

La falsa polaridad entre género y cine de autor

Leo Braudy*

Revista ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
Año VI, n° 19 / Junio-October 2000
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
UNAM, México

Realmente no creo que haya razones equivocadas para gustar de una estatua o una pintura... Hay razones equivocadas para no gustar de una obra de arte.

E. H. Gombrich, *The Story of Art*

Ninguna parte de la experiencia cinematográfica ha sido más consistentemente citada como una barrera al interés crítico serio que la existencia de formas y convenciones, ya sea en detalles tales como el personaje estereotipado, el escenario familiar y el final feliz, o en esas películas que comparten características comunes: westerns, musicales, películas de detectives, películas de horror, películas de escape, películas de espías —en pocas palabras, lo que se ha llamado películas de género—. Las películas en general han sido criticadas por su atractivo popular y comercial, pensadas al parecer primariamente para entretener y para huir de la realidad, más que para ilustrar. Las películas de género en especial han sido criticadas porque parecen atraer a un público preexistente, mientras que el cine "clásico" crea su propio público especial a través del poder único de la sensibilidad creativa personal del artista creador de cine. Demasiado a menudo en las películas de género el creador parece ausente y sólo el público está

presente, para ser atacado por su mal gusto y su inadecuada postura por apreciar este arte rebajado.

Por lo mismo el entender críticamente las películas de género se hace más importante. Éstas ofenden nuestra más común definición de excelencia artística: el carácter único del objeto de arte, cuyo valor puede en parte ser definido por su deseo de no ser causado y no ser familiar, en la medida de lo posible que no tenga deudas con ninguna tradición, popular o de otro tipo. La imagen pura, el claro estilo personal, el contenido intelectualmente respetable, son contrastados con las impurezas de la convención, las repeticiones de personajes y trama. Subvaluo porque parece no haber vocabulario crítico con el cual hablar acerca de ellas sin ser condescendientes, y por lo mismo no hay criterios estéticos por medio de los

cuales juzgarlas, ningún modo de entender por qué una película de horror nos asusta y otra nos deja indiferentes, por qué una película musical es una sinfonía de estilo y otra un desorden discordante.

Los críticos han ignorado las películas de género, a causa de su prejuicio respecto a lo único. ¿Pero por qué el arte debe ser restringido sólo a obras de intensidad autocontenida, mientras que muchos otros tipos de experiencia artística son relegados al clóset del placer estético, no apto para la luz del día? Las películas de género, de hecho, hacen surgir y complican sentimientos acerca de uno mismo y la sociedad que películas más serias, que a causa de su tendencia hacia lo único, rara vez tocan. Dentro del cine los placeres de la originalidad y los placeres de la familiaridad son por lo menos igualmente importantes. Siguiendo los pasos de Marcel Duchamp y Antonin Artaud, Andy Warhol anunció a principios de los sesentas: «ya no más clásicos». En pintura y escultura esto significaba un ataque a la canonización del arte de museo, y la aceptación de formas anteriormente inaceptables, a menudo populares. Respecto a las películas, el problema normalmente ha sido al revés. "Ya no más clásicos" podría significar para el cine ya no más películas definidas como separadas de las formas populares que son la gran energía del cine, tanto artística como temáticamente.

El prejuicio moderno en contra del género en el arte puede ser rastreado hasta

Los críticos han ignorado las películas de género, a causa de su prejuicio respecto a lo único. Sin embargo, las películas de género, de hecho, hacen surgir y complican sentimientos acerca de uno mismo y la sociedad que películas más serias rara vez tocan.

*"Genre: The Conventions of Connection", en *Film Theory and Criticism*, G. Mast y M. Cohen (comps.), 2ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1979, pp. 443-462. Traducción: Miguel Bustos García.

ESTETICA
ROMANTICA

llegar a las teorías estéticas del periodo romántico. A finales del siglo XVIII la vieja idea de la inspiración poética comienza a ser expandida hasta formar una teoría literaria importante por medio de obras como *Conjectures on Original Composition* (1759) de Edward Young. La "imitación" poética, la construcción de la creatividad sobre los logros del pasado, comenzó a desvanecerse, en tanto la norma de la visión personal se hizo más importante. Sólo las convenciones que podían ser entendidas literalmente sobrevivieron, y la mala gana del siglo XVIII para conceder una simpatía a la convención recibió su expresión más famosa en el ataque de Samuel Johnson a *Lycidas* de Milton, un poema en forma de elegía pastoral basado en una tradición de lamentos que venía de Teócrito y Virgilio. Los escritores románticos ingleses y alemanes consolidaron esta tendencia al establecer la originalidad no sólo como un criterio de arte, sino, en sus declaraciones más burdas, el único criterio de arte. El arte podía no deberle nada a la tradición o al pasado porque esa deuda calificaba el poder y la originalidad del creador individual. El poeta estaba inspirado por aquello que veía o experimentaba, y la intervención de cualquier categoría previa a esa experiencia condenaba la obra a tener un valor secundario, a menos que las formas que interviniesen fuesen formas primitivas —las leyendas populares o las baladas— que careciesen de la odiada sofisticación del arte de la época previa.

Cualquier uso del género y de la convención en tanto tales necesariamente excluía a la obra y a su autor del estatus de arte verdadero. Si la poesía era definida como profusión espontánea de fuertes sentimientos, ¿cómo podría una obra que emplease personajes de repertorio y situaciones de repertorio, imágenes de repertorio y soluciones de repertorio, tener algún arte u originalidad? El arte folclórico o el popular podían ser utilizados porque generalmente se suponía que el

arte serio era la versión pura de aquello de lo cual el arte popular era la degeneración. La inspiración poética y la autosuficiencia ocupaban las cimas más altas del arte, mientras que el trabajo rutinario por dinero y las despreciadas fórmulas habitaban los más populosos y burgueses valles. El género y la convención constituían la dieta de las multitudes, mientras que la originalidad y la tormentosa autoafirmación, sin pasado, sin ningún control, constituían el caviar del público verdaderamente consciente.

Hasta el siglo XVII los artistas generalmente habían sido distinguidos por su clase, su educación y sus mecenas. Pero con el crecimiento de la sociedad de masas y la cultura de masas la jerarquía se deslizó, de distinciones en genealogía, a distinciones en sensibilidad. Casi todos los grandes novelistas y ensayistas ingleses del siglo XVIII habían pasado algún tiempo en Grub Street, ese mundo creado para satisfacer la nueva hambre por la palabra impresa. Pero la sensibilidad romántica hizo de Grub Street un sinónimo de los enemigos del arte infestados de convencionalismo. El verdadero artista no era comercial, luchaba al margen de la existencia humana, sin sociedad ni compañeros (y difícilmente con algún editor), solo con su indomable personalidad. Solamente Byron, el más dieciochesco de los románticos, pudo haber dicho: «Me hice famoso de la noche a la mañana» (refiriéndose a

la publicación *Childe Harold*); un interés tan obvio en la aprobación del público comprador de libros era desdenada en la imagen que los románticos tenían de su vocación. Y Byron mismo se preocupó mucho en su escritura con la descripción de héroes solitarios que caminaban a zancadas las laderas de las montañas para enfrentar destinos sombríos. El artista romántico trató de hacer única su obra para escapar de la mano muerta de la forma tradicional. El único uso serio que se podía hacer del pasado consistía en la contemplación de la grandeza desaparecida, para elevar al artista de lo que creía fuese un presente sin cultura y establecer para sí mismo una continuidad con aquello que había habido de mejor antes del triunfo de la degeneración moderna. Como T. S. Eliot en *La tierra baldía*, el artista serio, impopular, era el único, en una edad corrupta, que podía convocar el edón artístico del pasado y reunir sus fragmentos dándoles ciertas coherencias.

Esta creatividad absoluta es finalmente un fraude porque todo arte debe existir en alguna relación con las formas del pasado, a manera de contraste o continuación. Tanto la obra genérica como la obra autónoma expanden nuestro sentido de las posibilidades del arte. Pero el hincapié que se hizo durante el siglo XIX respecto a la originalidad y libertad literarias ha inhibido nuestras respuestas, tanto intelectuales como emocionales, ante obras que tratan de complicar nuestra apreciación de la tradición y la forma, obras que pueden de hecho encarnar una crítica más radical del pasado que aquellas que lo ignoran. Más gente detesta los westerns o los musicales porque tales películas de género ultrajan su heredad y no examinado sentido de lo que el arte debe ser, que porque las películas sean ofensivas en el tema, la caracterización de los personajes, el estilo, o cualquier otra cualidad artística. Todo aficionado a los musicales, por ejemplo, ha escuchado la queja de que los



La diligencia (Ford, 1939).

musicales son irreales y que el espectador se queda perplejo cuando la gente comienza a cantar o bailar. Pero la relación entre realismo y estilización es un problema central en los musicales, no una absurda convención.

Cuando los críticos que sostienen la teoría del cine de autor aplauden al director de estudio por triunfar sobre su material, y nos señalan los resplandores de estilo original que brillan a través de esa película de género por la que se le contrató, quizá nos hagan conscientes de los méritos de un artista original. Pero también caen en la trampa romántica de buscar sólo aquello que es obviamente original y personal en una obra. En la teoría del cine de autor los directores de películas de género que tienen un público muy amplio y popular, se ven transformados en artistas románticos en lucha por tratar de imponer sus visiones frente a un comercialismo de línea de ensamble. Frank Capra ha señalado la posibilidad opuesta: en los días del monopolio de los grandes estudios, había mucha libertad para experimentar porque toda película tenía garantizada su distribución, en tanto que ahora, con una cada vez mayor producción independiente, las películas se han hecho más uniformes y tienen que ceder más porque cada una tiene que justificarse financieramente. Las películas independientes y de vanguardia, con su énfasis en la sensibilidad creativa individual por sobre todas las cosas, son naturalmente las más hostiles a las películas de género. Pero la mayoría de las películas están entre la pura expresión personal y la pura explotación de los estudios, mezclando las exigencias del arte y la cultura, la creatividad y el talento. A causa de su participación en una creatividad colectiva, los directores de cine se han separado, por lo menos prácticamente, de la imagen del artista romántico aislado, no importa qué tanto se complazcan con esa imagen en sus declaraciones públicas.

En lugar de echar fuera del dominio del arte a las películas de género, deberíamos por lo mismo examinar lo que logran. El género en las películas puede ser el equi-

Un género seguirá vigente, como el western lo ha sido, y el musical no, en tanto sus convenciones expresen aún temas y conflictos que preocupan a su público.

Cuando el arte para minorías o mayorías pierde contacto con su público, se convierte en una mera señal de tránsito en la historia.

valente a una referencia consciente a la tradición en las otras artes: la innovación de obras del pasado, que ha sido una parte tan importante de la historia de la literatura, del drama y de la pintura. El uso que de Vermeer hizo Miró, el uso que de Delacroix hizo Picasso, son esfuerzos para distinguir su punto de vista acerca de los fines propios de la pintura. El uso que de Spencer hizo Eliot o que de Joyce hizo Pynchon, son afirmaciones similares de continuidad y diferencia. Los métodos del western, del musical, del cine de detectives o del cine de ciencia ficción, son también reminiscentes del modo en que Shakespeare infundió viejas historias con nuevos personajes para expresar la tensión entre el pasado y el presente. Todos hacen un homenaje a las obras del pasado aun cuando cambian sus elementos y comentan acerca de su significado.

Quizá la principal diferencia entre las películas de género y las películas clásicas consiste en el modo en que las películas de género invocan las formas del pasado, mientras que las películas clásicas se las pasan negándolas. El gusto por el género consiste en ver a qué puede uno atreverse en la creación de una nueva forma o en la destrucción creativa y complicación de una forma vieja. El progresivo tema del género implica siempre por lo mismo una relación compleja entre las compulsiones del pasado y las libertades del presente, una parte esencial de la experiencia cinematográfica. La obra única e individual trata de ser inolvidable resol-

viendo el mundo entero de inmediato. La obra de género, a causa de su compromiso con formas preexistentes, explora el mundo más lentamente. Su marca es menos el fogonazo de la inspiración que la profunda exploración del trabajo artístico. Como *La diligencia* (1939) de Ford o *La venganza de Ulzana* (*Ulzana's Raid*, 1972) de Aldrich, puede existir tanto en sí misma como siendo la última en una línea de obras como ella, escogiendo y seleccionando entre convenciones posibles, rechazando una historia o motivo para dar rienda suelta a otra historia o motivo, evitando un cliché para mostrar una consciente maestría del cliché que no se ha evitado. Después de todo, la razón por la que un elemento artístico se convierte en cliché es porque da muy bien respuesta a la experiencia, la inteligencia y los sentimientos del público. Artistas subsecuentes, percibiendo la misma aptitud, desean ejercitar por ellos mismos el poder de esa forma, aun en un nuevo contexto potencialmente hostil, para descubrir si todas las posibilidades de la forma han sido completamente exploradas. La única prueba es su continua relevancia, y un género seguirá vigente, como el western lo ha sido, y el musical no, en tanto sus convenciones expresen aún temas y conflictos que preocupan a su público. Cuando el arte para minorías o mayorías pierde contacto con su público, se convierte en una mera señal de tránsito en la historia, una estética, más que un arte.

Las películas de género afectan a su público especialmente por su capacidad para expresar las tradiciones en pugna en la sociedad, y la importancia de entender las convenciones. Cuando Irene Dunne, en *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937) se disfraza como la (ficticia) hermana de Cary Grant y llega borracha y escandalosa a una reunión de sociedad en la que Grant trata de establecerse, podemos abrir un escotillón crítico y decir que la demás gente en la fiesta, que ya la conoce, no la reconoce en su ligero disfraz, a causa de las necesidades de la trama y de la forma cómica. Pero debemos pasar a decir que esta particular

convención, utilizada con toda su fuerza, permite a McCarey, sin dejar el tono humorístico general, señalar que ella es reconocida a causa de que las clases altas basan su estimación y conocimiento del carácter en el vestido, la voz y las maneras —un tema apoyado igualmente por el resto de la película—. El conflicto entre el deseo y la etiqueta puede definir lo mismo a una comedia social como *La pícara puñcana* que a una obra de género todavía más obviamente estilizada como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932); hace un paralelo, en la trama, del contraste estético entre la película y las convenciones a las que hace un complejo homenaje.



La ventana indiscreta (Hitchcock, 1954).

(1929), *La ventana indiscreta* (1954) y *Psicosis* (1960)—. Mientras que las obras originales y vanguardistas congratulan al público al implicar que éste tiene la capacidad para entenderlas, las películas de género pueden explotar las automáticas convenciones de respuesta con el fin de moverle el tapete bajo los pies a los espectadores. El relajamiento mismo de la inteligencia crítica del público, el alivio que necesitamos para tomar decisiones —estéticas, morales, metafísicas— acerca de la película, permite a la película de género utilizar nuestras expectativas en contra de sí mismas y, en el proceso, revelarnos expectativas y supuestos que quizá nunca habíamos pensado que teníamos. Pueden potencialmente criticar el presente, porque él también acepta automáticamente las normas del pasado, para crear subversión dentro de las formas recibidas y así criticar las formas, en lugar de sólo crear una visión alternativa.

A través de un constante interjuego entre el último ejemplo y la historia de una forma particular, las películas de género pueden recurrir al potencial de una complejidad estética que sería negada si el arte se definiese a sí mismo sólo en términos de sus más grandes y más inimitables obras. A causa de la existencia de expectativas genéricas —cómo “debe” trabajar una trama, qué “debe” hacer un personaje estereotipado, qué “debe” significar un gesto, un lugar, una alusión, una línea de

diálogo— la película de género puede ir más allá del momento de su existencia e ir en contra de su propia historia estética. A través del género las películas se han basado sobre su propia tradición y han sido capaces de reflejar una rica herencia de la que no disponen las artes “cultas” del siglo xx, las cuales tienen demasiado a menudo como objetivo el negar el pasado y crearse a sí mismas de nuevo cada vez.

Dentro del mundo de las películas de género uno encuentra batallas —equivalentes a las de la historia de la literatura, del drama y de la pintura— entre artistas deseosos de reproducir una tradición a través de su propia visión porque creen que esa tradición aún tiene la capacidad de evocar la respuesta emocional que, para empezar, la hizo una forma artística satisfactoria, y aquellos que creen que la forma se ha secado y necesita una inyección, normalmente de “realismo”. Los poetas, por ejemplo, pueden contrastar a la ciudad con el campo porque esa oposición da respuesta a ciertas necesidades en su público y porque la elección de las virtudes rurales del campo resuelve satisfactoriamente el conflicto. Otros podrían cuestionar la autenticidad de los materiales tradicionales: ¿los pastores realmente tocaban sus flautas en concursos de canto? ¿No es el lenguaje elaborado falso respecto a los modismos rurales? O, extendiendo la analogía, ¿los vaqueros realmente respetaban a tal grado la ley y la justicia? ¿La gente realmente se pone a bailar en la calle cuando está contenta, y los vecinos automáticamente se le unen? Las generaciones posteriores pueden sentir un tirón emocional en la forma, pero podrían desear desestilizarla y hacerla más real. Los directores del western “adulto” de los años cincuenta aceptaron la vitalidad del western, pero pensaron que un tratamiento más realista vigorizaría sus virtudes inherentes. Si la controversia fuese parte de la tradición cinematográfica, podríamos tener una controversia entre John Ford y Fred Zinnemann respecto a la esencia del western, como la de Alexander Pope y Ambrose Phillips acerca del pastoral, Ford y Pope argumentando a favor del valor de

la fo
Phill
de l
cere
nas
gar.
l
me
das
bié
hor
la r
mc
cic
tor
esj
fre
mi
la
us
ge
ta
or
e:
e:
d
n
p
d
a
li
c
r
l
t

la forma y el estilo, mientras Zinnemann y Phillips presionan respecto a la necesidad de hacer a los personajes artísticos tan cercanos como fuese posible a las personas reales que viven o vivieron en ese lugar.

Las películas de género son primariamente cerradas por convención. Pueden, desde luego, ser visualmente cerradas también, como, por ejemplo, las películas de horror y los musicales de los treinta; pero la más importante clausura es el marco de motivos, giros en la trama, actores y situaciones preexistentes —en pocas palabras, todo lo que hace de la película un lugar especial con sus propias reglas, un respiro frente a los más confusos y complicados mundos exteriores—. El marco de género, la existencia de expectativas que serán usadas de cualquier manera que la inteligencia del director sea capaz, permite libertades dentro de la forma que películas más originales no pueden tener a causa de que están tan comprometidas con un paralelo entre la forma y el contenido. La situación de género típica es un contraste entre forma y contenido. Con las expectativas de personajes, situaciones o ritmos narrativos en el repertorio, el director puede escoger áreas de juego estético libre. En las películas de género el foco de interés más obvio no es ni la compleja caracterización ni el intrincado estilo visual, sino la pura historia. Piénsese en la novela que uno no puede dejar. Esa rara experiencia en literatura es la experiencia común en el cine, en donde podemos permanecer sólo porque queremos hacerlo, en donde a menudo debemos sentirnos interesados por los primeros cinco minutos, o no, en donde sabemos que una vez que dejemos de verla, el embrujo desaparece. Como en los cuentos de hadas o los mitos clásicos, las películas de género se concentran en amplios contrastes y yuxtaposiciones. Las tramas de género son normalmente descartadas con una sarcástica sinopsis (un proceso que nunca es muy amable respecto al drama que utiliza convenciones, como las obras de Shakespeare). Pero, en medio de las convenciones y expectativas de la trama, otro tipo de énfasis pue-

de florecer. Para la mirada cargada de hostilidad, los placeres de las variaciones son normalmente invisibles, aparezcan éstas en la obra medieval moralizante, el soneto renacentista, la comedia de la Restauración inglesa, el retrato del siglo XVIII, el estudio chopinesco, la película de horror, la comedia romántica, el musical o el western. Cuando podamos percibir la función de las convenciones del cine de vampiros en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o las convenciones del cine de boxeadores en *Nido de ratas* (Elia Kazan, 1954) tan claramente como nos damos cuenta de la deuda para con los westerns estadounidenses de las películas de samuráis de Kurosawa, o la de las películas de la Nueva Ola para con las películas estadouniden-



Nido de ratas (Kazan, 1954).

Quando podamos percibir la función de las convenciones del cine... seremos entonces capaces de apreciar más plenamente la manera en que las películas pueden romper las viejas visiones entre arte popular y arte de élite para establecer, casi de manera desapercibida para la estética y la crítica, un interjuego vital entre ellos.

ses de los años cincuenta acerca de criminales, seremos entonces capaces de apreciar más plenamente la manera en que las películas pueden romper las viejas visiones entre arte popular y arte de élite para establecer, casi de manera desapercibida para la estética y la crítica, un interjuego vital entre ellos.¹ E

Notas

- Los recolectores de baladas, como el obispo Percy o sir Walter Scott podían por lo mismo argumentar que sus reescrituras eran un esfuerzo por restaurar las baladas a la forma en que el bardo originalmente las creó, antes de que pasaran a los manoseantes cerebros del pueblo. El pop art ha revivido esta teoría de una forma algo diferente. Al ostensiblemente hacernos mirar los objetos comunes del mundo con una nueva intensidad, el pop art transmite igualmente la idea de que el arte y los artistas serios crean temas y motivos populares de valor (léase "autoconscientes") al ponerlos en escenarios museográficos y ponerlos precios altos. Warhol pudo haber hecho esto en principio para satirizar toda la división elitista-popular, pero parece que la broma se fue desvaneciendo.
- Los tres principales críticos estadounidenses que apreciaron tales películas antes de que la Nueva Ola las popularizara críticamente —Otis Ferguson, James Agee y Manny Farber— estaban menos interesados en ellas por sus cualidades formales que por su acción y carencia de pretensiones, aspectos de energía relacionados con su autoconciencia formal. Pero tanto Agee como Farber (y Pauline Kael es su verdadera heredera en esto) querían proteger a toda costa sus amadas películas de que se les imputase ser arte. Estaban en lo correcto en lo que atañe a la definición de arte que atacaban. Pero continuar con esos ataques actualmente confunde, en donde alguna vez iluminó. Una virtud de los críticos de la Nueva Ola francesa fue que no tuvieron que defenderse simultáneamente contra las ideas pomposas de arte culto, el mito del artista estadounidense como "tipo duro", y el espectro del comercialismo hollywoodense.
- El modo en que la televisión "canibaliza" el material tiene, por lo mismo, menos que ver con su constante demanda, que con la velocidad con la cual tal material pasa de moda. Cuando el público acepta material tan genérico y ritualista —comedia de situaciones, programas de entrevistas, deportes, noticias, clima—, la forma puede incluir una infinidad de variedades de matices. Pero cuando los paradigmas ya no son emocionalmente atractivos, la variedad formal no ayudará y ahí surge un intento desesperado, canibalizante, por descubrir la nueva forma del solaz para el público, sea el tema Dick Cavett o la Guerra de Vietnam. Así, todo el proceso de la fusión cultural se acelera a través de sucesivas purgas de tema y estilo agotados.