

El impacto intermedial y transcultural de los géneros cinematográficos

Pablo Lanza & Alejandro Kelly Hopfenblatt

El consumo del audiovisual en la era contemporánea se ha convertido en una práctica que conjuga la idea de libertad y acceso con los procesos dirigidos que condicionan nuestra experiencia. Frente a una posibilidad inédita de ver producciones de puntos remotos del planeta, las plataformas orientan nuestra experiencia y nos convierten en sumatorias de algoritmos que se refuerzan con cada nuevo consumo que realizamos. Sin embargo, sigue vigente la necesidad de categorías para orientarnos como «thrillers», «ciencia ficción» y «películas de terror»,¹ lo cual demuestra que, aunque nuestros hábitos se han modificado, los géneros cinematográficos siguen siendo fundamentales para organizar la experiencia de productores, distribuidores y espectadores cinematográficos.

¹ Todos estos ejemplos citados pertenecen al servicio brindado por Netflix.

Los géneros narrativos han funcionado en las tradiciones occidentales como matrices organizadoras de las formas en que las sociedades construyen su relación con el ambiente, casi a la manera de los mitos que estudiara Roland Barthes. Sin embargo, con el crecimiento del cine en el siglo XX como maquinaria industrial de alcance global, su impacto y su presencia sobre los imaginarios colectivos, las aspiraciones individuales y la organización de las relaciones sociales se multiplicó en una tensión constante entre la homogeneización y la búsqueda de la divergencia. Ya sea el *western* de Hollywood, el melodrama latinoamericano, el musical de Bollywood o el terror gótico alemán, los géneros cinematográficos han dotado a la humanidad de un repertorio cultural que atraviesa límites.

Los géneros cinematográficos han sido, asimismo, un terreno de numerosos debates en los que confluyen discusiones ideológicas, estéticas, económicas y sociales



sobre el arte fílmico. No sorprende, entonces, que su irrupción dentro del campo académico de los estudios de cine hacia los años sesenta se diera en un momento álgido de debates en torno al rumbo del medio. Estos trabajos retomaron inicialmente las tradiciones de los estudios literarios que habían desarrollado largamente perspectivas destinadas a la clasificación y categorización de la producción. Es así que textos como los de Thomas Schatz (1981) y Steve Neale (1995) planteaban miradas generalistas que buscaban identificar aquellos elementos que definían a los principales géneros desarrollados por la industria hollywoodense.

Frente a esta mirada esencialista fue creciendo lentamente una perspectiva alternativa que postuló la necesidad de pensar a los géneros como construcciones dinámicas marcadas por sus contextos históricos. La consolidación de esta propuesta se dio en los trabajos de Rick Altman (2000), quien planteó un abordaje sintáctico-semántico-pragmático, que considerara tanto los elementos constitutivos y sus estructuras como el contexto en el que se produjo cada género. Esta renovación, sin embargo, siguió estando limitada fundamentalmente a lo referido al cine producido en los Estados Unidos sin considerarse que el modelo de producción basado en un sistema de géneros fue retomado por la mayoría de los cines industriales del planeta, asociado, como señala Miriam Hansen (1999), a los imaginarios de modernidad que se apropiaban de modo vernáculo en cada país. Estas apropiaciones no fueron unidireccionales ni puras, sino que supusieron mixturas, hibridaciones e intercambios.

Raphelle Möine, por ejemplo, ha señalado que incorporar una perspectiva desde el cine francés permite resaltar el carácter de mezcla dinámica de los géneros cinematográficos. Al mismo tiempo, ampliar la mirada permite ensanchar el punto de referencia de los estudios y así salir de una mirada centrada en Hollywood y postular una perspectiva policéntrica que presente nuevas perspectivas.²

² Entre otros múltiples trabajos que abordan diversos géneros a partir de un abordaje global podemos mencionar a Broe (2014); Pettey y Barton Palmer (2014); Fay y Nieland (2010); y Duarte y Corrigan (2018).

Tal propuesta se entronca claramente dentro del giro transnacional que ha tenido una presencia marcada en los estudios de cine del siglo XXI, y que tras centrarse en los fenómenos actuales (Đurovičová y Newman, 2010) se han dedicado a rastrear antecedentes, probando que los límites nacionales fueron permeables a lo largo de toda su historia (Lusnich, Cuarterolo y Aisemberg, 2017).³

Este espíritu de ruptura de fronteras en las perspectivas de análisis permite asimismo retomar una propuesta realizada por Steve Neale (1995) en los años noventa. En medio de una problematización mayor del concepto de género cinematográfico, Neale señalaba la necesidad de ampliar la mirada sobre los géneros por fuera del propio discurso fílmico y pensarlos a través de las formas, las instituciones y los medios. De este modo, podemos pensar en un rol de estas estructuras narrativas que trasciende su dimensión fílmica y se explaya por fuera de la producción y recepción de las películas.

Ximena Triquell (2017) señala que el género funciona como nexo de lo textual con lo social. En este sentido, podemos pensar que los géneros cinematográficos han jugado un rol de gran importancia en el último siglo en múltiples espacios que trascienden al terreno fílmico. Dentro del campo del estudio de los géneros retóricos, Carolyn Miller (1984) ha señalado que es gracias al funcionamiento y reconocimiento de estos que los individuos dan a conocer sus objetivos a sus comunidades. Es necesario etiquetar y reconocerlos para que cumplan con esta función.

Este dossier propone indagar en la productividad de los géneros cinematográficos como matrices narrativas transculturales a partir de la relación intermedial, entendida esta última como «toda aquella obra o producto que hibrida técnicas y recursos propios de más de un lenguaje artístico» (Masgrau-Juanola y Kunde, 622). Dentro de las relaciones de intermedialidad propuestas por Rajewsky (2005) nos centraremos en las «referencias intermediales»,

³ En América Latina, por ejemplo, trabajos como los de Paulo Antonio Paranaguá (2003) sobre las relaciones históricas entre las industrias de cine latinoamericanas, Silvia Oroz (1995) sobre el melodrama o María Gabriela Colmenares (1999) sobre la presencia de las estructuras genéricas en la producción industrial venezolana del periodo clásico dan cuenta de una producción diversa en torno a estas temáticas.

la integración de un sistema medial específico en otro. Tomando como terreno de análisis diversas producciones artísticas, con especial énfasis en el campo cultural argentino, se presenta un conjunto de trabajos que analiza los modos y las formas en que, en diferentes momentos históricos del último siglo, estos modelos fueron retomados, asimilados, cuestionados, resemantizados, homenajeados y parodiados por diversos creadores al mismo tiempo que se insertaron en los imaginarios individuales y colectivos de sujetos y sociedades. De este modo, los géneros cinematográficos rompieron las fronteras de su medio original para desarrollar un repertorio de tópicos, imágenes y sensaciones transversales a estos ámbitos.

Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2002.
- Broe, Dennis. *Class, Crime and International Film Noir. Globalizing America's Dark Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Colmenares, Maria Gabriela, «Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films». *Archivos de la Filmoteca*, 31, febrero de 1999, pp. 122-135.
- Duarte, José & Timothy Corrigan, eds. *The Global Road Movie. Alternative Journey's around the World*. Bristol and Chicago: Intellect, 2018.
- Đurovičová, Natasa & Kathleen Newman eds. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.
- Fay, Jennifer & Justus Nieland. *Film Noir: Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. London and New York: Routledge, 2010.
- Hansen, Miriam. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism». *Modernism/modernity*, 6(2), April 1999, pp. 59-77.
- Lusnich, Ana Laura, Andrea Cuarterolo & Alicia Aisemberg, eds. *Pantallas transnacionales: El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.
- Masgrau-Juanola, Marina & Kunde, Karo. «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas» *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (3), 2018, pp. 621-637, <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812> Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Miller, Carolyn R. «Genre as social action» *Quarterly Journal of Speech*, 70, 1984, pp. 151-167. Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.
- Neale, Steve. «Questions of Genre». *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1995, pp. 160-184
- Oroz, Silvia. *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid y México. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Petty, Homer B. & R. Barton Palmer. *International Noir*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014
- Rajewsky, Irina. «Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality» *Intermedialités*, 6, 2005, pp. 43-64.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Triquell, Ximena- «Eje 3. Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje» *Culturas*, 11, 2017, pp. 159-176, <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i11.7004> Recuperado el 10 de octubre de 2020.

