

Rick Altman

Los géneros cinematográficos

2. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación —o en cualquier reseña— sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.

Richard T. Jameson, *They Went Thataway* (1994, pág. ix)

En muchos aspectos, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios. Aunque los críticos de los géneros cinematográficos casi nunca citan a Horacio o a Hugo, sí recurren a Aristóteles y a toda una serie de teóricos literarios más recientes. Leo Braudy invoca a Samuel Johnson; Frank McConnell se remite a John Dryden; Ed Buscombe se fija en Wellek y Warren; Stuart Kaminsky, John Cawelti y Dudley Andrew citan a Northrop Frye; Will Wright busca el apoyo de Vladimir Propp; Roland Barthes y Tzvetan Todorov aparecen citados en la obra de Stephen Neale. Sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios.

Con todo, existen notables diferencias entre la crítica de los géneros cinematográficos y sus predecesores literarios. Las publicaciones sobre géneros cinematográficos empezaron a proliferar a finales de los sesenta, hasta conquistar un espacio intelectual propio en el que los estudiosos y críticos de cine, como sucede actualmente, se responden unos a otros dejando a un lado a aquellos críticos literarios que sirvieron de base a la especulación sobre los géneros. Si la bibliografía de Will Wright en *Sixguns and Society* (1975), por ejemplo, partía en gran medida de un repertorio de teóricos literarios, lingüistas y antropólogos, casi todos los estudios so-

bre géneros cinematográficos de la última década repiten una misma lista de teóricos cinematográficos, cuya obra se ha publicado íntegramente en los últimos veinticinco años: Altman, Buscome, Cawelti, Doane, Elsaesser, Neale, Schatz, Williams y el propio Will Wright. En suma, el estudio de los géneros cinematográficos se ha constituido en las dos últimas décadas como un terreno aparte del estudio de los géneros literarios; en consecuencia, ha desarrollado sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudio.

En este capítulo intentaremos esbozar las aproximaciones a los géneros cinematográficos en los últimos años. Esta panorámica se centra, sobre todo, en los estudios de los principales géneros publicados en forma de libro, junto con los artículos más influyentes que han aparecido sobre el tema. Las actitudes descritas no se corresponden necesariamente, sin embargo, con las proclamadas en las contraportadas o en las introducciones teóricas de los libros; derivan, más bien, de la praxis real de los estudios actuales sobre los géneros, es decir, la teoría que emerge de la práctica de la crítica e historia de los géneros. No todos los métodos o conclusiones presentados en este capítulo están en concordancia con mis propias ideas. En realidad, a lo largo de la presente obra propondremos alternativas a muchas de las actitudes descritas a continuación. No obstante, es importante que los lectores puedan tener una idea clara de la tradición clásica de los estudios sobre géneros cinematográficos, como contexto básico para las propuestas a realizar en capítulos posteriores. Por ello, las diez afirmaciones siguientes se presentan del modo más directo posible, evitando las posibles variantes así como la crítica de actitudes y estrategias potencialmente problemáticas.

El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses

En los cómics siempre aparecen extraños artefactos capaces de desempeñar las más diversas tareas. Algo parecido sucede con la visión que normalmente se tiene del género. Con una versatilidad poco menos que mágica, los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente. Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos.

Dudley Andrew afirma, en *Concepts in Film Theory* (1984), que los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas. El género es una categoría singular en el sentido de que implica abiertamente a todos los aspectos de esta economía; estos aspectos están siempre en juego en el ámbito del cine, pero suele resultar muy difícil percibir su interrelación (1984, pág. 110).

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Aunque no todos los teóricos de los géneros tienen en cuenta estos cuatro significados y áreas de influencia, los teóricos de los géneros suelen justificar su trabajo partiendo de la polivalencia del concepto. Por ejemplo, Stephen Neale, en su obra *Genre* (1980), empieza citando a Tom Ryall: «La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador.» (Pág. 7). Basta un mismo término para ir desde el director hasta la película y de ésta a la lectura del espectador.

Naturalmente, esta capacidad de ejercer múltiples funciones otorga al género el poder de asegurar unas relaciones privilegiadas entre los distintos componentes del cine. Ese potencial exclusivo del género cinematográfico se expresa casi siempre en forma de figuras estilísticas o metáforas explicativas de esa singular capacidad de establecer conexiones. En palabras de Thomas Schatz (1981), los géneros cinematográficos «expresan las sensibilidades social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores» (pág. 14). Más allá de esta sencilla construcción «no sólo... sino también», Dudley Andrew ofrece una metáfora de equilibrio activo al afirmar que «los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine» (1984, pág. 111). Jim Kitses (1969), sin embargo, es quien consigue expresar con mayor dinamismo el potencial comunicativo del género. «El género», señala Kitses en *Horizons West*, «es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos» (pág. 8). El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos. Resulta comprensible que las múltiples definiciones y asociaciones de los géneros puedan producir una cierta confusión; más sencillo aún es darse cuenta de que un concepto tan versátil atrapa la imaginación de los críticos cinematográficos (quienes, en ocasiones, acaban confundiendo el concepto de género con una panacea crítica).

De paso, quizá valga la pena señalar que las conexiones del género cinematográfico con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierten en un concepto más amplio que el género literario tal y como se ha entendi-

do habitualmente. Si el sistema horaciano destaca la necesidad de modelos apropiados para la producción textual y la tradición aristotélica se centra en la estructura textual y los efectos de su recepción, los teóricos de los géneros cinematográficos, en cambio, admiten sistemáticamente que la principal virtud de la crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar *todos* los aspectos del proceso, desde la producción a la recepción. Pero lo cierto es que, mediante una selección de ejemplos donde todas las definiciones (producción, texto, exhibición, consumo) son claramente coincidentes, los críticos han conseguido evitar las cuestiones difíciles relativas a los posibles conflictos entre dichas definiciones.

La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce

Al dar por sentado que los géneros son categorías públicas ampliamente reconocidas, los críticos se ven enfrentados a un delicado problema: si la existencia de un género depende más del reconocimiento público en general que de la percepción individual del espectador, entonces ¿cómo se produce ese reconocimiento público? El problema se podría resolver recurriendo a las circunstancias culturales generales (en la línea de los argumentos propuestos por Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* [1947]) o a las instituciones de recepción de las películas (en la línea del modelo «formación de lectura», de Tony Bennet [1983]), pero los teóricos de los géneros cinematográficos han preferido trazar una ruta directa que va desde los orígenes industriales hasta una aceptación generalizada por parte del público de la existencia, descripción y terminología de los géneros. Aunque esta conclusión se basa en la suposición, algo dudosa, de que los géneros que la industria cinematográfica configura se comunican de manera completa y uniforme a un conjunto de espectadores muy dispersos en términos de tiempo, espacio y experiencia, sirve para cerrar el debate acerca de la constitución y denominación de los géneros.

Cuando Frye y Todorov reclaman un enfoque «científico» del estudio de los géneros, quieren decir que los críticos deben gozar de libertad para descubrir nuevas conexiones, constituir nuevas agrupaciones de textos y ofrecer designaciones nuevas. Sólo así puede Frye ofrecer su teoría de los *mythoi* o Todorov describir el género que él denomina *lo fantástico*. El estudio de los géneros cinematográficos no ha seguido esta línea, sobre todo en la configuración de sus objetos de estudio. En vez de seguir el modelo romántico, que privilegia el análisis crítico individual, la teoría de los géneros en el cine ha seguido una línea clásica, que subraya la primacía del discurso de la industria, junto con el efecto *global* que éste produce en la masa de espectadores.

Puesto que rechazan localizar a los géneros únicamente en las propiedades textuales, los teóricos de los géneros cinematográficos han aceptado de manera sistemática una relación casi mágica entre los propósitos de la industria y la respuesta del público: casi mágica porque la mecánica de la relación entre la industria y el pú-

blico se describe de una manera totalmente primitiva. Leo Braudy propone, por ejemplo, la siguiente versión de esta relación: «Las películas de género le preguntan al público: “¿Todavía queréis creer en esto?”. La popularidad es el público respondiendo: “Sí”» (1977, pág. 179). Como afirma Schatz, después de citar a Braudy y ratificar su punto de vista, «la película de género reafirma las creencias del público, tanto individuales como colectivas» (1981, pág. 38). Paradójicamente, la visión estándar del género cinematográfico trata entonces a la industria y al espectador como agentes el uno del otro. Si en cierto sentido «la respuesta colectiva del público “crea” los géneros» (Schatz, 1981, pág. 264), en un sentido profundo es la industria cinematográfica quien los establece y designa. Fundidos en un bucle sin principio ni final, como dos serpientes mordeándose las colas, la industria y el público aparecen encerrados en una simbiosis que no deja espacio a terceros.

Para Schatz, los géneros son «el producto de la interacción entre el público y el estudio», subrayando que los géneros «no son el resultado de una arbitraria organización de carácter crítico o histórico». No son los analistas quienes los organizan ni descubren; los géneros cinematográficos constituyen «el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de las películas» (*ibid.*, pág. 16). Este punto es una referencia constante en la metodología utilizada por los críticos para elaborar sus cánones genéricos. Tanto si se trata del musical (Feuer), el *western* (Cawelti), el *biopic* (Custen), la película de aventuras históricas (Taves), el cine bélico (Basinger) o incluso las películas «de género británico» (Landy), se entiende que es la industria quien sanciona y predefine el corpus genérico. Como veremos en el capítulo 5, la mayoría de estudios sobre los géneros elaboran su propia versión de la definición y constitución del corpus por parte de la industria, lo que equivale a decir que no respetan totalmente esa actividad industrial que en apariencia defienden. Pese a todo, la teoría que subyace a los estudios actuales sobre los géneros destaca la importancia de la acción industrial para definir lo que Neale denomina «clases institucionalizadas de textos» (1990, pág. 52). No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte.

Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables

Es obvio que las dimensiones históricas de la producción y recepción de las películas constituyen un desafío a la pretensión de claridad teórica de la crítica de los géneros cinematográficos. La teoría de los géneros cinematográficos presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y del público; la historia, por su parte, presenta innumerables ejemplos de disparidad. La teoría de la recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera inmediata y transparente; los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos. El modelo científico de nomenclatura binomial

de Linneo presupone la existencia de especímenes puros, pero la historia de los géneros nos ofrece híbridos y mutantes.

Aun así, los estudios sobre los géneros cinematográficos están demasiado comprometidos con la pureza de los géneros para prestar excesiva atención a la historia. La historia del cine podría haber conducido al estudio de los géneros cinematográficos hacia las ideas románticas de la hibridación de géneros, pero los programas teóricos adoptados por los críticos de los géneros parten de una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros, sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas. Los motivos de esta actitud son obvios. Como el género se concibe como un conducto por el que se hacen discurrir estructuras textuales que enlazan la producción, la exhibición y la recepción, el estudio de los géneros sólo da resultados satisfactorios cuando trabaja con el material adecuado, es decir, textos que afirmen de manera clara y simultánea todos los aspectos de la trayectoria estándar de un género: esquema básico, estructura, designación y contrato. Esta modalidad de aproximación a los géneros únicamente dará resultado en los casos en que la designación y la estructura faciliten un esquema definido para la producción y una base demostrable para la recepción.

Con el fin de ofrecer un material apropiado para este tipo de estudio de los géneros, los críticos han llevado a cabo dos operaciones complementarias. En primer lugar, han descartado sistemáticamente las películas sin cualidades definidas respecto a su género. En segundo lugar, los principales géneros se han definido partiendo de un núcleo de películas que satisfacen de manera obvia los cuatro presupuestos de la teoría:

- a) La producción de estas películas se llevó a término siguiendo un esquema básico y reconocible de género.
- b) Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbran a identificar con el género.
- c) Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- d) El público reconoce de manera sistemática que las películas pertenecen al género en cuestión y las interpretan de manera acorde.

Independientemente del método empleado para definir el corpus privilegiado de un género, siempre prevalece una característica: la mayoría de críticos de los géneros prefieren utilizar como material películas cuyo vínculo con el género en cuestión sea claro e ineluctable. Ni géneros híbridos románticos, ni mutaciones, ni anomalías.

- De hecho, uno de los primeros movimientos habituales de los teóricos e historiadores de los géneros consiste en justificar la reducción del enorme corpus que el título del libro sugiere hasta el sucinto corpus que define la letra pequeña del subtítulo. Robert Lang, por ejemplo, empieza su libro titulado *American Film Melodrama* (1989) explicando que su verdadero objeto de estudio es el melodrama «familiar» en tres películas de Griffith, Vidor y Minnelli, respectivamente. Will Wright (1975) reduce varios miles de *westerns* a cincuenta películas cuyos beneficios en ta-

quilla superaron los cuatro millones de dólares. Son muchos los libros que, tras títulos y afirmaciones de carácter generalizador, esconden un proceso de selección *de facto*. Para Jane Feuer (1982), los musicales verdaderamente importantes son los producidos por el equipo de Freed en la MGM. Thomas Schatz (1981) saca conclusiones sobre la historia del *western* partiendo de una selección de películas dirigidas por John Ford. Al parecer, no tiene sentido hacer crítica de los géneros sin haber constituido antes un corpus cuya adscripción a un género sea incontrovertible.

Un segundo método de asegurar que los géneros sean entidades diáfanas, manejables y estables es subdividirlos en unidades de menor tamaño. En vez de abordar todo el género cómico o incluso toda la comedia romántica, Stanley Cavell (1981) sintetiza la comedia de Hollywood en seis comedias de *remarriage* (enredo matrimonial) en *La búsqueda de la felicidad* (1993). Brian Taves, en *The Romance of Adventure* (1993), ofrece un ejemplo transparente de este proceso en el párrafo que abre el primer capítulo:

Si pedimos a seis individuos distintos —un profano, un estudioso, un crítico o un cineasta— que citen la primera película de aventuras que les venga en mente, obtendremos seguramente media docena de respuestas considerablemente divergentes. Uno menciona *En busca del arca perdida*, el otro apostará por *La guerra de las galaxias*, otro replicará que *Los cañones de Navarone*, un cuarto citará *Quo Vadis*, el quinto dirá que, sin duda, las películas de James Bond, mientras el sexto sugerirá que *Robin Hood*. Opino que, de estos ejemplos, sólo *Robin Hood* constituye una verdadera película de aventuras. El resto representa géneros que se distinguen por derecho propio. *En busca del arca perdida* es una fantasía... *La guerra de las galaxias* es ciencia-ficción... *Los cañones de Navarone* es cine bélico... *Quo Vadis* es cine épico bíblico... James Bond es un espía... en un mundo de espionaje y agentes secretos. Frente a ellas, *Robin Hood* trata de la esforzada lucha por la libertad y por un gobierno justo, ambientada en lugares exóticos y en un pasado histórico. Éste es el tema central del género de aventuras, un motivo que le es inherente de manera exclusiva.

Resulta esencial determinar todo aquello que comprende una película de aventuras, a fin de analizar los principios básicos del género y distinguir sus fronteras respecto a otras formas con elementos similares. (págs. 3-4)

Preocupado por mantenerse fiel a la verdadera naturaleza del género, Taves demuestra la importancia que habitualmente se atribuye a presentar los «principios básicos» de un género acompañados de un corpus genérico con «fronteras» definidas. Las resonancias nacionalistas de esta dedicatoria serán objeto de comentario en el capítulo 12.

Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género

Igual que los géneros deben tener fronteras definidas para facilitar el tipo de crítica aquí descrito, cada película de un canon genérico debe constituir un ejemplo claro de dicho género. Si bien puede considerarse que una película combina varios esti-

los de iluminación o de planificación, que yuxtapone modelos de sonido completamente distintos, que mezcla imágenes rodadas en escenarios reales con imágenes de estudio y otras surgidas del laboratorio, casi siempre se la tratará, sin embargo, como *western* o cine negro, musical o melodrama, filme de aventuras históricas o película épica bíblica. Cuando el sonido llegó a Hollywood, se designaba a las películas mediante porcentajes: hablada en un 20 por ciento, por ejemplo, o hablada en un 50 por ciento, o incluso totalmente hablada. Esta gradación no suele ser posible con los géneros. El uso que se suele dar a la idea de género hace que sólo se considere aceptable una actitud de «todo o nada» a la hora de establecer los corpus.

Si los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica; debe presuponerse una reconocibilidad instantánea. Stephen Neale afirma, por ejemplo, que «la existencia de géneros comporta que el espectador sabe en todo momento que todo “se arreglará al final”, que se afirmará la coherencia, que toda amenaza o peligro surgidos del propio proceso narrativo quedarán finalmente refrenados» (1980, pág. 28). Naturalmente, la «existencia de géneros» no es lo único que garantiza el bienestar del espectador. Un texto que combinase dos géneros, como la comedia romántica y el documental o la violencia *exploitation*, podría dejar a los espectadores a merced de una situación potencialmente incontenible: un género parece asegurar la integridad física de los jóvenes enamorados, mientras que el otro sólo ofrece la perspectiva de una muerte atroz. Este tipo de lectura también sería posible desde el punto de vista de la «existencia de géneros», pero está claro que no es el que los críticos de los últimos años suelen elegir para sus trabajos.

Por esta razón, los términos utilizados para describir las relaciones entre las películas y el género suelen seguir el modelo tipo/muestra. Es decir, que cada película se presenta como ejemplo del género en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus características básicas. Se dice, entonces, que las películas «pertenecen a» o «son miembros de» un género. Aunque las listas inclusivas que figuran en las últimas páginas de numerosos estudios sobre los géneros se dedican a dividir meticulosamente el género en sus subgéneros constitutivos, casi nunca manifiestan dudas respecto a si todos y cada uno de los filmes merecen ser considerados muestras del género en cuestión. Con títulos tan sencillos como «Los *westerns* más importantes y representativos» (Cawelti, 1975), «Los subgéneros del musical» (Altman, 1987), «Los *biopics* por estudios» (Custen, 1992) o «Tipos de filmes de aventuras» (Taves, 1993), estas listas son un elocuente testimonio de la doctrina de exclusividad genérica practicada por críticos, teóricos e historiadores en los últimos años. Si bien se suele dar a los géneros un tratamiento similar al que reciben los Estados-nación, es evidente que en la actualidad la doble ciudadanía ha sido proscribida por los estudiosos de los géneros.

En pocas ciudades ha ondeado siempre una misma bandera. Del mismo modo que sería lógico pensar que algunas películas presentan simultáneamente características de más de un género, parecería razonable creer que algunas películas puedan cambiar sus colores con el transcurso de los años. En los años veinte, casi todas las películas se consideraban melodramas o comedias; en los cuarenta, se emplea-

ban designaciones múltiples (melodrama-comedia, comedia juvenil o fantasía-comedia, por ejemplo); en los setenta existía toda una nueva serie de tipos genéricos como la *road movie*, el *big caper*,¹ el cine de catástrofes, entre otros. En vez de considerar que los cambios de terminología modificaban la identidad genérica de las películas anteriores, sin embargo, los críticos han preferido pensar que los nuevos términos no deberían tener ningún efecto sobre las películas ya existentes, como si la identificación genérica se efectuase de una vez para siempre. Cuando Stuart Kaminiski presenta el *big caper*, sugiere que «como fórmula, las películas *big caper* son tan antiguas como los *westerns*» (1974, pág. 75). No menciona, sin embargo, más que tres películas anteriores a 1950, y llega a la conclusión de que «el *big caper*, pese a todo, no emergió como género identificable hasta los cincuenta» (*ibid*, pág. 76). Las veintitrés páginas siguientes y la lista de películas se centran, por lo tanto, en el género desde 1950.

Stephen Neale (1990; 1993) ha señalado que numerosas películas han experimentado cambios en su designación genérica a lo largo de su existencia. Lejos de llegar a la conclusión de que, efectivamente, puede ser que bajo determinadas circunstancias las películas cambien de género, Neale se limita a reprochar a los críticos actuales el no haber sabido captar el género de los filmes en cuestión. Persiste, pues, la creencia ampliamente extendida y aceptada de que, una vez la industria haya identificado el género de los filmes, ya no hay posibilidades de cambio.

Los géneros son transhistóricos

En la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos. En correspondencia con un sentido clásico de la tradición popularizado por Matthew Arnold, T.S. Eliot y Northrop Frye, este enfoque sincrónico prescinde de las diferencias históricas con el fin de ofrecer un panorama en el que las semejanzas entre los textos sean fácilmente reconocibles. También se hace visible aquí la influencia de Lévi-Strauss y de la antropología en general. Los antropólogos estructurales, acostumbrados a tratar con textos imposibles de fechar o que prácticamente no se modifican con el paso del tiempo, ofrecen un modelo perfecto para los críticos de los géneros que pretenden ver al género como una entidad más allá de la historia.

La influencia de Lévi-Strauss en el estructuralismo literario contribuyó, aún más que la psicología junguiana, a la persistente tendencia de comparar los géneros con los mitos o de tratar a los géneros como encarnaciones actuales del mito. Para Bazin, «el *western* nació del encuentro entre una mitología y un medio de expresión» (1971, pág. 142). Altman afirma que «el musical forja un mito a partir del

1. *Big caper*: «Filmes que narran historias de atracos complicados y aparentemente imposibles, destinados a celebrar la astucia y destreza de los pillos en cuestión, aunque los resultados no fueran del todo afortunados.» (De Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998). (*N. del T.*)

ritual de cortejo norteamericano» (1987, pág. 27). Schatz confiesa que «en un análisis final, creo percibir una relación significativa y directa entre la creación de películas de género y la constitución de mitos culturales» (pág. 263). Y Will Wright puntualiza: «el *western*, aunque aparezca situado en una sociedad industrial moderna, es un mito en la misma medida que los mitos tribales de los antropólogos» (1975, pág. 187).

Trazar un paralelismo entre género y mito ofrece ventajas evidentes a los teóricos de los géneros. Esta estrategia aporta un principio organizador al estudio del género, transformando lo que podría haber sido una superficial fórmula comercial en una categoría culturalmente funcional, con el prestigioso apoyo, además, de la antropología cultural al hasta entonces modesto estudio de los géneros populares. En contrapartida por el beneficio obtenido, sin embargo, los críticos de los géneros se han visto obligados a renunciar a consideraciones históricas de envergadura en favor del modelo transhistórico que ofrece el mito. Como afirma John Cawelti: «El género es universal y básico en las percepciones humanas de la vida.» (1975, pág. 30). Siguiendo a Peter Brooks, Robert Lang habla de la «imaginación melodramática» (1989, págs. 17-18), mientras que Gerald Mast (1973) habla de la «mentalidad cómica». Cada género cinematográfico se configura, pues, como una forma representacional que emana directamente de una capacidad humana básica.

En los últimos años, la necesidad de tratar al género como categoría transhistórica ha tenido un curioso efecto en la descripción de sus orígenes. En vez de contemplarlo como una entidad originada en el seno de la industria cinematográfica, siguiendo una lógica histórica específica, se prefiere concebirlo como la continuación de géneros preexistentes en la literatura (el *western*), el teatro (melodrama) y la literatura de carácter no ficticio (el *biopic*) o como volcánicas erupciones de un magma mítico que emerge a la superficie por avatares de la tecnología (el musical); de la censura (la *screwball comedy*) o de la vida moderna (la ciencia-ficción). Independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género, gran parte de la actual teoría de los géneros da por sentado que las estructuras profundas emanan directamente de las profundidades arquetípicas del mito, tanto si éstas ya se habían manifestado en otros terrenos como si es el cine quien las saca a la luz.

El carácter transhistórico de la especulación actual sobre los géneros suele provocar que una película o grupo de películas se consideren claves para la definición de un género o como expresión de su «esencia». Stanley Cavell afirma que «un género emerge en su plenitud... para llevar a término su propio desarrollo interno... no tiene historia: sólo un nacimiento y una lógica» (1981, pág. 27). Como muchos otros críticos, Thomas Schatz habla de un «prototipo genérico» (1981, pág. 264), como si los géneros siguieran un modelo industrial para establecerse: se crea un prototipo, se inicia la producción y el nuevo producto se sigue fabricando mientras se siga vendiendo. Jerome Delamater varía ligeramente esta metáfora al tratar un determinado tipo de musical (el musical «integrado») como el ideal platónico del género (1974, pág. 130), es decir, como la forma míticamente pura a la que aspira este género terrenal. Para Delamater, el musical nació por error con una forma equi-

vocada, pero la tendencia «natural» del género a reproducir la forma pura del mito aseguró que acabase adoptando el modelo integrado.

Si toda la filosofía es una nota a pie de página de Platón, entonces toda la teoría de los géneros es poco más que una nota a pie de página de Aristóteles. La tendencia actual a representar transhistóricamente los géneros es una mera extensión del propósito aristotélico de dar con la cualidad *esencial* de cada tipo poético. Es la idea de que los géneros tienen cualidades esenciales, justamente, lo que hace posible asimilarlos con arquetipos y mitos y tratarlos como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones de la humanidad.

Los géneros siguen una evolución predecible

Al definir los géneros con criterio transhistórico, los críticos contemporáneos facilitan su identificación y descripción, poniendo de manifiesto al mismo tiempo cómo los géneros repiten unas mismas estrategias. Pero, pese a todo, los géneros existen desde un punto de vista histórico. A diferencia de las réplicas exactas producidas por otras industrias de consumo (la ropa, los electrodomésticos, los automóviles), no basta con que las películas de género se parezcan para que tengan éxito; también deben ser distintas. Como apuntó Robert Warshow, «la variación es imprescindible para evitar que el tipo se convierta en algo estéril; no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma» (1974, pág. 147). Durante mucho tiempo, los críticos han considerado necesario construir un modelo adecuado para describir y dar razón de esta tendencia a la variación.

Se han desarrollado dos paradigmas, ambos dependientes de metáforas orgánicas, para configurar y explicar las variaciones restringidas que tienen lugar en el cine de géneros. El primero trata el género como un ser vivo, y las películas que lo componen reflejan edades, períodos específicos de su existencia. Como apunta Jane Feuer, «los géneros cinematográficos, especialmente los que tienen una larga vida como el *western* y el musical, siguen un ciclo vital predecible» (1993, pág. 88). John Cawelti detalla las etapas de este desarrollo: «Casi se puede trazar un ciclo vital característico de los géneros, que pasan de un período inicial de articulación y descubrimiento a una fase de autoconciencia reflexiva por parte tanto de los creadores como del público, para llegar a un momento en el que los esquemas genéricos son tan conocidos ya que la gente se cansa de su predicibilidad.» (1986, pág. 200). La metáfora es contagiosa. Brian Taves (1993) describe el desarrollo del género de aventuras desde «una época comparativamente inocente (pág. 73) a un período de «experiencia... y desilusión» (pág. 74). Schatz (1981) recurre una y otra vez a la terminología del ciclo vital, señalando «el estatus de un género recién nacido como ritual social» (pág. 41), evocando los hábitos del género «en las primeras etapas de su existencia» (pág. 38) para llegar, en su conclusión, a invocar su madurez y su muerte. En el libro de Schatz *Hollywood Genres*, los títulos de dos apartados emplean la expresión «llegar a la mayoría de edad» para describir el desarrollo de un género (en concreto, el musical —pág. 189— y el melodrama —pág. 223); en otro momento,

observa el crecimiento del *western* desde su juventud, pasando por el aplomo de la madurez, hasta llegar a un profesionalismo neurótico.

La idea de que un género crece siguiendo un esquema de desarrollo humano acompaña a un antropomorfismo a gran escala que afirma que los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen. Tanto si el paralelismo se sugiere en un plano metafórico tan sólo, como si se desarrolla de manera programática, el antropomorfismo genérico siempre facilita un modelo retórico efectivo para dar cuenta de las variaciones dentro de un contexto fundamentalmente fijo. Convencida de la naturaleza sacrosanta de la identidad personal, nuestra sociedad acepta fácilmente la metáfora de la vida humana como garantía de continuidad.

Los críticos que se centran en el cambio y no en la continuidad suelen recurrir a un segundo modelo, el de la evolución biológica. Brian Taves observa la «evolución» del género de aventuras a través de cuatro ciclos (1993, 55 ss). Thomas Schatz (1981) oscila entre el modelo de Christian Metz: clásico-parodia-réplica-crítica y la versión cuatripartita de la vida de las formas según Henri Focillon: la etapa experimental, la etapa clásica, la etapa de refinamiento y la etapa barroca. Trazados para dar cuenta de las variaciones producidas dentro de la homogeneidad que preside el género, estos esquemas evolutivos tienden, paradójicamente, a hacer más hincapié en la predicibilidad genérica que en la variación. Si la evolución biológica depende en gran medida de las mutaciones inesperadas, el modelo evolutivo utilizado para describir el desarrollo de los géneros se basa en esquemas totalmente predecibles. El tratamiento que Jane Feuer hace del musical de entre bastidores (*backstage musical*) ejemplifica claramente esta tendencia:

El musical de entre bastidores expresa con claridad meridiana la evolución de un género desde un período de experimentación en que se establecen las convenciones del mismo (1929-1933) a un período clásico durante el que reina un equilibrio (1933-1953), hasta un período de reflexión dominado por la parodia, la réplica e incluso la deconstrucción del idioma original del género. Efectivamente, el claro desarrollo que acabo de enumerar tiene en sí mismo una precisión casi matemática, como si uno pudiera haber predicho con ayuda de una tabla de permutaciones el surgimiento de ciertas combinaciones nuevas en determinados períodos de la historia del género.

(1993, pág. 90)

La metáfora desplegada por Feuer identifica su postura evolutiva como predarwiniana. Los géneros son como semillas programadas genéticamente, parece querer decirnos, sometidas a un destino único e ineludible.

Estos dos modelos que suelen emplearse para explicar el desarrollo de los géneros —las consabidas etapas de la vida humana y el esquema prescrito del desarrollo evolutivo— acaban ofreciendo, en consecuencia, muy escasa libertad de acción al género. Como si de un tren se tratara, el género se puede desplazar, pero solamente a lo largo de un carril previamente dispuesto. Esta tendencia a subordinar la historia a la continuidad restringiendo los cambios a unos límites prescritos nos

ayuda a comprender la acrobacia conceptual que permite escribir la historia de los géneros sin contradecir su carácter transhistórico. Como las vías del ferrocarril, una historia teleológica asegura que los géneros no tendrán otra libertad que la de ir y venir entre la experimentación y la reflexividad. Los tipos genéricos quedan siempre retenidos, aislados por una lógica histórica según la cual los géneros se desarrollan, pero no entran en procesos de apareamiento ni de selección. La historia de los géneros elude el fenómeno del cambio más que cualquier otra forma de historia moderna. Con todo, el modelo orgánico en la historia de los géneros es idóneo para un determinado modelo de teoría de los géneros, conteniendo eficazmente la amenaza que supondría para los géneros una aproximación histórica verdaderamente rigurosa. De esta manera, la teoría actual de los géneros puede seguir dedicándose a su actividad principal, esto es, la definición transhistórica de unos géneros claramente diferenciados.

Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto

Las películas se podrían categorizar —y así se ha hecho— con arreglo a un amplio espectro de variables. Los estudios que producen las películas pueden ser grandes, medianos o independientes; las películas pueden ser de acción real o de animación, pueden partir de un gran presupuesto o de unos mínimos, ser proyectos personales o el fruto de una programación. Largometrajes, cortometrajes, en formato panorámico o académico, en blanco y negro o color, las películas se distribuyen en categorías «A» y «B», estrenos o reestrenos, con una calificación por edades de «PG» o «X», por ejemplo. Exhibidas en grandes locales de estreno o en pequeños cines de barrio, en salas aisladas o multisalas, con sonido mono, Dolby estéreo o THX, las películas provocan la sonrisa o las carcajadas del público, le hacen sentir compasión o temor, crean el silencio en la sala o provocan los silbidos del público, inducen en ocasiones —y en otras no— al consumo de palomitas de maíz. Cualquiera de estas diferencias, y muchas más, podrían haberse considerado pertinentes para llevar a cabo una clasificación por géneros. Pero los géneros se suelen definir en base a un repertorio de características mucho más limitado.

Pensemos en el famoso titular de *Variety*: «STIX NIX HICK PIX».² ¿Las «hick pix» constituyen un género, que incluye melodramas rurales, musicales regionales, cintas policíacas situadas en pequeñas localidades de provincias y cualquier otro filme que trate de la América rural? Varias generaciones de críticos de los géneros americanos han respondido esta pregunta en sentido negativo. Se entiende que las «hick pix» existen, pero no se considera a esta categoría como un género. Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común (en nuestro ejemplo, la América rural cumple dicha fun-

2. En *slang*, «Las películas de campesinos ya no se aguantan». (*N. del t.*)

ción) y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común. Incluso cuando las películas comparten un mismo tema, no se considerarán como género si dicho tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar, (es aquí donde las «hick pix» no cumplen el requisito, puesto que se trata de una categoría fundamentada únicamente en una temática más o menos amplia). Para la crítica actual, también resulta cierta la hipótesis contraria. Cuando *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) arrasó en todos los cines de América, muchos especta-



Imágenes como ésta de Harrison Ford en actitud de pistolero hicieron que muchos críticos considerasen La guerra de las galaxias (Star Wars, 1977) como western.

dores reconocieron en su estructura una configuración épica propia del *western*. De hecho, algunos críticos llegaron a decir que *La guerra de las galaxias* era un *western*. Su deseo de integrar esta película en el corpus del *western* no cuajó, sin embargo, porque la tendencia general de los teóricos de los géneros y del espectador medio es reconocer el género sólo cuando coinciden tanto el tema como la estructura.

Aunque se supone que la esencia del género reside en una fusión específica de tema y estructura (o «semántica» y «sintaxis», términos utilizados en mi artículo de 1984 incluido como apéndice del presente volumen), el género suele concebirse como un corpus de películas. Cuando oímos en boca de alguien la expresión «el musical de Hollywood», entendemos que no se está refiriendo a temas de producción, exhibición o recepción, sino a un corpus de películas existente y ampliamente consensuado. No es casual que la mayoría de estudios sobre los géneros incluyan al final una lista de películas; es precisamente ese corpus lo que constituye el objeto de estudio del autor. Esta actitud se ha popularizado tanto que ahora parece natural. La historia entera de las teorías sobre los géneros nos ha enseñado a esperar que los críticos inicien sus trabajos partiendo de un género y un corpus predefinidos.

Merece la pena apuntar, de paso, que el corpus que se suele identificar con un género específico no es único sino doble. Casi todos los críticos de los géneros ofrecen una larga lista de películas, pero sólo tratan una pequeña parte de éstas. A veces, esa restricción se lleva a cabo de manera consciente y abierta (Thomas Elsaesser [1973], cuando reduce el melodrama al melodrama familiar), pero con mayor frecuencia, en imitación del desplazamiento de Northrop Frye desde la comedia en general al dominio más restringido de la Nueva Comedia, este recurso no se reconoce abiertamente (como en la tendencia típica de los *auteuristas* de equiparar el cine de suspense con Hitchcock, el melodrama con Sirk, el *western* con Ford y el musical con las películas producidas por el equipo encabezado por Freed en la MGM). Esta tendencia a «recomponer» los géneros hace que sea importante reconocer las diferencias efectivas entre la lista completa de películas identificadas como el objeto de estudio del crítico y la lista, mucho más limitada, de películas que representan la versión que ese crítico ofrece de un supuesto ideal platónico del género.

Las películas de género comparten ciertas características fundamentales

La tendencia crítica a localizar el género en un tema y una estructura compartidos provoca que las películas de un mismo género tengan que compartir, obviamente, ciertos atributos básicos. Curiosamente, sin embargo, la semejanza no se acaba ahí: los críticos afirman que todas las películas de género producidas en Hollywood comparten ciertas características esenciales.

Al oponer constantemente valores culturales y valores contraculturales, las películas de género acostumbra a partir de un protagonismo dual y de una estructura

dualista (produciendo lo que yo he dado en llamar textos de foco dual). En la escena arquetípica del *western*, el sheriff se enfrenta a un forajido en un tiroteo; el gángster encuentra su doble en el líder de una banda rival o en un agente del FBI; el comandante del ejército norteamericano tiene su contrapartida en la figura de un enemigo alemán o japonés; el héroe humano debe afrontar la amenaza de un monstruo prehistórico o del espacio exterior; hasta Fred Astaire tiene que vérselas con Ginger Rogers. Cuando un solo individuo se las compone para acaparar toda la atención de la trama, suele ser porque se trata de un esquizofrénico; escindido, como el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, en dos seres separados y opuestos.

→ Tanto en un plano intratextual como intertextual, las películas de género emplean una y otra vez unos mismos materiales. «Vista una, vistas todas», es la típica queja acerca de las películas de género, que describe con acierto su naturaleza *repetitiva*. Se resuelven una y otra vez los mismos conflictos fundamentales, de una forma similar —el mismo tiroteo, el mismo ataque sigiloso, la misma escena de amor que culmina en el mismo dueto. Cada película varía los detalles, dejando intacto el esquema básico, hasta el punto en que planos utilizados en una película se reciclan con frecuencia en otra (por ejemplo, algunas escenas de acción y batallas de *Divine Lady* [1929] se reutilizaron en 1935 para *El capitán Blood* [Captain Blood] y de nuevo en 1940 para *Sea Hawk*: véase Behlmer, 1985, pág. 109). Los extras de las películas de aventuras y de guerra mueren, literalmente, mil muertes distintas: una vez abatidos, cambian el vestuario o la localización a fin de repetir el ejercicio. Al parecer, la película de género no representa otra cosa que la repetición infinita de la misma confrontación, el mismo plano/contraplano, la misma escena de amor.

La naturaleza repetitiva del género tiende a disminuir la importancia del desenlace de las películas, junto con la secuencia de causa y efecto que conduce a dicha conclusión. Las películas de género dependen más bien del efecto *acumulativo* de las situaciones, temas e iconos frecuentemente repetidos a lo largo del filme. Los primeros críticos del cine de gánsters ya eran conscientes de ello; las muertes de Cagney, Robinson y Muni en los desenlaces de *Public Enemy* (1931), *Hampa dorada* (Little Caesar, 1930) y *Scarface* (1932) no bastan para contrarrestar la impresión que el resto del filme deja en el espectador. En conjunto, la película de gánsters glorifica al gángster acumulando escenas que muestran su desafiante valentía, su astucia, su aplomo, su fidelidad y arrojo. ¿Quién puede seguir la secuencia de causas y efectos presentada en *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946)? Nadie olvida, sin embargo, la interacción entre Bogie y Bacall. En una *road movie*, importa menos el desenlace que los repetidos encuentros, similares entre sí, que constituyen el núcleo de la película. De *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) a *Thelma y Louise* (Thelma & Louise, 1991), es el efecto acumulativo de las interacciones de la pareja lo que permanece en el espectador, más que cualquier decisión o resultado en concreto.

La naturaleza repetitiva y acumulativa de las películas de género las hace, asimismo, *predecibles* en gran medida. No sólo se puede predecir, al final del primer rollo, la sustancia y el desenlace de la mayoría de películas de género, sino que la

fórmula consistente en introducir grandes estrellas provoca que las películas de género sean predecibles con sólo contemplar el título y los créditos. Nombres como Boris Karloff, Errol Flynn, Jeanette MacDonald, John Wayne, Gene Kelly, Sylvester Stallone, Goldie Hawn y Arnold Schwarzenegger hacen referencia a algo más que actores y actrices: garantizan un cierto estilo, una determinada atmósfera y un conjunto de actitudes que todos conocemos. El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares. Sí, buscan emociones fuertes, escenas apasionantes, situaciones novedosas y diálogos chispeantes, pero, como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible. El suspense de las películas de género es siempre, por tanto, un falso suspense: a fin de participar en las intensas emociones que el filme propone, debemos simular temporalmente que no sabemos que la heroína será finalmente rescatada, el héroe liberado y la pareja reunida.

Las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias *intertextuales*. El *western* respeta y evoca la historia del *western* mucho más que la propia historia del Oeste. Los musicales remiten constantemente a musicales anteriores. Como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior.

Pese a esta marcada tendencia a cerrarse en sí mismas, las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo. Otros filmes dependen en gran medida de sus cualidades referenciales para establecer vínculos con el mundo real; las películas de género, en cambio, suelen partir de un uso *simbólico* de imágenes, sonidos y situaciones clave. En el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el *western*, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representa. De igual manera, un tren que atraviesa la pradera (*El hombre que mató a Liberty Valance* [The man who shot Liberty Valance, 1962]), la disputa por un arma (Winchester 73, 1950) y la construcción de una iglesia (*Pasión de los fuertes* [My darling Clementine, 1946]) o de una escuela (*Oklahoma!*, 1955) ostentan un peso simbólico que supera a todo referente histórico. Estos símbolos son mucho más que una parte de la historia: evocan el dominio de los peligros de la naturaleza y la civilización que surge de dicha contienda. A menudo se recrimina a las películas de género el simplificar en exceso la historia y las relaciones humanas, pero esta simplicidad constituye, precisamente, uno de sus grandes valores: esa concentración permite a los *cowboys*, gánsters, bailarines, detectives y monstruos adquirir un valor simbólico de manera directa y sistemática.

Como descubrieron Malinowski y Radcliffe-Browne respecto al ritual, como afirmaron Langer y Cassirer acerca del mito, como Freud sugirió de los sueños y Huizinga del juego, los géneros cinematográficos son *funcionales* para su sociedad. Productores y exhibidores los consideran «productos»; los críticos, por su parte, reconocen cada vez más el papel que desempeñan en un sistema cultural complejo que permite a los espectadores afrontar y resolver (aunque sea sólo de manera imaginaria) las contradicciones que no consiguen dominar de la sociedad en que viven. Contemplados como documentos referenciales, los musicales son absolutamente falsos; ofrecen una visión de las relaciones masculinas-femeninas que no se corresponden lo más mínimo con la vida real. Los musicales adquieren mucho más sentido si consideramos que elaboran las distintas expectativas de los sexos dentro de la cultura americana, justificando prácticas culturales que de otro modo se juzgarían inaceptables. Los musicales —como otros géneros— cumplen la función de convencer a la sociedad de que sus prácticas, casi siempre problemáticas desde un punto de vista u otro, son totalmente defendibles y merecedoras del apoyo público.

La función de los géneros es ritual o ideológica

Durante los años sesenta y setenta, se dieron cita dos corrientes que promovieron un interés renovado por la cultura popular y sus géneros. Por una parte, el estructuralismo literario siguió el camino de Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss al dirigir su atención hacia la narrativa del folclore, cuya única fuente visible era su propio público. Gracias a Lévi-Strauss y otros antropólogos estructurales, los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a las contradicciones constitutivas de ésta. Durante el mismo período, un número cada vez mayor de críticos marxistas siguieron el ejemplo de Louis Althusser, quien había demostrado la carga ideológica que gobiernos e industrias depositan en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen.

Durante los años setenta y ochenta, estas dos tendencias básicas se transformaron en teorías ejemplares sobre la función de los géneros en los textos populares. Si los teóricos de los géneros hubiesen recurrido a otros modelos existentes, como por ejemplo el de usos cuantitativos y la búsqueda de gratificaciones, el psicoanálisis freudiano o la Escuela de la Nueva Historia de los Anales, habrían llegado, sin duda, a conclusiones muy distintas respecto a la función de los géneros. Siendo Lévi-Strauss y Althusser los modelos fundamentales, sin embargo, no debe sorprendernos que los teóricos se dividiesen en dos grupos contrapuestos, que podríamos denominar la vertiente ritual y la ideológica.

Siguiendo el ejemplo de la narrativa primitiva o del folclore, la aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal. De acuerdo con esta actitud, los esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas. Desde este punto de vista, el público tiene intereses creados en los

géneros, porque éstos son el medio de que dispone para asegurar su unidad y afrontar su futuro. Particularmente apreciada por los defensores de la cultura popular por su capacidad de dotar de significado a un terreno hasta entonces condenado al olvido o al descrédito, la aproximación ritual ha sido aplicada al cine por críticos de muy diversa índole, como Altman, Braudy, Cawelti, McConnell, Schatz, Wood y Wright.

Por su parte, la aproximación ideológica se basa en un modelo narrativo totalmente distinto y llega a unas conclusiones radicalmente divergentes de las obtenidas por la aproximación ritual. Al concebir los textos narrativos como el vehículo que un gobierno utiliza para dirigirse a sus ciudadanos/sujetos o que una industria emplea para atraer a sus clientes, el sistema de Althusser atribuye, en consecuencia, mayor importancia a las cuestiones discursivas que la aproximación ritual, más sensible a los temas de estructura narrativa. Para los críticos rituales, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones *imaginarias* a problemas reales de la sociedad; los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones *ilusorias*, que en todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria. También aquí tienen una importancia y un papel sustancial los géneros, puesto que a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura.

— Siguiendo el ejemplo de las argumentaciones de Roland Barthes y Theodor Adorno, según las cuales los textos populares adormecen al público efectuando la lectura en su lugar, los teóricos de orientación ideológica tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico. Originalmente propuesta por Jean-Louis Comolli y otros colaboradores de la publicación parisina *Cahiers du Cinéma*, junto con Jean-Louis Baudry y sus colegas de *Cinéthique*, la facción cinematográfica de la crítica ideológica se empezó a popularizar en el mundo anglosajón de la mano de la revista británica *Screen*; en Estados Unidos su primer defensor fue *Jump Cut*, la publicación de inspiración marxista, pero se expandió con rapidez hacia *Camera Obscura* y otros colectivos feministas antes de invadir la práctica totalidad del territorio durante los años ochenta.

Podría esperarse que los representantes de estas dos tendencias defendiesen distintos corpus de películas, como ocurre cuando los cristianos conservadores y liberales citan pasajes distintos y complementarios de la Biblia en apoyo de sus posturas irreconciliables. Curiosamente, el debate nunca ha entrado en las sinuosas maniobras textuales características de los conflictos religiosos. Por el contrario, ambas partes citan casi siempre unos mismos directores predilectos (Ford, Hitchcock, Minnelli, Sirk) y, con la sola excepción del cine negro, en el que los críticos rituales nunca han conseguido penetrar, ambas tendencias invocan todos los grandes géneros y una extensa variedad de los menores. Se ha propuesto una conclusión razonable, según la cual los géneros de Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente (Altman, 1987, págs. 98-99), sin que se haya llegado a adoptar de manera generalizada.

Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros

El papel de la crítica cinematográfica y el estatus de la especulación sobre los géneros ocupan un inesperado lugar en la teoría moderna sobre los géneros. Al crítico de los géneros se le podría haber otorgado una función especial dentro de nuestra comprensión global del fenómeno. En tanto *primus inter pares* del público de los géneros, se podría haber considerado al crítico como un agente de especial importancia para determinar la existencia, los límites y el significado de los géneros. Esta posición sería una consecuencia natural de la aproximación ritual, según la cual el público moldea los géneros en consonancia con sus propias necesidades. De esta manera, el crítico adoptaría el papel de chamán, intercediendo entre el público y el texto, la sociedad y la industria.

Muy distinta es, sin embargo, la actitud que adoptan habitualmente los críticos de los géneros, que contemplan los textos como entidades libradas por un gobierno o industria poderosos y distantes. Aquí el papel del crítico es permanecer al margen y observar el efecto de los textos producidos institucionalmente sobre los confiados espectadores. Siguiendo una larga tradición humanista, posteriormente continuada por el cartesianismo, la ciencia ilustrada y el positivismo del siglo XIX, se estima que los críticos tienen el poder de alzarse por encima de los espectadores con quienes contemplaron las películas sobre las que escriben. Los términos menos agresivos que los teóricos de los géneros de los últimos cincuenta años se han aplicado a sí mismos —términos como científico, objetivo o teórico— son siempre palabras que, implícitamente, les separan de la masa de espectadores, incapaces de ver con los ojos especialmente adiestrados del crítico. Una configuración nada sorprendente en la posguerra, cuando la alta cultura arremetía contra la popular, pero que resulta cuando menos inesperada en un ámbito tan vinculado al entretenimiento como el de los géneros cinematográficos.

Este fenómeno tiene numerosas secuelas. Nacido con el objetivo de conferir poder a los críticos, quienes de este modo podían contemplar mucho mejor a las masas desde sus privilegiadas alturas culturales, el distanciamiento de los críticos de géneros respecto al público ha conllevado su exclusión (como mínimo en teoría) de la construcción activa de los géneros. Stephen Neale, entre otros, considera que la «industria» crea y mantiene efectivamente por sí sola los géneros. Tal actitud subestima, sin duda, el hecho de que la propia crítica de los géneros se ha consolidado como industria, pero tiene la virtud de mantener la pureza del papel del crítico en tanto observador, y no participante, del juego de géneros. Por curioso que pueda parecer en un contexto postestructuralista, donde se espera que todo lector sea también reescritor de los textos, el teórico de los géneros objetivo y distanciado ha optado por esa extraña posición de ser un comentarista de la alta cultura cuya misión es analizar una forma de cultura popular.

El grado de alejamiento que la actual teoría de los géneros concede a ese crítico situado «fuera del circuito» encaja a la perfección con la manera en que los críticos de los géneros acostumbran a ver las películas, porque debe admitirse que los críticos son los únicos espectadores de películas de género que suelen contemplarlas en

solitario, ya sea en salas privadas de proyección o en una moviola o en vídeo. Si bien esta práctica es la habitual en otros ámbitos del periodismo tradicional y del estudio académico, hemos de reconocer que no es la única solución posible. En el capítulo 5 daremos ejemplos de los cambios que podrían producirse en los géneros si los críticos y el público concibieran su papel como algo activo y comprometido en vez de tomarlo como algo teórico y objetivo.

El panorama que emerge de estas diez visiones parciales resulta sorprendentemente coherente, mucho más que el de los estudios del género literario en toda su historia. Según esta perspectiva, la industria cinematográfica, respondiendo a los deseos del público, inicia una serie de géneros bien delimitados cuya perdurabilidad responde a la capacidad de satisfacer necesidades humanas básicas. Aunque cambien de forma predecible durante el transcurso de su vida, los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador. La aplicabilidad de los conceptos genéricos queda garantizada por la gran variedad de significados que se atribuyen al término «género», así como por la función de conducto que caracteriza a la estructura textual. Desde el punto de vista privilegiado del crítico a distancia, los géneros parecen funcionar a veces como ritual y en otros momentos como ideología.

Esta visión tradicional de los géneros presenta, por tanto, unos contornos precisos y satisfactorios. Con todo, esa coherencia sigue resultando desconcertante. Hemos visto varias veces a lo largo de este capítulo que la cuestión de la historia de los géneros puede representar una amenaza potencial para las visiones tradicionales del género. Ha llegado el momento de tomarse en serio el problema. ¿La concepción actual de los géneros encaja con su historia? ¿O quizá un examen minucioso de las cuestiones históricas hará temblar los cimientos sobre los que se asienta la teoría tradicional de los géneros?

3. ¿De dónde vienen los géneros?

La posibilidad más prometedora, como mínimo por el momento, consiste en volver a la historia del cine e intentar escribir estudios sobre los distintos géneros con verdadera fidelidad histórica. Se trata, pues, de (1) empezar con la «prehistoria» de un género, sus raíces en otros medios de expresión; (2) estudiar todas las películas, independientemente de las cualidades que percibamos en ellas; y (3) ir más allá del contenido de los filmes para estudiar la publicidad, el *star system*, la política de los estudios, etc., en relación con la producción cinematográfica.

Alan Williams, «Is a Radical Genre Criticism Possible?»
(1984, pág. 124)

Gran parte de lo que se considera historia de los géneros no es, en realidad, más que una descripción del ciclo de vida putativo de un género. Tras identificarse un género, su primera aparición en un filme se considera como un prototipo genérico, fruto de la unión entre una forma preexistente y una nueva tecnología. El nuevo género, entonces, se desarrolla, madura y goza de una carrera estable, para entrar luego en una vejez reflexiva que desemboca en su muerte. Normalmente, los críticos dan por sentado que los géneros cinematográficos se toman prestados de géneros ya existentes en otros medios. Se supone que la toma de decisiones por parte de la industria y la valoración crítica de todo nuevo género cinematográfico se ven simplificadas por la existencia previa de ese mismo género en otros ámbitos creativos.

Esta es la lógica que ha otorgado a filmes como *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) y *Disraeli* (1929) un puesto honorífico como prototipos históricos del musical, el *western* y el *biopic*, respectivamente. La idea de que estas películas —y otras de similares características— tienen la función de modelos genéricos resultaría indudablemente problemática sin el apoyo de algunos predecesores no filmicos. Stephen Neale expresa la opinión más difundida cuando afirma que «toda nueva película de un género prolonga un corpus genérico existente y conlleva una selección a partir

de un repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento determinado» (1990, pág. 56). Una afirmación no exenta de lógica, siempre y cuando a nadie se le ocurra preguntar: «Pero ¿de dónde vienen los géneros?». En las teorías más recientes, los mitos relativos a los orígenes han sido objeto de crítica, y con razón, por su tendencia a disimular los problemas en vez de resolverlos. Recurrir a una serie de prototipos genéricos anclados en géneros no filmicos ya existentes no resuelve el problema: al situar los orígenes del género en un medio distinto al cinematográfico, esta actitud aplaza indefinidamente toda explicación de tales orígenes.

Este capítulo planteará un método completamente distinto para abordar los orígenes de los géneros. En vez de describirlos mediante una terminología elaborada *post facto* y aplicada retroactivamente a las primeras muestras del género, examinaremos con atención la terminología utilizada en su momento para describir esas películas que hoy día se consideran las primeras obras maestras de un género. En vez de presuponer la existencia de esos vínculos genéricos de que hablan los críticos actuales, examinaremos las decisiones de producción para determinar qué conexiones se establecieron y propusieron en su momento. En vez de admitir que la industria cinematográfica del pasado y la crítica actual conocen «el repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento determinado», pretendemos demostrar que la industria cinematográfica desempeña un papel mucho más creativo y experimental de lo que hasta ahora se le ha atribuido. En las siguientes páginas se presentan tres estudios como contribución a una nueva teoría de los orígenes genéricos, que abarcan tres grandes géneros en sus inicios: el musical, el *western* y el *biopic*.

El musical

Se afirma que el musical irrumpió en Hollywood con la llegada del sonoro. Casi todas las historias del género mencionan *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) como el primer musical y los años 1929 y 1930 como el período de apogeo del género. Todas ellas coinciden en situar (debería saberlo, puesto que escribí una) entre 1931 y 1932 un período en que la producción de musicales cayó estrepitosamente por el cansancio del público respecto al género. Los estudiosos de los primeros años del musical presuponen que el género es una importación directa de Broadway, predeterminada por la nueva tecnología del cine sonoro. Las pruebas circunstanciales apuntan, ciertamente, en esa dirección: no sólo se reciclan canciones y argumentos de Broadway, sino que Hollywood produce sus propios musicales originales valiéndose, para asegurar los resultados, del equipo artístico de Broadway. Esta deuda se refleja claramente en la inclusión de la palabra «Broadway» en los primeros títulos del musical (*The Broadway Melody*, *Broadway*, *Broadway Babies*, *Broadway Scandals*, *Gold Diggers of Broadway*, *Broadway Bad*, *Broadway Thru a Keyhole*, *Broadway to Hollywood*).

Las primeras películas sonoras sobre el mundo del espectáculo y su música, sin embargo, no se consideraron «musicales» en su tiempo. En un primer momento, la presencia de la música se trataba como una forma de presentar un material narrati-



La melodía de Broadway (1929) es, desde el punto de vista actual, «el abuelo» de todos los musicales, pero en su tiempo la MGM lo describió como «una sensación dramática totalmente hablada, totalmente cantada, totalmente bailada».

vo que ya tenía sus propias afinidades genéricas. Durante los primeros años del sonoro en Hollywood, nos encontramos siempre con el término «musical» como adjetivo, modificando sustantivos tan distintos como comedia, *romance*, melodrama, entretenimiento, atracción, diálogo y revista. Ni siquiera aquellas películas que ahora consideramos clásicos de la primera etapa del musical recibieron la calificación de musicales cuando se estrenaron. La publicidad de la MGM definía *La melodía de Broadway* como «una sensación dramática totalmente hablada, totalmente cantada, totalmente bailada» (la cursiva es mía), mientras que para la Warner Bros. *The Desert Song* era «una *opereta* totalmente hablada, totalmente cantada».

Es ciertamente notable la variedad de términos genéricos empleados para clasificar filmes que actualmente consideramos musicales. Véase a continuación, por ejemplo, una selección de los términos utilizados por *Photoplay* para describir algunas películas que aparecieron entre principios de 1929 y mediados de 1930:

Weary River: película épica

My Man: drama

Hearts in Dixie: comedia cantada y bailada con música

The Time, the Place and the Girl: comedia dramática totalmente hablada

Broadway: drama de los bajos fondos

Street Girl: drama musical
The Vagabond Lover: comedia musical romántica
College Love: película estudiantil 100% cantada, 100% hablada
Rio Rita: comedia musical
El desfile del amor (The Love Parade): ópera ligera
Sally: musical romance
Devil May Care: romance con toques de comedia refinada
Roadhouse Nights: melodrama y comedia hilarante
La canción de la estepa (The Rogue's Song): opereta
Broadway Hooper: comedia entre bastidores
The Big Pond: comedia romántica sin más rodeos
Top Speed: comedia musical, con énfasis en la comedia
Let's Go Native: farsa musical

Resulta irónico que el uso del término «musical» como etiqueta única para designar un género específico no fuese aceptada popularmente hasta la temporada 1930-1931, cuando la predilección del público por los musicales cayó en picado. De 55 películas musicales en 1929 y 77 en 1930 (cifras sólo igualadas durante la guerra), la producción cayó hasta 11 películas musicales en 1931 y 10 en 1932, el punto más bajo de la industria hasta la década de los sesenta. Sólo después de esta decadencia se utilizó el término «musical» como designación en su acepción sustantiva, con frecuencia para denostar películas anteriores que, vistas retrospectivamente, parecían estandarizadas y limitadas. He aquí algunas muestras de la terminología empleada por *Photoplay* entre 1930 y 1931 (las cursivas son mías):

Whopee: No diga que está cansado de ver comedias musicales. Vaya a ver «Whopee»... Es el nuevo *musical* cinematográfico. No tiene ninguna pretensión de realismo.

Half Shot at Sunrise: Por cierto: aunque no es un *musical*, incluye algunos números cantados de calidad.

Follow the Leader: ¿Por qué pasan de moda los *musicales*, cuando hay obras como ésta?

Sunny: ¿Quién dijo que había llegado el final para las *singies*? Una joya como ésta da qué pensar.

Children of Dreams: Otro motivo para que las taquillas den el «no» a los *musicales*.

Un loco de verano (Palmy Days): Me apuesto lo que quieran a que esta película provocará el retorno de los *musicales* en bandada. ¡Es *espléndida!*... Si se pueden hacer *musicales* como éste, entonces no veo por qué no pueden volver.

Hasta finales de 1930 el término «musical» no se empleó casi nunca como sustantivo en solitario. Sorprendentemente, la terminología actual designa *a posteriori* como musicales un heterogéneo repertorio de películas que sólo desde un punto de vista retrospectivo pueden aparecer en forma de agrupación coherente. Sin ser musicales *cuando estaban de moda*, algunas películas se convirtieron en musicales retroactivamente, precisamente porque representaban un estilo *que ya había pasado de moda*. Fue, paradójicamente, esa pérdida del favor del público en 1930 lo que contribuyó a unificar una heterogénea serie de películas con música. Se entiende así

el breve artículo sobre la singular carrera de John Boles aparecido en junio de 1931 en *Photoplay*:

Se mire por donde se mire, el oficio de hacer películas sigue siendo algo curioso.

Por ejemplo, John Boles firmó contrato inicialmente con la Universal no por las bondades de su aspecto sino por las de su voz. Y le pusieron a cantar y a cantar.

Entonces los musicales «dejaron de estar de moda», al entender de Hollywood, y John Boles, el cantante, apareció como protagonista de *Semilla*, donde no canta ni una sola nota.

¡Y ahora están preparando «el retorno de los musicales»!

¿Acaso no hay razones para ello?

(Citado en Kreuger, 1975, pág. 276)

¿Qué es lo que las películas deben tener en común para que se las considere un género en sí mismo? La primera hipótesis que se podría plantear, no exenta de ironía, es la siguiente:

1. Con frecuencia, las películas adquieren su identidad genérica más por el hecho de presentar unos mismos defectos y fracasos, que por sus cualidades y éxitos similares.

Desde los tiempos de la presentación pública del Vitaphone en 1926, que incluía cantantes de ópera, músicos clásicos, un intérprete de banjo y una *troupe* de bailarines españoles, la tecnología del sonoro había acompañado a todo tipo de programas, desde películas de ficción y dibujos animados a documentales, reportajes sobre viajes y noticiarios. Las películas de ficción se podían basar en obras de teatro serio, variedades de *nightclub*, vodevils, *minstrels*,¹ espectáculos burlescos, números de circo, barcos de vapor del Mississippi, ventrílocuos, programas de radio y películas de Hollywood. Se musicaron melodramas, *westerns*, películas románticas, comedias estudiantiles, biografías e incluso películas de ciencia-ficción. Todos los tipos de cantante tenían cabida en este nuevo mundo: cantantes melódicos, grandes estrellas de la ópera, celebridades de la opereta ligera, tenores irlandeses, cantantes de cabaret e incluso cómicos estrafalarios. No debe sorprendernos, por lo tanto, que ni los creadores ni el público identificasen esas primeras películas acompañadas de música con un único género claramente definido.

La historia del musical en su primera época pone de manifiesto que los géneros cinematográficos no siempre se toman prestados, intactos, de fuentes extracinematográficas. El musical tiene demasiadas fuentes para que pueda prolongarse, sin más, como una forma fílmica única. Asimismo, el término «musical» como sustantivo independiente no existía antes de la consolidación del musical cinematográfico. Fue en 1933, al fundirse el tema de la creación musical con la comedia román-

1. En Estados Unidos, espectáculos en los que un cantante cómico se tiznaba la cara e imitaba a los negros. (*N. del t.*)

tica, cuando el término «musical» abandonó definitivamente su función adjetiva y descriptiva y adoptó su identidad como sustantivo genérico; de ahí que en *Photoplay* se pudiese decir que *La calle 42* (42nd Street, 1933) era «un musical con todas las de la ley».

El caso del musical también suscita una segunda hipótesis:

2. La historia de los géneros cinematográficos en sus inicios no se caracteriza, al parecer, por tomar en préstamo materiales procedentes de un solo género extracinematográfico preexistente que actúa como ascendiente directo, sino por incorporar de forma aparentemente fortuita materiales de distintos géneros desvinculados entre ellos.

Por impensable y contradictorio que pueda parecer, en 1929 no existía ningún género musical como tal. Las películas de 1929 que identificamos hoy con el musical todavía poseían entonces unas identidades genéricas definidas, que se tuvieron que disolver, o como mínimo atenuar en gran medida, para que el musical se consolidase como género independiente.

El *western*

De todas las ideas heredadas sobre el cine, pocas son tan unánimemente aceptadas como el hecho de que *Asalto y robo a un tren* (1903), de Edwin S. Porter, basada en una obra de teatro recuperada de Scott Marble, es el primer *western* del cine. Así aparece tanto en las historias del Oeste y del *western* (Fenin & Everson, 1962, pág. 49; *The Wild West*, 1993, pág. 348) como en obras de carácter general sobre cine (Cook, 1990, pág. 25; MacGowan, 1965, pág. 114). En esta línea, los teóricos de los géneros (Cawelti, 1975, pág. 110, Schatz, 1981, pág. 45) también han considerado *Asalto y robo a un tren* como la primera muestra del género. Hasta hace muy poco, los escasos estudiosos que se oponían a esta afirmación argumentaban que por aquel entonces ya se habían proyectado algunas películas con atributos de *western*, como *Poker at Dawson City*, *Cripple-Creek Bar-room* o *Kit Carson* (por ejemplo, Buscombe, 1990, págs. 22-23). El subtexto de todas estas actitudes es la idea, nunca expresada en voz alta, de que el género cinematográfico que llamamos *western* es una prolongación directa del tratamiento que en el siglo XIX se dio a «El Oeste americano como símbolo y mito», por citar el subtítulo de la influyente obra de Henry Nash Smith *Virgin Land* (1950). Según esta teoría implícita, un *western* es un *western* por motivos totalmente extracinematográficos. El *western* no es, por así decirlo, un descendiente biológico del cine, sino su hijo adoptivo.

Un artículo escrito por Charles Musser en 1984, citado extensamente en 1990 por Stephen Neale, ofrece una perspectiva totalmente distinta. Contra todo pronóstico, Musser presenta la primera parte de *Asalto y robo a un tren* como ejemplo del subgénero ferroviario del entonces popular género de viajes, mientras que la segunda parte de la película «forma parte del género policíaco de crímenes violentos que

se había importado de Inglaterra unos meses antes» (1984, pág. 130). Musser afirma que *Asalto y robo a un tren* no fue originalmente percibida en un contexto de *western*. Su éxito no estimuló la realización de *westerns* sino de películas de tema policíaco: *The Bold Bank Robbery* (Lubin), *Burned at the Stake* (Paley y Steiner), y *Capture of the Yegg Bank Burglars* del propio Porter (*ibid.*, pág. 131).

Las afirmaciones de Musser se ven sugestivamente refrendadas por los precedentes que cita respecto al cásting y al director. El miembro más versátil del reparto de *Asalto y robo a un tren* era, sin duda, un joven llamado Max Aronson, conocido también como G.M. Anderson, que interpreta a un pasajero que es abatido en su intento de huida, a un pardillo que baila al son de las balas y hasta a uno de los propios forajidos (Musser, 1990, pág. 352). Considerado retrospectivamente, este joven actor no es Max Aronson ni G.M. Anderson, sino «Broncho Billy» Anderson, nombre heredado del personaje que interpretase luego en una célebre serie de películas. Si por algo se le podía recordar en 1903, sería por haber encarnado al joven audaz pero chasqueado de *What Happened in the Tunnel* (Edison, 1903). En los primeros instantes de esta cinta de un minuto de duración ambientada en un tren, Anderson intenta besar a una joven mientras le devuelve su pañuelo. En ese momento, el tren entra en un túnel, oscureciendo la pantalla. Cuando vuelve finalmente la imagen, el ardiente muchacho es sorprendido besando no a la chica sino a su negra doncella. En 1903 Anderson no era una estrella del *western*, sino una *vedette* del género ferroviario.

Igualmente, en las historias del *western*, Edwin S. Porter aparece no sólo como el director de *Asalto y robo a un tren* sino también de *Life of a Cowboy* (1906), la película que él consideraba su primer *western*. A ojos de un espectador posterior, estas dos películas podrían formar parte de un corpus genérico intemporal, reafirmando mutuamente sus respectivas estructuras. Lo más probable, sin embargo, es que en noviembre de 1903 *Asalto y robo a un tren* corroborase las estructuras de la anterior película de Porter, *Romance of the Rail*, una pícaro historia sobre la joven Phoebe Snow —vestida de blanco— que encuentra al amor de su vida —también de blanco— en el transporte ferroviario de carbón de Lackawanna. Sin que el blanco resplandeciente de sus vestimentas se haya ensuciado lo más mínimo, los jóvenes enamorados se casan finalmente en la plataforma del último vagón del tren, en una ceremonia oficiada por un sacerdote vestido, faltaría más, de blanco.

En los años posteriores a su estreno, la identificación de *Asalto y robo a un tren* con el género de viajes, subgénero ferroviario, se vio ratificada por la llegada de un espectáculo hiperrealista basado en el ferrocarril. Fruto de la iniciativa de George G. Hale en la ciudad de Kansas en 1905 (o quizá en 1904 en la Feria Mundial de St. Louis), Hale's Tours se convirtió rápidamente en una cadena nacional de teatros en forma de vagón ferroviario que ofrecían al público imágenes en movimiento de temas relacionados con los viajes en tren. Naturalmente, películas como *What Happened in the Tunnel* y *Asalto y robo a un tren* eran imprescindibles en el repertorio de los Hale's Tours, junto con producciones posteriores como *Interior N.Y. Subway* y *Hold-Up of the Rocky Mountain Express* de la Biograph o *Trip Through the Black Hills* de la Selig. La producción de éstas y muchas otras películas —que en algunos casos tenían temática criminal o evocaban situaciones de peligro— para su exhibi-

ción en un contexto ferroviario provocó que *Asalto y robo a un tren* se perpetuara como una combinación del género de viajes con el policíaco.

Fue a finales de la década (incluso probablemente después de 1906, fecha de *Life of a Cowboy*) cuando el *western* adoptó conscientemente los atributos de un género aceptado. En ciertos aspectos, esta idea resulta en extremo sorprendente. Los estudiosos nos aseguran que el *western* ya existía en la ficción de finales del siglo XIX. Sabemos que existió como una de las grandes categorías de producción cinematográfica entre 1910 y 1920. Pero, a principios de siglo, el *western* todavía no era un género cinematográfico. Queda abierta, pues, la cuestión de si los estudiosos han localizado realmente un género *western* en el siglo XIX o si simplemente se han limitado a proyectar una terminología contemporánea sobre un material similar de un período anterior. En todo caso, podemos confirmar una tercera hipótesis:

3. Incluso en los casos en que un género tiene una existencia anterior en otros ámbitos, su homónimo cinematográfico no nace como un simple préstamo de una fuente extracinematográfica; es necesaria una recreación.

No debe extrañarnos que este proceso de recreación pueda dar como resultado un género que, pese a compartir una misma nomenclatura, no sea ni mucho menos idéntico al del género extracinematográfico.

Es evidente que mucho de lo que se ha escrito sobre los inicios del *western* deriva de la suposición tácita de que cualquier elemento visual o argumental asociado con el *western* posterior a 1910 es siempre un signo de la presencia del *western*, incluso antes de esta fecha. Los indios son, por ejemplo, una de las piedras angulares del *western*, según declaran multitud de manuales. «El indio americano es, junto al *cowboy*, la figura más importante del *western*», afirma Ed Buscombe en *BFI Companion to the Western* (1990, pág. 155). Partiendo de este hecho, numerosos estudiosos se han apresurado a deducir que el empleo de indios en los argumentos anteriores a 1910 constituye un indicio de la presencia del *western* como género. Sin embargo, durante la primera década del siglo, las películas de indios constituían claramente un género aparte, protagonizado por nobles pieles rojas maltratados por blancos disolutos. Cuando la compañía de «Broncho Billy» Anderson, la Essanay, eligió en 1907 que su distintivo fuese un indio coronado por todo su plumaje, pudo no haber sido como referencia al género *western*, independientemente del significado que la imagen haya adquirido desde entonces.

De hecho, parece razonable afirmar que muchas de las películas anteriores a 1910 producidas en el Oeste por la Essanay, la Kalem y la Selig en realidad no eran *westerns*. Es decir, que imitaban los atributos externos de los, por aquel entonces, populares espectáculos del Salvaje Oeste y se situaban en unos escenarios característicos del Oeste, pero estaban siempre ligados a un género dominante que ya existía con anterioridad y carecían de los motivos argumentales de oposición entre naturaleza y civilización que posteriormente serían la marca del género. En otras palabras, estas películas no constituyen un género *western* porque básicamente se las sigue asociando a otros géneros. Se verifica, pues, una cuarta hipótesis:

4. Antes de consolidarse a través de la repetición de unos mismos materiales unida a un empleo coherente de éstos, los géneros nacientes atraviesan un período en el que su unidad emana únicamente de características superficiales comparadas que se despliegan dentro de otros contextos genéricos que se perciben como dominantes.

Aunque la presencia de unos materiales similares pueda inducir a los críticos posteriores a identificar estos primeros textos con un género posterior, tal afirmación es claramente retrospectiva y no tiene justificación histórica.

Para describir con exactitud el proceso de evolución que llevó al *western* a convertirse en un género independiente sería necesario un exhaustivo estudio basado en la investigación detallada de ese caldo de cultivo de los géneros que fue el período del *nickelodeon*. Un estudio de este tipo demostraría cómo la creciente producción de «películas del salvaje Oeste» (*Wild West films*), «películas de persecuciones en el Oeste» (*Western chase films*), «comedias del Oeste» (*Western comedies*), «melodramas del Oeste» (*Western melodramas*), «películas románticas del Oeste» (*Western romances*) y «epopeyas del Oeste» (*Western epics*) se solidificó en la forma de ese género llamado «western», a secas. Como sugiere claramente la multiplicidad de posibilidades de asociación del adjetivo, el *western* podía, en sus primeras manifestaciones, adoptar gran número de argumentos, personajes o tonos. Hacia 1910, sin embargo, ya se estaban explorando, cribando y codificando las posibilidades de una designación geográfica única (junto con las distintas influencias de la creciente iconografía y literatura del Oeste). El adjetivo «western», anteriormente una mera referencia geográfica que aglutinaba películas de carácter diverso (al igual que «musical» fue durante un tiempo sólo una designación tecnológica), se convirtió rápidamente en el nombre de un género cinematográfico vagamente definido que capitalizaba el interés popular por el Oeste americano. Muy pocos años después, la consolidación y estilización del concepto genérico inspiraría la producción reiterada de películas de género que los espectadores interpretaron sistemáticamente según las pautas propias del «western».

Un estudio minucioso de los inicios del *western* propondría, sin duda, buscar sus orígenes en la combinación de los escenarios exóticos del género de viajes (y el oportuno desplazamiento de la industria hacia el sur de California) con las situaciones de suspense propias del género policíaco (y sus atributos melodramáticos). Demostraría, asimismo, las consecuencias de la reestructuración del papel de los indios según modelos melodramáticos, así como la orientación que los filmes iban a adquirir al asignársele al indio el papel de villano. Desde un punto de vista económico, sería importante destacar el valor de diferenciación de producto de un cine muy popular en Europa y que, al mismo tiempo, resulta difícil de producir allí (por la diferencia de paisajes, la falta de *atrezzo* auténtico, la ausencia de *cowboys* adiestrados, etcétera). Desde un punto de vista cultural, sería esencial subrayar el valor del *western* como género netamente americano, una excelente fórmula basada en el crisol de culturas, en un período de creciente inquietud respecto a una inmigración prácticamente ilimitada.

THE AMERICAN FILM MFG. CO. CHICAGO




"All Wise Independents Buy and Boost
Flying A Cowboy Pictures"

"Two Flying A Cowboy Pictures a Week"

**Cowboy
Pictures**

Real Western pictures made in the land
of the cowpuncher.
Pictures that teem with excitement and
action.
Just the kind of pictures that loosen the
purse-strings of the picture-going public.

THIS WEEK'S RELEASE
RELEASE OF MONDAY, MAY 15TH



"A CALIFORNIA LOVE STORY"

A pathetic story of the lasting love
of a pretty Mexican girl.

RELEASE OF THURSDAY,
MAY 4TH



Two
"Flying A"
Cowboy
Pictures
A Week

"CRAZY GULCH"

A Bad Man—A Dude—their encounter
and the result. "Hobo's Round-
up," a tramp story, also on this reel.

American Film Mfg. Co., Bank Floor, Ashland Block
CHICAGO, ILLS.

Antes de que el western se constituyese definitivamente como género, existían «películas de cowboys», como demuestra este anuncio de Moving Picture News, 29 de abril de 1911.

Como el musical, el western consolidó su identidad a través de las críticas. «Si publicásemos en nuestras columnas el alud de cartas que nos han sido enviadas en

relación con los argumentos de las películas del Oeste, llenaríamos tres números de la revista», declaraba *The Moving Picture News* en 1911, «y entre todo este lote no hay una sola carta en favor de la producción de esta clase de películas... De hecho, son tan rebuscadas que podríamos describirlas como una abominación o tejido de falsas impresiones» (pág. 6). Al rechazar los *westerns* como algo artificioso, irreal y violento, sólo atractivo para niños y europeos que no conocen el verdadero Oeste, los reformistas contribuyeron a la cristalización del nuevo género. Un estudio de los orígenes del *western* citaría, incluso, las escasas fuentes demográficas disponibles que demuestran lo joven que era el público del género, como la tesis realizada en la Universidad de Iowa en 1916 que ponía de manifiesto el pronunciado descenso en las preferencias por el *western* a partir de una edad tan temprana como el sexto grado escolar (Short, 1916, pág. 43). Pero éste no es lugar para un estudio de tales características.

El *biopic*

Si concibiéramos la teoría de los géneros, tal y como ahora se practica, como si se tratara de un juego, el reglamento podría empezar de la manera siguiente:

1. Basándose en las fuentes de la industria o de la crítica, deduzca la existencia de un género.
2. Analice las características de las películas que se suelen identificar con el género, y establezca una descripción de éste.
3. Rastree las filmografías para reunir una larga lista de películas que compartan suficientes rasgos genéricos para identificarlas como pertenecientes al género.
4. Sobre la base de lo anterior, empiece a analizar el género.

Este juego se podría llamar «El Juego del Crítico», para acentuar su naturaleza retrospectiva. De carácter fundamentalmente sincrónico, el Juego del Crítico es diametralmente opuesto al «Juego del Productor», totalmente anticipativo y cuyo reglamento es muy distinto:

1. Partiendo de la información de taquilla, detecte una película de éxito.
2. Analice la película para descubrir las causas de su éxito.
3. Produzca otra película aplicando la fórmula deducida para el éxito.
4. Compruebe la información de taquilla de esta nueva película y modifique convenientemente la fórmula del éxito.
5. Utilice la fórmula revisada como base para otra película.
6. Repita indefinidamente el proceso.

Los críticos no se cansan nunca de explicar que Hollywood utilizó fórmulas genéricas para asegurar la simplicidad, la estandarización y la economía de la producción. Pero, curiosamente, siempre les gusta más el Juego del Crítico que una perspectiva que aborde directamente las decisiones de la producción. Propongo que

DWARFS THE STAGE
with its perfect presentation of one
of the theatre's great masterpieces

GEORGE ARLISS in "DISRAELI"

If you have choirs, prepare to give them now. For with George Arliss in "Disraeli" the art of Talking Pictures enters a new phase!

Experts have been predicting that it would take ten years to perfect the audible film. The experts were wrong! For here is that perfection, achieved by Vitaphone years ahead of time!

Not only has Vitaphone transplanted every atom of dramatic power, superb suspense, and rapid

wit, that made George Arliss' "Disraeli" one of the historic stage successes of the century... it has done more than that... In a single stride it has not only attained but actually surpassed the stage's artistic standards, which thousands felt the screen could never even equal! The fascination of the footlights

fades before the larger lure of mammoth settings—Vitaphone's crisp, telling dialogue—and a George Arliss of heightened stature and new intimacy, exceeding even the amazing brilliance of his classic stage performance.

Come! See for yourself! Let Vitaphone put you "on speaking terms" with Disraeli, amazing man of destiny who rose from obscurity to control a modern empire—all because he knew how to handle women—especially a Queen.

MADE BY A VITAPHONE FILM
"Vitaphone" is the registered trade mark of the
Vitaphone Corporation

Antes de ser un biopic, Disraeli (1929) se anunció inicialmente como un éxito teatral llevado a la pantalla gracias a la magia del nuevo proceso Vitaphone.

juguemos, en este apartado, a una versión del Juego del Productor. En vez de mirar atrás para constituir el corpus de un género que no se consolidó hasta finales de los años treinta, mi propuesta es empezar con una película de éxito de 1929 y, a partir de ahí, seguir las decisiones de los productores hasta llegar al pleno reconocimiento del género.

Cuando la Warner Bros. produjo *Disraeli*, su producción de prestigio para 1929, lo único que hizo fue elegir un guión de probado éxito (de la obra escrita en 1911 por Louis Napoleon Parker, aún popular entonces) junto a una primera figura

a medida (George Arliss, que ya había interpretado el papel protagonista en los escenarios y en una versión fílmica muda), en un momento en el que todos los estudios se disputaban con uñas y dientes los locales con equipamientos para el cine sonoro. Se esperaba que la película triunfara sobre todo entre las clases adineradas. Sin embargo, *Disraeli* cosechó un éxito popular que superó todas las expectativas: seis meses en cartel en Nueva York, una carrera mundial de 1.697 días consecutivos en unas 29.000 salas distintas, y una cifra total de espectadores de más de 170 millones, de 24 idiomas distintos. La película también recibió un premio de la Academia para el mejor actor, George Arliss.

Disraeli fue concebida como vehículo para una estrella, el hombre a quien ahora llamamos Mr. George Arliss; aun así, los beneficios que la película obtuvo fueron demasiado sustanciosos como para no inspirar imitaciones. En pocas palabras: se trata de la típica película que inicia el Juego del Productor. ¿Cómo podemos saber, sin embargo, de qué manera fue interpretada entonces y qué películas se hicieron a imitación de *Disraeli*? Para el Juego del Crítico, la respuesta hubiera sido, en otros tiempos, simple: *Disraeli* es un *biopic*, veamos pues qué otros *biopics* se realizaron. Este tipo de lógica determina que los pocos críticos que se ocupan de los primeros *biopics* de la Warner salten desde 1929 y *Disraeli* hasta posteriores éxitos de Arliss en 1931 (*Alexander Hamilton*) y 1933 (*Voltaire*), la última película que hizo para la Warner, o incluso hasta los triunfos posteriores del actor para la 20th Century Pictures (antes de que el estudio se fusionase con la Fox): *The House of Rothschild* en 1934 y *Cardinal Richelieu* en 1935 (Sennett, 1971, págs. 270-271; Roddick, 1983, pág. 132; Custen, 1992, pág. 61). En el Juego del Productor, no obstante, difícilmente aceptaríamos *a priori* la existencia de un género que no formaba parte del vocabulario de los productores de la época. Debemos observar, en cambio, con gran atención las películas realizadas inmediatamente después para descubrir hasta qué punto son imitaciones o, como mínimo, derivaciones de este gran éxito de taquilla.

Desde el punto de vista de la Warner, ¿cuál podría haber sido la causa del éxito de *Disraeli*? ¿Qué hay en el filme que valga la pena imitar? Para la Warner Bros., en 1929 *Disraeli* no era un *biopic* —categoría entonces inexistente— sino una película cuyo éxito se debía, ante todo, a su temática centrada en la historia británica, sus intrigas políticas y luchas internacionales; en un segundo plano, la obra prestaba atención a temas financieros, al mundo judío y al arte de la oratoria y, en última instancia, también se tenía en cuenta a su director, Alfred E. Green y al origen teatral de la cinta. No debe sorprendernos, por lo tanto, que el estudio pusiera a trabajar a las dos estrellas británicas que tenía en nómina en otras tantas películas «muy británicas». En febrero de 1930 se estrenó *The Green Goddess*, que ya había pasado por los escenarios teatrales y por la pantalla muda (con Arliss como protagonista en ambos casos) y que narraba la historia de un potentado indio que retiene a un grupo de prisioneros británicos; de nuevo, se ponen en juego el imperio británico y la lucha internacional, aunque esta vez Arliss no es el Lord británico sino el Rajá. Un mes más tarde, John Barrymore se presentó como un noble escocés inmerso en situaciones de aires británicos —esta vez el tono era de comedia y no de aventura—,

en la versión fílmica de la pieza teatral *The Man from Blaney's*. Las dos películas dieron buenos resultados de taquilla en sus primeras semanas de exhibición en Nueva York y Los Ángeles; una tercera película de ambiente británico realizada por Alfred E. Green en 1930, *Sweet Kitty Bellairs*, basada en la heroína musical del siglo XVIII, no tuvo la misma suerte.

A la vista del fracaso, la Warner Bros. dejó a un lado la música y a la dama para seguir buscando otros vehículos apropiados con sabor político o financiero británico. En agosto de 1930, Green había dirigido a Arliss por última vez, en un filme donde éste interpretaba al director de una compañía de transportes en bancarota según la obra, de John Galsworth, *Old English*; no se encuentran rastros aquí de la intriga política de *Disraeli*, pero aumenta en cambio el interés por la Inglaterra victoriana, junto con los manejos financieros que ya caracterizaban a *Disraeli*. El éxito clamoroso de *Old English*, que obtuvo las cifras iniciales más altas de todas las producciones Warner de 1930, provocó que la Warner explotase el filón del tema financiero en la siguiente película de Arliss, *The Millionaire*, primera de las muchas que interpretó a las órdenes de John Adolphi. En esta cinta, el millonario epónimo encarnado por Arliss combate el aburrimiento de la jubilación con la compra de una gasolinera, la creación de un astuto disfraz, unos oscuros manejos financieros y la venganza sobre su familia.

Tras las huellas, aún frescas, de *The Millionaire*, Arliss fue el protagonista de la versión cinematográfica de su propia obra, *Alexander Hamilton*. En el Juego del Crítico, este filme aparece, naturalmente, como un *biopic*, sucesor por la vía directa de *Disraeli*. La película, de 1931, carece de ambientación británica, pero ambas presentan la biografía de un conocido estadista inmerso en intrigas políticas. Para establecer un vínculo entre las dos películas, la Warner sólo tenía que suavizar el contexto americano de la segunda y acentuar la oratoria y las tretas políticas comunes a ambas. Pero eso es justamente lo que no hizo. En la publicidad de *Alexander Hamilton*, el estudio insistía en lo americano del tema hasta tal punto que era imposible establecer vínculos con *Disraeli*. Asimismo, puso el énfasis en la escandalosa relación de Hamilton con una mujer casada, para que la película entrase en la misma categoría que *Madame Pompadour* (1927), de la Paramount, *Glorious Betsy* (que en 1928 narra el romance entre una representante de la alta sociedad de Baltimore y Jerome, el hermano menor de Napoleón) y *The Divine Lady* (retrato de las relaciones entre Lord Nelson y Emma Hamilton realizado en 1929), ambas de la Warner, y *Dubarry, Woman of Passion* (1930) de la United Artists. Los *affaires* escandalosos de la realeza o de los estadistas fueron, sin duda, un tema recurrente en los años posteriores a *Alexander Hamilton*. Decididamente, cuando realizó *Alexander Hamilton*, el estudio no estaba produciendo conscientemente un *biopic*.

Con el afán de repetir el éxito de *Old English* y *The Millionaire*, Arliss y Adolphi abandonaron rápidamente tanto a los estadistas como al Viejo Mundo. Su nuevo método consistió en reproducir el personaje central de las películas anteriores (un rico hombre de negocios, algo viejo y calavera), los secundarios (una combinación de miembros familiares simpáticos y pendencieros), los temas principales (la honestidad en las actividades financieras) y los recursos principales de la trama (basa-

dos sobre todo en la afición del protagonista por el disfraz). Esta técnica se puso en práctica en *A Successful Calamity* (1932), que según la publicidad del estudio era «la historia de un millonario que se declaró en huelga», y *Se necesita un rival* (*The Working Man*, 1933), así como en *The Last Gentleman* (1934), después que Arliss hubiera firmado por la 20th Century Pictures. Entretanto, Barrymore había triunfado como *Svengali* (1931), persuasivo orador británico al igual que Disraeli, y en la muy similar *El ídolo* (*The Mad Genius*, el último film de Barrymore para la Warner en 1931), hasta el punto de que Arliss protagonizó una trama análoga encarnando a un artista con *handicap* en *The Man Who Played God*, que fue, de entre todas las producciones Warner de 1932, la que obtuvo los máximos beneficios en las primeras semanas de exhibición.

Entre paréntesis, cabe destacar que en el Juego del Productor no cuentan tanto las cifras globales como la entrada y las primeras semanas de taquilla. Los productores no pueden reaccionar con suficiente rapidez ante las modas si deben esperar un año hasta tener las cifras completas, o aún más en el caso de la exhibición en el extranjero. En la lógica de la producción interesa mucho más la información sobre las primeras semanas de estreno en las costas Este y Oeste.

¿Qué lecciones se desprenden de esta fase en el Juego del Productor? Desde el punto de vista del crítico, debe admitirse que hay algo desconcertante en el Juego

del Productor. Ni la más sencilla descripción de una película se mantiene incólume durante el transcurso del juego, porque cada nueva película socava nuestra percepción anterior. En un principio, *Disraeli* parecía decididamente británica y política, como *The Green Goddess* se encargó de subrayar. Poco a poco, sin embargo, los sucesivos intentos de la Warner para capitalizar el prestigio de la película redundaron en que otros aspectos de la película fueran acentuados. En *Svengali*, *El ídolo* y *The Man Who Played God*, tanto Arliss como Barrymore sacan a la luz las extrañas cualidades de Disraeli, esos atributos que le dieron el sobrenombre de «Vertiginoso» (*Dizzy*). En *Old English* lo que destaca es la intriga financiera, junto con la agudeza de las réplicas y el talento oratorio de Disraeli. Cuanto más avanzamos, más frustrante resulta el camino, porque esos mismos atributos dejan de tener relevancia en películas posteriores. Cuando *The Millionaire*, *A Successful Calamity* y *Se necesita un rival* arrancaron a Arliss de Inglaterra y le dieron una familia compuesta por varias generaciones, una gran fortuna personal y una



Aunque *Voltaire* (1933) parece ahora un filme biográfico sobre un famoso pensador y estadista europeo, la Warner pretendía vincularla, en cambio, al entonces popular ciclo de películas sobre los lances amorosos de hombres célebres.

proclividad al disfraz, nos encontramos con que no sólo se realzan los aspectos financieros de *Disraeli*, sino que empiezan a materializarse algunos aspectos de *Old English* que hasta entonces habían resultado imperceptibles. Y así sucesivamente. Dado que los productores no cesan de evaluar las películas más populares a fin de producir más éxitos, ningún filme puede alcanzar una definición estable dentro del Juego del Productor.

Cuando Arliss apareció en *Voltaire* en 1933, en consecuencia, la propia configuración de *Disraeli* varía a su vez. La Warner configuró *Voltaire* —publicitada como «Los Affairs de Voltaire»— en un intento de capitalizar la tendencia a las relaciones sentimentales en ámbitos políticos que *Alexander Hamilton* había explotado recientemente. A pesar de la inicial pretensión del estudio, sin embargo, en *Voltaire* hay algo más que un famoso filósofo encerrado con Madame Pompadour en su tocador decidiendo los destinos de la nación. Muchos otros aspectos de *Voltaire* reverberan respecto a *Disraeli* obligándonos, por lo tanto, a redefinir la película anterior. Hasta entonces, *Disraeli* había sido siempre británico; al asociarse ahora a *Voltaire*, su identidad nacional se disuelve, convirtiéndolos a ambos en meros extranjeros. Como promotor del proyecto del Canal de Suez, *Disraeli* se identificaba con los intereses bancarios y financieros; visto en el contexto de *Alexander Hamilton* y *Voltaire*, se convierte en un pensador independiente que no debe nada a nadie. Antes el afán de *Disraeli* se mostraba como el esfuerzo por conseguir un imperio británico unido; tras su asociación con *Alexander Hamilton* y *Voltaire*, parece más bien estar luchando por los derechos humanos. A la luz de sus posteriores comedias, Arliss como *Disraeli* no es más que un viejecito encantador; en compañía de distinguidos estadistas, su extravagancia se convierte en un signo de genio y compromiso en vez de ser un mero residuo estilístico del cine mudo. Definido y redefinido por las películas posteriores (en especial, pero no únicamente, las que el propio Arliss protagonizó), *Disraeli* adquiere, junto con *Voltaire*, una serie de características que les resultarán familiares a los amantes del *biopic*: un extranjero, pensador independiente, luchador por los derechos humanos, genio excéntrico, como lo fueron Louis Pasteur, Emile Zola, Benito Juárez, Paul Ehrlich y Paul Reuter, protagonistas de las célebres *biopics* de la Warner que William Dieterle dirigió y Paul Muni/Edward G. Robinson protagonizaron en la segunda mitad de la década de los treinta.

Retrospectivamente, resulta fácil ver en *Disraeli* el distinguido predecesor de los *biopics* de Dieterle y la primera muestra importante del tipo *biopic*. Pero esta lógica sería la del Juego del Crítico, y nosotros ahora estamos jugando al Juego del Productor. Aquí predomina una línea de razonamiento totalmente distinta, que nos sugiere la quinta hipótesis del presente capítulo:

5. Las películas son siempre susceptibles de ser redefinidas —y otro tanto sucede con los géneros— porque para mantener los beneficios es imprescindible reconfigurar las películas.

En nada privativo de la Warner Bros., este rasgo constituye una de las características que definen la producción de los estudios. Como el veterano director de la

RKO y la MGM, George Stevens, explicó en 1947:

Productores, guionistas y directores han adquirido la costumbre de visionar una y otra vez las películas que en el pasado demostraron tener algo que las convertía en éxitos de taquilla. No quiero decir que se limiten a repetirlas. Las desmenuzan en los elementos de que están compuestas, estudian estos elementos exhaustivamente y después vuelven a utilizarlos ordenándolos de un modo distinto como partes de una nueva historia, dependiendo de ellos para que la nueva película tenga el mismo atractivo que la primera vez.

(Citado en Bordwell *et al.*, 1985, pág. 111)

En la práctica, este enfoque sitúa al personal de los estudios en el lugar del crítico.

No es casual que una de las escenas más prototípicas de Hollywood tenga lugar en la sala privada de proyección, porque ahí es donde se descubren las recetas de los triunfos pasados. Cuando el productor George Jessel estaba desarrollando el concepto de la biografía del compositor Joe Howard, el director de los estudios 20th Century Fox, Darryl Zanuck, se limitó a decirle que «analizase y estudiase científicamente los principios fundamentales» de los anteriores éxitos de la Fox (que, según la lógica del Juego del Crítico, merecerían el apelativo de «*biopics* musicales», pero a los que Zanuck mencionaba siempre por el título, de acuerdo con las reglas del Juego del Productor). «Estoy seguro de que si estudias las películas anteriores encontrarás los elementos necesarios», insistía Zanuck en su cuaderno personal (Custen, 1992, pág. 144). Comentarios de este tipo hicieron que Todd Gitlin comentara agudamente que «la lógica de maximizar la rápida recuperación de beneficios ha acabado produciendo ese híbrido tan propio de Hollywood, la forma recombinada, según la cual una serie de rasgos seleccionados de entre los éxitos recientes pueden cruzarse para crear un éxito eugénico» (*ibid.*, pág. 64).

En el arte del análisis químico de triunfos anteriores para localizar sus elementos más valiosos, durante dos décadas nadie pudo igualar en Hollywood a Darryl Zanuck. Cuando Zanuck abandonó la Warner en 1933, a la edad de 33 años, para fundar la 20th Century Pictures, arrastró consigo a George Arliss para que éste protagonizase una serie de películas sobre las vidas de extranjeros famosos. Ansioso por lanzar su nueva compañía con una serie de producciones de prestigio, en 1934 Zanuck puso a Arliss al frente de *The House of Rothschild*, mientras que otros actores protagonizaban *The Affairs of Cellini* y *The Mighty Barnum*. Al año siguiente, Arliss interpretó al personaje central de *Cardinal Richelieu*, mientras Ronald Colman hacía lo propio en *Clive of India*. A lo largo de esta época, Zanuck, el más hábil analizador de todo Hollywood, siguió rebuscando entre las fórmulas de éxito de las películas que conoció en su etapa Warner. ¿Richelieu no resulta lo suficientemente simpático? ¿Es demasiado viejo para un tratamiento romántico? La respuesta de Zanuck llegó en una conferencia el 7 de enero de 1935: basta con utilizar la misma estrategia que en *Disraeli*, donde se utiliza una sola misión para superar a los franceses y para demostrar que el viejo estadista apoya el amor juvenil (Custen,

1992, pág. 61).

Por muy tentador que pueda ser identificar *Disraeli* y otras películas de principios del sonoro como *biopics*, los archivos sugieren en cambio que el género no se creó hasta que distintos estudios, siguiendo el Juego del Productor, empezaron a reproducir de manera sistemática algunos elementos biográficos específicos de las películas anteriores. La dirección que siguieron Zanuck y la 20th Century Pictures se centra constantemente en venerables figuras extranjeras. Bajo la tutela de Hal Wallis y Henry Blanke, la oficina de analistas de la Warner insiste en plantear la figura del joven luchador por la libertad. Paralelamente, el *biopic* musical sigue fielmente la pauta del género musical según la cual el éxito profesional se subordina sistemáticamente al emparejamiento sentimental.

Los productores como críticos

Podría parecer, a la luz de la importancia que concedo a la capacidad de los estudios para redefinir las películas anteriores y crear nuevos ciclos y géneros partiendo de elementos destilados de éxitos previos, que mi actitud es la de aquellos críticos (Neale, 1990, por ejemplo) que hacen hincapié en el poder de la producción como definidora de géneros. Al contrario: lo que me propongo es mostrar que el proceso mediante el que los estudios definen los géneros es una operación *ex post facto* que en un plano conceptual no difiere en absoluto de los métodos utilizados por los críticos. De ahí la sexta hipótesis:

6. Los géneros arrancan como posiciones de lectura establecidas por el personal de los estudios que adopta la función del crítico, y se expresa mediante un proceso creativo que concibe el hacer cine como un acto de crítica aplicada.

Tenemos tendencia a pensar que la industria de la producción se sitúa en una posición de anterioridad respecto a la industria crítica, no solamente desde un punto de vista cronológico sino también lógico; sin embargo, como hemos podido comprobar en este capítulo, la producción conlleva un constante proceso de crítica que tiene lugar antes de que la maquinaria se ponga en marcha. Se supone que casi cualquier película tiene la función de crear sinergia, mediante la localización de un dispositivo de probado éxito que luego se trasladará a otra película que, si goza a su vez del éxito popular, garantizará posteriores triunfos. Estas tentativas, sin embargo, son siempre múltiples, variables y contradictorias; están sujetas a un incesante debate interno.

Debemos abandonar la visión de una industria cinematográfica como una confiada maquinaria que crea productos claramente delimitados por lo que respecta al género. La concepción actual de los géneros quiere creer que los términos y conceptos genéricos son limitados, claros y distintos. El ejemplo aportado por Dudley Andrew resulta sumamente ilustrativo del proceso: al explicar el valor de estandarización productiva de la noción de género en *Concepts in Film Theory*, sugiere que en 1933 los jefes de producción de la Warner probablemente dijeron algo así como

«este año vamos a hacer nueve películas de gánsters» (1984, pág. 110). Afortunadamente, disponemos del artículo publicado por Darryl Zanuck en diciembre de 1932 en *Hollywood Reporter*, que esboza los planes de la Warner para 1933:

Creo sinceramente que el público seguirá respondiendo a las historias de tipo «titular» que han constituido en los dos últimos años la política de producciones de la Warner Brothers-First National Picture.

No debe confundirse una historia de tipo titular con el ciclo de producciones sobre gánsters o los bajos fondos que han estado invadiendo las salas hasta hoy. En algún punto de su construcción debe tener la garra y el impacto que podría hacer de ella el titular de la primera página de cualquier periódico urbano de gran tirada.

A veces la historia es biográfica o autobiográfica, como en *Soy un fugitivo* (I Am a Fugitive from a Chain Gang). A veces la historia es de un personaje ficticio, basado en los titulares a que ha dado pie la vida de un personaje real, como en *The Match King...* A veces, la historia tiene un carácter de escándalo público, como en *Grand Slam...*

La primera de estas producciones fue *Doorway to Hell*. Luego vino *Hampa dorada* (Little Caesar), *Public Enemy*, *Smart Money*, *Sed de escándalo* (Five Star Final), etc. Hemos tocado gran variedad de temas; ... una sala de maternidad en *Life Begins*, los problemas laborales del nuevo Sur en *Esclavos de la tierra* (Cabin in the Cotton), etc., etc.

De las producciones que actualmente tenemos entre manos, las más ambiciosas son *El rey de la plata* (Silver Dollar) y *Veinte mil años en Sing Sing* (Twenty Thousand Years in Sing Sing...), de Warden Lewis E. Lawes...

Acabamos de finalizar un musical de tono escandaloso, *La calle 42* (Forty-second Street)... *Barrío chino* (Frisco Jenny), con Ruth Chatterton, está basada en la vida de una patrona de mala reputación de Barbary Coast, San Francisco...

Estoy convencido de que hoy en día el productor de películas, a la búsqueda de entretenimiento, se encuentra en una situación muy parecida a la del editor de un periódico metropolitano. Con ello no quiero decir que el amor y las historias románticas no sean «material para titulares». Las historias de amor y sexo dan muy buenos titulares y, a veces, muy buenas películas. *Carita de ángel* (Baby Face) con Barbara Stanwyck, y *Ex-Lady*, con Bette Davis, son dos muestras de este tipo que ahora estamos produciendo...

No puedes seguir explicando siempre la misma historia. Los triángulos están pasados de moda. Por este motivo empezamos a adoptar el tipo de historia «titular», y por este motivo pensamos seguir haciéndolo.

(Citado en Behlmer, 1985, págs. 9-10)

He citado extensamente este artículo porque ofrece ramificaciones claras para cualquier teoría de los géneros que pretenda abordar el discurso de la industria como las palabras primera y última que se pronuncian con respecto a la identificación y definición de los géneros.

A comienzos de 1933, la Warner Bros. había planeado claramente producir un gran número de «titulares», una categoría que hoy día se nos aparece como mera y remotamente descriptiva. Para Darryl Zanuck, sin embargo, este concepto era mucho más importante que los tipos «de gánsters», «biografía» o «musical» a los que

nera en que los términos «musical» o «western» se unían como adjetivos a géneros reconocidos antes de llegar a convertirse en géneros reconocidos por derecho propio). Ni siquiera el jefe de un potente estudio —un crítico de talento y el más gran-

Joel Silver, el «Selznick del *schlock*»¹

Joel Silver representa para el Neohollywood de los ochenta y los noventa lo que Darryl F. Zanuck y David O. Selznick fueron para la Edad de Oro de Hollywood: un analista extraordinariamente afortunado de fórmulas filmicas y, en consecuencia, un activo creador de ciclos y géneros. El éxito que inauguró su trayectoria fue *Límite 48 horas* (48Hrs., 1982), una comedia de acción que emparejaba al policía desencantado interpretado por Nick Nolte con un Eddie Murphy debutante en la gran pantalla. Casi de inmediato, Silver se puso manos a la obra para imitar la fórmula, entonces inusual, de un emparejamiento multirracial. En *El gran despilfarro* (Brewster's Millions, 1985) el doble protagonismo corría a cargo de John Candy y Richard Pryor, y en *Commando*, del mismo año, la pareja eran Arnold Schwarzenegger y Rae Dawn Chong. En 1986, Silver intentó traspasar la fórmula a otros géneros al recurrir a Whoopi Goldberg para *Jumpin' Jack Flash*. Pero ninguna de estas películas repitió el éxito de *Límite 48 horas*, quizá porque los repetidos emparejamientos multirraciales de Silver ya habían sido imitados por otros estudios, convirtiendo la fórmula en un género reconocido —el *buddy film*—² y destruyendo, de este modo, la exclusiva casi total que Silver ostentaba sobre la fórmula del emparejamiento multirracial.

Silver —ahora al frente de la Silver Pictures— no se inmutó ante el asalto: se puso a analizar los éxitos de la competencia a mediados de los ochenta (*Terminator*, *Rambo II*, *Cocodrilo Dundee*) e incrementó, en consecuencia, las dosis de acción en sus propias películas. Con la colaboración de directores como Walter Hill, Richard Donner y John McTiernan, en 1987 Silver emparejó a Mel Gibson y Danny Glover en *Arma letal* (Lethal Weapon) y a Arnold Schwarzenegger y Carl Weathers en *Depredador* (Predator). El éxito masivo de ambas se repitió un año más tarde con *La jungla de cristal* (Die Hard), que fusionaba los elementos de acción y de comedia en un solo actor, Bruce Willis. Si las cintas de acción de principios de los ochenta como *Acorralado* (First Blood) y *Conan el Bárbaro* (Conan the Barbarian) ponían el énfasis en las armas, el equipamiento y la supervivencia del hombre, extendiendo su desarrollo a lo largo de una franja temporal más o menos indeterminada, Silver y su *alter ego*, el guionista Steve de Souza, se dedicaron a combinar la brillan-

1. *Schlock*: Designación específica de uso contemporáneo en EEUU que designa productos baratos y normalmente de baja calidad, en parte relacionados con la *trash culture* o «cultura basura». (N. del t.)

2. *Buddy film*: películas de «compañeros», normalmente *thrillers*, a veces con *tendencia* a la comedia, que se centran en dos policías que trabajan juntos. (N. del t.)

pio). Ni siquiera el jefe de un potente estudio —un crítico de talento y el más grande analizador que Hollywood haya conocido nunca— puede imponer concepciones genéricas a gran escala entre el público.



La jungla de cristal supuso la cima de una larga colaboración, en el marco del cine de acción, entre el productor Joel Silver y el guionista Steven E. de Souza.

tez de los diálogos con emociones y acción tensadas contra reloj. Los críticos reconocieron en *La jungla de cristal* la importancia de «una acción que te mantiene al borde de la butaca, suspense, sangre, sudor y emoción», pero también repararon en la tendencia, igualmente acentuada, a incluir «réplicas chistosas, ingeniosas estrategias para eliminar a los malos, complicidad con divertidos conductores de limusinas y complicidad con divertidos policías gordos» (Triplett, 1988).

En palabras de Silver, esta estrategia compuesta pretende captar a un público femenino. «El género de acción suele recaudar como máximo unos 60 millones de dólares», afirma. «Las peores, unos 40, 45. Pero si las mujeres van al cine, la cifra aumenta. *La jungla de cristal* recaudó 82 millones de dólares porque atrajo a las mujeres» (Richardson, 1991, pág. 112).

Quizá esto explique por qué *La jungla de cristal* se convirtió, de repente, en el objetivo a imitar por toda la industria. «Desde que la película se estrenó en 1988», señaló un crítico, «hemos tenido *Jungla dos*, *La alerta roja*, *Jungla de cristal*, *La venganza*, *La jungla de cristal* en un autobús (*Speed*), *La jungla de cristal* en un barco (*Alerta máxima*), *La jungla de cristal* en un avión (*Pasajero 57*), *La jungla de cristal* en el avión del presidente (*Air Force One*) y *La jungla de cristal* en un partido de hockey de los Pingüinos de Pittsburgh (*Muerte súbita*)» (Triplett, 1998).

Siempre atento a los beneficios que reporta atraer a públicos mixtos, Silver inició su carrera con emparejamientos interraciales e hizo entrar el *buddy film* en los mapas financieros y de géneros de Hollywood; luego combinó la acción con la comedia para ampliar el atractivo de sus películas hacia el público femenino, creando de paso un nuevo género. Como Zanuck y Selznick, Silver parece tener un don para aislar el atractivo de taquilla de las películas de éxito. Y sus competidores, como los jefes de los antiguos estudios, tienen la habilidad de convertir sus ideas, a través de la imitación, en esas normas de la industria que llamamos géneros.



Darryl Zanuck, recibiendo en la foto el homenaje de la Fox, fue uno de los mejores analistas de las propiedades del estudio, con el fin de aprovechar sus cualidades en posteriores películas.

La séptima hipótesis sobre el origen de los géneros podría ser, pues, la siguiente:

7. Si el primer paso en la producción de géneros es la creación de una posición de lectura a través de la disección crítica y el segundo es la consolidación de dicha posición mediante la producción de películas, el tercer paso necesario es la aceptación de dicha posición de lectura y del género por parte de toda la industria.

De acuerdo con esta hipótesis, otros estudios deberían haberse unido a la posición de lectura de Zanuck respecto a las «películas-titular» para que dichas cualidades pudieran haberse percibido en las películas existentes. Sin embargo, el resto de los estudios leía las películas (y las fabricaba, en consecuencia) según un contenido semántico más específico. En todo caso, resulta difícil imaginar que durante la Prohibición las películas de gánsters no fueran sino obras estrictamente contemporáneas: películas, por lo tanto, que se correspondían con las del tipo titular (de ahí

que los orígenes del género de gánsters y del nunca consolidado género de titulares pudieran haber coincidido en una misma lista de películas: *Doorway to Hell*, *Hampa dorada*, *Public Enemy*, *Smart Money*). El resto de películas citadas por Zanuck, sin embargo, fue finalmente asimilado por Hollywood dentro del *biopic*, el musical y las películas de tema social. De hecho, que sus *biopics* rehuyeran tan ostentosamente la contemporaneidad y sus musicales *folk* para la Fox se desarrollaran tan lejos de los titulares es una prueba del talento de Zanuck para adaptarse a cualquier situación. En última instancia, no es que los otros estudios no supieran imitar los éxitos de la Warner; su lectura de dichos éxitos era distinta a la de Zanuck, y en consecuencia los imitaron en otros aspectos.

Si adoptamos el Juego del Crítico, resulta razonable retroceder en la historia del cine y concentrarse en el momento en que un estudio concreta su posición de lectura respecto a los géneros desarrollando un equipo de producción cohesionado y duradero (como el que constituyó la Warner Bros. en torno al *biopic* a finales de los años treinta: el productor Henry Blanke, el director William Dieterle, el director de fotografía Tony Gaudio, el actor Paul Muni). Por el contrario, si adoptamos el Juego del Productor, la solidificación de una posición de lectura en forma de mecanismo automático e institucionalizado señala el fin del juego, o como mínimo la reducción de su interés.

¿Qué consecuencias tiene, para *Disraeli* y para otros muchos «prototipos genéricos» designados retrospectivamente, nuestro intento de jugar al Juego del Productor? ¿Debemos dejar de considerar *Disraeli* como un *biopic*, *Asalto y robo a un tren* como un *western* o *La melodía de Broadway* como un musical, porque resulta obvio que en su momento no fueron consideradas como tales por el público? Todo lo contrario; lo que aquí queremos sugerir es que, al igual que Zanuck analizó *Disraeli* para encontrar los elementos que necesitaba, cada generación debe utilizar las películas del pasado para satisfacer sus propias necesidades.

Lo que no podemos hacer, sin embargo, es justificar el hecho de que *Disraeli* sea un *biopic* obedeciendo a una necesidad generacional y, al mismo tiempo, mantener la afirmación de que lo único que hacemos es respetar las categorías propuestas por los productores y garantizada por la industria. Si los productores son capaces de crear significado al crear películas, ello es únicamente en virtud de la capacidad que esas películas tienen de vehicular el análisis que los creadores han hecho de las películas anteriores. Llegamos así a una hipótesis final:

8. La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza; aunque puede facilitarnos instrumentos a la medida de nuestras necesidades, es ineficaz a la hora de captar la diversidad de necesidades de productores, exhibidores, espectadores y otros usuarios de los géneros en el pasado.

De hecho, nunca trabajamos con el vocabulario original de los productores, sino más bien con una variopinta amalgama de términos manipulados durante décadas por algunos grupos de usuarios del cine: críticos productores, críticos de la prensa y

críticos académicos, para nombrar tan sólo los más visibles. En otras palabras, las sucesivas instituciones han utilizado sus propias creaciones como un acto crítico diseñado para reconfigurar las películas anteriores y, de este modo, definir los géneros con vistas a satisfacer las propias necesidades institucionales.

Bastará, por el momento, con haber definido el proceso inicial mediante el que los productores forjan lecturas críticas de las películas de éxito con la finalidad de elaborar las oportunas «imitaciones» de dichas películas, creando en el transcurso de ese proceso las estructuras compartidas que acabarán cristalizando en forma de géneros (y convenciendo así a los futuros espectadores de que dichas «imitaciones» son en realidad copias cabales y auténticas del prototipo genérico). Llegados a un cierto punto, sin embargo, convendrá que afrontemos el hecho de que este proceso es infinito, y que en consecuencia requiere una teoría más amplia, que vaya mucho más allá del momento en que los géneros son lo suficientemente tangibles para ser reconocidos por los productores y el público. En el capítulo 5 abordaremos las consecuencias de contemplarnos a nosotros mismos, los críticos de hoy, no sólo como quienes describen de manera objetiva y externa un proceso de formulación de géneros acontecido en el pasado, sino como los actores de un continuo proceso de generificación que sigue teniendo lugar en el presente.