

## Hollywood y los circuitos de la emoción

POR HÉCTOR SOTO

Durante la edad de oro de los géneros cinematográficos, el sistema era relativamente sencillo: Hollywood ponía la música, y la letra corría por cuenta de cada realizador. En principio, el modelo imponía muchas servidumbres y restricciones, pero, en el fondo, aseguraba cuotas nada despreciables de libertad.

**Héctor Soto.** Crítico de cine. Editor asociado de Cultura del diario *La Tercera*. Autor del libro *Una vida crítica: 40 años de cinefilia*.

En la introducción a un excelente estudio sobre la obra de Howard Hawks, el director de *Río Bravo*, el hombre que siempre disputó con John Ford el rectorado del cine hollywoodense del período clásico, el crítico anglocanadiense Robin Wood habló de las ventajas de los desprestigiados géneros cinematográficos y dirigió un fuerte ataque a la apestosa autoconciencia que, según él, ya se estaba instalando en el cine moderno. No es casualidad que Wood haya escrito su análisis en 1968, el año de la gran ruptura, cuando medio mundo sometía a fuertes entredichos los ejes de la imaginación moral que habían dominado al siglo hasta entonces. Al volver a leer ese texto, se hace evidente que Wood intentó la que hoy podría ser una de las últimas defensas críticas al cine de géneros.

“Un solo momento de reflexión”, escribió, “debería bastarle a cualquier persona para convencerse de que la existencia de géneros preestablecidos es enormemente beneficiosa para el artista y que casi todo el arte más grande ha sido construido sobre los cimientos fuertes y familiares de un género: las obras de Shakespeare, las sinfonías de Mozart y la pintura renacentista ofrecen paralelismos obvios. Desde luego lo que valoramos en Mozart y Shakespeare son, por supuesto, cualidades personales. El género no las crea, pero ofrece medios para que alcancen su expresión más libre y más plena”.

No sólo es revelador el alcance de esta observación. Tanto o más importante que eso es el momento en que Wood la escribió. Los años 60 fueron una década muy dura para Hollywood. Al desmantelamiento de los viejos estudios –esas usinas que mantenían departamentos completos de cineastas, actores, guionistas y técnicos contratados muchas veces de por vida para alimentar la producción en cadena de películas– se unían otros datos más o menos alarmantes: el surgimiento en Europa de realizaciones mucho más informales,

provocativas y libertinas; el derrumbe del Código Hays, o código de pudor, que había entregado en las tres décadas anteriores garantías confiables a los jefes de hogar de la América profunda en orden a que el cine podía ser el mejor, el más correcto y el más económico de los entretenimientos para la familia; el humillante fracaso de las grandes superproducciones de viejo cuño –*Cleopatra*, con Elizabeth Taylor; *Dr. Doolittle*, con Rex Harrison, o *Hello Dolly*, con Barbra Streisand, por sólo citar tres– y, en fin, el triunfo apabullante de películas modestas como *Easy Rider* (*Busco mi destino*), sin grandes actores, sin grandes alardes, pero mejor contactadas con lo que estaba ocurriendo en las calles y en la sensibilidad de la época.

En realidad se estaba viniendo todo abajo. Quizás no ha habido en la historia del cine otro momento en que Hollywood se haya visto tan cerca del precipicio. Por lo mismo, la exaltación de Robin Wood del cine de géneros, viniendo de un crítico que no tenía nada de conservador, era un acto de indiscutible coraje intelectual.

El género proporciona al artista dos ventajas que incluso hoy no debieran ser subestimadas. Le proporciona, primero, facilidades para una comunicación más o menos rápida y fluida con el público. Cuando la película es de género, la gente sabe a lo que va: a lo mejor no hay grandes sorpresas, pero tampoco habrá grandes decepciones. El género de por sí no garantiza el éxito, porque en esto ninguna fórmula es infalible. “Conozco miles de fórmulas para fracasar”, decía Nicholas Ray, el director de *Rebelde sin causa*, “pero ninguna para tener éxito”.

La segunda ventaja es que lo hace más libre. ¿Cómo? ¿Más libre teniendo que pasar por las instancias de rigor, por ejemplo, del western –con todos sus prototipos: el joven, la niña, el sheriff, el malo, el consabido cortejo con las chicas poco santas de la cantina del pueblo, el infaltable duelo

final- o por las ritualidades clásicas de la película de guerra, del *film noir* o de la comedia de salón? Si por definición en el género cinematográfico todo está cocinado de antemano, ¿de qué libertad estamos hablando? Bueno, ni más ni menos que de la libertad del artista, del cineasta, de aplicarse por entero a contar una historia sin necesidad de tener que inventar un marco de referencia o un conjunto de coordenadas narrativas para que su película progrese y fluya, para que creza y motive.

“Por qué”, se pregunta Wood, “nos resultan las obras mejores de Stravinsky tan inferiores a las de Mozart? No es necesariamente por una deficiencia personal del artista, sino porque las circunstancias han obligado a Stravinsky a dedicar la mayor parte de sus extraordinarias energías creativas a la invención, el descubrimiento o la resurrección de formas y referencias: frecuentemente a revitalizar un género (la sinfonía o la ópera clásica) que había muerto”.

Tal vez nunca la historia del cine llegue a dimensionar los desafíos de orden expresivo que los años 70 impusieron a los directores norteamericanos cuando el edificio de los géneros cinematográficos se estaba desplomando. En mucho sentidos fue una época fascinante, por cierto. Pero también una época difícil. Es distinto cuando hay que componer la música y la letra; antes, cuando la música la ponía el género, el desafío era algo más llevadero. En promedio, las películas de Hollywood de ese período se volvieron más incoherentes, por decirlo así; tuvieron zonas más oscuras, cruzaron por aguas más crispadas (de hecho, muchas se hundieron) y se dieron a entender con mayor dificultad.

Fueron los años de *La última película* (Peter Bogdanovich), de *Taxi Driver* (Martin Scorsese), de *Carrie y Vestida para matar* (Brian de Palma), de *Mi vida es mi vida* (Bob Rafelson), de *Dos extraños amantes* (Woody

Allen). Qué duda cabe: son títulos espléndidos. Pero fueron también los años de películas que se extraviaron en el camino –*Tres mujeres y Quinteto* (Robert Altman), *The Last Movie* (Dennis Hopper), *¿Qué?* (Roman Polanski)– y de otras muchas que, aunque meritorias, nunca lograron llegar a puerto seguro: mencionemos sólo *Stardust Memories* (Woody Allen), *Buscando a Mr. Goodbar* (Richard Brooks) y *Duna* (David Lynch) para no alargar demasiado la lista.

#### Fantasia rampante

Aunque la crisis de la industria y consiguientemente la de los géneros fue en esos años muy profunda, los desarrollos siguientes demostraron que no fue terminal. Pareció serlo, pero lo no fue. No había transcurrido una década cuando el monstruo volvió a la carga. O al menos lo que la crítica y la escuela del rupturismo de entonces percibían como el monstruo: los viejos, consabidos y adocenados géneros cinematográficos.

Quien los recicló no fue ninguna asociación de productores y tampoco ninguno de los carcamales más reconocidos de la industria. Fue un cineasta joven, vagamente regresivo, tal vez anal, diríamos hoy, anclado no ya a las pulsiones de la adolescencia sino derechamente a las fantasías de la infancia. Cuando *La guerra de las galaxias* se estrenó, en 1977, George Lucas tenía 33 años, además de un celebrado debut en la dirección (*American Graffiti*) y la más resuelta voluntad de llevar a la pantalla todo aquello con lo que había soñado de niño y que nunca el cine de esos años había podido darle en la cantidad que él quería: espectáculo en gran escala, fantasía rampante y sin culpa, escapismo decidido, resuelto y contumaz. No se lo había podido dar, entre otras cosas, porque el horno de entonces no estaba para bollos y porque por pecados más veniales los críticos de punta y la escuela de la ruptura llevaban todos los días a la hoguera carrettonadas de películas evasivas y alienantes.

Podría discutirse si fue ésa o no la cinta que volvió a mover los minutereros del reloj en el sentido en que siempre habían girado en la industria. Pero, a partir de ese momento, sobre todo el género de la ciencia ficción se reinventó. Un año antes, en 1976, *Rocky* ya le había dado un golpe al mentón a la modernidad contando por enésima vez una historia típica del sueño americano, la del muchacho pobre y venido de abajo que sale adelante y llega a la cumbre gracias a su pura tenacidad. Su estreno fue un cañonazo. *Rocky* fue una película simplona, ingenua, pero a su modo creíble y entrañable, que reciclaba el subgénero de la película de boxeo y apelaba en su desarrollo a todos los lugares comunes de la vieja cinta de acción. Que cuatro años después haya llegado Ronald Reagan a la Casa Blanca puede ser pura casualidad, pero es una coincidencia que cuando menos da que pensar. Después de tanta experimentación en la década de los 60, de tanta película filmada entre gallos y medianoche y con cuatro pesos, y de tanto cineasta chascón e indignado con el mundo, todo hacía pensar que el contragolpe conservador venía en serio.

Fue lo que ocurrió. Vino tan en serio que a Hollywood le volvió el alma al cuerpo. Sin embargo, el western, el cine norteamericano por excelencia como lo llamó André Bazin, no retornó. La historia del cine registró en los años siguientes el estreno de unas cuantas películas del Oeste, algunas nada de malas, como *Silverado* (Laurence Kasdan), por ejemplo, y otras simplemente maravillosas, como *Los imperdonables* (Clint Eastwood), pero en estos dominios nada volvería a ser como antes. En condiciones aun más precarias que el western quedó la comedia musical, que pasó definitivamente a pérdida.

Pero los 80, los 90 e incluso esta década reservarían al *thriller*, al policial, a la comedia (en sus tres vertientes, la delirante, la ordinaria y la sofisticada) y para qué

decir a la película de terror, desarrollos no solamente gloriosos sino también extremadamente lucrativos. Los géneros estaban de vuelta.

La gran ganadora es este proceso de recomposición fue la ciencia ficción. La ciencia ficción no sólo metió la cola en el policial y en el cine de terror a partir de *Allien*. La imaginación sci-fi pasó a ser cultura dominante y es probable que en la actualidad de cada diez estrenos a lo menos seis tengan que pagarle al género y sus fetiches alguna suerte de peaje. Es cosa no más de darle un vistazo a la cartelera. El cine se ha llenado de películas apocalípticas, de naves espaciales y de muertos vivientes. No cabe un solo androide más en la pantalla. Tampoco pareciera haber espacio para otro gremlin, otro cyborg o un replicante más. Si las sinopsis previas a las funciones anticipan algo, entonces el futuro es terrible. Veremos explosiones y horrores urbanos amplificados por efectos digitales que ni siquiera Dante pudo imaginar; veremos ciudades devastadas; veremos mucha gente de abrigo largo y con pistolas raras moviéndose en los dominios de la realidad virtual; también nos reencontraremos con los monstruos prehistóricos que espantaron a nuestros abuelos y que despertaban un tanto contrariados tras sueños milenarios.

#### Tres amenazas

Si tiene algún sentido tomar en serio esta parafernalia a la vez *techno* y delirante no es sólo porque estas situaciones, estos efectos y estos bichos expliquen hoy buena parte de la producción filmica estadounidense. El fenómeno también es muy importante por otros tres conceptos:

1. Porque este cine tiene convocatoria sólo entre espectadores cada vez más jóvenes. Si en los 90 Hollywood trabajó fundamentalmente para los adolescentes, hoy su principal mercado son los preadolescentes. El descenso de la edad

cronológica y mental de los espectadores sin duda es un dato de contornos amenazantes para la madurez del medio. No es fácil distinguir en estos dominios qué es causa y qué es efecto. Hollywood está produciendo estas fantasías porque son las que más convocan a los chicos. Y el público que llega a las salas son básicamente chicos porque ante leseras así al resto de la audiencia no le queda otra que huir. En este círculo vicioso, que impide establecer si la responsabilidad es del huevo o de la gallina, Hollywood se está enajenando grandes franjas de público y ahora último muchos críticos estadounidenses se preguntan si acaso el fracaso de títulos adultos como *Duplicidad* (Tony Gillmore) o *La sombra del poder* (Kevin Macdonald), que en todo caso no son nada del otro mundo, más que estar relacionado con sus debilidades intrínsecas como realizaciones, no responde también a que los adultos están perdiendo irreversiblemente la costumbre de ir al cine. El tema es discutible. En cualquier caso, una industria que rebaja tan drásticamente sus estándares intelectuales como lo ha estado haciendo Hollywood en los últimos años no puede pretender seguir calificando del mismo modo y, si va de salida del debate cultural contemporáneo, no puede aspirar mucho más que a la irrelevancia.

2. Hay una segunda derivada en esta regresión incluso más alarmante. En el largo plazo, tal como van las cosas, la fusión entre las sobregiradas superproducciones de efectos especiales y la gigantesca industria de los videojuegos parece inevitable. Si así fuera, las películas seguirán apostando más a las sensaciones que a los caracteres, más a los golpes de efecto que al desarrollo de verdades complejas sobre distintos aspectos de la vida y más a las exterioridades que a la interioridad. ¿Para allá vamos? Hoy el negocio de los videojuegos –basados en la interactividad y, la mayoría de las veces, en el culto destemplado a la violencia– ya es

mucho mayor que el del cine. No se necesita gran perspicacia para reconocer que en poco tiempo más será difícil deslindar dónde comienza uno y dónde termina el otro.

3. El tercer efecto de estos desarrollos tampoco es estimulante. La radicalización de Hollywood en la película básica, primaria y cargada de efectos especiales está llevando a disociar la expresión cinematográfica en dirección a dos registros cada vez más distanciados. De un lado, los *blockbusters*, los megaespectáculos. Del otro, las películas marginales, baratas, concebidas al amparo de la realidad, donde todavía cuentan los viejos temas del humanismo, donde los personajes no usan pistola ni se desplazan a través del tiempo en naves especiales. Esto no es nuevo, se diría. Efectivamente, siempre hubo un cine que tributaba al gran espectáculo y otro de envergadura más modesta, donde el espectador podía encontrarse con la producción de la serie B, con la cinta independiente o con la película de autor. Pero entre ambas riberas existían puentes de comunicación. Había incluso cineastas que después de trabajar en proyectos muy grandes se replegaban a proyectos chicos. Anthony Mann, autor de varios westerns notables y filmados sin ningún aspaviento, dirigió una superproducción carísima como *El Cid*, y Nicholas Ray, uno de los realizadores más intensos y personales de Hollywood, dirigió *55 días en Pekín*. Hoy eso ya no ocurre. O eres de allá o eres de acá. El tránsito entre una y otra orilla está cortado. Por eso desaparecieron también los cineastas de la línea intermedia, la línea de aquellos que sin ser grandes autores –piénsese en un Sydney Lumet, en un Pollack, en gente como Robert Mulligan o James Brooks– tampoco eran meros capataces de proyectos filmicos elefantiásicos concebidos con el único propósito de meter como ganado público a los cines. La desaparición de esta franja

de realizadores y por ende también de producción, verdadero nexos entre un polo y otro, es posiblemente la noticia más deprimente que tuvo en los últimos veinte años ese segmento de público que constituía la audiencia ilustrada de séptimo arte, la gente que confiaba en el cine como en un pasatiempo civilizado, al que podía acudir para tener momentos gratos, sorprenderse en términos intelectuales o fascinarse emocionalmente.

#### ¿Hay vida más allá de los géneros?

Convalecientes, contaminados o maltrechos, al final tal vez el único de los géneros cinematográficos que ha logrado salvar las camas del incendio es la comedia, no es su vertiente sofisticada (la de Minelli, Audrey Hepburn y Cary Grant, por decir algo), ni tampoco en su tradición bufa o más delirante (Jerry Lewis), sino más bien en la comedia adolescente y un tanto gruesa. Porque es de los pocos ámbitos donde todavía queda algo de humanidad. Luego de que autores mayores terminaron defraudando las expectativas que habían generado en la última década (*Lo fue sólo un traspie* el de Wes Anderson con su *Viaje a Darjeeling* y el de Paul Thomas Anderson con *Petróleo sangriento?*), curiosamente son títulos como *Loco por Mary*, *Ligeramente embarazada* o *Supercool* los que han dado las mayores sorpresas de los últimos años y los que están sacando la cara por Hollywood en la actualidad. La comedia todavía tiene desenfadado, imaginación y filo. Y no todo estará perdido mientras existan realizadores como Judd Appatow (que este año estrenará *Funny People*, su tercera realización, una tragicomedia con Adam Sandler, historia de un cómico víctima de una enfermedad terminal), como Greg Mottola (se está anunciando el estreno *Arrested Development*), o como los hermanos Farelly (que actualmente trabajan en una película sobre Los Tres Chiflados). Si los géneros cinematográficos llegaron

a ser tan importantes en el cine norteamericano es por dos consideraciones. En primer lugar, porque entregaron formatos y códigos para contar historias, asumiendo que el cine, tal como la novela, también era un arte narrativo. Gracias a esas prescripciones, las historias se hicieron reconocibles e interesantes para muy amplios sectores de público dentro y fuera de Estados Unidos. Obviamente, en este cometido Hollywood no partió de cero. Pero partió por lo básico de la imaginación narrativa: planteamiento, desarrollo y desenlace; personajes que hacen algo o a los cuales les sucede algo y que en función de eso experimentan cambios en sus percepciones o en su conducta; progresión dramática sostenida, de suerte que el relato capture, tenga un climax y se abra a un desenlace ojala de ribetes catártico.

Y, en segundo lugar, porque los géneros proporcionaron además una dogmática más o menos estricta para digitar y manejar las emociones. Hollywood no sólo se propuso contar historias coherentes o “redondas”. Quiso también involucrar a sus audiencias, acumulando una enorme masa crítica en materia de identificación emocional, de proyección de experiencias personales a la pantalla y de manejo del punto de vista. En esto Hollywood nunca se perdió y siempre supo que la misma historia podía ser muy distinta desde la perspectiva del policía que desde el prisma del delincuente.

Las preguntas que se hace con insistencia el cine moderno desde Godard en adelante –y que para escándalo de los impacientes todavía no tienen respuestas ni definitivas ni concluyentes– es si el cine debe seguir siendo básicamente un arte narrativo a la manera clásica y si la emoción es lo único que puede darles sentido a las películas. Porque, claro, si los ejes no están en las historias ni tampoco en la emoción, entonces los géneros no tienen mucho sentido, al menos para las realizaciones de vocación más rupturista. De hecho, el

cine moderno, desde Tsai Ming-Liang hasta el portugués Pedro Costa, por nombrar dos cineastas que han estado corriendo las fronteras, hay grandes películas que ciertamente se saltan los tres tiempos del relato convencional. Y hay también grandes películas que en definitiva, al tirar la raya para la suma, dejan saldos que están más asociados al asombro, a la perplejidad intelectual, al hechizo hipnótico, a la relevación de otros mundos o a planteamientos críticos que a eso que en el pasado conocíamos como emoción.

Los géneros fueron una invención de Hollywood que sólo algunas cinematografías, las menos, se compraron. Durante décadas, fueron tenidos por los grandes responsables del adocenamiento y la estandarización de la producción. Pero no deja de ser paradójico que ahora, estando heridos y sobregirados, sean evocados con alguna nostalgia. Se pueden hacer películas notables al margen de los géneros. De eso no hay duda. Pero, como se hace cada vez más difícil contactar con ellas a grandes audiencias, el vacío de los géneros se hace sentir. El dato es preocupante, sobre todo para un fenómeno cultural que, como el cine, debía gran parte de su vitalidad a la conexión que siempre tuvo con la cultura popular y con públicos masivos. Al final, fueron los géneros los que salvaron al cine de las catacumbas de la alta cultura y los que lo sustrajeron del horroroso destino de ser pasto de las academias o capillas cinéfilas y de las apestosas casas de la cultura de este mundo.