

# BÁSICOS FILMOTECA

## LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

### CASABLANCA

Michael Curtiz. EEUU. 1942

Sesión 1 / Jueves 8 de noviembre de 2012

Presentación y coloquio a cargo de José Antonio Hurtado,  
jefe de programación de La Filmoteca.



### HOLLYWOOD: EL *STUDIO SYSTEM* Y LA POLÍTICA DE GÉNEROS

Más allá de cualquier reflexión que hagamos, desde un punto de vista teórico, en torno a la problemática de los géneros cinematográficos, lo que es incuestionable es que en una aproximación inicial y dando un somero repaso a la historia del cine, el modelo de referencia es el del cine norteamericano.

En otras palabras, lo que es evidente es que la llamada política de géneros está vinculada históricamente al cine clásico americano, que el género como incuestionable fenómeno histórico se cultiva en Hollywood durante la época de plenitud del *Studio System* (años 30 y 40). En este cine narrativo, cuya estrategia comunicacional es la invocación espectacular de lo real, nos encontramos con una ultracodificación o parcelación intensa en el interior de la producción, que se realizaba de modo serial. En el cine clásico, por tanto, las películas se adscribían, en general, a un determinado género. La producción entendida como una geografía global se divide en diversas regiones limítrofes que son los géneros y pretende constituir un gran fresco de la realidad. Existía una constelación de géneros más o menos puros, con identidad propia y diferenciados (con el problema, siempre vigente, de la delimitación entre ellos, de la inestabilidad de sus fronteras), con sus convenciones y constantes que los identifican. Las películas se construían según las reglas escritas o no de cada género. Cada género era, en parte, un mundo relativamente cerrado que funcionaba con fórmulas magistrales de probada eficacia en taquilla. De todas maneras, la pureza genérica de ciertos films era más que dudosa, su carta de identidad podía ser más que problemática: en la plenitud del cine clásico existían algunas violaciones flagrantes de las fronteras genéricas.

Con la crisis en los años 50 del cine clásico y del *Studio System* como sistema económico que lo sustentaba, los géneros, en tanto que sistemas narrativos codificados peculiares del cine de ese periodo y como parte integrante de las estrategias productivas y comerciales de las grandes productoras de Hollywood en su *golden age* –la conocida como Era de los estudios–, dejan de tener sentido, al menos en líneas generales, como estricto método de racionalización y organización de la serial y estandarizada producción cinematográfica. Por tanto, con la llegada del ocaso de la época dorada del *Studio System* (entendido como organización del modelo de producción del Hollywood clásico), los géneros, que habían alcanzado un cierto grado “ideal” de desarrollo, entran en un proceso de transformación, descomposición y crisis en la medida que eran parte determinante del proceso de consolidación de su sistema retórico y del entramado industrial. La descomposición y transformación de los mismos se identifica, por tanto, con el resquebrajamiento de una maquinaria industrial que sufre transformaciones a su vez, traumáticas desde el nivel de gestión hasta la manera de entender el producto cinematográfico.

Aunque los géneros, entendidos en un sentido tradicional, parecen en ese momento abocados a su extinción, ello no significa que en la práctica desaparezcan de manera completa del punto de mira de los creadores y de la industria del cine. De hecho se siguen produciendo films de género. Finalmente, y a pesar de la crisis del cine clásico, el propio cine de género perdura como un elemento aún visible del paisaje cinematográfico: la misma idea de género y muchas de las convenciones y codificaciones de los géneros clásicos sobreviven al modelo narrativo en el que se gestaron y encuentran un acomodo bastante productivo en épocas posteriores e incluso en otras cinematografías (así, en Europa



nos podemos encontrar con fenómenos como el *spagueti western*, el polar francés, el cine de terror de la Hammer o el *giallo* italiano; y también con la comedia en sus diversas variantes nacionales, inserta en sus propias tradiciones).

A lo que asistimos es, por tanto, a una supervivencia transformadora de los géneros, uno de cuyos ejemplos más paradigmáticos lo tenemos en el cine negro o *thriller*. Tras la crisis del cine clásico existen evidentes cambios que darán lugar al film policíaco posclásico o *thriller* moderno. Éste tiene la amplitud y ambigüedad suficientes para dar cabida y abarcar a un fenómeno genérico híbrido y heterogéneo, distante de las estrictas codificaciones de un género en su acepción clásica, aunque mantenga muchos de sus gestos, más o menos degradados. Arrastra de manera descompensada y mantiene la pervivencia de diversos códigos, como una determinada iconografía y una cierta retórica narrativa, que se combinan con componentes nuevos de tipo paródico, reflexivo y alegórico o con fenómenos de hibridación y actualización de esquemas iconográficos. Este film policíaco se constituye –en el momento de la irrupción de las tendencias reflexivas modernas y en el marco de la inversión y transformación de los géneros– a partir de la mezcla y reelaboración de algunos restos de los códigos narrativos del cine negro de los años 40 y del cine de gánsters de los 30.

Además, los géneros también pasan a ser un referente constante en cuanto que ya forman parte de la historia del cine como categoría clave del cine clásico. Está claro que en tanto fenómeno histórico vinculado a este modo de representación, los géneros se convierten, una vez superado y periclitado aquel, en objeto y referencia para la cita, la parodia, el pastiche, el homenaje, el *revival* o recuperación nostálgica, la reflexión metalingüística, etc. Y este hecho se produce desde las miradas manierista, moderna y posmoderna. En este sentido, y tomando de nuevo el ejemplo del cine negro, vemos cómo este se convierte en referencia fundamental para ciertos cineastas de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut), pero no aparece retomado en sus filmes como una continuación estricta del género. Se convierte más bien en un juego intertextual de la modernidad.

La ya mencionada crisis del sistema de estudios lleva aparejada la aparición de las escrituras manieristas, que adquieren una cierta autoconsciencia sobre el propio dispositivo de la representación cinematográfica y tienen una función reflexiva sobre las convenciones narrativas y los aspectos retóricos del cine clásico (algo que se acentúa con la posterior modernidad cinematográfica). Esta actitud de incipiente reflexividad y de marcar distancias se manifiesta ya en los años 50 en algunos films de Alfred Hitchcock, Stanley Donen, Joseph Mankiewicz, Douglas Sirk, o Vincente Minnelli, en los que aparecen fisuras (juegos retóricos y narrativos) que resquebrajan el edificio clásico desde su interior, produciendo efectos de distanciamiento, para luego pasar a una fractura y ruptura profundas, que parecen irreversibles, con la modernidad cinematográfica. La consecuencia de estos cambios supone que la concepción de un lenguaje transparente y naturalizado, que está en la base del cine clásico, comienza a ser cuestionada de raíz. Y esta fractura es evidente y se hace relevante en la concepción canónica de los géneros clásicos. Ante la relativa pureza de los años 30 y 40, durante los 50 aparecen determinados fenómenos genéricos que van a perdurar y pervivir más adelante, como son los ya aludidos de la mezcla e hibridación, y se constata, asimismo, la irrupción de nuevos elementos como la desmitificación ideológica o la subversión lingüística de los componentes codificados.

Desde luego, respecto a la tradición genérica se establece, a partir de ese momento, una voluntad de transgredir las normas, romper los límites, mostrar el exceso, creando con el paso del tiempo un estilo basado en el eclecticismo (considerado como el grado cero de la cultura de masas contemporánea), que parece negar las supuestas claras distinciones genéricas del cine clásico. Y ello es evidente, sobre todo, en el cine contemporáneo con la presencia de la posmodernidad, en el que los géneros dejan de ser compartimentos estancos (aunque en sentido estricto nunca lo fueron) para aparecer hibridados, entremezclados, pervertidos y convertidos en una referencia metacinematográfica indispensable en el discurso fílmico actual.

## ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A CASABLANCA

Ante un film como *Casablanca*, uno de los míticos títulos surgidos del corazón de la fábrica de sueños, y que con el tiempo se ha convertido en un film de culto, nos podemos hacer algunas preguntas: ¿nos encontramos ante un paradigma del clasicismo?, ¿es genuino cine de género?, ¿es pertinente su etiqueta de film canónico del Hollywood clásico?, ¿su dimensión legendaria y su estela de popularidad se deben, en gran parte, a que es un ejemplo representativo del modelo imperante en el cine americano de la época? Intentaremos responder a todas ellas.

Más allá de toda la carga de leyenda, urbana o no, que le acompaña, lo que se puede constatar es que ciertos datos relacionados con la gestación y el proceso de producción del film, y con el contexto histórico en el que se inscribe, lo sitúan perfectamente en unas determinadas coordenadas dentro del Hollywood clásico y pueden explicar cómo su éxito está directamente relacionado con el lugar que ocupa en ese periodo denominado la *golden age* del cine americano.

En primer lugar, esta típica producción de la Warner (un estudio que aplica una filosofía empresarial de bajo coste y ejecución rápida a la hora de encarar la producción, además de alinearse con las políticas rooseveltianas, incluido el intervencionismo) es un inequívoco producto del *Studio System*. No es sino una pieza más de la producción estandarizada y serial de un sistema de

producción industrial y comercial, basado en el *Star System* y en la política de géneros. Se concibió y se fabricó siguiendo las reglas industriales que regían en ese momento. Así, desde la puesta en pie del proyecto, que comienza con la compra de los derechos de una obra de teatro todavía inédita, hasta el montaje final, pasando por la elección de las piezas del equipo, la responsabilidad de todo el proceso recae en el productor Hal Wallis, que consiguió ensamblar un grupo cualificado de profesionales, comenzando por un director del estudio como Michael Curtiz y siguiendo por un elenco de solventes guionistas y de actores de afortunada elección en estado de gracia. De hecho, cuando triunfó en los Oscar algunos críticos la calificaron, no sin un tono despectivo, como un típico producto hollywoodiense. Desde este punto de vista, su planteamiento creativo responde de manera lógica a las convenciones narrativas y los aspectos retóricos del cine clásico, es decir, a una determinada concepción narrativa transparente, referencial y estabilizada, que se rige por los principios de legibilidad y verosimilitud, que privilegia la historia y los personajes como ejes nucleares del relato (por mucho que haya aspectos de la historia, en este caso, que nos parezcan increíbles) y que, a través de ellos, provoca una inmediata empatía e identificación del espectador. En este caso, la entregada aceptación por parte del público se debe a que utiliza y combina sabiamente todos los códigos narrativos y dramáticos característicos del cine clásico, incluidas las convenciones y arquetipos genéricos.

Por otra parte, su existencia –algo que comparte con muchos filmes de esa época como se constata en sus argumentos– es fruto de unas circunstancias históricas (el conflicto bélico), y su sentido de ser responde a unas necesidades ideológicas (la lucha contra el nazismo, el apoyo a los aliados y fuerzas antifascistas), de las que Hollywood se hizo eco, contribuyendo con su cine a la campaña de propaganda política en favor del intervencionismo. *Casablanca*, en concreto, además se benefició en su inicial carrera comercial, no solo de su éxito en los Oscar, sino también de que su rodaje coincidiese con la entrada del país en la guerra o de que se celebrase una cumbre de los aliados en Casablanca al mismo tiempo que se estrenaba la película, lo que puso a ese “lugar desconocido” en el mapa.

Por lo tanto, la historia que se nos narra, entendida como trama argumental, se supedita a la Historia, se pone al servicio de un discurso ideológico que orienta el relato en una determinada dirección. Se establecen unas relaciones muy claras entre el universo diegético, la historia ficcional y el referente histórico al que se remiten, donde se inscriben esa historia y sus personajes. Existen dos líneas narrativas entrelazadas: una de aventuras políticas en plena Segunda Guerra Mundial y otra que nos cuenta una historia de amor entre Bogart e Ingrid Bergman. Si él renuncia finalmente a su amor es porque decide que ella se debe a la causa política, de dimensiones históricas, que representa su marido. Bogart se retira a un segundo término en la “batalla amorosa” y se pone al servicio de los elevados ideales y de la misma política que encarna Víctor como representante de la Resistencia y emblema de la lucha antifascista, cuyos valores democráticos, simbolizados por La Marsellesa, se imponen históricamente. Es, desde un punto de vista sentimental, un damnificado de la Historia. Su acción heroica a favor de la causa conlleva su propio sacrificio. Pero tampoco se consuma la relación amorosa (nos encontramos ante la imposibilidad simbólica de formar un hogar) porque es, antes que nada, un aventurero de enérgico e íntegro individualismo. Él pierde en el envite amoroso y renuncia por un doble imperativo: en nombre de la Historia y porque como arquetipo genérico está condenado a la soledad. Estos mimbres dramáticos, con los que el relato articula su dialéctica,

se insertan en un molde genérico nada rígido: amor y guerra, aventura y melodrama, acción y política... Las convenciones narrativas, la iconografía o los arquetipos de los que se hace uso para construir esta historia no son exclusivos de un único género. Así, a modo de ejemplo, el arquetipo representado por Bogart es, a primera vista, un duro hombre de acción, un gran héroe adulto (se alude, lo cual remarca su carácter de aventurero antifascista, a su participación en el bando republicano en la guerra civil española). Como tal es un personaje contrario a la extroversión sentimental, solo puede expresar de forma metafórica y oblicua su sentimentalidad para no perder un átomo de heroicidad, pero su contención dramática no puede llevarnos a engaño: es constante su tentación melodramática. Su imposibilidad de mostrarse emotivo en tanto héroe de acción que tiene prohibido desnudar su debilidad, no impide que sufra en silencio. Su dolor se manifiesta aquí a través de una metáfora (las gotas de lluvia que emborronan la carta en la secuencia de la estación de París). Pero tras la máscara que impone el código genérico, se haya un personaje vulnerable, al que le supura la herida de la pérdida. Es un ser marcado por la carencia ante la imposibilidad amorosa, pertenece por ello también a la estirpe de los personajes melodramáticos.

Por este motivo y otros, advertimos que la identidad genérica de *Casablanca* no es estricta ni nítida, más bien sus líneas en este terreno están difuminadas, pues en su seno conviven códigos de diversa naturaleza, procedentes del melodrama (estamos ante el relato sentimental de una renuncia amorosa), el cine bélico (la guerra está presente como paisaje de fondo y detonador de la acción), el *thriller* (funcionan desde el punto narrativo esquemas de intriga y suspense), el cine de aventuras (la acción se sitúa en un marco exótico y existe una galería de personajes adscribibles al género) o el político (se enuncia un mensaje directo de inequívoco carácter ideológico). Incluso hay ecos del cine negro (ciertos rasgos del personaje de Bogart, asociados al reconocido arquetipo que encarna en este singular género; el juego formal con el claroscuro) o una puntual presencia de la comedia.

Pero que no estemos ante un caso de pureza genérica no es óbice para reconocer que nos encontramos ante un buen ejemplo de cine de género, que responde sin duda a la política de géneros, y que como excelente relato simbólico se constituye en una genuina y emblemática representación del cine clásico.

**José Antonio Hurtado**



# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

## EN LA BIBLIOTECA

ivac\_documentacion@gva.es  
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

### LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BORDWELL, David. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- RODRÍGUEZ GIL, Hilario Jesús. "Los géneros cinematográficos", *Dirigido por*, nº 312, mayo 2002.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ed. la Torre, 1991.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.
- VV.AA. *Historia General del Cine. Vol.VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, 1996.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE CASABLANCA

- AUGÉ, Marc. *Casablanca*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BART, Meter. *El secreto de los films que triunfaron*. Barcelona: Ma non troppo, Robinbook, 2009.
- FIDALGO, Miguel A. *Michael Curtiz: bajo la sombra de Casablanca*. Madrid: T&B, 2009.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J. A. *Casablanca: una historia y un mito*. Barcelona: Kairos, 1994.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Casablanca: la cifra de Edipo". *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 7, 1999.  
[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3323013>]
- HARMETZ, Aljean. *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca: Bogart, Bergman and World War II*. New York: Hyperion, 1992.
- LATORRE, José María; WEINRICHTER, Antonio; CASAS, Quim. "Casablanca cumple 50 años", *Dirigido por*, nº 202, mayo 1992.
- MARTÍ, Jordi. *Les ciutats i el cine*. Palma: Edicions Documenta Balear, 2009.
- MARTÍN ARIAS, Luis. "¡Dios te bendiga!: utopía y anamnesis en Casablanca". *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 18, 2005.  
[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1283241>]
- MILLER, Frank. *Casablanca. As Time Goes By... 50th Anniversary Commemorative*. Atlanta: Turner Publishing, Inc, 1992.
- ROBERTSON, James C. *The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz*. London. New York: Routledge, 1994.
- TEJERO, Juan. *Casablanca*. Madrid: T&b Editores, 2003.
- TIZÓN, Rocío. "Casablanca: este es el principio...", *Versión Original*, nº 80, febrero 2001.

## EN LA VIDEOTECA

videoteca\_ivac@gva.es  
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

### ALGUNOS TÍTULOS CLAVE DEL CINE DE GÉNERO EN HOLLYWOOD

#### EL MUSICAL

- Sombrero de copa* (Top Hat, Mark Sandrich, 1935)
- Cita en St. Louis* (Meet me at St. Louis, Vicente Minnelli, 1944)
- Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, S. Donen y G. Kelly, 1952)

#### LA COMEDIA

- La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938)
- Historias de Filadelfia* (The Philadelphia Story, George Cukor, 1940)
- Ser o no ser* (To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch, 1942)
- Berlín - Occidente* (A Foreign Affair, Billy Wilder, 1948)

#### EL CINE BÉLICO

- Adiós a las armas* (Farewell to Arms, Frank Borzage, 1932)
- El hombre atrapado* (Man Hunt, Fritz Lang, 1941)
- Sargento York* (Sargeant York, Howard Hawks, 1941)

#### EL CINE DE AVENTURAS

- Capitanes intrépidos* (Captains Courageous, Victor Fleming, 1937)
- Robin de los bosques* (The adventures of Robin Hood, Michael Curtiz y William Keighley, 1938)

#### EL CINE NEGRO

- El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)
- Laura* (Otto Preminger, 1944)
- La mujer del cuadro* (Woman in the Window, Fritz Lang, 1944)
- Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947)

#### EL MELODRAMA

- Que el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945)
- Almas desnudas* (The Reckless Moment, Max Ophüls, 1949)

#### EL WESTERN

- Murieron con las botas puestas* (They Died With Their Boots On, Raoul Walsh, 1941)
- Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956)
- Los cautivos* (The Tall T, Budd Boetticher, 1957)
- Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957)

#### CINE DE TERROR, FANTÁSTICO Y DE CIENCIA-FICCIÓN

- La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1943)
- El ladrón de cadáveres* (The Body Snatcher, Robert Wise, 1945)
- La humanidad en peligro* (Them, Gordon Douglas, 1954)



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

COLABORA

