 tras convertirse en el ayudante de Curtis Bernhard en Berlín, en la época de la UFA.

²⁰ Otto Preminger llegó incluso a finalizar el rodaje de That Lady in Ermine en 1948, tras el fallecimiento de Ernst Lubitsch que había comenzado a dirigir esta comedia musical.

²¹ Stroheim interpreta al protagonista de The Crime of Doctor Crespi, una película de terror de serie B producida por Liberty Pictures en 1935 y dirigida por John H. Auer, un expatriado húngaro.

²² En 1926 la MGM deseaba hacerse de Josef Von Sternberg cuyo trabajo de dirección en el rodaje de Exquisite Sinner no parecía adecuarse a las exigencias del estudio. La MGM despidió a Sternberg y confió a Phil Rosen la tarea de terminar la película.

²³ Ludwig rueda en 1938 A Certain Age para Universal, una comedia musical que resultó un gran éxito de público, cuyo guión escribió Billy Wilder con la colaboración de Charles Brackett.

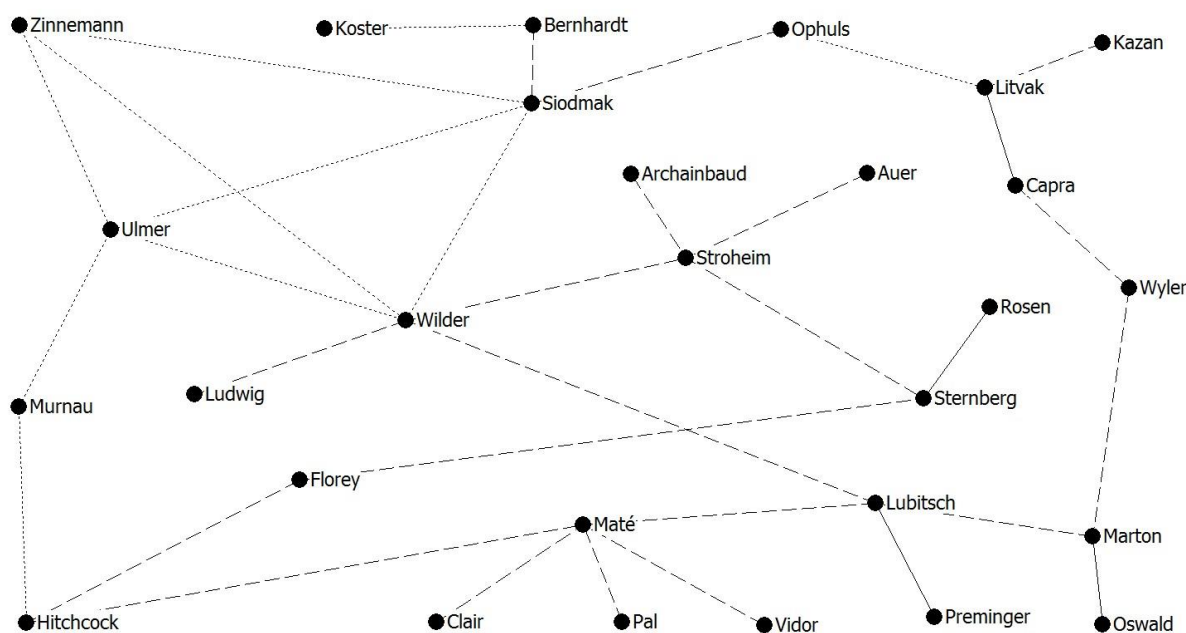


Figura 3. Esquema de la red multifactorial de una muestra de directores europeos expatriados a los Estados Unidos entre 1900 y 1945.

En cuanto a la importancia relativa de los diferentes tipos de relación, se observa que las codirecciones (materializadas por una línea continua), que se presentan, sin embargo, como la manera más evidente de colaboración profesional entre directores, están poco presentes. La mayoría de las veces consiguen que cineastas anteriormente aislados formen parte de la red: éste es el caso, por ejemplo, de Gerd Oswald, que aparece abajo a la derecha del grafo por haber codirigido *The Longest Day* con Andrew Marton en 1962. La red, de hecho, tiende a dos tipos de relaciones principalmente: las "otras" colaboraciones profesionales (líneas discontinuas) y las colaboraciones profesionales "pasadas" (líneas de puntos). Así pues, la mayoría de relaciones corresponde a cooperaciones que no plantean la codirección sino alguna otra forma de colaboración: así es como Stroheim se relaciona con Wilder por haber actuado en *Sunset Boulevard* en 1950, Bernhardt con Robert Siodmak para adaptar varios de sus guiones, por ejemplo *Conflict* en 1945. Siodmak también está relacionado con Ophuls por haberle posibilitado la obtención de su primer contrato americano²⁴. Esto explica que los puntos de articulación de la red sean los directores que poseen múltiples aptitudes profesionales y que están en condiciones de colaborar de distintas formas con sus homólogos expatriados. Por ejemplo, Rudolph Maté, técnico y reconocido director de fotografía a la par que director denostado (sobre todo por haber realizado películas de género con bajos

²⁴ *The Exile*, una película de capas y espadas rodada en 1940 para Douglas Fairbanks Jr.

presupuestos) ha colaborado con cinco directores europeos diferentes en los Estados Unidos, de los cuales tres le deben únicamente a él su conexión con la red (George Pal, René Clair y Charles Vidor). De la misma manera, Lubitsch (como productor y director), Wilder (como guionista y director) y Stroheim (como actor y director) aseguran la cohesión de diferentes círculos gracias a sus diversas colaboraciones.

Billy Wilder tiene un rol central por otra razón: sus “anteriores” colaboraciones con sus homólogos, que refuerzan la estructura relativamente evanescente de la red de socialización de los expatriados de Hollywood. Algunos directores se encuentran así asociados a la red simplemente por haber colaborado con otros en el pasado: es el caso de Fred Zinnemann, que está unido a Wilder, Siodmak y Ulmer por haber participado en el rodaje de *Menschen am Sonntag* en Berlín en 1929. Estos tres directores solamente están relacionados entre ellos por esta experiencia de su juventud: de hecho, si las colaboraciones pre-migratorias son bastante numerosas, constatamos que ninguna fue acompañada de una colaboración post-migratoria en Estados Unidos. Parecería que haber trabajado juntos en Europa no sea un factor condicionante de las colaboraciones profesionales en Hollywood. Entonces ¿puede que la nacionalidad sea una variable determinante? El siguiente gráfico (fig.4) introduce este nuevo dato, considerando las adhesiones culturales antes que la nacionalidad por las razones anteriormente expuestas: la forma del nodo representa aquí la adhesión cultural del director.

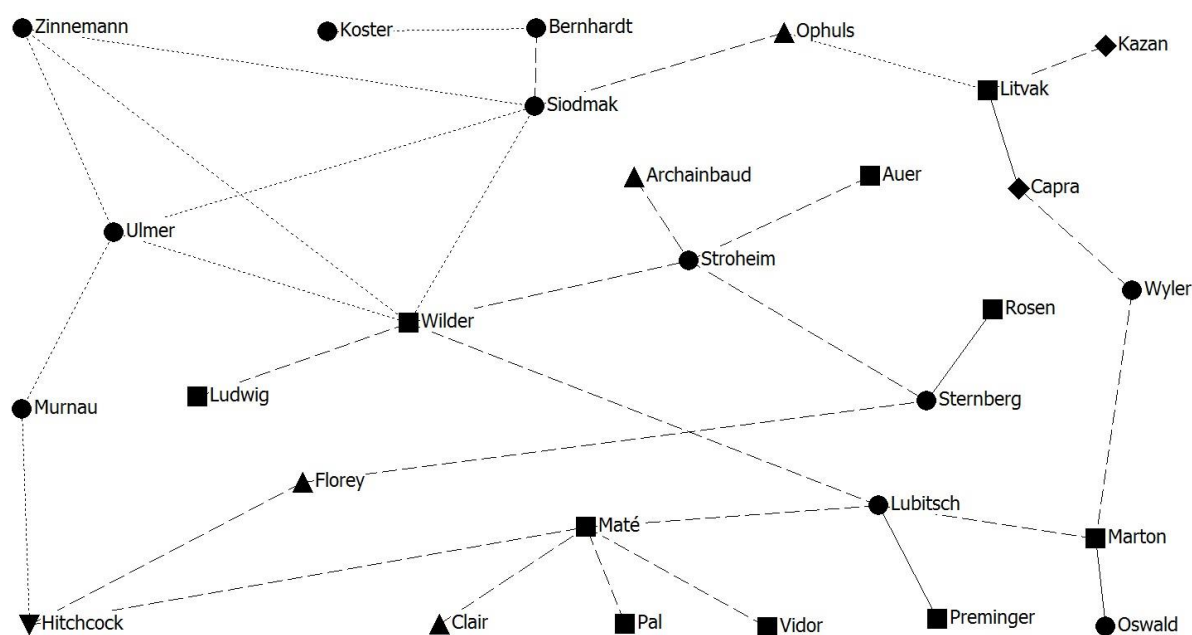


Figura 4. Esquema de la red multifactorial de una muestra de directores europeos expatriados a los Estados Unidos entre 1900 y 1945, indicando sus adhesiones culturales.

Si en primer lugar consideramos únicamente las “anteriores” colaboraciones, observamos entre algunos círculos de colaboradores una relativa congruencia cultural, especialmente en el seno de cineastas implicados en el rodaje de *Menschen am Sonntag*, ya que son casi todos germánicos (Zinnemann, Ulmer y Siodmak, cuyos nodos tienen forma de círculo). Sólo Wilder, nacido en la zona culturalmente “polaca” del Imperio Austro-húngaro, está más cerca de los eslavos (nodo cuadrado). Esta aparente diferencia se puede infravalorar porque Wilder fue educado en Viena. Sin embargo esta congruencia no parece una condición *sine qua non* para que se llevasen a cabo relaciones profesionales. Hitchcock estuvo al tanto del trabajo de Murnau en Berlín durante el rodaje de *Der Letzte Mann* en 1922, y sin embargo no comparten los mismos anclajes culturales: Hitchcock es británico (triángulo invertido), Murnau es germánico. Es el caso también de Ophuls, que trabaja como asistente de Anatole Litvak en Francia al final de los años 30: él es francés (triángulo) y Litvak es ucraniano (cuadrado); ello no cambia si consideramos el anclaje cultural inicial de Ophuls, nacido en Alemania pero nacionalizado francés en 1938.

Este hecho se vuelve más evidente en el caso de las codirecciones: ninguna de las relaciones establecidas sobre la base de una codirección afecta a directores que compartan la misma adhesión cultural (Litvak/Capra, Marton/Osvald, Lubitsch/Preminger y Rosen/Sternberg). La codirección se hace casi siempre entre germanos, eslavos y húngaros, lo que demuestra ciertas conexiones. El resto de colaboraciones no parecen mucho más ligadas a adhesiones culturales entre los directores, salvo en algunos casos: la proximidad cultural del eslavo Maté con el húngaro Pal y con Vidor, sobre todo, reafirma la existencia de redes entre los expatriados de Europa Central y de Europa del Este. Puesto que los anclajes culturales no parecen tan determinantes quizá podríamos aludir a uno de los criterios más empleados para categorizar a los Europeos de Hollywood: la razón de su expatriación. Es el objetivo del grafo presentado más abajo (fig.5); el tamaño de cada nodo responde a la razón por la que los cineastas han atravesado el Atlántico: pequeño cuando se trata de una migración profesional y artística (voluntaria), grande cuando se trata de un exilio étnico y/o político ligado al nazismo (forzada).

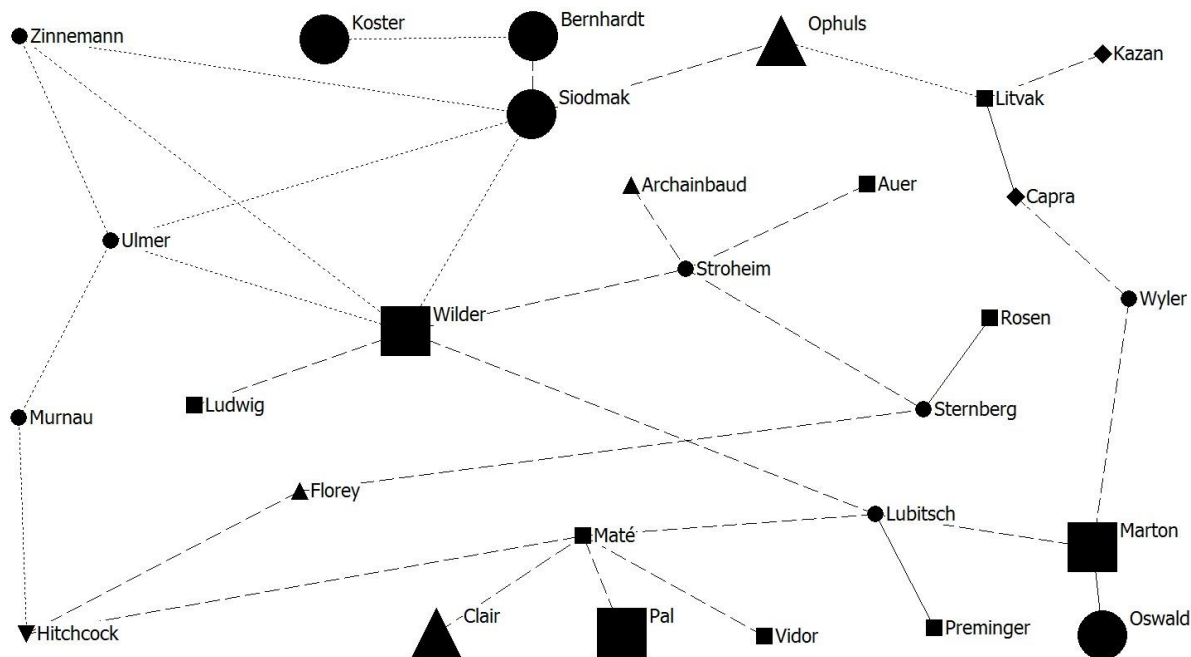


Figura 5. Esquema de la red multifactorial de una muestra de directores europeos a los Estados Unidos entre 1900 y 1945, indicando sus adhesiones culturales y el motivo de sus expatriaciones

Se puede ver que los exiliados por el nazismo, que representan un poco menos de un tercio de la muestra de directores representados en el grafo, no son los puntos nodales de la red, pero se unen *a posteriori*. Únicamente Wilder y Siodmak parecen garantizar una cierta cohesión: esto se explica por el hecho de que Wilder, y Siodmak en menor medida, están unidos porque han colaborado mucho con sus homólogos europeos, antes de emigrar. Por último, los exiliados permiten unificar círculos sociales antes dispares: consolidan la red, crean relaciones. Pero si se unen *a posteriori* es también debido a que llegaron más tarde a Estados Unidos, entre 1934 y 1935 los primeros, y alrededor de 1941 y 1942 los más tardíos. Entonces, más que la razón de la expatriación, quizá sea la fecha en la que se expatriaron los directores que convendría tener en cuenta, tal y como hicimos anteriormente en el caso del microcosmos de los franceses. El siguiente grafo (fig. 6) propone una esquema de la red multifactorial de los directores precisando, además de las adhesiones culturales representadas en forma de nodos, la fecha de su expatriación americana, traducida por el tamaño de los nodos: cuanto más importante sea, más tardía fue la expatriación.

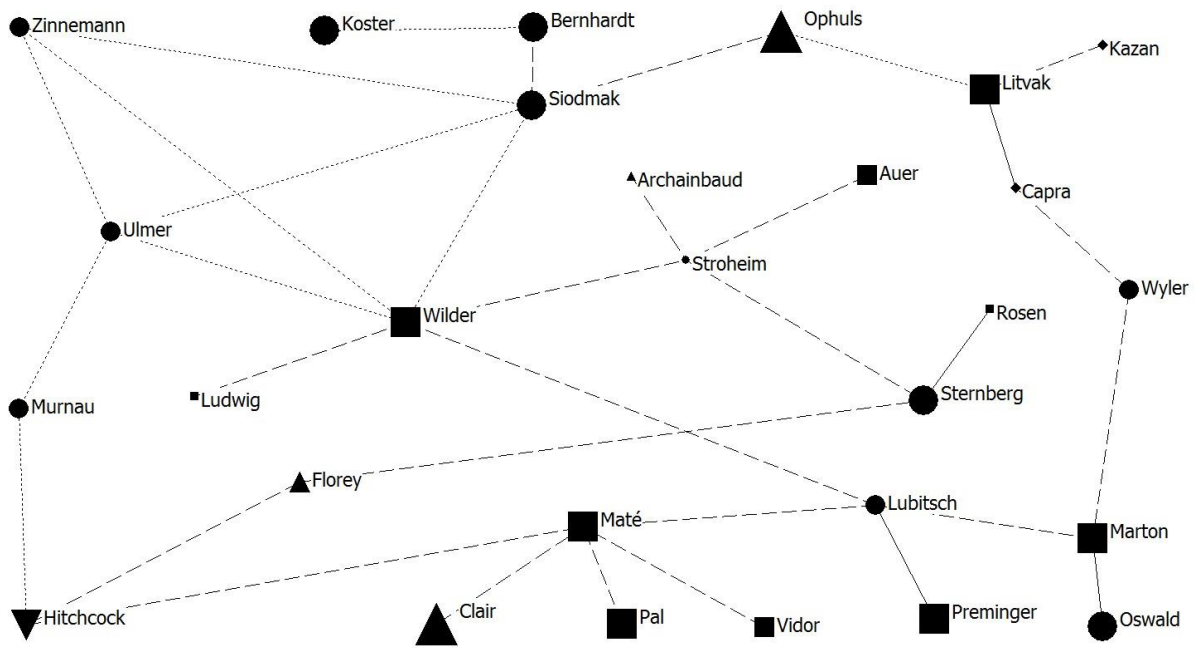


Figura 6. Esquema de la red multifactorial de una muestra de directores europeos expatriados a los Estados Unidos entre 1900 y 1945, indicando sus adhesiones culturales y sus fechas de expatriación.

Este grafo puede en parte superponerse con el anterior, puesto que la fecha de expatriación está directamente relacionada con el motivo de su salida. Sin embargo, aparecen otras variables: considerar la fecha antes que el motivo tiene como efecto sobre el grafo el estallido de las relaciones entre algunos cineastas: el círculo alrededor de Maté, por ejemplo, es bastante más homogéneo que en los gráficos precedentes, puesto que hace referencia a tres oleadas de expatriaciones distintas (los años 20 para Vidor, el final de los años 30 para Pal y Maté y el comienzo de los años 40 para Clair). Si ni la adhesión cultural, ni el motivo de la expatriación, ni el momento de la expatriación permiten explicar esta agregación de cineastas alrededor de Maté, se pone de manifiesto que intervienen otros parámetros, que escapan en parte a un determinismo social radical, como el talento artístico (lo que confirma lo que avanzamos antes en cuanto al papel de los cineastas con múltiples competencias técnicas).

Además de estos resultados, que desvelan directamente la socialización profesional de los expatriados europeos en Hollywood, la constitución de sociogramas se presenta como una base sólida para calcular indicios, a partir de la figuración de diferentes capitales. El capital social es uno de los más evidentes de determinar, pero podemos también imaginar un capital artístico, en función del nivel de reconocimiento y de legitimidad artística de la que gozan los cineastas - lo que los teóricos de las redes sociales llaman la "centralidad del prestigio" (Wasserman,

Stanley y Faust, Katherine, 1994). Sería interesante, también, calcular el *clusteringcoefficient*(coeficiente de agrupamiento)de los sujetos al estudiar su relación con la contratación por parte de un estudio. Un coeficiente de agrupamiento elevado entre los cineastas contratados en un mismo estudio confirmaría una tendencia al gregarismo y desvelaría un aspecto de la movilidad profesional en Hollywood.

De la red profesional a la red interfílmica

Adoptando la misma perspectiva que en las líneas anteriores, nos parece que la teoría de los grafos es una herramienta complementaria a la sociología de las obras. Así como hemos hecho para modelizar las redesentre los cineastas, podríamos representar, mediante la formación de grafos, las relaciones entre sus películas. Los grafos permiten, de nuevo, hacer aparecer elementos sensibles: ¿Cuáles son las estructuras que rigen las relaciones interfílmicas? ¿Nos remiten éstas a parámetros socio-estéticos? Hemos llevado el ensayo sobre un corpus reducido, constituido por la totalidad de las obras de Billy Wilder, es decir, veintisiete películas. El grafo que presentamos a continuación (**fig. 7**) ofrece un esquema de la red interfílmica de las obras de Wilder. Con el propósito de comparar las variables económicas y estéticas (suponiendo que podamos realmente separarlas) hemos reunido las películas en función de estructuras de producción: las obras están relacionadas cuando han sido producidas en un mismo estudio.

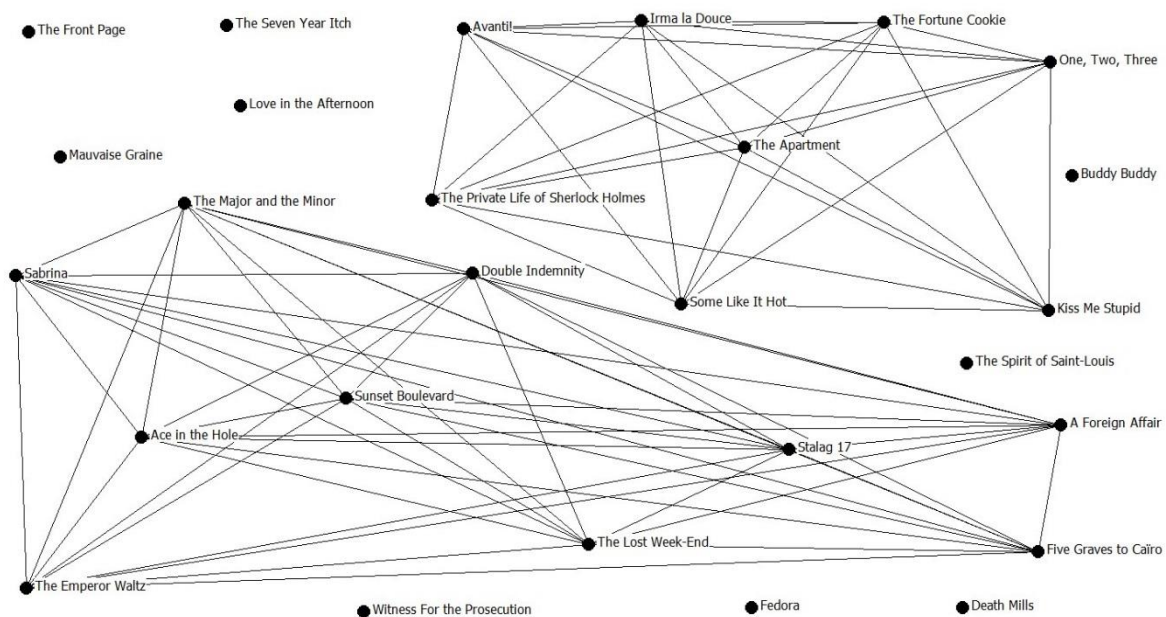


Figura 7. Esquema de una red interfílmica de las obras realizadas por Billy Wilder, en función del estudio de producción.

De aquí se deduce la existencia de dos grupos. El primero, que ocupa la base del grafo, corresponde a las películas producidas por la Paramount, empresa para la que Wilder trabaja la primera parte de su carrera. La segunda, más pequeña, agrupa las películas producidas por MirishCorporation, donde Wilder trabaja al final de su carrera. Podemos constatar que varias películas están aisladas: son las obras producidas por estructuras para las cuales Wilder no colaboró más que una vez. Si mantenemos esta cartografía fílmica modificando, esta vez, la estructura que reúne las películas, eligiendo por ejemplo un parámetro socio-estético, veremos que los agrupamientos varían considerablemente. El grafo siguiente (**fig. 8**) propone reunir las películas en función de su género: las obras están unidas (líneas de puntos) cuando pertenecen al mismo género cinematográfico.

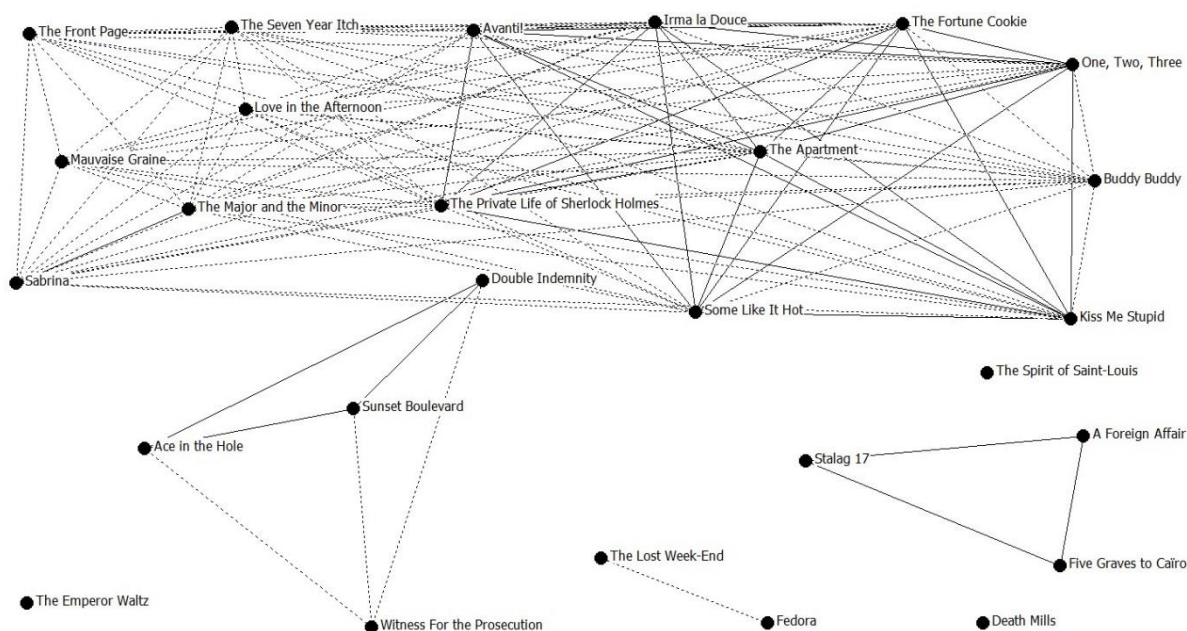


Figura 8. Esquema de una red interfílmica de las obras realizadas por Billy Wilder, en función de su pertenencia genérica.

Los círculos dibujados aquí no representan ya los estudios sino los géneros: cada uno remite a una de las grandes orientaciones genéricas del director. El conjunto mayor responde al género de la "comedia", la inclinación mayor de Wilder. Observamos más abajo un círculo menos importante, que agrupa las cuatro películas policíacas y criminales del cineasta: algunas están unidas por una línea continua porque mantienen a la vez una proximidad de género y de estructura (además han sido realizadas por el mismo estudio). El tercer círculo, abajo a la derecha en el grafo, se compone de tres películas que fueron producidas por el mismo estudio: son las películas "bélicas" (aunque conserven, como la mayoría de

las películas de Wilder, un tono mayoritariamente cómico). Por último, un último conjunto agrupa los dos únicos "dramas" de Wilder: *TheLostweekend* y *Fedora*.

Observamos rápidamente que los círculos, aquí genéricos, se corresponden bastante poco con los precedentes círculos observados, por lo que un mismo estudio no produce a la fuerza un único género, ni un mismo género se produce solamente por un único estudio. La relación entre los dos es incluso prácticamente inexistente en el caso de Billy Wilder, porque la superposición de los dos gráficos (**fig. 9**) y la consideración de los dos parámetros de agrupamiento permite relacionar la casi totalidad de las películas y reducir la división de la red interfílmica en círculos.

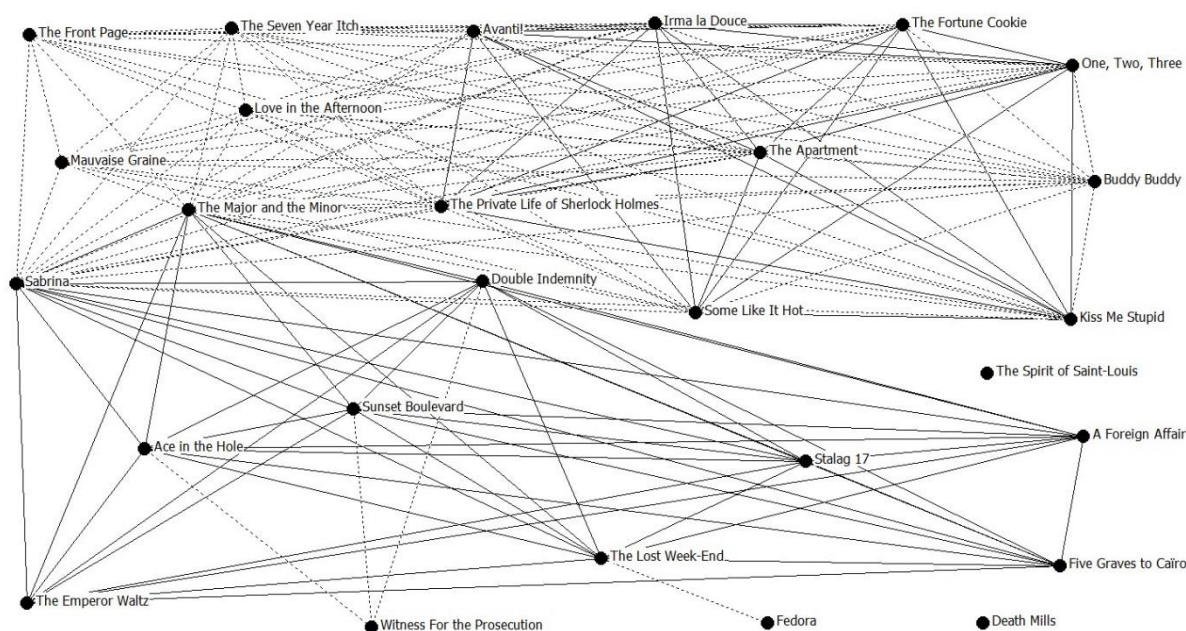


Figura 9. Esquema de la redinterfílmica de las obrasdirigidaspor Billy Wilder, en función de su pertenenciagenérica a un género y de su estudio de producción.

Solamente dos películas están aisladas aquí de la filmografía del realizador: *Death Mills*, un cortometraje documental encargado por el ejército americano en 1945, y *The Spirit of Saint-Louis*, el único *biopic* histórico de Wilder, realizado en 1957. Aparte de estas películas, cuya forma y contenido las separa del resto de la obra del director, todas forman una red relativamente densa.

Si cruzamos ahora esta cartografía con una nueva variable, como la fecha de estreno de las películas, por ejemplo, obtendremos un gráfico como el siguiente (fig. 10), en el que el tamaño de los nodos responde a la antigüedad de la película: cuanto anterior es en la carrera de Wilder, más pequeño es el nodo.

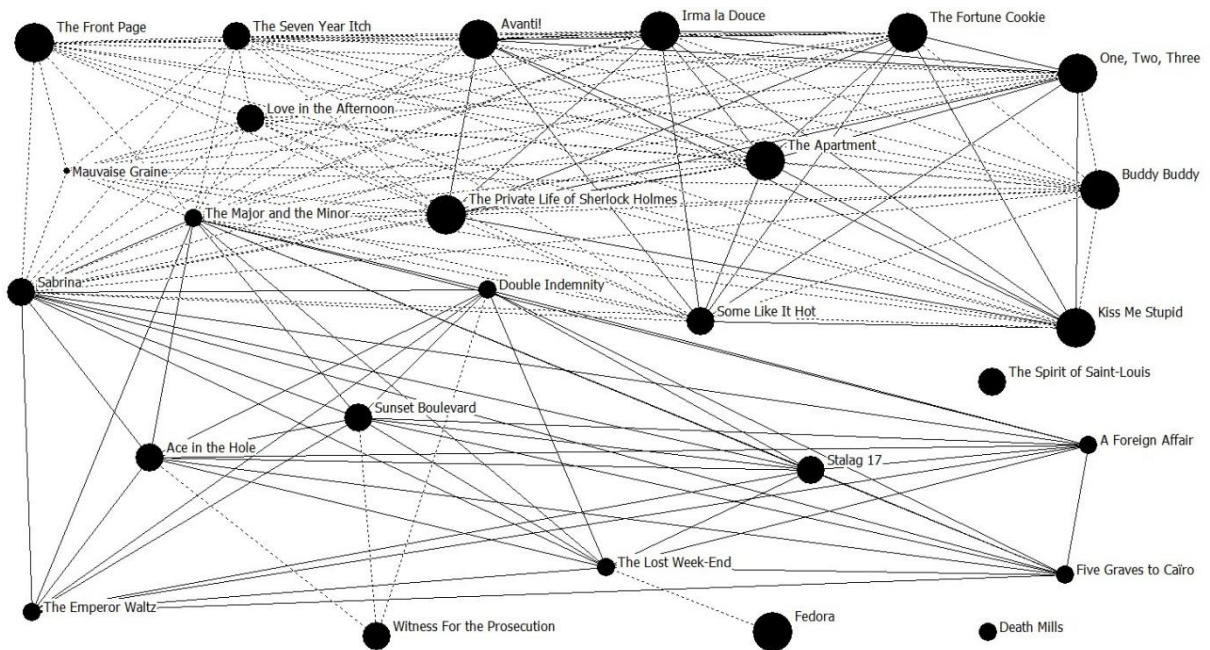


Figura 10. Esquema de una red interfílmica de las obras dirigidas por Billy Wilder, en función de su pertenencia genérica y de su estudio de producción, indicando la fecha de estreno de las películas.

La adición de esta nueva variable confirma ciertos elementos previamente constatados (como la producción de películas para la MirishCorporation al final de su carrera), pero hace aparecer otras que antes eran invisibles. Nos concentraremos en la esquina superior izquierda del grafo y más precisamente en dos películas: *The Front Page* y *Mauvaise Graine*. La figura 10 hace aparecer, en efecto, que estas dos películas comparten un mismo género (la comedia), han sido producidas en momentos alejados en la carrera del director (como lo confirma la diferencia flagrante de tamaño entre las dimensiones de los dos nodos) y por estudios diferentes, con lo que el director no volvió a trabajar. Además de informarnos de la permanencia en el género "comedia" en la filmografía de Wilder (aunque no hiciese falta recurrir a un grafo para comprobar esto), esto da fe de la legitimidad de la que goza el director en esa época en Hollywood, pues puede permitirse "vender" su especialidad genérica (y por tanto, en cierto sentido, imponer su *estilo*) a estudios para los cuales no ha trabajado nunca, y en distintos momentos de su carrera. Un caso similar se da entre otras dos películas situadas cerca de éstas en el gráfico, *The Seven Year Itch* y *Love in the Afternoon*, que confirman esta idea.

El análisis estructural de la transferencia cultural se presenta así como doblemente eficaz, puesto que ofrece una visualización tanto de las redes profesionales como de las redes interfílmicas. Interviene como un complemento heurístico en el estudio

de las sociabilidades artísticas: por un lado, permitiendo dar cuenta de manera precisa de la multiplicidad de relaciones que unen a los sujetos de una comunidad profesional, y por otro, ofreciendo, enriquecida por cuadros teóricos de otros campos, un método de análisis original de las producciones simbólicas.

¿Y si los Europeos de Hollywood no existieran?

Al hacer surgir la multiplicidad de las relaciones establecidas, la naturaleza de las superposiciones y los motivos de los agujeros estructurales, el análisis estructural y la aproximación sociométrica de los "Europeos de Hollywood" ponen al día el carácter polimorfo del fenómeno. Los sociogramas hacen aparecer también polos, zonas donde los nodos están particularmente ligados, despejando así *varias* redes de sociabilidad, que son autónomas por la ausencia de relaciones entre determinados directores. La relevancia de una delimitación sociológica de "Europeos de Hollywood" queda entonces reducida: si la transferencia cultural se constituye finalmente de múltiples formas, de múltiples redes, no debería interpretarse más que como la reunión estructural de componentes conexos. Son los puentes entre diferentes elementos los que se presentan como sensibles, al menos tanto como los puntos de articulación que garantizan la estabilidad de la red. Elevar, entonces, a los "Europeos de Hollywood" al rango de paradigma puede ser arriesgado, a menos de perderse en los meandros de un proceso taxonómico delicado y relativamente vano. Lejos de ser "simplemente" metodológico, el préstamo de la sociología de las redes se presenta así directamente como teórico, reorientándose a postulados epistemológicos.

Precisamente, en el plano epistemológico, el análisis estructural tiene otro mérito: el de movilizar simultáneamente una multitud de categorías, establecidas sobre criterios que competen en diferentes campos (económico, sociológico, histórico y ético). Desde este punto de vista, aplicar la teoría de las redes sociales a la sociología del cine permite materializar el carácter transdisciplinario de los planteamientos. Toda operación de categorización que tenga como objetivo describir, organizar y estructurar un objeto de estudio cosifica las categorías establecidas, pero oficializando la movilización de estas categorías de pensamiento de los objetos (ya sea con los directores como con las obras) la teoría de las redes sociales *autoriza* su cuestionamiento científico. Esto se vuelve más pertinente en el marco de un estudio sobre objetos simbólicos como las obras de arte: el proceso taxonómico de organización de la transferencia cultural entre Europa y Hollywood se ve afectado por la dificultad de determinar las estructuras que acojan las redes,

principalmente cuando son competencia de discursos estéticos, como el género. Enfrentadas simultáneamente a otros parámetros, estas estructuras ganan en legibilidad y el propósito sociológico tiende a volverse más objetivo.

Bibliografía

- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkley: University of California Press.
- Bessière, I. & Odin, R. (dir.) (2004). *Les Européens dans le cinéma américain, émigration et exil*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Delaporte, C. (2011). *Genres et socialisation à Hollywood. Sociologie des films américains des réalisateurs de cinéma d'origine européenne expatriés aux États-Unis entre 1900 et 1945*. Tesis de doctorado en Sociología bajo la dirección de Laurent Creton leída en la Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Esquenazi, J-P. (2007). *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*. Paris: Armand Colin.
- Gili, J. (2004). *Les entreprises françaises aux États-Unis des origines aux années 1920. Repères pour un chantier de recherche*, in I. Bessière & R. Odin (dir.). (2004). *Les Européens dans le cinéma américain, émigration et exil*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pag. 107-119.
- Lacassin, F. (1972). *Pour une contre histoire du cinéma*. Paris: 10/18.
- Lazega, E. (2007). *Réseaux sociaux et structures relationnelles*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lemieux, V. & Ouimet, M. (2004). *L'analyse structurale des réseaux sociaux*. Bruxelles: De Boeck.
- Wasserman, S. & Faust, K. (1994). *Structural Analysis in the Social Sciences*. New York: Cambridge University Press.