

La aproximación inicial al filme: el contacto con el género

Oscar Traversa
Universidad de Buenos Aires

1. POR QUE DISCUTIR LA CUESTION DE LOS GENEROS

La cuestión de los géneros ha frecuentado y frecuenta tanto el discurso crítico como el discurso teórico sobre el cine. Las discusiones sobre la cuestión han involucrado problemas estéticos y políticos: el lugar de organización de los filmes que lleva ese nombre constituiría el sustento de una ecuación, sea de belleza, sea de ideología, que daría cuenta no se sabe por qué, de un acuerdo entre el que escribe o habla y el que lee o escucha.

Si alguien dice "cine negro" o cine "neorrealista", supone un acuerdo con su interlocutor; puede evitarse la molestia de definirlo. Para quien se sienta ajeno al asunto y pregunte, la respuesta no se hará esperar: se tratará de una lista, más o menos abarcativa, de títulos, realizadores, etc. Se podría decir que se nos ofrecerá, si esa es la respuesta, una definición extensiva. Aunque ésta no es la única posibilidad. También se nos puede responder de manera comprensiva: señalaremos algunos criterios a través de los cuales se incluye, éste o aquel filme, en una clase o en otra.

Esta posibilidad de respuesta por parte de nuestro virtual interlocutor, se oscurece si se mantiene en el plano de mayor generalidad de la noción de género. Me refiero a los casos en que se emplean categorías tales como: drama, tragedia, comedia dramática, etc. Estas formas de clasificación son bastante comunes; no tal vez universales, pero sí extendidas a un ámbito cultural amplísimo. Las utilizan los medios, la crítica, los propios operadores de los medios o los productores; de una u otra manera, el uso de estas categorías parece aportar a una circulación. Más allá de la propiedad o impropiedad de su uso, los actores sociales las emplean y le atribuyen eficacia.

La pregunta que aquí nos haremos, y trataremos de responder, es de carácter preliminar a cualquier juicio de pertinencia o de propiedad del uso de la noción de "género" en relación con un discurso determinado. Se trata, más simplemente, de saber si existe algún espacio en el que esa noción sea definida a propósito del cine; y si se lo hace, cómo se hace y de dónde deriva esa aplicación.

Con esta pregunta genealógica nos acercaremos a la clasificación si se quiere silvestre de los filmes; de la cualquiera de nosotros en tanto usuarios (espectadores o agentes de la producción).

2. EL GÉNERO EN LA LITERATURA

La de género es una noción ambigua, que utilizada en discursos diferentes permite establecer distinciones entre productos culturales diversos. Y que simultáneamente se instala en el discurso erudito o teórico que se ha generado en torno de esos mismos productos. Con el propósito de reconocer esta existencia en la teoría, valdrá comentar un texto de Todorov¹ adecuado a nuestro propósito por dos razones: en primer lugar, porque se trata de un texto cuyo objeto es la noción de género en literatura, materia que, sin duda cuenta con una larga tradición crítica y en la que los progresos del conocimiento se consideran sustanciales; en segundo lugar, porque el propósito explícito de Todorov es precisamente el criticar la noción del género a partir del comentario de una proposición clasificatoria.

El texto que hemos elegido (nos permitiremos citarlo in extenso) pone en evidencia las dificultades inherentes al tratamiento de esta noción y las que surgen de la no consideración de esos obstáculos.

En la introducción a la *littérature fantastique* se señala que lo propio del texto literario es, precisamente, su diferenciarse de otros. Este carácter se manifiesta siempre a través de una mutación que modifica el sistema de la literatura en su totalidad (modificando también, al mismo tiempo, la idea global existente acerca del conjunto de esta actividad). Los textos que no satisfacen esta condición son encuadrados dentro de los casos de repetición: "los textos que no satisfacen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la literatura dicha popular, de masa al ejercicio escolar (una comparación se nos impone: la del producto artesanal, la de ejemplar único por un lado y el trabajo en cadena, el estereotipo mecánico, por otro).

Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masas (novela policial, folletines, ciencia ficción, etc.) debería convocar la noción de género; ésta sería inaplicable a los textos verdaderamente literarios.² Pero este pasaje, demasiado categórico quizá, es inmediatamente matizado por el autor. Observa Todorov que la literatura no se encuentra, en realidad, en mutación permanente, ya que es el producto de una doble tensión: todo texto forma parte de una combinación ya existente, y es a la vez una transformación de esa combinación. Nos parece que en esta reflexión se encuentra buena parte de los problemas de la noción del género.

¿Cómo definir un género (unacombinatoria)? ¿Cuándo podemos afirmar que esta combinatoria (este género) ha sido transgredido?

Los inconvenientes de una respuesta a una pregunta de esta índole son inventariados por Todorov en su análisis de Northrop Frye³.

Un pasaje nos parece central: "En principio toda teoría de los géneros se funda sobre una concepción de la obra, sobre una imagen de ésta que comporta, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por la otra las leyes que rigen la puesta en relación con esas propiedades"⁴.

Todorov trae a colación a Diomedes, luego a Frye. Tanto el autor clásico como el crítico contemporáneo valorizan algunos rasgos, dejando otros de lado. Diomedes acentúa el rol del sujeto de la enunciación, Frye el carácter del héroe en relación con el lector: superior, inferior; o bien destaca otras propiedades: real-ideal, introvertido-extravertido, intelectual-personal.

“Si un rasgo se puede señalar como común a todas estas categorías es su carácter no literario. Han sido, todas tomadas en préstamo a la filosofía o la ética social. Y además puede señalarse que los pedidos en préstamo han sido hechos a cualquier filosofía y cualquier Psicología”⁵, acota Todorov, para quien la definición de géneros será entonces un vaivén continuo entre la descripción de los hechos y la teoría abstracta. Los conceptos que hemos extraído del ensayo citado nos permiten construir una imagen de la noción de género en el interior de la crítica literaria.

Pensamos que para nuestros fines es necesario que retengamos dos elementos:

1. La imposibilidad de la definición del “género” como categoría independiente de una teoría literaria
2. El hecho de que los esfuerzos realizados hasta el presente comportan inevitablemente categorizaciones de otros dominios o disciplinas que se aplican a la literatura.

De todas maneras, el género se presenta como una entidad que cada estado particular de la ciencia literaria redefine, y por el mismo acto cuestiona. Más allá de las características que pueda asumir esta noción, se presenta en general como una suerte de objetivo estratégico del conocimiento que, en la medida en que éste avanza, si sitúa más lejos.

3. EL GENERO EN EL CINE

Sin duda alguna, el conocimiento sistemático del universo del cine se sitúa algunos escalones por debajo del de la literatura. Esta inferioridad tiene relación con su corta existencia y con el vínculo que lo liga al universo de la diversión popular y de los negocios y lo coloca, por lo general, al margen del honor de las academias y del rigor del pensamiento reflexivo.

Objeto de comerciantes y de polígrafos, su conocimiento se disolvió en los buenos negocios y las utopías, tanto pesimistas como optimistas. Dos textos que aluden a la cuestión de los géneros en el cine serán buenos indicadores del estado del desarrollo que afecta su universo teórico: sus autores son Agel⁶ y Vallet⁷. En el primer caso, se trata de un libro de tipo general que hace referencia especial al problema de los géneros. El segundo es una obra exclusivamente dedicada a ese tema.

Los dos textos tienen en común un elemento: se definen como exposiciones didácticas. El de Agel es un manual destinado a la iniciación de los alumnos de las escue-

las secundarias; al segundo, el autor lo define así: "Este libro, que forma parte de los manuales de formación audiovisual destinados a los alumnos de las escuelas secundarias, puede ser útil a los amigos del cine y del arte en general"⁸.

En vano seguimos las pistas bibliográficas tratando de que nos condujeran a exposiciones no didácticas: la bibliografía reenvía, en todos los casos, a obras que se sitúan en esos nivel.

Para ambas autores, los géneros son un corsé que no puede abarcar la complejidad que presentan los filmes, al menos en sus expresiones más importantes: "Nosotros adoptaremos preferentemente la noción de dominancia o de línea de fuerza, y esto basándonos no sobre la historia y el contenido aparente de los filmes, sino sobre loes la historia y el contenido aparente de los filmes, sino sobre dos elementos fundamentales: el contenido implícito y el estilo".⁹

Para Agel, el género sería una suerte de corteza que recubre un núcleo que sería el receptáculo de las diferencias que singularizan a un filme dado. Señala como un fenómeno singular la presencia de estereotipos que él denomina "series": "el cine ha creado categorías o más bien series, cada una de las cuales merecería un estudio separado"¹⁰ (por series el adutor entiende al music-hall, al western, etc).

Esta distinción nos recuerda la efectuada por Todorov entre la literatura propiamente dicha y la literatura de masas. Lo mismo que en ese caso, nos encontramos frente a ciertas dificultades: ¿Cómo sostener la existencia de "series"? ¿A través de que criterios?. Lo mismo ocurre en el caso de Vallet: "Las obras más poderosas: la pasión de Juana de Arco de Dreyer. El ciudadano, de Orson Welles, para nosotros la libertad de Clair, escapan a toda tentativa de definición y clasificación. Una obra rica en contenidos y de fuerte originalidad presenta caracteres múltiples. El tercer hombre es un filme policial y un filme psicológico. La diligencia contiene en el marco de un western un penetrante estudio de revelación de personalidades. El interés del estudio de los géneros no es el de clasificar los autores y las obras en categorías definidas, sino el de dar puntos de vista de conjunto, principios generales de interpretación y de apreciación que, utilizados con elasticidad y con matices, permitirían captar los aspectos múltiples de una obra, juzgar las relaciones de fondo y de forma y, al fin de cuentas, reencontrar la actitud del autor en relación con el tema".¹¹

Curiosamente, en este fragmento no nos encontramos con el rechazo de la noción de género, sino con una suerte de pseudo incorporación: "El tercer hombre es un filme policial y un filme psicológico". Los grandes films escapan a los géneros pero "algo nos dice que sin embargo ellos pertenecen a alguno". Podríamos extendernos y mostrar que en los dos autores se produce lo que llamamos "importación de criterios", sea de la literatura, sea de la psicología, pero nos detendremos en un solo caso, que nos parece suficiente. El filme de aventuras es definido por Vallet de modo siguiente: "en general el tema es ficticio, pero sin embargo verosímil. En el desarrollo del filme se rodea a la anécdota de un realismo que la hace creíble, en tanto la ambición de estos filmes es la de dar precisamente ilusión de realidad. Es por ello que se sitúan

en un contexto histórico y social real, en tiempos de guerra, en el mundo del trabajo o de los negocios."¹²

Este texto sería sin duda interesante si lo obtuviéramos bajo forma de testimonio de un espectador corriente; en un ensayo cinematográfico no puede ser más que sorprendente. El empleo de términos tales como "ficticio", "verosímil", "ilusión de realidad", si no son definidos con algún cuidado, no podrán ser ubicados en otro sitio distinto que el del sentido común. En síntesis podríamos decir que la "teoría cinematográfica" ha problematizado la cuestión del género por debajo de lo que lo ha hecho la literatura. Concepto aproximativo, da cuenta de una envoltura sin llegar al "núcleo" del filme: por otra parte, las nociones que concurren a su definición parecieran estar afectadas por una dispersión (en el sentido estadístico) mayor que las en uso en el universo literario. El género en cine se definiría a través de una mezcla de nociones que abrevan en el teatro, la literatura, las frases del sentido común, etc. Se podría postular que en ese espacio de dispersión se expande la "intuición social de los géneros".

4. EL GENERO EN SITUACION DE PRODUCCION

Distinta de lo que podríamos llamar situación de consumo, la situación de producción convoca también la noción de género, pero, como se verá, con rasgos diferentes.

Entre 1956 y 1966¹³ se emplearon en la organización de radio y televisión francesa dos criterios distintos de clasificación genérica: uno por la forma literaria, y otro por el impacto en el público. A estos dos criterios se les agregó un tercero, subsidiario del primero: cada uno de los géneros tenía un modelo. "A partir de una obra maestra, se seguía el principio de las corporaciones renacentistas: Los pearsas de Esquilo era el modelo para las obras de inspiración clásica; Sigfried de Jean Girodoux para la escena dramática; Adelaida de Gobineau y la Marquesa de O de Von Kleist para telenovelas".

Se presenta aquí una analogía curiosa con las ciencias naturales. La descripción de un insecto, por ejemplo, se realiza a partir de un tipo, que es conservado en un museo y sirve de referencia a la descripción escrita. A los fines prácticos, cualquier modificación en la descripción se realizará observando el mismo ejemplar o serie, que sirven de modelos.

En el trabajo institucional de la televisión (al igual que en zoología), el tipo se ocupa de quitar ambigüedad a las referencias. El tipo sustituye al discurso sobre el objeto. Juega un rol pseudoordenador, tratando de borrar las diferencias. Aunque indefectiblemente reaparecerán en la práctica: cuando sea necesario construir otro objeto televisivo a partir del que ha sido dado como tipo. Las ciencias naturales y los discursos sociales, a partir de esta contingencia, patentizan sus diferencias. ¿Cómo "cerrar" los criterios para "hacer" Esquilo o "hacer" Von Kleist? De todas formas, el caso es útil: la noción del género aparece como necesaria tanto en el consumo como en la producción. La institución y sus necesidades de autoreproducción convocan al "género".

5. DONDE COLOCAR EL GENERO

Señalamos su existencia en los medios: el género vive en los discursos; podríamos decir que nos acompaña desde siempre. Quién no recuerda esas clasificaciones casi ágrafas, zonales, que construíamos de niños: "películas de espada", "pistoleros", para nada mejores que las de Diomedes, Agel o Vallet. Pero sin embargo, con un rasgo, sintomático, que la reflexión no puede echar por la borda; marcaban un recorrido por los filmes escasamente marcado por la cultura. Suerte de localización deseante casi al estado puro, borrada luego por las taxonomías culturales.

El paradigma de géneros que utiliza cualquier cultura, o un segmento de ella, se ubica dentro de esos textos impresos que designamos como FILME NO FILMICO¹⁴: posee la substancia verbal de esos discursos, juega el rol sustitutivo que globalmente le asignamos, o se integra dentro del discurso de la crítica para señalar un topos, en el que el filme se situará.

Esta unidad lexicalmente restringida conserva, en su aparente inanidad, el más alto grado de convencionalización y de allí su plena opacidad. Cuando desde la crítica, desde la producción o en la conversación de quienes consumen se nombra al género, no se hace otra cosa que decir la resistencia de los textos.

NOTAS

¹ Todorov Tzvetan, *Introducción a la littérature fantastique*, Ed. Du Seuil, Paris, 1970

³ *Idem* p, 10

⁴ El texto comentado por Todorov es *Anaatomy of Criticism* de Northop Frye, Princeton, 1957.

⁵ *Op. Cit.*, P. 19.

⁶ *Idem*, p.20

⁷ Agel (Henri y Géneviève) *Précis d'initiation au Cinéma*. Ed. De Ecole, Paris, 1956; en particular el Capítulo VI

⁸ Vallet, A. *Les genres du Cinéma*, Liegel Paris, 1963

⁹ *Idem*, p. 6.

¹⁰ Agel, *op. Cit.* P. 167

¹¹ *Idem*

¹² Vallet, *op. Cit.* P.10

¹³ . *Idem* p. 72

¹⁴ Tomamos esta información del *Dictionnaire de la télévision*. Ed Larousse, Paris, 1967, de Renée Bailly et André Roche. La descripción que se encuentra en ese libro está basada en el modo de clasificación de la O.R.T.F.

¹⁵ En los tres estados del filme" el filme no filmico se sitúa como el "doble" del filme filmico que se constituye socialmente para hacer posible su circulación, trabajo incluido en: *Cine: el significante negado*, HACHETE 1983.