

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

EL JUEGO DE HOLLYWOOD

THE PLAYER. Robert Altman. EEUU. 1992

CAIMÁN CDC PRESENTA

Sesión 20 / Jueves 9 de mayo de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Carlos Reviriego,
crítico de la revista.



POSMODERNIDAD Y GÉNEROS CINEMATográfICOS

Género y Hollywood

Como veremos, el cine del Nuevo Hollywood viene marcado por lo que se ha denominado autorreferencialidad, postmodernidad, intertextualidad, reflexión metagenérica, intergenericidad, hibridación genérica y discurso metacinematográfico. Sin embargo, [...] si bien la alusión, el pastiche y la hibridación son características de un número de películas del Nuevo Hollywood, esto no quiere decir que sean extensivas o exclusivas de la producción del Nuevo Hollywood. Los híbridos y los cruces genéricos han existido siempre, aunque los críticos han tendido a ignorar este hecho en favor de una concepción cerrada, pura y estable del género. [...]

Los estudios de Hollywood se dedican hoy en día más a la distribución que a la producción. Los productores reconocen que los elementos genéricos son importantes a la hora de atraer a la audiencia (especialmente la más joven), pero no realizan necesariamente películas de género. Se centran sobre todo en filmes similares a las producciones A de los años treinta, aunque en menor número. En el año 2000, los nueve estudios principales (Warner Bros., Disney, Sony, Universal, Paramount, DreamWorks, Fox, New Line Cinema y Miramax) estrenaron 152 películas a gran escala. Estas son películas muy promocionadas y examinadas por los medios de comunicación, pero sólo representan el 25% de las películas producidas en Estados Unidos cada año. Existen otros 400-500 filmes que nunca llegan a los cines para el gran público. Estos incluyen películas «artísticas» o «alternativas» distribuidas

independientemente y pensadas para salas de arte selectas; películas dirigidas a su estreno directo en televisión; «exploitation films» que salen directamente en vídeo o se exhiben en salas especializadas, y películas norteamericanas vendidas directamente a distribuidores en África, Oriente Medio y otros territorios que requieren productos baratos.

Según David Bordwell y Kristin Thompson, el «antiguo Hollywood» regresó al cine basado en los estudios en los años setenta y ochenta, cuando directores jóvenes y con talento adaptaron las convenciones clásicas a los gustos contemporáneos. Dado que las películas habían sido una parte muy importante en la vida de los jóvenes directores, muchos filmes del llamado Nuevo Hollywood estaban basados en el viejo Hollywood. Así, por poner un ejemplo, las películas de De Palma retoman muchos elementos de Hitchcock, mientras el filme de Peter Bogdanovich *¿Qué me pasa, doctor?* (What's Up, Doc?, 1972) es una actualización de la *screwball comedy*, con referencias específicas a la película de Howard Hawks *La fiera de mi niña*.

[...] Teóricos como Jim Collins, John Hill o Patrick Phillips han argumentado que la producción del Nuevo Hollywood [y del «New New Hollywood» formado por, entre otros, James Cameron, Tim Burton y Robert Zemeckis] puede distinguirse del antiguo por la hibridación de sus géneros y películas. También señalan que esta hibridación está regida por la sinergia multimedia característica del Nuevo Hollywood, por la mezcla y el reciclaje de productos comunicativos nuevos y viejos, de alta y baja cultura, así como por la propensión a las alusiones, a las referencias genéricas y a los pastiches (que se dice caracteriza la producción artística contemporánea). Es lo que Thompson y Bordwell han denominado «movie consciousness».

A pesar de las evidentes diferencias entre el sistema de estudios y el posterior Nuevo Hollywood, Steve Neale considera que, en cuanto a los géneros se refiere, no se ha producido ninguna ruptura. La producción de secuelas, series y *remakes* que algunos críticos han apuntado como característica del Nuevo Hollywood no es, sin embargo, mayor que la que se dio en los años cuarenta. Del mismo modo, Neale reconoce que la alusión, el pastiche y la hibridación son características de un número de filmes del Nuevo Hollywood, pero niega que sean extensivas o exclusivas del Nuevo Hollywood como a veces queda implícito. También señala que en los años treinta había igualmente un ambiente multimedia formado por el vodevil, el teatro popular, la radio, los cómics, las revistas *pulp*, los periódicos y los musicales de Broadway. Neale afirma además que tampoco la hibridación está confinada al Nuevo Hollywood y proporciona numerosas pruebas que indican que en el sistema de estudios los híbridos eran tan comunes como lo son hoy en día.

Los críticos de los géneros, dice Rick Altman, «han aprendido que para mantener cerradas las fronteras genéricas deben centrarse en un periodo clásico (...) y luchar con todas sus fuerzas contra los elementos clandestinos». A lo largo de la historia y, sobre todo a partir de la postmodernidad, las propuestas intergenéricas han puesto en crisis la noción clásica de género. La intergenericidad es una estrategia creativa que puede situar la obra por encima de cualquier molde previsible, haciéndola inaccesible a todo afán clasificatorio y otorgándole singularidad y valor artístico. Pero también puede ser una estrategia de mercado destinada a atraer a un mayor número de público del que convocaría un producto adscrito claramente a un único patrón genérico. La intertextualidad resulta ciertamente atractiva: disfrutamos de una película porque reconocemos sus referencias a otras obras. [...]

Cine y reflexividad

Exceptuando la escritura académica, las deudas de un texto hacia otros son rara vez conocidas. Sin embargo, otros textos se aluden directamente unos a otros, como ocurre en los *remakes* cinematográficos, en los efectos cómicos que producen las referencias textuales a través de la ironía y el pastiche en series animadas de televisión o en muchos anuncios publicitarios contemporáneos. Esta forma de intertextualidad es particularmente autoconsciente, pues atribuye a la audiencia la experiencia necesaria para dotar de sentido a tales alusiones y le ofrece el placer del reconocimiento. [...]

A finales de los sesenta y principios de los setenta llegaron al cine, como directores y/o guionistas, Woody Allen y Francis Ford Coppola (1969), Steven Spielberg (1971), Brian De Palma (1974) y Martin Scorsese y George Lucas (1973). Estos realizadores crecieron viendo la historia del cine a través de la televisión y, los más jóvenes, estudiándolo más tarde en la universidad. Se trata, por lo tanto, de la primera generación norteamericana cinéfila y con autoconciencia histórica, de los representantes de la «movie consciousness» de la que hablaban Thompson y Bordwell.

Para realizadores como Bogdanovich, Coppola, Scorsese o Allen, las películas son el lugar donde confluyen conciencia histórica y conciencia estética. No se puede negar la autoconciencia reflexiva sobre el cine de estos autores: *La última película* (The Last Picture Show, 1971) de Peter Bogdanovich cuenta en blanco y negro la muerte de un cine; Humphrey Bogart, el espíritu del cine clásico, se aparece a Woody Allen en *Sueños de seductor* (Play It Again, Sam, Herbert Ross, 1977), cuyo título original es una referencia directa a la famosa frase de Bogart en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942); Ross es también director de *Dinero caído del cielo* (Pennies

from Heaven, 1981), que sigue el espíritu de la comedia musical de la Warner y la RKO, mientras *La rosa púrpura del Cairo* (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985) es un hermoso canto a la recepción del cine clásico. El cine autorreferencial, lejos del *collage* o de la nostalgia, es, de acuerdo con Carlos Colón Perales, Fernando Infante y Manuel Lombardo, «la creación nutrida por un conocimiento de la historia del cine y sobre todo por una amplia experiencia de visión cuajada en la era pos-cinematográfica de la Imagen en Movimiento, en la que el cine y la televisión tejen una red única para lo audiovisual».

Sin embargo, cine autorreferencial hay de muchos tipos. El de Bogdanovich, Coppola, Scorsese o Allen es diferente al practicado por Spielberg o Lucas. También encontramos los maestros de la serie B, John Milius, John Landis o John Carpenter, que son diferentes a la generación de Joel y Ethan Coen, Quentin Tarantino o Tim Burton.

Cuando el texto se convierte en sujeto se produce el comentario metatextual, la auto-referencialidad. Se pone en primer término el código, el género o el medio y no se respetan los límites genéricos. Como resultado, llegamos a la violación, la imitación, la parodia o el pastiche de las convenciones genéricas o textuales, subvirtiendo o llamando la atención sobre el código. Es así como se subvierte la ilusión. Se destacan los medios y procesos de producción. Se produce un exceso estilístico que llama la atención sobre la artificialidad del producto. Todo esto activa una reflexión crítica por parte del espectador, una interpretación activa, en lugar de fomentar un consumo pasivo. La reflexividad subvierte la asunción de que el arte es un medio de comunicación transparente, «una ventana abierta al mundo». Critica el realismo y expone la arbitrariedad de las convenciones dominantes.

Como indican Roberta Pearson y Philip Simpson, esta reflexividad describe el proceso por el cual un filme o programa de televisión llama la atención sobre sí mismo y su naturaleza como constructo. En este proceso, sabedores de su estatus como representación, los textos destacan su autoría y sus medios de producción.

Un tipo de estrategia reflexiva llama la atención sobre los materiales formales y el proceso de construcción, revelando tanto los instrumentos de producción (cámara, micrófono, focos), como los objetos físicos de la comunicación audiovisual, como sería un rollo de película cinematográfica. Aquí es el medio el que se convierte en el área crítica de interés. Sin embargo, dentro de esta reflexión audiovisual encontramos también el recurso a la virtuosidad estilística. Esta virtuosidad implica un exagerado y autoconsciente empleo del estilo que lleva al espectador a percibir que está observando una construcción audiovisual. La audiencia es consciente entonces del papel del director y del artificio en el que está basada la producción cinematográfica (algo que se puede extender a todos los medios de comunicación).

Las manifestaciones modernas del fantástico y el musical destacan especialmente por su referencialidad, por su reflexión metagenérica y asimilación del pasado. En el fantástico actual permanecen vivos todos los mitos de la historia del cine y los directores que consiguen mayores logros son precisamente los que se remiten sistemáticamente a la tradición fantástica. Existen varios cineastas que intentan emular en sus películas de forma más o menos nostálgica todo aquello que vieron, escucharon o les contaron de pequeños, dotando de cohesión al fantástico de hoy día. Joe Dante, Fred Dekker y, sobre todo, John Carpenter y Tim Burton, tratan de insertar su obra en un continuo, sin dejar de lado la tradición, reciclando materiales clásicos para erigir fantasías modernas.

De igual modo, también las películas musicales contemporáneas remiten sistemáticamente a toda la tradición musical anterior: *Todos dicen I Love You* (Everyone Says I Love You, Woody Allen, 1996), *Bailar en la oscuridad* (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 2000), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) o *Chicago* (Rob Marshall, 2002). [...]

Lucía Solaz

«Cine posmoderno», revista en línea *Encadenados*, nº 39.

Artículo completo y bibliografía:

http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm



EL JUEGO DE HOLLYWOOD, DE ROBERT ALTMAN UN LOBO CON PIEL DE CORDERO

Una película hobbesiana, podríamos decir, como un lobo con piel de cordero que se devora a sí mismo. Realizada por un *maverick* que fue expulsado de la industria y cuando regresó a ella colocó un endiablado artefacto explosivo en su interior, *El juego de Hollywood* (The Player, 1992) es la obra (¿maestra?) de un consumado artificiero. Como indica su título original, Robert Altman, despiadado retratista de América y virtuoso tejedor de corrosivas obras corales, es un jugador que se adapta a las reglas del juego pero solo para subvertirlas y proponer lecturas inversas, sobre todo para esos espectadores entrenados durante años a consumir las películas con candor y sin resistencia. Altman juega sus cartas con la media sonrisa del tahúr irónico, cínico y satírico

que siempre fue, y propone una radiografía moral sobre qué clase de personas deciden qué y cómo se hacían las películas en los estudios de Hollywood durante la borrachera publicitaria de los ochenta. Aquella que le arrojó temporalmente al olvido.

Recordemos que Robert Altman encarnó a la perfección el espíritu del Nuevo Hollywood de los setenta. La audacia narrativa y la novedad formal de trabajos como *MASH* (1970), *Los vividores* (1971) y *Nashville* (1975), inesperadamente exitosos, le convirtieron en el amo del patio trasero de los estudios, en el indomable creador con quien todo productor y todo actor quería relacionarse. Conflictivo y escurridizo como pocos, Altman fue enviado a la oscuridad de las *tv-movies* en la siguiente década: su arraigada independencia no tenía cabida en el cine-marketing de los ochenta. El fracaso de *Popeye* (1980), tan adelantada a su tiempo, le hundió en las tinieblas y le propulsó hacia otra suerte de excentricidades que hoy solo cabe reivindicar, aunque nadie lo haga, como *Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982) o *Secret Honor* (1984), oscurísimo retrato de Nixon (Philip Baker Hall), a quien Altman odiaba de forma obsesiva.

Los celebrados ocho minutos de alambicado plano-secuencia con los que arranca *El juego de Hollywood*, merodeando por el parking de los estudios, están tomados por el exhibicionismo de alguien a quien no le importa forzar todo un poco más porque se está divirtiendo de lo lindo. Revolotean en este largo arranque las citas a otras célebres secuencias coreografiadas, menciones a grandes directores del pasado (del mudo al cine europeo) que han cedido el santoral del arte cinematográfico a ejecutivos preocupados no tanto por encontrar al nuevo Orson Welles como por fabricar otra *Pretty Woman* (¿una secuela de *El graduado* con Julia Roberts?), conducir el deportivo más caro y vestir los trajes más horteras. El vicepresidente de los estudios, Griffin Mill (un joven Tim Robbins en quien podemos evocar, no sin desconcierto, a Charles Foster Kane), es uno de ellos, quizá el más salvaje roedor en la carrera de ratas. Su lujoso estilo de vida, doblemente amenazado (por un escritor anónimo y por un ejecutivo que quiere ocupar su puesto), se abisma en los lodazales *pulp* del *thriller* criminal.

Producida por la filial neoyorquina de New Line, creada por entonces con la intención de distribuir películas sofisticadas y provocativas (como *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant y *Noche en la tierra* de Jim Jarmusch, ambas de 1991), he aquí el film que, según apuntó sibilinaamente Roger Ebert, es lo que *La hoguera de las vanidades* (1990) quiso ser. Altman incorpora a sus frescos sociales los mecanismos depredadores y la estulticia de los magnates de Hollywood como la más pertinente metáfora de la avaricia y banalidad de los ochenta. Escrita por Michael Tolkin, que guioniza su propia novela, la improbable trama aplica las reglas que, según Mill, deben seguir las películas comerciales: «Suspense, humor, violencia, esperanza, sentimientos, desnudos, sexo y finales felices», pero en su estricto cumplimiento desliza el veneno que las corrompe, despachándose a gusto con la industria que encorseta el cine en fábulas alejadas de la realidad, de ahí quizá la vindicación de *El ladrón de bicicletas* en el punto de giro del relato.

Los sucesivos *cameos* de estrellas de Hollywood (Jack Lemmon, James Coburn, Burt Reynolds, Anjelica Huston, Susan Sarandon, Julia Roberts, Edward Norton, Cher, etc.) a lo largo del film no hacen sino reforzar el compromiso de Altman con hacer a la propia industria cómplice de su asesinato creativo, y de paso mostrarnos sin resquicios que, tras el exilio forzado, había vuelto para vengarse. Robert Altman siempre tuvo la última palabra.

Carlos Reviriego, *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 16, mayo 2013.

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 EN EL HOLLYWOOD CONTEMPORÁNEO

BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.

COMPANY, Juan Miguel. *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. València: Generalitat Valenciana, 1999

MAMET, David. *Bambi contra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*. Barcelona: Alba, 2008.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

ROBERT ALTMAN / EL JUEGO DE HOLLYWOOD

BOURGET, Jean-Loup. *Robert Altman*. Paris: Ramsay, 1994.

CIMENT, Michel. «Robert Altman, artiste et rebelle», *Positif*, nº 562, diciembre 2007.

KAUSCH, Franck. «Altman et la mort: on achève bien les hommes», *Positif*, nº 562, diciembre 2007.

LEMARIÉ, Yannick. «Les ratés de la machine», *Positif*, nº 562, diciembre 2007.

LERMAN, Gabriel. «Entrevista a Robert Altman», *Dirigido por*, nº 253, 1997.

MIRET, Rafael. «El juego de Hollywood», *Dirigido por*, nº 414, septiembre 2011.

OCAÑA, Javier. «Robert Altman: el último insobornable», *Cinemanía*, nº 136, 2006.

PLECKI, Gerard. *Robert Altman*. Barcelona: Lerma, 1987.

WEINRICHTER, Antonio. Entrevista a Robert Altman: «Yo también formo parte del sistema», *Dirigido por*, nº 207, 1992.

ORGANIZA



CULTURA
ARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

