

Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

xtriquell@gmail.com

RESUMEN

El título de este trabajo remite a la frase de Mijail Bajtín: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1952-53: 251). Resulta evidente que Bajtín en esta frase se está refiriendo a géneros en un sentido muy diferente que el que éste término adquiere en relación a la producción cinematográfica. No obstante, creemos que en ella puede encontrarse una hipótesis interesante para abordar la compleja relación entre el cine y la sociedad en que éste es producido y consumido.

En efecto, recordemos que la preocupación fundamental de Bajtín está dada por el estudio del “enunciado”, esto es la lengua, no como sistema abstracto sino en sus usos concretos. En este marco, la noción de género sirve a este autor para superar la distinción tajante entre sistema (lengua) y uso individual (habla). Entre ambas, los géneros, en tanto “tipos relativamente fijos de enunciados”, regulan nuestros intercambios lingüísticos, desde los más simples, como el saludo (a los que llama géneros primarios) hasta los más complejos como una novela (a los que llama secundarios o ideológicos). De allí que Bajtín considere que “el género es una entidad más sociohistórica que formal” y que por lo tanto “las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales”. Para Todorov, la posición privilegiada del concepto de género dentro del pensamiento bajtiniano se sostiene precisamente en esta función mediadora entre “la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Todorov, 1991: 165 y ss).

En este trabajo nos interesa recuperar esta noción para pensar los géneros cinematográficos como mediadores entre las formas cinematográficas y la historia de la sociedad en las que éstas son producidas.

PALABRAS CLAVE: géneros cinematográficos; cine y sociedad, Kracauer, Bajtín

ABSTRACT

The title of this work refers to the Mijail Bajtín phrase: "Utterance and their types, that is, speech genres, are the drive belts between the history of society and the history of language" (Bakhtin, 1952-53: 251). It is clear that in this sentence, Bakhtin is referring to genres in a very different sense than the one this term acquires in relation to film production. However, we can find there an interesting hypothesis to address the complex relationship between cinema and the society in which it is produced and consumed.

Indeed, let us remember that the fundamental concern of Bakhtin is given by the study of "utterances", that is of langue, not as abstract system but in its specific uses. In this context, the notion of genre allows Bakhtin to overcome the distinction between system (langue) and single use (speech). In between both of these concepts, genres, as "relatively stable types of utterances", regulate our linguistic exchanges, from the simplest ones, like greetings (which Bakhtin refers to as primary genres) to the most complex ones such as novels (secondary or ideological genres). Bakhtin considers that "genre is a social, rather than formal, entity" and therefore "the transformations of genre should be related to social changes". For Todorov, the privileged position of the concept of genre in Bakhtin's thought lies precisely in this mediating function between "the history of society and the history of language" (Todorov, 1991: 165 and ss).

In this work we intend to recover this notion of genre to analyze film genres as mediators between cinematographic forms and the history of the society in which they are produced.

KEY WORDS: cinematographic genres; cinema & society; Kracauer; Bakhtin

1. Los géneros cinematográficos

Stephen Neale en su artículo "Questions of genre" (1990) refiere, entre otros, al catálogo publicado por la distribuidora Biograph en 1902, recuperado por Keale Niver en una edición facsimilar de 1971. En este inventario temprano, puede leerse la siguiente clasificación de films para la venta: Comedia, Vistas de deportes y pasatiempos, Vistas militares, Vistas de trenes, Vistas escénicas, Vistas de personajes notables, Vistas Misceláneas, Películas de trucos, Vistas marinas, Películas de niños, Vistas de bomberos y patrulleros, Vistas de las Exposiciones Panamericanas, Vistas de Vaudeville y Películas de desfiles (Niver, 1971, citado en Neale, 1990, mi traducción). Si bien el interés de Neale al recuperar estos catálogos es señalar cómo las categorías genéricas han ido variando a lo largo del tiempo, también podrían utilizarse para testimoniar lo contrario, esto es, cómo desde su origen, la industria del cine ha recurrido a etiquetas para clasificar la oferta y la demanda bajo la forma de géneros. De allí que Rick Altman afirme que:

"No podemos hablar de género si este 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" (Altman, 2000: 37).

La temprana dependencia de la industria y su carácter de evidencia entre espectadores y críticos lleva a David Bordwell a ir aún más lejos y proponer que "la mejor forma de identificar un género es reconocer como lo hacen los cineastas y el público [...] de forma intuitiva, un tipo de película de otro" (Bordwell y Thompson, 1995: 82). Pero esta formulación, a la vez que dictamina la esterilidad de toda reflexión teórica sobre los géneros, ignora las numerosas desavenencias que a menudo se dan entre los críticos y entre estos y los espectadores a la hora de definir el género de un film.

A esto se agrega que, apenas se comienza a indagar en las categorías fijadas por la industria, surgen nuevos problemas. En primer lugar, los criterios que se utilizan para definir a los géneros resultan diferentes en cada caso. A modo de ejemplo: para la definición del western se recurre fundamentalmente a un criterio espacio-temporal (el oeste americano entre 1840 y 1900), para las películas de gangsters se apela a un criterio actorial (personajes protagónicos que responden a este rol temático), la definición del musical descansa en una distinción formal (la incorporación de escenas musicales a la trama), los films de acción se definen por el dinamismo de su estructura narrativa, las películas de horror o de suspenso remiten explícitamente a cierta reacción que se pretende obtener en la audiencia, etc.

En segundo lugar, el afán de sistematización requerido por la necesidad de clasificar la oferta en función de la demanda (en las carteleras de cine o las etiquetas en videoclubs, o incluso por parte de la crítica no especializada) acentúa la rigidez de las definiciones genéricas las que aparecen entonces como entidades fijas, ahistóricas, inalterables. Es evidente que, así conceptualizadas, estas fórmulas permiten definir un grupo sumamente limitado de películas, compuesto sólo por aquellas que se ajustan estrictamente a tales reglas y que constituirían el núcleo duro de los llamados "films de géneros".

A pesar de estos problemas y salvo algunas excepciones, la teoría cinematográfica ha aceptado las clases heredadas por la industria y se ha concentrado en su análisis, ya sea del fenómeno en

general o de la consolidación y evolución de algunos géneros en particular. En principio, estas aproximaciones parecen encuadrarse en dos líneas: La primera maneja un concepto más cercano a lo textual del “género cinematográfico” como un set de convenciones (en temas, acciones, personajes, escenarios, etc.) que pueden estudiarse y abordarse con cierta sistematicidad. La segunda pone el acento sobre el contexto más que sobre los textos fílmicos en sí, y desde allí propone al género como el espacio de negociación entre el sistema de producción y el público al que destina sus productos. En este caso, ya no se trataría, o al menos no sólo, de ciertas características formales y por tanto sistematizables de los films, sino de ciertas funciones atribuidas socialmente a un grupo de estos sobre bases intuitivas como señala Bordwell.¹

Entre ambas definiciones, nos interesa proponer que la noción de género cinematográfico funciona precisamente en ese límite, como nexo que articula lo textual –las características formales que permitirían considerar una película en relación con un género particular– con lo social –las condiciones de producción y recepción de un film–, pero para hacerlo es necesario revisar ambas presuposiciones: los géneros no dependen exclusivamente de características formales pero tampoco es la industria la que los establece –aunque sí sea a menudo quien los nombre y se beneficie de su potencialidad clasificatoria–.

Finalmente, la relación de un texto (en nuestro caso, un film) y un género particular, no puede proponerse en términos de mera inclusión o exclusión, como suele ser abordado por la crítica no especializada, ya que la regla que fija el género establece al mismo tiempo los principios de su transgresión. Todorov, para quien “los géneros [literarios] proceden, como cualquier acto de lenguaje, de la codificación de propiedades discursivas” (Todorov, 1987: 10) refiere este principio a través de una cita extraída de *El libro por venir* de Maurice Blanchot:

“Todo ocurriría, por tanto, como si en la literatura novelesca, y quizás en toda literatura, nunca pudiéramos reconocer la regla nada más que por la excepción que la deroga: la regla o más exactamente el centro del cual la obra establece es la afirmación inestable, la manifestación ya destructora, la presencia momentánea y al punto negativa” (Blanchot, *El libro por venir*, citado en Todorov 1987:3).

Esta imposibilidad de una fijación permanente de los géneros es también señalada por Jacques Derrida, quien propone por ello la relación entre un texto y determinado género como “una suerte de participación sin pertenencia” esto es, un participar (“tomar parte en”) más que un ser “parte de” (Derrida 1979: 206). En palabras de Derrida:

¹Podemos referir este planteo al realizado por Greimás y Courtés cuando contraponen el género como una clase de discurso cuya distinción descansa sobre parámetros sociolectales –comparable a nuestra segunda opción– y el género como un tipo de discurso reconocible a partir de propiedades formales –nuestra primera definición–. Cfr.: “Con el término género designamos una clase de discurso, identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal. Estos pueden provenir de una clasificación implícita que descansa –en las sociedades de tradición oral– en una categorización particular del mundo, ya de una “teoría de los géneros” que, para muchas sociedades, se presenta en forma de una taxonomía explícita, de carácter no científico. Dicha teoría, que resulta de un relativismo cultural evidente y se basa en postulados ideológicos implícitos, no tiene nada que ver con una tipología de los discursos que trata de constituirse a partir del reconocimiento de sus propiedades formales específicas. El estudio de la teoría de los géneros, característica de una cultura (o de un área cultural) dada, no tiene interés sino en la medida en que permite poner en evidencia la axiología subyacente a la clasificación; se la puede comparar a la descripción de otras etno- o sociotaxonomías”. (Greimas y Courtés 1982: 197).

“Ley del Género [...] es precisamente un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía parasitaria. En el código de la teoría de conjuntos, si puedo remitirme a ella al menos figurativamente, se hablaría de una suerte de participación sin pertenencia –un tomar “parte en” sin ser “parte de”, sin ser un miembro del conjunto” (Derrida 1979: 206, mi traducción).

Esta última observación de Derrida, formulada originalmente en relación a los géneros literarios, resulta particularmente útil para el caso de los géneros cinematográficos, dado que entre estos se establecen permanentemente nuevos cruces y combinaciones (subgéneros, entregéneros o diagéneros²). A modo de ejemplo, películas como las que componen la saga de Las guerra de las galaxias (George Lucas y otros) participan de los géneros de la ciencia ficción y de fantasía, esto es, poseen características atribuidas a ambos, del mismo modo que Bailarina en la oscuridad (Lars von Triers, 2000) combina, de manera más dramática, elementos reconocibles como pertenecientes a la comedia musical y al drama. Lejos de constituir una excepción estos cruces son habituales y sólo un excesivo afán clasificatorio nos impide percibirlo.

Hablamos así de films que “participan” de uno o varios géneros y no que “pertenecen” a estos. Con este giro pretendemos señalar que la atribución de un film a determinados géneros –o más bien su participación en varios de estos– es una operación compleja. No obstante no radica aquí nuestro principal interés en el tema sino en explorar los mecanismos por los cuáles los géneros se constituyen como tales, esto es, la manera en que un conjunto de operaciones textuales se estabilizan –al menos mínimamente– como para definir un espacio de participación como es el de determinado género y la relación que tales construcciones guardan con el espacio social en el que se originan.

2. Géneros discursivos y géneros cinematográficos

Pensando en los usos del lenguaje, Medvedev y Bajtín enunciaban, en 1928, que el estudio de la literatura debía “partir precisamente del género” esto es de las formas “relativamente estables” de la lengua en su uso cotidiano y/o artístico. Esta centralidad de la noción de “género” en el pensamiento bajtiniano se enmarca en su preocupación por el estudio del “enunciado”, esto es la lengua, no como sistema abstracto –acusando a Saussure de construir precisamente un “objetivismo abstracto”³– sino en sus usos concretos. En el marco de una teoría del enunciado como esta, la noción de género discursivo le sirve a Bajtín para superar la distinción tajante entre sistema (lengua) y uso individual (habla):

“Todo enunciado particular es seguramente individual, pero cada esfera de uso del lenguaje elabora sus “tipos relativamente estables” de enunciados, y es lo que llamamos géneros discursivos” (Bajtín 1982: 248).

A estos géneros de la lengua oral o escrita, que encuentran su raíz en el uso cotidiano de la lengua, Bajtín los denomina “géneros primarios”: el saludo, la invitación, la anécdota, la carta, son todos géneros primarios que surgen en distintas esferas de la actividad humana. Sobre estos se construyen los géneros secundarios (entre ellos, los diferentes géneros literarios). A diferencia de los primeros, estos ya no dependen de la situación concreta que da origen a los anteriores sino que

² Jorge Marín propone hablar de diagénero para referirse a la unión de dos géneros predominantes (mayores), los que pueden compartir aspectos básicos de uno y otro.

³ Ver Voloshinov: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, publicado originalmente en ruso en 1929.

son reabsorbidos en formas más complejas en el ámbito artístico, periodístico, político, judicial, etc. En esta formulación, la noción de género no sólo refiere a una categoría estética sino que da cuenta de diversas formas de funcionamiento del lenguaje en la esfera de lo social.

Las distintas esferas de la vida social generan sus propios géneros discursivos. Por este motivo, Todorov agrega, parafraseando a Bajtín, que “el género es una entidad más sociohistórica que formal y que las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales”; es más, los géneros constituyen esa instancia mediadora entre “la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Todorov 1991: 165-166).

¿No puede acaso decirse lo mismo de los géneros cinematográficos? No podemos acaso pensar que, en ciertos momentos históricos, la aparición, recuperación o transformación de un género cinematográfico se relaciona (en formas y grados que quedarán por analizar) con ciertas transformaciones sociales? En este artículo quisiera proponer que, también en el marco del lenguaje audiovisual, los géneros median entre un sistema (un lenguaje, con las diferencias que Metz ya señalara respecto de la lengua⁴) y los usos individuales que cada film hace de estos.

3. Géneros audiovisuales primarios y secundarios

Cuando en la década del 60, Metz se preguntaba si el cine constituía una lengua o un lenguaje, el desarrollo del medio audiovisual pasaba principalmente por el cine: esto es por el uso artístico del lenguaje audiovisual, y, en menor medida, por la televisión.

Hoy se han multiplicado los medios de producción y recepción de textos visuales y audiovisuales; cámaras y pantallas se ofrecen a una amplia mayoría de ciudadanos en los países occidentales, y es por eso que –esta es nuestra hipótesis– recién ahora es posible pensar verdaderamente en “géneros discursivos” primarios en el marco de los discursos audiovisuales. Hoy efectivamente podemos reconocer usos primarios del lenguaje audiovisual que se aprenden en relación con la cotidianidad: la filmación de la fiesta de cumpleaños, el registro con el celular ante un acontecimiento sorprendente (fenómenos naturales, accidentes, encuentros con celebridades), el “video” de fin de curso, entre otras, son todas formas establecidas de usos cotidianos del lenguaje audiovisual.

En este sentido, podemos considerarlos “géneros primarios” equiparables a los usos cotidianos del lenguaje en las lenguas naturales. Sobre estos –y con recurso a estos– se construirán los géneros secundarios, entre los cuales se encuentran aquellos referidos al lenguaje cinematográfico, el de los films profesionales, ya sean independientes o comerciales.

La distinción que estamos proponiendo entre géneros primarios –surgidos de la experiencia cotidiana en relación a un lenguaje– y géneros secundarios –propios de una dimensión artística que implica una distancia y una apropiación de los anteriores– puede igualmente observarse en el lenguaje fotográfico, en el marco del cual se dio de manera temprana con la popularización de las cámaras fotográficas portátiles: la instantánea, la foto de cumpleaños, la imagen turística, la foto escolar, constituyen géneros primarios del lenguaje fotográfico. La reelaboración de estos con fines artísticos, científicos o periodísticos, da por resultados los géneros secundarios (el retrato, el

⁴ Ver Metz: “El cine: lengua o lenguaje” publicado originalmente en *Comunicaciones* n° 4, 1964.

paisaje, la composición, entre los primeros, la prueba científica, el fotoperiodismo, entre los dos siguientes).

Esta reformulación del problema nos permite alejarnos de los fundamentos de la industria para pensar a los géneros desde otra dimensión, ya no ligada a la percepción del espectador o a los fines de los productores sino al análisis de los textos y a las relaciones que estos establecen con sus condiciones de producción y recepción —que involucren a productores y espectadores pero que evidentemente los superan—.

Un aspecto fundamental de la teorización de Bajtín, recuperada por Todorov, es, como mencionamos, que la historia de los géneros guarda relación con la historia de la sociedad. Esto implica que el surgimiento, permanencia, transformación o evolución de determinados géneros secundarios está relacionado con modificaciones en el espacio social. Al respecto señala Todorov refiriéndose a los géneros literarios:

“A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. [...] Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.

[...] una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de esta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera” (Todorov, 1987: 8).

En el caso del lenguaje cinematográfico es necesario agregar un elemento más: por tratarse de un lenguaje complejo los géneros secundarios en el marco de lo audiovisual, no sólo se construyen sobre los géneros primarios de su misma materia —esto es, los textos audiovisuales realizados en el marco de la vida cotidiana que mencionamos arriba— sino también sobre los de otros lenguajes, entre ellos fundamentalmente, los de las lenguas naturales. Dicho de otra manera: los géneros cinematográficos reelaboran ciertas formas del lenguaje audiovisual provenientes de su uso primario —el ejemplo más claro de esto es quizás el *foundfootage*— pero también lo hacen sobre los géneros discursivos primarios de la lengua. Ciertas formas de saludarse, de hablar o escribir en el marco de la cotidianidad —actos que originan géneros discursivos primarios— aparecen “representadas” en los films y les otorgan a estos una marca de época.

Esta relación entre los géneros cinematográficos y los géneros discursivos primarios puede percibirse con claridad en la valoración que Pierre Sorlin hace del film *Roma*, ciudad abierta cuando afirma:

“Sobre *Roma*, *Città Aperta* hay tres aspectos diferentes. La historia, que es un vulgar melodrama sin interés; en segundo lugar, se trata de una película de propaganda, que intenta demostrar que todos los italianos lucharon en la Resistencia; y el tercer, y el más interesante aspecto de esta película, es que fue realizada dos meses después de la liberación de Roma. En ese momento, la gente todavía tenía las costumbres, la conducta de antes: la manera de hacer cola ante una tienda, ante una panadería, la manera de asustarse de los ruidos. Así que basta observar a la gente en su conducta diaria, para ver

que puede dar una imagen real, documental de Roma, del final de la ocupación alemana” (Sorlin en Fijo y Gil Delgado, 2001).

En este caso, los dos primeros aspectos que Sorlin señala refieren a los géneros de los que el film participa –el melodrama y el film de propaganda–. El tercero en cambio, remite a los géneros primarios audiovisuales –el registro documental– y discursivos –aunque evidentemente Sorlin no lo propone en estos términos– que aparecen reelaborados en la película: la conversación cotidiana en la cola de la panadería o la manera de asustarse de la gente en la calle.

4. Los géneros secundarios en el lenguaje audiovisual

A partir del desarrollo anterior, debería quedar claro que desde nuestra perspectiva, los géneros cinematográficos establecidos por la industria, a menudo llamados temáticos o subgéneros –para diferenciarlos de los tres grandes géneros que refieren a la técnica: ficción, documental y animación–, constituyen géneros secundarios. Al igual que los géneros primarios, estos se hallan enraizados en el espacio social que les da origen a través del sistema de intercambio del que participan, en este caso, la industria cinematográfica.

En el marco de este sistema, se trata de ubicar productos –los films– de manera que resulten atractivos para un número significativo –sino el mayor número posible– de espectadores. En función de este objetivo se recurre a temáticas, formas narrativas, retóricas y visuales que, al menos en principio, se presupone serán aceptados por una audiencia amplia en determinado estado de sociedad. De allí que los films de género se encuentren estrechamente ligados con el sistema de estudio⁵; pero también que sean un medio privilegiado donde observar ciertas tendencias hegemónicas en el marco de la discursividad social (Angenot).

Evidentemente, no se trata de establecer una conexión lineal, sino de proponer a los géneros temáticos y a sus subgéneros, como formas que articulan en determinado momento no sólo los “deseos de las masas” como señalaba Sigfried Kracauer en 1923 al analizar el cine producido en la República de Weimar, sino también sus certezas, sus prejuicios, sus dudas, sus expectativas, sus temores.... y esto en función de que, como afirma Thomas Schatz, “los géneros cinematográficos expresan la sensibilidad social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores” (1981: 14). Nosotros agregamos “a los que se espera convocar en virtud de estas emociones”.

4. Algunos ejemplos

En un artículo publicado en la *Revista Comunicación y Cultura* en 1978, Ignacio Ramonet⁶, establecía una serie de relaciones entre los géneros producidos en Hollywood y determinados

⁵ Para Claudio España esta estrecha relación entre los géneros y el “sistema de estudios”, que se caracteriza por la producción en serie sobre normas ya probadas, se hace evidente en el hecho de que en el momento de auge de esta industria cada estudio se ocupaba de un género: Universal hacía películas de terror; la Metro, musicales; Warner, películas de gánsters. (Cfr. España, 1995).

⁶ Si bien Ramonet es más conocido por su actividad periodística como director del *Le Monde Diplomatique*, posición que ocupó entre 1990 y 2008, es también doctor en Semiología e Historia de la Cultura por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París y profesor de Teoría de la Comunicación en la Universidad Denis Diderot (París VII). La Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de Rosario le han otorgado Doctorados *Honoris Causa*.

momentos de la historia de Estados Unidos. Más allá de que el lenguaje utilizado en su análisis hoy pueda resultarnos algo lejano, los ejemplos que aborda y la fuerza de su análisis resultan sumamente interesantes. En efecto, en este texto propone, por ejemplo, que la crisis del 29 guarda directa relación con la película de gangsters o el "film negro", en el cual la sociedad norteamericana podía verse retratada en sus aspectos más decadentes de manera bastante literal, pero también con el film de terror, un género que, según Ramonet, resulta:

“más neurótico, concebido para dirigirse a esos norteamericanos que, habiendo atravesado con euforia los roaring twenties (los desaforados años veinte), convencidos de que nada podía frenar su irresistible prosperidad, fueron precipitados brutalmente a las más terrible de las depresiones y vieron, aterrorizados, que el pánico y el desorden se instalaban en sus hogares” (Ramonet, 1978: 138).

Para el autor, estos films representan, mejor que aquellos de contenido documental o social, el imaginario de la época:

Esas películas responden –"histerizándolos"– a los miedos de la época, constituyen verdaderos ritos de "desposesión" en los que los espectadores participan, para liberarse de sus obsesiones cotidianas: trabajo, dinero, subsistencia. De mercaderes de sueños, los productores hollywoodenses se convierten en mercaderes de pesadillas” (Ramonet, 1978: 139).

La crisis del 29 no es la única que dará lugar a nuevos géneros. De igual manera la crisis de los 70s (que suma a la inestabilidad económica, la derrota militar en Vietnam y Camboya y los escándalos de Watergate) dan lugar al género conocido como cine catástrofe. Este es el eje principal del artículo:

“Natural, accidental o criminal, la catástrofe permite reunir, tras un mismo objetivo, la salvación, a personajes hasta entonces dispersos en la ficción (...). El siniestro provoca en todos los casos una especie de estado de excepción que confiere todos los poderes de la ciudad a las autoridades (policía y/o ejército). Estos aparatos represivos del Estado son presentados como el recurso último, capaces de oponerse –gracias a su organización y estadio técnico, pero también a la audacia de sus miembros menos disciplinados (cf. Terremoto, La aventura del Poseidón)– a los peligros, a los desórdenes y a la descomposición que amenazan a la sociedad. Otra constante, corolario de la precedente, es la "infantilización" de los civiles, quienes son mantenidos siempre en la ignorancia de las dimensiones reales de la catástrofe, preservados de tomar cualquier decisión (solamente los jefes –ingenieros, arquitectos, promotores– intervienen de manera determinante, pero, finalmente, siempre son relevados por los aparatos del Estado), distraídos por espectáculos imbéciles (cf. Terror en el Británico) y estimulados a obedecer con disciplina a una autoridad paternal y benévola que hace cualquier cosa para protegerlos e, incluso, se sacrifica por ellos si es necesario” (Ramonet, 1978: 144).

Pero el cine estadounidense, a pesar de ser una enorme máquina de producción de films de géneros, no es el único que encuentra en la pantalla un espacio donde “proyectar” los temores y angustias de la sociedad en el marco de la cual se produce y consume.

En relación al cine alemán de postguerra, Robert y Carol Reimer sistematizan y definen un sub género al que denominan Naziretro. Con este término pretenden reemplazar la noción de Vergangenheitsbewältigung films utilizada para describir de acuerdo a su traducción “películas

para elaborar/asumir el pasado” dado que para ellos, esta expresión, de uso habitual en alemán, sintetiza dos cuestiones diferentes: por un lado, define a las películas –en este caso, a través de su temática–, pero a la vez, señala una concepción con respecto al medio –al que se le atribuye la función de facilitar un proceso social como el de “elaborar el pasado”–. Frente a este, el término Naziretro posee, para los autores, la ventaja de definir al género tanto en sus connotaciones positivas (el interés por revisar el pasado y explicarlo) como las negativas (la explotación comercial y la trivialización del holocausto).

En esta misma línea, se enmarca el trabajo de Jeanine Basinger sobre películas de combate en la Segunda Guerra Mundial (Basinger, 1986). En este, la autora considera un corpus total de alrededor de 200 films y, a partir de su análisis, establece las características definitorias del género que ella denomina “World War II Combat Film”, su desarrollo y las modificaciones sufridas en el cruce con otros géneros. La hipótesis de base de su reflexión consiste en postular que la Segunda Guerra Mundial dio lugar al surgimiento de una estructura nueva, que no existía anteriormente (aunque pudieran existir algunos de sus elementos) y que es reconocida como “Género de combate” (combat genre) más allá de que la acción se sitúe en la Segunda Guerra, en Corea o en Vietnam.

En el caso del cine argentino también es posible encontrar momentos históricos en los cuáles se establecen, desarrollan o transforman determinados géneros. Un caso particular lo constituye el cine producido en los años 80 a partir del retorno a la democracia. En este momento surge una serie de films que tematizan el periodo inmediatamente anterior y que son reconocidas por la crítica como “Nuevo Cine Argentino”⁷. El término duró poco y no llegó a instalarse en el tiempo, siendo reemplazado por “cine de los 80s” o “cine postdictadura”.

Entre los films de esta serie el más conocido es sin duda *La historia oficial* (Puenzo, 1985) ya que, entre otros premios, se hizo acreedora de un Oscar, pero la serie es extensa e incluye entre otros: *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984), *Cuarteles de invierno* (Murúa, 1984), *Sentimientos...* Mirta de Liniers a Estambul (Coscia y Saura, 1985), *Contar hasta diez* (Barney Finn, 1985), *Los días de Junio* (Fischerman, 1985), *El rigor del destino* (Vallejo, 1985), *El dueño del sol* (Mórtola, 1986), *Made in Argentina* (Jusid, 1986), *A dos aguas* (Olguín, 1986), *Sofía* (Doria, 1987), *Los dueños del silencio* (Lemos, 1987), *La deuda interna* (Pereira, 1988).

En cuanto a los géneros, estos films participan simultáneamente de ciertas formas del cine testimonial y del melodrama.⁸ Entre las primeras, exponen una voluntad referencial explícita que implica: una ubicación espacio-temporal precisa, la contextualización rigurosa en lo referido a la puesta en escena, el recurso a textos periodísticos o televisivos dentro de los films como modo de anclaje. Pero a la vez, se recurre a mecanismos tendientes a la movilización pasional del espectador, propios del melodrama, como la fuerte identificación con el protagonista, el conflicto entre los valores morales de este y la corrupción del medio, o la construcción de un mundo cerrado, centrado en el ámbito familiar. Algunos films de la serie participan también de otros géneros: En *retirada* (Desanzo, 1984) lo hace entre el testimonial y el suspenso o *El exilio de Gardel* (Solanas, 1985) que agrega a la voluntad testimonial, elementos de la comedia musical.

⁷ Ver por ejemplo la publicación del entonces Instituto Nacional de Cine (INC), hoy INCAA, titulada *Primer Catálogo del Nuevo Cine Argentino*, 1987.

⁸ Por este motivo, en trabajos anteriores, me he referido a este género como *documelodrama*. (Ver TRIQUELL, Ximena, 2000). Hoy esta denominación ya no me resulta convincente.

Ahora bien, por qué, con el retorno de la democracia, tras siete años de dictadura cívico-militar se impone esta forma para narrar lo sucedido? Sin dudas las explicaciones son múltiples y en estas escasas páginas sólo podemos hipotetizar algunas, no por ello menos válidas.

Los primeros años de democracia se caracterizaron por una serie de iniciativas tendientes, primero, a dar a conocer y, después, a juzgar, las acciones represivas impuestas por el terrorismo de estado. En esta línea se encuadra la creación de la CONADEP, a días de asumir el nuevo gobierno, y la consecuente publicación del Nunca más; la conformación en 1984 del Equipo Argentino de Antropología Forense; la derogación de la llamada ley de autoamnistía; el Juicio a las Juntas Militares (abril a diciembre de 1985). El periodo concluye con la promulgación de las leyes de Punto Final (diciembre 1986) y Obediencia Debida (junio 1987) –a los que se agregarían los indultos en la década del 90–, pero, en términos generales, podemos decir que esta etapa se caracteriza por la búsqueda de la verdad y la condena al terrorismo de estado. En este marco puede entenderse la voluntad testimonial de los films mencionados.

Junto con las acciones mencionadas arriba, se impone durante el alfonsinismo, el marco explicativo que se conoce como la *Teoría de los dos demonios*. Según ésta, la sociedad argentina se habría visto atrapada en medio de un enfrentamiento entre dos “demonios” de iguales características: el gobierno militar y las organizaciones guerrilleras, ambos con las mismas responsabilidades e igualmente ajenos a los intereses, disputas y reclamos de ésta. En línea con esta interpretación de los hechos, el decreto que ordenaba llevar a juicio a los integrantes de las Juntas Militares fue acompañado por otro, sancionado el mismo día, que ordenaba procesar a los principales dirigentes de las agrupaciones guerrilleras ERP y Montoneros. El primer prólogo del Nunca más expresa claramente esta teoría. Basta citar algunos párrafos:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. [...]

a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.

[...] Se nos ha acusado, en fin, de denunciar sólo una parte de los hechos sangrientos que sufrió nuestra nación en los últimos tiempos, silenciando los que cometió el terrorismo que precedió a marzo de 1976, y hasta, de alguna manera, hacer de ellos una tortuosa exaltación. Por el contrario, nuestra Comisión ha repudiado siempre aquel terror, y lo repetimos una vez más en estas mismas páginas. Nuestra misión no era la de investigar sus crímenes sino estrictamente la suerte corrida por los desaparecidos, cualesquiera que fueran, proviniesen de uno o de otro lado de la violencia. Los familiares de las víctimas del terrorismo anterior no lo hicieron, seguramente, porque ese terror produjo muertes, no desaparecidos. Por lo demás el pueblo argentino ha podido escuchar y ver cantidad de programas televisivos, y leer infinidad de artículos en diarios y revistas, además de un libro entero publicado por el gobierno militar, que enumeraron, describieron y condenaron minuciosamente los hechos de aquel terrorismo.” (Nunca más, 1984, versión digital).

En concordancia con esta teoría, hegemónica en la década de los 80s, los films que mencionamos arriba exponen, junto a la voluntad testimonial, la necesidad de cerrar el universo del film sobre sí

mismo, de manera de efectivamente producir en el espectador la idea de que lo que se muestra en la pantalla ocurrió a otros, sin que lo involucre desde posiciones ideológicas o políticas. A estos fines sirven las convenciones del melodrama.

Es la tensión entre ambos conjuntos de marcas de género de las que participa –convenciones provenientes del cine testimonial y del melodrama– la que ha suscitado la mayor crítica a este cine. A modo de ejemplo, el cineasta y teórico del cine, Raúl Beceyro señalaba en un texto de 1994 reeditado en 2014:

“Hay muchos ejemplos de películas que, tomando temas globales como el problema del Sida o la dictadura militar argentina del 76 al 83, han utilizado procedimientos similares. En *Filadelfia*, film con el cual *La lista de Schindler* tiene muchos puntos comunes, también el Sida está “personalizado” en el abogado que la empresa despidió porque tiene Sida. En *La historia oficial* los 30.000 desaparecidos toman el camino de los conflictos de una profesora de historia de la escuela secundaria cuya hija adoptiva es, al parecer, hija de una desaparecida. Esta brutal “reducción” conduce a que, en esos films, sus temas globales, tamizados por la peripecia individual, sean prácticamente evacuados de los films, en los hechos, es decir en la propia película” (Beceyro, 2014: 20).

Pero no se trata de cuestionar a este conjunto de films por carecer de la politicidad que nos gustaría exigirle sino de reconocer que el cruce de géneros de los que participa, y en el que se define, tiene que ver con las condiciones históricas de su surgimiento.

6. A modo de conclusión

Los ejemplos que señalamos arriba dan cuenta de la productividad de recuperar la noción de género en la discusión respecto a la relación entre el cine y la sociedad en que este es producido y consumido. Esta propuesta pretende así diferenciarse de aquellos enfoques que abordan la relación entre representación y hechos representados en términos de reproducción, con mayor o menor fidelidad, de una realidad preexistente pero también del análisis semiótico que aborda su construcción discursiva. Para continuar con el ejemplo anterior, en este trabajo podríamos haber asumido el análisis de las representaciones de la última dictadura cívico-militar argentina expuestas en los films de la serie y su comparación con otras que aparecen en otros periodos⁹, pero en este caso, optamos por encarar un problema diferente como es la relación entre la historia del lenguaje, en nuestro caso el lenguaje cinematográfico, y la historia de la sociedad, tal el título de nuestro texto.

Postular a los géneros como instancia de articulación entre lo textual y lo social permite superar la relación directa entre ambas esferas y, consecuentemente, las teorías que postulan una relación directa, de reflejo o espejo entre ambas dimensiones. En el medio, articulándolas encontramos a los géneros cinematográficos, los que, al igual que los géneros discursivos constituyen verdaderas “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje”.

El análisis que proponemos no busca explicar las películas a partir de su adscripción a determinados géneros cinematográficos sino analizar a partir de estos últimos –de su conformación, su permanencia o transformación– cierta ideología instituida en el marco de la

⁹ Hemos abordado este tipo de análisis en otros trabajos, entre ellos la tesis citada anteriormente.

discursividad social, la que pueden leerse en el uso específico que se hace del lenguaje cinematográfico, en este caso, ciertos códigos estéticos pero también, narrativos y retóricos que definen a los géneros cinematográficos.

Como se desprende de lo anterior, del mismo modo que las formas individuales del uso de la lengua no son creación exclusiva del sujeto hablante, tampoco las formas cinematográficas son resultado de opciones individuales de un realizador, ni siquiera de un equipo. Y por más que resulte difícil explicar los mecanismos a partir de los cuales determinadas formas cinematográficas surgen, se desarrollan, desaparecen o son recuperadas en determinados contextos históricos, esto no impide observar tal relación ni ensayar alguna respuesta. No es otra cosa lo que hemos intentado en estas páginas.

BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, Rick (2000), Los Géneros Cinematográficos, Paidós, Barcelona.

BAJTIN, Mijail (1985) Estética de la creación verbal, Siglo XXI Editores, México.

BASINGER, Jeanine [1986] The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre, Columbia University Press, Nueva York.

BECEYRO, Raúl (1994), “Los límites. Sobre La lista de Schindler”, en Punto de Vista n° 49. Reimpreso en Toma Uno, Revista del Departamento de Cine y Tv, Nro 1, UNC, 2012, Córdoba.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995), El arte cinematográfico: una introducción, Paidós, Barcelona.

CONADEP (1984), Nunca Más, Eudeba, Buenos Aires.

Disponible en: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0002.htm>

DERRIDA, Jacques (1979), “The Law of Genre” (Traducido al inglés por Avital Ronell), en Appendix. Bulletin of the International Colloquium on Genre, Universidad de Estrasburgo, Julio 1979.

FIJO, Alberto y GIL DELGADO, Fernando (2001), “Conversación con Pierre Sorlin” en Cine-Historia, Volumen XI, nro 12, 2001.

Versión on line:

<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>
(consultado 27/12/2016)

GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS (1982), Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, (Traducido al español por Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), Gredos, Madrid. [1979] Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie de langage, Hachette, París.

METZ, Christian (1972), Ensayos sobre la significación en el cine, Editorial tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

NEALE, Stephen (1990), “Questions of genre”, en Screen 31 (1), marzo1990. Pp. 45-66.

NIVER, Keale (comp.) (1971), Biograph Bulletins, 1896-1908, Locaire Research Group, Los Angeles.

RAMONET, Ignacio (1978), “El filme catástrofe norteamericano: ficción de una crisis” en Comunicación

y cultura en América Latina: El imperialismo cultural. Aportes para el análisis de la dominación, Vol. 6; No. 6, 1978. Pp. 137-146.

REIMER, Robert y Carol REIMER (1992), *Nazi-retro Film: How German Narrative Cinema Remembers the Past*, Twayne Publishers, Nueva York.

SCHATZ, Thomas (1981), *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia.

TODOROV, Tzvetan (1991) *El principio dialógico* (traducido al español por C. E. Carreras), Universidad Nacional de Córdoba.

TODOROV, Tzvetan (1987), “El origen de los géneros” en GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid.

TRIQUELL, Ximena (2000), *Projecting History: A Socio-semiotic Approach to the Representations of the Military Dictatorship (1976-1983) in the Cinematic Discourses of Argentine Democracy*. Tesis doctoral, publicada electrónicamente en 2010:
<http://etheses.nottingham.ac.uk/1710/>

VOLÓSHINOV, Valentín (2009), *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Godot, Buenos Aires.