

3. EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Hasta ahora hemos estudiado al cine como industria, el proceso por el que se fabrican o producen las películas, los elementos necesarios para contar una historia y la estructura narrativa, así como un poco sobre el guión. Lo que a continuación estudiaremos es referente a los géneros cinematográficos, como líneas temáticas para las historias, como agentes clasificadores para su funcionamiento y aceptación por parte del público, y su papel dentro del marco comercial, así como lo que puede representar una clasificación de esta naturaleza.

Es importante conocer este tema dado el tratamiento de las historias. Comercialmente el género es un factor importante para saber qué ofrecerle al público y las preguntas que surgen de esto son varias, como qué géneros existen o existieron, en qué épocas, qué películas son de qué género, quién y para quién las produce, incluso para qué y principalmente, reconocer si un mismo término puede ser distinto para diferentes usuarios. No pretendemos definir un listado de géneros, sino más bien explicar su utilidad y cómo se pueden formar. Puede ser que no encontremos una respuesta definitiva a todas estas preguntas, pero si lograremos darnos una idea sobre el tratamiento del tema y generar una respuesta tentativa y personal.

Desde sus orígenes el hombre ha tenido la necesidad –antes no simplemente gusto u ociosidad- de clasificar todo cuanto lo rodea y ponerle un nombre a cada aspecto, tema, o criatura que aparece en su vida diaria. Conejo al conejo (*Sylvilagus Floridans*¹), miembro del reino animal, phylum cordado, clase mamífero, herbívoro... Mesa a la mesa y Vino al vino. Las artes no escaparon a dicha tarea humana y es por ello que igualmente fueron clasificadas.

Dentro de las bellas artes encontramos una clasificación de acuerdo al material y medio de expresión utilizado, como la literatura para la palabra escrita; la escultura para la expresión en volumen y masa; la pintura usando el color, el dibujo y la perspectiva; la

¹ <http://www.universum.unam.mx/sendero2.html>

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_biosfera/fauna/conejo_tapeti/conejo_tape.htm

arquitectura utilizando el dibujo, la escultura y la construcción; la música a través de sonidos armoniosos combinados; y finalmente artes de movimiento como la danza que utilizan el cuerpo humano como medio de expresión. Sin embargo es del cine de quien nos hacemos cargo en este trabajo. El cine como medio de expresión y como industria, cuyo único fin es contar historias y entretener a las masas. El cine con todas sus herramientas, técnicas y artísticas, que ha enriquecido la vida de millones de espectadores en todo el mundo.

Cassetti menciona que es a principios de los 70 cuando se comienza a comprender la importancia del género, pues ayuda a ver un especto más amplio en las películas, más allá de la dualidad filme-director. Con ello, señala el peso de la costumbre y su correspondiente satisfacción a través de la repetición de esquemas narrativos recurrentes, “la predisposición de leer lo nuevo a través de lo ya conocido”. (303;1994). Esta afirmación nos introduce en la noción del género dentro de dos líneas muy importantes que hemos venido manejando, lo comercial y lo estructural. Cassetti señala que el género es un dispositivo esencial para comprender qué es lo que hace del cine un arte (recordando que no desligamos lo artístico de lo comercial) a la vez industrial y popular.

En sus inicios, hemos de recordar que las primeras películas que se produjeron, se limitaban a reproducir acontecimientos de la vida diaria como testimonios, y de ahí se empezaron a reproducir actos teatrales gracias a las fantásticas posibilidades que personajes como Meliés, fueron descubriendo. Esto diversificó poco a poco el contenido de las cintas, al mismo tiempo que mostraba la aceptación o rechazo del público, por lo que se comenzaron a utilizar las fórmulas para asegurar tanto la estandarización como la economía de las cintas, y comenzamos así la aventura de la clasificación y el género.

3.1 Antecedentes en la literatura

Muchos estudios del género parten de la poética de Aristóteles, que dividía en dramas y comedias, otros textos mencionados en *Los géneros cinematográficos*:

apariencias y evidencias de Mario Naito López², como “la vida del drama” de Bentley, emplean clasificaciones más amplias heredadas del teatro, destacando la farsa y la tragicomedia. Otros autores hablan de la pieza y la didáctica, lo cual establece un punto de partida para el género, en la literatura y el teatro.

Los géneros, explica José Luis Sánchez Noriega en el libro *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, se caracterizan por la especialización de su contenido narrativo, anunciado por el nombre que lo designa (98;2002), de este modo retomando aspectos de la literatura y siguiendo con la clasificación, encontramos primariamente a los géneros literarios que aunque algunos autores sugieren que los géneros cinematográficos no se derivan esencialmente de textos extracinematográficos, sirven como base temática y estructural.

María Edmèe en su obra *La literatura universal a través de autores selectos*, describe tres géneros literarios, el *épico*, *lírico* y *dramático*, cada uno con sus respectivas divisiones que más adelante veremos con detalle. En cambio, en la opinión de Alicia Correa y Arturo Orozco en su obra *Literatura universal*, encontramos que: “Muchas han sido las propuestas y conclusiones respecto a la división en los géneros literarios y lo más frecuente ha sido determinar tres géneros: poesía, ficción y teatro” (Correa, 1996: 47), esto basado en los textos de Wellek y Warren y su *Teoría literaria*. Siguiendo con esta misma opinión, los géneros literarios no quedan fijos, sino que se desplazan al aparecer nuevas obras que no se adecuan a las especificaciones generales de los géneros y a sus variedades.

El siguiente listado y definiciones sobre los géneros esta tomado de la clasificación del libro de María Edmèe:

Género Épico: En este género que también se llama objetivo, el poeta narra hechos exteriores, ajenos a su espíritu, y a temas como en los poemas filosóficos. *La epopeya* es el poema épico por excelencia, el que encierra toda la materia épica de un pueblo, el ideal de una raza y de un período histórico, representado por sus luchas y su religión. Los

² <http://www.geocities.com/lacasadelhada/Losgeneroscinematograficos.html>

personajes de la epopeya, principalmente el protagonista, han de ser héroes populares, de cualidades sobresalientes.

Género Lírico: A diferencia del épico, es eminentemente subjetivo, expresa los pensamientos personales del autor. Su nombre proviene del griego *Lure* que significa Lira, porque las composiciones poéticas en Grecia se cantaban acompañadas por este instrumento. El fondo de este género es muy vasto; todas las pasiones humanas, el amor, odio, tristeza, admiración y desprecio.

Género Dramático: Cuando el escritor se propone exponer ideas y sentimientos como propios de los personajes creados por él, da vida al género dramático. Engendra verdaderos seres vivientes capaces del bien y del mal. El drama es la representación de una acción dialogada que se desarrolla entre varios personajes y es la forma adecuada para este género. Entre sus elementos destacan: **la acción, los personajes, el estilo y el lenguaje.** Por sus distintos caracteres, las acciones representadas dan origen a diversos géneros dramáticos, como son **tragedia, drama y comedia.**

La tragedia: es una obra extensa de tono solemne, de estilo elevado, cuya acción se halla conducida por la fatalidad. Proviene del vocablo griego *tragos* que significa macho cabrío, porque los actores del teatro primitivo en Grecia salían ostentando las pieles de dicho animal, y de *ode* que quiere decir canto.

La Comedia: Es una obra en la cual se presenta una acción de feliz desenlace, generalmente inspirada en los incidentes de la vida diaria, vistos por el lado cómico. La comedia según los clásicos se proponía también aleccionar, poniendo en ridículo las acciones vituperables de los hombres. La comedia surge en Grecia con Aristófanes y Menandro. Para expresar lo cómico, la comedia puede abarcar la humanidad entera, los personajes pueden pertenecer a las distintas clases sociales y el lenguaje ha de ser natural.

Las agudezas o frases cómicas deben ser espontáneas, del lenguaje familiar. De acuerdo con sus tendencias, la comedia puede ser de carácter, de costumbres, de intriga o de enredo.

Drama: El drama es la representación de una acción generalmente grave, pero que no lo es tanto como en lo que se llama tragedia. La verdadera forma dramática será la que mejor refleje la vida humana con sus penas y alegrías, sin ser solo tragedia ni comedia. Se ha dicho que un drama debe ser un pedazo de vida llevado al teatro.

Lo anterior representa los grandes géneros literarios donde lo importante es considerar su influencia tanto en otros medios como radio, cine o televisión, que incluso llegan a producir sus propias normas. En este momento cabe señalar que no es lo mismo la división de géneros literarios a la de corrientes o movimientos literarios. En estas últimas encontramos a la literatura del clasicismo, de la Edad Media, la literatura renacentista y barroca, literatura neoclásica, el romanticismo, la literatura moderna, que incluye al realismo, y finalmente a la literatura contemporánea y el dadaísmo. Los grandes géneros literarios se distribuyen de manera armoniosa a través de estas corrientes.

De esta misma forma, para no dejar nada al aire, es pertinente señalar que también hay distintas clasificaciones de los textos, que no se deben confundir con los géneros descritos anteriormente, esta clasificación se realiza con base en la finalidad que busca el autor, de este modo y a grandes rasgos encontramos los textos informativos (científicos, técnicos o puramente informativos), de divulgación, de investigación, recreativos o formativos. Hay también los denominados relatos mixtos entre los que destacan la biografía, las memorias, la entrevista, la anécdota, la semblanza y la autobiografía.

Comprender los géneros literarios nos permitirá conocer la evolución y desarrollo de los textos que dieron origen a los ahora populares géneros cinematográficos.

3.2 Origen y evolución de la teoría del género

Los géneros cinematográficos son un modo de clasificación que de acuerdo con Sánchez Noriega, hacen referencia a las expectativas del público sobre alguna película, funcionan como guía sobre sus emociones (reír con la comedia, llorar con la tragedia, asustarse con el terror) y sobre el reconocimiento de lo que se espera encontrar en la historia.

A pesar de la simpleza que actualmente vemos en el concepto del género y su funcionamiento sobre el público, su definición y establecimiento ha tardado varios años, pues se remonta a la literatura (poesía) de la época de Aristóteles, hasta las modernas corrientes del siglo XXI. El género como se verá a continuación no sólo sirve al público como guía (muchas veces falible) sino a los críticos- como sector especializado- y a los productores –como creadores de historias que deben funcionar sobre el público.

La teoría del género comienza con la *Poética* de Aristóteles dentro del Periodo Clásico, donde su mayor aportación, que sirve como base y contrapunto de tratados posteriores, es proponer que no se da una clasificación basada en acciones inspiradas por los textos, sino que “los poemas con cualidades esenciales similares producirán efectos similares en el público” (Altman,19,2000). De este modo concluye que cada género moverá siempre a la misma emoción, pero que textos que generen ciertas emociones no serán siempre del mismo género. Sin embargo su trabajo es cuestionado y criticado por rígido y limitante. Además señala Altman, al subrayar las características internas de la poesía en vez de los tipos de experiencia que alimentaba, Aristóteles convirtió a la teoría de los géneros en una cadena incesante de análisis textuales, excluyendo la teorización de su retórica.

Tres siglos después aparece el trabajo de Horacio y su *Arte Poética*, en la que describe que cada género debe entenderse como una entidad distinta. Sin embargo, para los tiempos actuales, los postulados de este autor nos harían cuestionarnos aspectos de

hibridación (mutación para los biólogos, siguiendo un esquema científico) como la tragicomedia. Altman explica que en sí, lo que Horacio intenta crear es una perspectiva clara para la composición literaria fiel a los géneros, reglas de algún modo irrompibles y absolutas. “Horacio establece un sencillo modelo genérico para la posteridad: para los poetas, la creación es la imitación de un original predefinido sancionado por la **oligarquía** literaria y crítica” (Altman, 21;2000)

Lo que sucedió en la evolución del género fue el surgimiento de la Teoría Neoclásica, en la que contrario a la idea de Horacio, se da la hibridación de géneros, aceptada paulatinamente. Esto sugiere la creación de géneros a través de la mezcla de opuestos, tal como ejemplifica la génesis del *melodrama*, siendo este uno de los géneros más importantes (si no, al menos trascendentes) de la cinematografía.

En el siglo XIX la idea general propuesta por Friedrich Schegel fue la supresión de toda distinción genérica. Sin embargo hubo un contrapunto y esta tendencia no floreció. Con esta premisa, Altman explica que los románticos no tardaron en descubrir que para introducir nuevas teorías sobre el género, era suficiente con introducir un nuevo **canon** cuidadosamente combinado. Lo más relevante de este periodo es la utilización de la nomenclatura binomial (Linneo) como sistema de clasificación para la biología y que se llevó a los estudios de literatura.

Lo que sucede con esta clasificación es que se establece un nombre genérico y un “sub grupo” (sub-phylum), logrando asentar una clasificación probada y fija (en sí lo que propone el método científico), por ende real, y con sus limitantes claras. Sin embargo el método científico al ocultar problemas teóricos importantes, impide que teóricos de los géneros asuman la totalidad de aspectos de su propio objeto de estudio (Altman,24;2000). Si algo resulta positivo de esto, tal vez no es lo rígido, previamente tratado por Horacio, sino que se proponen bases para una clasificación más concreta y bajo ciertos lineamientos, para identificarlos sin posibilidad de error.

Ya en el siglo XX se rechazaron los esquemas científicos y Benedetto Croce criticó fuertemente los intentos de una clasificación y el concepto del género en sí. En conclusión, “se desplazó la teoría del género hacia una **dialéctica** nueva, donde las categorías genéricas se oponían a los textos en concreto” (Altman,25;2000). Esta tendencia influyó sobre todo en las producciones de la posguerra que oponía los géneros contra la creatividad de los autores que los personalizaban. Al intentarse renovar la teoría destacan los escritos de René Welleck y Austin Warren, que proponen que el género ofrece bases tanto de forma externa como interna. Con esto se podía estudiar el alcance de algún género determinado.

Por otro lado, Northrop Frye vinculó las formas literarias con las categorías arquetípicas más amplias y acaba por ofrecer una nueva descripción de las categorías genéricas populares como comedia, romance o tragedia, tratando al género como un objeto científico. Todorov, otro estudioso del género, comparte con Frye seis postulados (Altman, 27;2000):

1. Los estudios literarios deben llevarse a cabo desde una perspectiva científica
2. En estudios literarios debe eliminarse todo juicio de valor
3. La literatura forma un sistema; en ella nada se debe al azar
4. El análisis literario debe ser sincrónico, como si todos los textos coexistiesen de manera simultánea.
5. El discurso literario no es referencial
6. La literatura se crea a partir de literatura y no a partir de la realidad

Oscar Traversa en su artículo *La aproximación inicial al filme: el contacto con el género*³ menciona textos de Todorov, en específico *Introduction a la littérature fantastique*, y apunta que su propósito explícito es criticar la noción del género a partir del comentario de una proposición clasificatoria. Sus argumentos señalan que lo propio del texto literario es precisamente diferenciarse de otros y señala que todo texto forma parte de una combinación ya existente y es a la vez una transformación de esa combinación.

³ Traversa, Oscar. La aproximación inicial al filme: el contacto con el género:
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic5ar15.htm>

Sin embargo Todorov también señaló errores en la teoría de Frye y distinguió entre los géneros “*teóricos*” (deducidos de la teoría de la literatura), definidos por la crítica, y los “*históricos*” (resultado de la observación de los fenómenos literarios), que son los culturalmente aceptados siendo esta una perspectiva desde el punto de vista de los críticos (Altman,27;2000). Con su teoría surgen dudas importantes como si un mismo texto puede ser de un género para alguien y no para otra persona, o el efecto sobre el lector en lecturas siguientes. Esta dependencia de la actitud del lector es completamente opuesta a las prioridades que vimos antes con Aristóteles, que proponía que el género se definía por sus efectos y propiedades esenciales.

Finalmente destacan los escritos de E.D Hirsch, Jr. quien reintrodujo la noción de género en el proceso de lectura, para todo tipo de lectura, literaria o no. Su propuesta se resume en que “los detalles de significado que entiende el interprete están en gran manera determinados y constituidos por sus expectativas relativas al significado” (Altman,29;2000). Bajo estas circunstancias pensemos pues en películas como *Chucky* (Child’s Play, Holland,1988), *Striptease* (Bergman,1996), o *American Beauty* (Mendes, 1999), en la que el significado de su texto no es siempre el que el público ha leído. En el primer caso el terror se convierte en comedia *gore*⁴, en el segundo la tragedia provoca risas y en el tercer caso, aunque funciona, no se puede limitar a ser simplemente comedia o tragedia.

En conclusión Hirsch ofrece los siguientes resultados (Altman, 29;2000):

- a) La concepción genérica preliminar de un intérprete respecto a un texto es constitutiva de todo lo que éste entenderá posteriormente y así seguirá siendo a menos y hasta que la concepción genérica sea alterada.
- b) Todo desacuerdo respecto a una interpretación suele ser un desacuerdo respecto al género

⁴ Sangre en ingles. Es un género en el que lo importante es mostrar el mayor número de mutilaciones, tripas y litros de sangre, y encuentra sus orígenes en EE.UU a mediados de los 40.
<http://www.cinefantastico.com/articulo.php?id=3>

- c) Iguala “género” con “tipo de significado”
- d) Pone en evidencia hasta que punto los géneros literarios o fílmicos son algo más que simples clases generales de textos que expresan tipos de significado determinables.

Ahora bien, la pregunta resultante sobre el estudio histórico, es que si el modo de ver actualmente al género, corresponde a su evolución histórica y eso lo trataremos de ver a continuación.

3.3 Definición y modos de clasificación del género

Hasta ese punto debe llamarse al lector a que a pesar del tratado científico de un tema aparentemente simple, no se satanice al género ni se le vea como algo complicado y que en cambio lo vea como una clasificación concreta para lo que busca el público. No se debe acaparar la información ni hacerla exclusiva de los expertos (cientifización), si para algo sirve el conocimiento es para transmitirse y la creación de nuevos conceptos debe obedecer a un fin de bien común.

Así pues, recordemos también que la teoría de los géneros literarios no es la misma a la de los cinematográficos, y eso lo veremos a continuación cuando hablemos propiamente de estos textos, comprendiendo que han desarrollado sus propios postulados, un lenguaje particular, así como nuevas líneas narrativas y objetos de estudio.

Cuando vamos al cine – o se ve una película en casa, cual sea el caso- normalmente hacemos una conexión mental inmediata entre título-tema-género. Al ver una película sabemos qué esperar por lo que hemos visto en *trailers*, reseñas, por el póster o *display* en el cine y porque estamos condicionados a hacer una clasificación inmediata sobre lo que contiene la trama, el cómo se presenta y lo que corresponde –ortodoxamente- a su tratamiento. Este es el papel de los géneros, y por eso es importante estudiarlos. No son estáticos, no están preestablecidos y no se han creado arbitrariamente, pero si obedecen a

una tendencia general y a ciclos de creación y aceptación que les dan sustento y validez en su significado en lo visual y lo conceptual.

Recordaremos también que hablamos de procesos y muchas veces sobre la creación de fórmulas, en este caso, del género, en su proceso de construcción, con lineamientos y reglas, pues como afirma Altman “los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción” y sugiere que en su definición se encuentran los siguientes significados (35;2000):

- Esquema básico o fórmula
- Estructura sobre la que se construyen las películas
- Etiqueta o nombre de categoría para las decisiones de los distribuidores y exhibidores.
- Contrato o posición espectral con el público.

La definición de los géneros en particular varía entre los críticos y quienes estudian al género, lo que resulta interesante pues, es reconocer las definiciones del término ya que en ellas radican usos y funciones.

Tom Ryall, citado por Altman, dice que “la imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista-película-público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador”. (35;2000)

Sosteniendo este punto, Thomas Schatz⁵ dice que “la película de género reafirma las creencias del público, tanto individuales como colectivas” y para él los géneros no son el resultado de una arbitraria organización de carácter crítico o histórico sino el resultado de la interacción entre el público y el estudio. Cabe señalar como lo hace Altman, que no se

⁵ Schatz, Thomas, Hollywood Genre: Formulas, filmmaking and the studio system; USA, Random house, 1981

puede hablar de géneros si éstos no han sido definidos por la industria y reconocidos por los espectadores, puesto que 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” (37;2000). Schatz menciona que el género “es un sistema de reglas compartido interiorizado que permite aplicaciones distintas entre sí, pero siempre conformes a un canon” y continúa su postura en la línea de una gramática estructural, sobre los componentes narrativos, como los personajes y el ambiente, los conflictos y sus soluciones, así como la existencia de dos modelos, uno sobre el orden y otro a la integración. Para terminar su aportación, y aún más importante, apoyando la visión comercial, Schatz menciona que los géneros tienen leyes industriales: “la economía narrativa, a la que obedece un filme es la otra cara de la economía material, que rige en los estudios”. (Cassetti,307;1994).

Sin una definición estricta encontramos un texto de Oscar Traversa⁶ que afirma que el género es una noción ambigua, que utilizada en discursos diferentes puede establecer distinciones entre productos culturales distintos.

John Cawelti habla de fórmulas antes que de géneros, y subraya el hecho de que “son estructuras anónimas y repetitivas y no intervenciones individuales e imprevisibles, pues una cultura necesita convenciones que le garanticen su estabilidad” (Cassetti,305;1994). El género, para él, reafirma los valores prácticos de la sociedad. Su explicación continúa al afirmar que las fórmulas son configuraciones que operan en épocas y ambientes determinados, no realidades eternas y universales y que además traducen los esquemas narrativos en estructuras más ricas y concretas. Respecto a este último punto, se señalan las características transhistóricas del género en cuanto a que si es redefinible o estático temporalmente.

Bruce F. Kawin señala que “un género es una variedad particular de película que trata con elementos característicos, normalmente organizados alrededor de un repertorio

⁶ Traversa, Oscar. La aproximación inicial al filme: el contacto con el género:
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic5ar15.htm>

específico de convenciones y figuras recurrentes”. Al menos en esta definición encontramos claves, como “convenciones”, que de modo cercano a la explicación de Cawelti y el término que emplea, *cultura*, nos habla de una aceptación global y una validez social, así como los elementos que aluden a la aproximación sintáctica del género que veremos más adelante. Kawin también explica la existencia de subgéneros y algunos géneros que permanecen sin explorar. Más importante en su aportación, es que señala que un género puede ser también identificado, más que por sus elementos, por su *actitud* (65;1994). Esto se refiere a que tal vez más allá de mostrarnos escenarios comunes, sean las acciones y los fines morales lo que guía al género. Películas que no tengan elementos característicos de ciertos géneros (digamos pistolas, cactus y sombreros para el *western*) se pueden comportar de esa manera.

Finalmente, en la opinión de William H. Phillips, los géneros son grupos comúnmente reconocidos de películas de ficción que comparten escenarios, sujetos o eventos y algunas veces técnicas (226;2002).

Las películas se pueden categorizar de muchas maneras, y respecto a muchas variables: acción real o animadas, largometrajes, cortometrajes, color, blanco y negro, serie B, estreno, *remake*, por su sonido THX, dolby, muda, por su presupuesto, etc., pero la clasificación por géneros es un campo más limitado. Sánchez Noriega ofrece una lista de categorías en las que se puede clasificar una película, cómo su soporte o medio, formato, duración, objetivo o finalidad, estilo y estética histórica, según la adecuación a la realidad, según la materia audiovisual, tipo de producción, estructura, origen del guión y la clasificación por edades. Esta clasificación ofrece una tipología básica: *formatos cinematográficos*, *categorías supragénicas*, es decir aquellos aspectos del proceso de creación relevantes para el resultado estético del filme y *géneros*. (97;2002).

Una película, sugeriremos, debe clasificarse por lo temático, su contenido y la emoción que despierta en el público. Los géneros son un racimo de películas (*corpus*) que comparten **temas** y **estructuras** específicas, ciertos atributos que las hacen pertenecer a un

grupo. Incluso, cuando dos o más películas comparten el mismo tema, no se consideran como género si el tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar (Altman,46;2000). Otros autores como Agel y Vallet, citados por Traversa estudian el género sobre su estilo y contenido implícito. Incluso llegan a mencionar el fenómeno de los ciclos, al ellos llaman “series”.

Sánchez Noriega explica que se puede decir que las películas se agrupan en un género porque responden a un mismo patrón o estructura, por ello caben los siguientes criterios de clasificación (98;2002):

- Según las expectativas que generan
- Según la época
- Según los temas o ciclos
- Según el tratamiento

De modo muy rudimentario, Gilbert Cohen-Sèat clasificó en 1959 a las películas en cuatro grupos: lo maravilloso, lo familiar, lo heroico y lo dramático⁷, esta clasificación, era para las llamadas películas filmables, según su época. Sin embargo resulta parca. El artículo de Mario Naito inicia explicando que originalmente había sólo dos clasificaciones: el documental, encargado de recrear la realidad y hacer testimonios y la ficción, que contaba las historias recreando situaciones. Ya luego ambas hicieron uso de herramientas del otro y se mezclaron (docudramas) o diversificaron. Más adelante habla principalmente de tres categorías: Documental, ficción y animación, que corresponden a aspectos técnicos o de forma, más no del tratamiento u orientación de su contenido. Pensemos en *Las preciosas ridículas* de Molière, animada o actuada, sigue siendo una comedia. Menciona también, justificando la falta de nombres, que esos tres son géneros básicos, con características definidas, y que no están separados uno del otro. Más adelante, abriendo su área de estudio, menciona que la tradición es la que impone la denominación de género para identificar los

⁷ Biblioteca Salvat de Grados Temas: El cine, arte e industria. Texto de Carlos Barbachano. Pg 63

temas o asuntos que tratan las cintas, que son los que habitualmente maneja la crítica y el público, mencionando entre ellos, al drama, la comedia, el musical, el *western*, filmes de guerra, fantásticos, etc.

Este mismo autor hace una diferencia entre géneros de estilo (los tres que menciona) y los géneros temáticos, de este modo Naito acierta al mencionar, que “toda nomenclatura requiere una serie de constantes y variables claramente definidas”, refiriéndose a una clasificación más compleja que tres grupos, dado que según él la clasificación genérica puede atender al tema, el ámbito del argumento, o el efecto emotivo que busquen.

Una explicación sobre la clasificación genérica más concreta es ofrecida por Sánchez Noriega quien sugiere que no se debe complicar tanto la clasificación y con ello propone tres bloques: géneros canónicos, géneros híbridos e íntergéneros. Los primeros, menciona, son géneros mayores como el drama, melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia ficción, aventuras o acción y criminal, donde el criterio principal son las expectativas que crean en el público, pero carece de límites precisos, por lo que en cada género canónico, existen algunas especializaciones, géneros menores, subgéneros o ciclos. Estas especializaciones o sub-categorías son necesarias para especificar más la descripción genérica, pues muchas veces un género mayor resulta insatisfactorio para el público común. Los géneros híbridos, los define como aquellos formados por un catálogo de películas claramente identificables, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos (comedia dramática o comedia musical), es decir especializaciones con suficiente desarrollo o entidad para ser independientes de los géneros originarios. La clasificación intergenérica corresponde a aquellas películas con identidad propia pero que pueden pertenecer a uno o más de los géneros canónicos. Su diferencia con los híbridos es que su identidad no tiene origen en uno de los géneros y por el contrario, viene dado por una temática o estructura (cine de mujeres o cine de carretera) (99,2002).

Como se ha mencionado anteriormente, la teoría de los géneros cinematográficos, presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y el público, sin embargo esto sólo funciona cuando para la producción existe un esquema definido (en estructura y

designación) y una base demostrable para los receptores. Así, los géneros se definen partiendo de un núcleo de películas que satisfacen los siguientes puntos de la teoría (Altman, 38;2000):

- La producción de las películas se llevó a cabo siguiendo un esquema básico y reconocible del género.
- Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbran a identificar con el género.
- Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- El público reconoce de manera sistemática que las películas pertenecen al género en cuestión y las interpretan de manera acorde.

Por lo tanto, si el público ha de basar su experiencia en los términos del género que observa, no pueden existir dudas ni discrepancias en su definición. Lo malo es que muchas veces se quedan con lo que Traversa llama “intuición social de los géneros” que si bien resulta válida y aceptada hegemónicamente, puede presentar algunas discrepancias con las definiciones de críticos y especialistas.

Otro punto de vista sobre el género que ayuda a concretar más su función para el público, expuesto por Casseti, es que éste es un acuerdo de fondo que une al que realiza un filme con quien lo contempla. Explica también que es un conjunto de reglas compartidas que permite al creador utilizar formas comunicativas establecidas y al público le da un sistema propio de expectativas (304;1994). Kawin comparte esta opinión y añade que estas expectativas y fórmulas rituales, como si fueran una ceremonia en donde todo se colocan en su lugar, pueden resultar placenteras para algunos fanáticos, en general o de géneros en específico, que disfruten la progresión reconocible de una historia, desde su planteamiento, hasta el nudo y la restauración de la normalidad (66;1994).

Las similitudes del género, aparte de su tema, van también sobre las dualidades en la estructura. Partiendo de la idea de que los géneros comparten algunos atributos y deben ser tratados de la misma manera, encontramos la presencia de una estructura dualista, es decir de un protagonista y un antagonista, alguien que quiere lograr algo o desea algo y lo que se le opone. Esta dualidad como vimos previamente es parte fundamental de la estructura del guión para el desarrollo de historias. Stuart Kaminski⁸ menciona que el género, como toda narrativa popular, presenta raíces universales, y sus raíces auténticas residen en el corazón de los antiguos mitos. De este modo el género propone el contraste entre el bien y el mal, deseo y la ley, los individuos y la comunidad, etc. Tal vez lo más importante es que menciona que sólo mirando esas raíces del mito podemos captar sus perfiles y funciones.(Cassetti,305;1994). Bajo la misma línea encontramos a Will Wright, quien menciona que se puede hablar de raíces míticas sólo cuando el género se entiende en sus términos, dónde el mito es un intento de leer el mundo, antes de ser un relato **canónico** que se repite y se innova; es una estructura de sentido social (306;1994).

La predicción del género se ve en el título y los créditos, los nombres de los actores muchas veces nos remiten a ciertos aspectos característicos de su trabajo como pensar en Ben Stiller y una comedia, Ralph Fiennes y un drama, o Brendan Fraser con algo de aventuras. De alguna manera estamos jugando a hacer géneros de los actores, esto nos regresa al concepto del *star system* que, como dijimos, Hollywood ha sabido manejar muy bien, y que en cambio en México, en vez de referirnos a “un drama de...” nos enfrentamos a “otra película de...”.

El género en cuanto a fórmula probada funciona para los productores en la consecución de éxitos escudada en una eventual demanda de ciertas preferencias, pero conlleva a la repetición. Revisando estrictamente estas definiciones y funciones, podría pensarse que el género hace a las películas predecibles. Existe una predisposición por lo rígido del filme y se especula sobre el desarrollo de la trama. El género le da al público un ambiente controlado y reconocible, y mientras éste pretende que no conoce el final y le

⁸ Cassetti; Teorías del cine. 1994

sigue siendo entretenido. Sin embargo, esta serie de reacciones se pueden poner en juego, pensemos en el caso de *Gladiator* (Gladiador, Scott, 2000) en donde la fórmula probada sugiere que Maximus triunfe, y posiblemente reine con Lucille. Por el contrario muere. Triunfa de otro modo al reunirse con su esposa e hijo en el cielo, con gloria eterna, y aunque Commodus, su enemigo, también muere pero en la deshonra, la muerte de Maximus no es lo que el público esperaba o deseaba. Sin embargo funcionó tanto para la crítica como para el público, eso es interesante y el por qué parece residir en lo impredecible del público.

El género afecta tanto a forma como contenido, por lo que tras ver una y otra vez lo mismo, el público puede aburrirse, haciendo que se abran “ciclos” de producción que explicaremos más adelante, en donde los productores (personas o estudios) deben diversificar sus creaciones. Por otro lado el género abre un espacio que pone al mismo nivel al espectador con la industria y sus miembros, espacio no total ni absoluto pero que provoca empatía y preparación que favorece al espectáculo.

Un género es solamente captado por su autor cuando no corresponde en forma y estilo. A esto lo llamaremos el fenómeno del principito. Hemos de recordar como este personaje dibujó una feroz boa devorando un elefante, para su autor es algo terrorífico, para el público no era más que un sombrero. Del mismo modo, cuando el público no ve más que “sombrosos” el producto no sirve. Retomemos con esto el caso de *Chucky*, *Striptease* y *El ataque de los tomates asesinos* (Attack of the killer tomatoes, De Bello;1978) que se ven en la necesidad de redefinir su ubicación genérica, algunas como la última, con tanta suerte que aún en su mediocridad (cuestionable), resultan divertidas y alcanzan el nivel de culto.

Es importante señalar, como lo hace Altman, que las películas poco relacionadas con los géneros, dependen de su lógica interna (retomando la importancia de las estructuras y la construcción de historias), en tanto que las películas de género utilizan continuamente referencias *intertextuales*, es decir, a otras películas del mismo género, como su único marco de referencia, por lo que para entender las películas nuevas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior (Altman,49;2000)

Otro aspecto importante sobre los géneros es que resultan funcionales para la sociedad. Los realizadores los consideran un producto en tanto que los críticos reconocen su papel dentro del sistema cultural social, con el que la gente vive sus fantasías a través de la película. Por lo tanto, el género se puede ver envuelto en problemas de convenciones sociales, incluso verse teñido de toques marxistas y de cargas ideológicas de gobiernos e industrias sobre las representaciones que ellos mismos producen. Sobre esto Altman explica el origen de dos corrientes teóricas: la ritual y la ideológica.

La corriente ritual expresa que el público es el creador de los géneros, cuya función es justificar y ordenar una sociedad prácticamente intemporal. Los esquemas narrativos emanan de prácticas sociales ya existentes. La ideológica concibe a los textos como modelos que el gobierno usa para hablar a los ciudadanos o la industria para sus clientes (Altman,51;2000).

Otra perspectiva del género, por demás interesante en su construcción y sobre todo su identificación es el campo semántico y sintáctico. Esta perspectiva ayuda para aquellos que no están familiarizados con nombres y su respectiva representación o construcciones más complejas. Para empezar señalemos que los nombres propios son producto de una creación lingüística, puntuales y definitivos. Los adjetivos y nombres comunes pueden evolucionar según el uso de la sociedad, que comparte un lenguaje. Por esto, los cinéfilos deben tener un vocabulario que describa los géneros en términos generalizables y que sean compartidos. Para ello se ubican los géneros con sus distintas propiedades textuales. De este modo se crea la ilusión de que el género emana de la película y no de las reacciones a ésta (Altman,127;2000). Respecto a la visión semántica, reconocemos los textos porque poseen elementos comunes en su construcción (tramas, escenas, personajes, casos reconocibles en general), o afiliaciones a grupos de textos organizados de modo similar, además sus elementos son fácilmente reconocibles y gozan de consenso general. Las aproximaciones semánticas al género cumplen con la función social de aportar vocabulario fácilmente comunicable. Los objetos referentes se pueden interpretar como un código de referencia no verbal (Kawin,29;1994). Así incluso se establecen referencias que el público

identifica, cómo el negro para los malos y el blanco para los buenos, que aunque se pueden romper en cualquier momento, su factibilidad depende de la aceptación del público.

Por el otro lado está el campo sintáctico, que se opone a la relativa superficialidad de la aproximación semántica. En esta línea, se sugiere una comprensión del funcionamiento textual y con ello, de las estructuras profundas que subyacen a la afiliación genérica (Altman,129;2000). Esto requiere, naturalmente, que se preste atención a aspectos más allá de los objetos e imágenes. De este modo, no porque veamos pistolas será un *western*.

Lo mejor es no excluir mutuamente a ambas aproximaciones, y hacerlas trabajar en conjunto para una mejor definición del género. Independientemente, semántica o sintácticamente, no habría coherencia para su permanencia. Es decir, se sugiere una correspondencia dual. Esta aproximación, ayuda a entender por qué hay géneros que se expresan mejor en unos filmes que en otros, y ayuda a entender cómo se desarrolla el género sea a partir de una semántica estable y algunas transformaciones en el plano sintáctico o a partir de una sintaxis estable y cambios en el plano del contenido (Cassetti,307;1994)

Hasta este punto, nos es posible decir que los géneros son muy diversos, y explicarlos en sentido más específico sería casi imposible si los tratáramos uno por uno, a menos que como se ha dicho, partamos de la literatura clásica. Géneros (o divisiones) como el “familiar”, animado, aventura, etc., sólo denotan alguna cuestión de producción o línea de acción (en la escaleta, no climático), y por lo tanto no podemos asegurar que todo lo animado sea familiar ni que toda la ciencia-ficción no lo sea.

Como explica Naito, si nos apartamos de la tradición aristotélica (poesía y teatro) que habla de la estructura, trayectoria de personajes y su construcción, y nos acercamos a la nomenclatura derivada del trabajo de críticos, productores y comercializadores, encontramos la clasificación de géneros con la que estamos más familiarizados al menos en

términos de variedad y nombre: *western*, musical, policíaco, cine negro, *thriller*, bélicos, fantástico (y sus variedades), histórico, aventuras, comedia, drama, y tragedia.

Kawin señala que para decidir a qué género pertenece una película, dadas las condiciones existentes entre subgéneros, subtramas, o mezclas (la mayoría de las películas son una mezcla de géneros) señalando que algunas películas viven para seguir las reglas del género, pero otras juegan con ellas e incluso en contra de ellas, lo mejor es hacer una decisión acerca de su proyecto narrativo, lo que trata de lograr principalmente la película (29;1992). De este modo, siguiendo su ejemplo, *A clockwork orange* (Kubrick,1971), resulta esencialmente una sátira, con rasgos de drama y de futurista (la tecnología de los doctores).

Igualmente importante es señalar que existen otros géneros para otras categorías no narrativas del cine, que pueden incluir el documental industrial, los videos didácticos, noticiosos o el *cinéma vérité*⁹ (Kawin,30;1994).

La lista de géneros, tomando en cuenta variantes, ciclos, híbridos e intergéneros que se pueden colocar en más de uno es interminable. Para tratar de aclarar esto, un listado más específico se muestra en la tabla 4 en los anexos.

3.4 El uso del género

En este apartado veremos el uso del género hacia un contexto comercial, que es la perspectiva que hemos manejado para este trabajo. Lo primero pues es pensar en que cada cosa (materia, objeto, etc) tiene un fin determinado y se asocia directamente con su nombre. Esto dado el contrato social que vincula su creación con los usuarios respecto de las cualidades que definen a dicho objeto (martillo para clavar, pegamento para pegar, etc).

⁹ *Cinéma vérité* es una forma de documental. El nombre viene del francés y significa “película de verdad”. El término viene de la traducción literal de las series de Dziga Vertov's *Kino-Pravda* series de 1920. http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_verite

Mientras que unas generaciones establecen nombres, otras nuevas las redefinen o reinventan la teoría añadiendo nuevas perspectivas o ideas; nada es estático.

Acercándonos a nuestra área de estudio, el género no es una categoría inerte que comparte todo el mundo, sino como veremos respecto a su estabilidad temporal, son reivindicaciones de carácter discursivo que los hablantes reales efectúan con propósitos concretos (productores, críticos, público) en situaciones específicas (Altman,144;2000). Señalado esto, se necesita reconocer la diversidad de las intenciones que mueven a estas personas respecto al uso del género. Es decir, que como en todo proceso de comunicación, hay un alguien que dice algo a otro alguien, normalmente con una intención.

Si para todo existe un pro y un contra, un blanco y un negro, para el género existe una visión positiva y una negativa. En el lado positivo, para los productores, señala Richard Maltby¹⁰, las ventajas de la clasificación por tipos son claras, ofrecen una garantía financiera pues aseguran cierto público, porque el espectador posee una imagen y una experiencia del género antes de enfrentarse en concreto a éste, y los críticos se refieren al mismo como parte de un mercado seguro (Altman,155;2000). Además de que normalmente el público para referirse a una historia, mencionan su género como parte importante o motivo para ver la película. Así, el género se usa para evitar pérdidas, aunque hoy la situación sea un poco diferente. Sustentando esta idea, Naito menciona que desde que Hollywood logró su hegemonía, ha definido claramente a las películas según géneros específicos con el propósito de que sean reconocibles por un público masivo. Esto sin duda nos habla de factores comerciales, que aseguran la taquilla. Manuel Márquez¹¹ en su artículo *Géneros cinematográficos* complementa este argumento al decir que “es el género un elemento identificador de primer orden y un criterio fundamental en lo atinente a la elección de las películas que vemos y quizá más aún si cabe, en la determinación de las que no vemos”.

¹⁰ *Hollywood Cinema, an introduction*. 1995. Citado por Altman.

¹¹ <http://www.cine.ciberanika.com/arti25.htm>

Si nos metemos en el campo de la publicidad, como vimos en el capítulo uno, a veces el presupuesto para mercadotecnia es mayor incluso que el de la producción de la película, puesto que resaltar los aspectos comerciales se ha vuelto más importante que denotar el género debido a que éste no asegura por sí solo el éxito. Esto es una parte de su lado negativo. Los espectadores no siempre tienen una idea tan clara en cuanto a conceptos o definiciones como los críticos creen. Aunque a veces el público asegura que el género ayuda a decidirse por qué película ver, igualmente funciona para “qué película no ver”, siendo el género algo más que evitar (no quiero ver otra comedia... no quiero ver otro drama de guerra). Del mismo modo el género puede convertirse en un término peyorativo, pues algunos términos pierden su especificidad a favor de una negatividad “genérica” (Altman,159;2000). Noriega reafirma esto, al referirse a las subcategorías genéricas, que aunque necesarias, pueden caer en el peyorativo para los subgéneros, que se refieren a variantes o ciclos de escasa calidad (99;2002)

Sin embargo, tanto lo positivo como lo negativo depende del usuario y los objetivos que quiera lograr al utilizar el género. Para complementar esta visión, se puede decir que a veces son los errores de clasificación lo que puede hacer que se pierda el interés en cierta películas, por eso es importante definir las correctamente.

Comercialmente el género se ve envuelto en una dualidad muy interesante, por un lado es un diferenciador de lo que vulgarmente llamaríamos un producto, y por otro lado, al menos en la propaganda, las referencias al género son mínimas, pues destacan sus componentes y realizadores antes que su género. Esto resulta contradictorio, pero tiene sus causas. Recordemos por un lado, que al menos como usuarios tenemos un mapa conceptual establecido sea por experiencia o educación, que nos remite al género o a conceptos básicos de este, con sólo ver el trailer o póster, y que los estudios asumen innecesario destacar si “vas a llorar” o “vas a reír” al especificar un género determinado. El otro lado es precisamente el aspecto comercial, pues dado el *star system* y la necesidad de vender, hay que anunciar lo más atractivo, como actores, directores, o efectos especiales.

La publicidad trata de evitar a los géneros de modo específico, pues como cualquier otro producto genérico, éstos pueden ser realizados por cualquier otro “fabricante”. Los géneros no pueden ser controlados por un estudio, en cambio su cuerpo artístico (otra vez la importancia del *star system*) o sus contratos exclusivos con directores o productores, sí. Siguiendo esta lógica, se huye de los géneros en favor de series, personajes, ciclos, *remakes* o secuelas. De hecho, tanto en pósters como en *trailers*, en vez de señalar un género en específico se alude al éxito de películas anteriores (“de los mismos creadores de...”, “mejor que...”, “el Ciudadano Kane de nuestros tiempos”), y con esto se denota aún más el carácter comercial del cine.

Existe un detalle que vendría a aclarar algunos comentarios sobre la diferenciación que hemos tratado. Se afirma que los géneros aportan modelos al desarrollo de proyectos en los estudios y simplifican la comunicación entre el personal del estudio, al tiempo que aseguran unos beneficios económicos a largo plazo (Altman,86;2000), por lo mismo, debe existir diferenciación, algo que llame la atención del público sobre un género determinado. Anteriormente la publicidad diferenciaba sus películas al no mencionar abiertamente las cualidades genéricas, y cuando aparecen de modo específico, lo hacen en pares de sustantivo/adjetivo. Siempre pendientes de diferenciar una película de otra. La estrategia es pues no explicar nada sobre la película, pero asegurarse de que todos se imaginen algo que resulte atractivo. “*El tamaño si importa*” frase utilizada para promocionar *Godzilla* (Emmerich,1998), que resultó por demás ser un fracaso comercial, es un ejemplo de esto. Alude a que aunque es otra cinta más de acción y explosiones desmedidas, aquí se presenta con un monstruo enorme que la hace diferente “y mejor”. Otro ejemplo muy bien manejado, adelantándonos a una de las películas que usaremos para el análisis en este trabajo, dado que resulta muy apropiado, lo encontramos en *Down with love* (Abajo el amor, Reed,2003), que utilizó más de una frase en sus carteles promocionales, haciendo un juego para “él” y otro para “ella” (las veremos en el análisis más adelante), por ahora destacaremos la siguiente: *Una comedia romántica a la antigua...con un giro*¹² que hace una diferenciación de ésta sobre todo el montón de películas románticas y crea expectativa.

¹² *An old fashioned romantic comedy... With a twist*

Más a fondo en su uso en mercadotecnia, se retoma la idea de “película igual a producto”. Existen productos de marca y productos genéricos. Los de marca traen estatus y una imagen independiente, registrada que los diferencia de los demás. Esto sucede con las películas de estudio. Una vez que estos estudios establecen en sus ciclos los nombres de marca, se pueden ampliar, como sucede con el uso de marcas como “kleenex”, o “resistol”. Así mismo, la publicidad se empeña en hacer la diferencia de productos. Los genéricos poseen características estándar, y satisfacen necesidades específicas; los de marca ofrecen un plus en diseño o calidad, su etiqueta es más vistosa y prometen más. Pensando estrictamente como mercado, Hollywood se alejaría un poco de la idea de mercado en donde los géneros tienen una reputación útil, en cambio busca la distinción con la especialización.

Altman menciona que mucha gente se imagina que un estudio funciona como una fábrica, proceso que explicamos anteriormente. Sin embargo lo interesante es que ese es un modelo de producción, pero las historias deben ser diferentes. Por lo tanto, los estudios, dentro de esquemas trazados, para lograr comercializar el producto, “procuran crear, como mínimo, otro tipo de producto”. (Altman 167;2000). Así, toda producción pretende obtener beneficios para sí, y garantizar el éxito a futuro de otra película con los mismos rasgos del mismo estudio y crear productos secundarios igualmente lucrativos. El papel del género, si bien queda fuera de la publicidad, “al menos sirve para redefinir las características exclusivas de los productos, convirtiéndolas en términos susceptibles de ser compartidos, lo que equivale a forzar la distribución del capital” (Altman,169;2000). Como se menciona en el libro *Cine, arte e industria*¹³, no es correcto confundir el hecho de que una película pertenezca a un determinado género con la fabricación en serie a pesar de que a veces ambas cosas coincidan.

3.5 Géneros; cómo se constituyen y su estabilidad

¹³ Biblioteca Salvat de Grados Temas: El cine, arte e industria. Texto de Carlos Barbachano. Pg 66

Sería muy inocente de nuestra parte suponer que como van saliendo las películas, se catalogan en algún género y así se quedan toda la vida. O que los géneros ahí están en espera de que se produzcan las cintas que encajan perfectamente en ellos... las películas pueden ser sujeto de “re-clasificación” con el transcurso de los años.

Algunos críticos, asegura Altman, prefieren pensar que los nuevos términos no deberían tener efecto en las películas ya existentes, sin embargo en la práctica habitual la identificación de géneros requiere que los textos sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran contemporáneos (41;2000). Esto explica por qué no son estáticos y se expone el sentido **transhistórico** del género. Además, esta afirmación, al omitir las diferencias históricas, ofrece una perspectiva en donde los textos son fácilmente reconocibles. Así se impone también la idea de prototipos genéricos, en el que se inicia la producción y se sigue fabricando mientras siga vendiendo, repitiendo estrategias.

Esto sin embargo tiene una doble cara, pues más allá del éxito comercial ¿qué caso tiene repetir fórmulas si se cae en el problema antes mencionado de la repetición y lo predecible? Si el género hace predecibles las historias surge el enfrentamiento de repetición contra originalidad. Para que haya éxito, una película debe ser también diferente; la estandarización del género radica en la forma, no en el contenido. Vemos en este aspecto como los grandes estudios de Hollywood anunciaban sus películas con *slogans* que pretendían marcar la diferencia entre esa y las otras muchas películas similares (totalmente hablada, un nuevo musical, etc etc). Marco Ferreri menciona en la entrevista a presentada en el libro *El cine, arte e industria*, que “Vivimos en un mundo de fórmulas estereotipadas con "ismo" si no aparece ninguna novedad, puede creerse que el cine está en crisis, que no evoluciona Y sin embargo, no es verdad: ninguna fórmula puede cambiar el cine si no se revoluciona la realidad en la que tiene su origen”. Este punto es muy importante pues aunque el entrevistado se refiere a todos esos movimientos *ismíticos* como neorrealismo, expresionismo, etc., pone en evidencia el hecho de que para poder innovar, la sociedad debe estar dispuesta a ello, no sólo se trata de crear lo nuevo por crear lo nuevo, sino que todo sugiere un cambio paulatino y desde las bases sociales.

Si ya vimos que la literatura es base para los géneros cinematográficos, veamos rápidamente cómo despegaron otros géneros posteriores a la literatura clásica. Naito menciona que la fantasía, lo histórico y las aventuras fueron de los primeros en aparecer tomados de obras como las de Julio Verne; los géneros policíacos se derivan de novelas de detectives, el *western* (no llamado así originalmente) se presume fue creado en Estados Unidos por Edwin S. Porter, aunque otras investigaciones sugieren que se clasificó así después de su aparición. Otros géneros surgen como consecuencia de circunstancias sociales, como el cine bélico, después de la Primera Guerra Mundial, los musicales tras la invención del cine sonoro y después de ajustar sus intenciones a través de varias historias, el cine negro después de la Segunda Guerra Mundial influido por realizadores europeos emigrantes; los *thrillers* actualmente como resultado del gusto del público.

Muy similar a las teorías energéticas, casi podríamos asegurar que el género no se crea ni se destruye... sólo se transforma. Esto correspondiendo a que las películas clásicas (o viejas) pueden ser reacomodadas en nuevos patrones o clasificaciones previamente probadas y aceptadas, aunque la mezcla de géneros y experimentos pudiera suponer en la actualidad lo contrario. A pesar de que elementos ya existentes se identifiquen con creaciones posteriores, se dice que esta visión retrospectiva no tiene justificación histórica. Aunque cambie de forma predecible durante el transcurso de su vida, los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador (Altman,53;2000).

Ahora bien, al aparecer una película “nueva” en tema, se considera un *prototipo genérico*, éste se desarrolla, madura y goza de una carrera estable (Altman,55;2000). Se constituyen pues los “ciclos” a los que nos referimos muy vagamente con anterioridad. El musical, el *western* y el *biopic* son ejemplos claros de esta tendencia. El musical no se llamó musical en un principio, sino que ese era su modo de narración, copiado de Broadway, musical era un adjetivo modificando a un sustantivo (comedia, romance, etc); El

western por su parte, surge como cine policiaco, de crímenes, ubicado en el Oeste Norteamericano, incluso como cine de viajes de sub-phylum ferroviario. Su éxito generó una serie de películas de tema similar, otra vez vemos los ciclos, la aceptación del público (en algunos casos su cansancio), y la consolidación del género por las críticas realizadas. Al mismo tiempo, la diversificación del *western* generó comedia del oeste, persecuciones en el oeste, romances en el oeste, etc.

Otro fenómeno presente es el de redefinición de películas en diferentes géneros, cuando éstos ya han sido aprobados y aceptados tanto por la crítica como por los estudios, así como los nombres que para ello emana, producto de hibridación, o mezclas. Paradójicamente, la repetición de fórmulas conlleva a la diferenciación (como el acabado caso del musical) y en consecuencia a la nomenclatura de nuevos géneros. Esto corresponde a la adjetivación y sustantivación, cosa que se verá más adelante. Por ahora sólo diremos que esto es un modo de diferenciación sobre un tema genérico, que incluso, llegó a clasificar a las películas de modo retroactivo.

Sobre todas las consideraciones anteriores en cuanto a la creación o modificación del género, Altman expone ocho hipótesis que creemos necesario considerar para lo que la formación del género requiere (Altman, 59-77; 2000).

- 1) Las películas adquieren su identidad genérica más por el hecho de presentar unos mismos defectos y fracasos que por sus cualidades y éxitos similares.
- 2) La historia de los géneros cinematográficos en sus inicios no se caracteriza, al parecer, por tomar en préstamo materiales procedentes de un solo género extracinematográfico persistente que actúa como ascendente directo, sino por incorporar de forma aparentemente fortuita materiales de distintos géneros desvinculados entre ellos.
- 3) Incluso en los casos en que un género tiene una existencia anterior en otros ámbitos, su homónimo cinematográfico no nace como un simple préstamo de una fuente extracinematográfica; es necesaria una recreación.

- 4) Antes de consolidarse a través de la repetición de unos mismos materiales unida a un empleo coherente de éstos, los géneros nacientes atraviesan un periodo en el que su unidad emana únicamente de características superficiales compartidas que se despliegan dentro de otros contextos genéricos que se perciben como dominantes.
- 5) Las películas son siempre susceptibles de ser redefinidas- y otro tanto sucede con los géneros- porque para mantener los beneficios de imprescindible reconfigurar las películas.
- 6) Los géneros arrancan como posiciones de lectura establecidas por el personal de los estudios que adopta la función del crítico y se expresa mediante un proceso creativo que concibe el hacer cine como un acto de crítica aplicada
- 7) Si el primer paso en la producción de géneros es la creación de una posición de lectura a través de la disección crítica y el segundo es la consolidación de dicha posición mediante la producción de películas, el tercer paso necesario es la aceptación de dicha posición de lectura y del género por parte de toda la industria
- 8) La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza; aunque puede facilitarnos instrumentos a la medida de nuestras necesidades, es ineficaz a la hora de captar la diversidad de necesidades de productores, exhibidores, espectadores y otros usuarios de los géneros en el pasado

Estas ocho hipótesis abarcan cualquier visión sobre la creación del género, vista como críticos, productores o estudios. Además de considerar en algunas de ellas aspectos como el tiempo, en donde el género participa como redefinición. En las últimas tres, sin embargo, encontramos un detalle importante. Dado que hemos situado al cine dentro de un marco comercial, encontramos una situación muy particular y es el juego del crítico y el juego del productor. El caso del primero es retrospectivo, para el segundo es un proceso anticipativo (Altman,65;2000).

Por el lado del crítico éstas son las reglas:

- Basándose en las fuentes de la industria, deduzca la existencia de un género

- Analizar las características de las películas que se suelen identificar con el género y establecer la descripción de éste.
- Rastrear las filmografías para reunir una lista de películas que compartan suficientes rasgos genéricos para identificarlas como pertenecientes al género.
- Sobre la base de lo anterior, empiece a analizar el género.

Para el productor éstas son las reglas:

- Partiendo de la información de taquilla, detectar una película de éxito
- Analizar la película para descubrir las causas de su éxito
- Producir otra película aplicando la fórmula deducida para el éxito
- Comprobar la información de taquilla de la nueva película y modificar convenientemente la fórmula del éxito
- Utilizar la fórmula revisada como base para otra película
- El proceso se repite indefinidamente.

Al menos a lo que el productor concierne, lo que busca es asegurar el éxito comercial, lograr grandes volúmenes de entradas en taquilla y seguir así con cada película que se haga. Desde esta perspectiva es por donde entendemos mejor la creación de ciclos de géneros o racimos similares de películas en las que la imitación es la base fundamental del éxito. Por otro lado, la importancia del juego del crítico es poder ubicar a las películas en su respectivo grupo, ofrecer los términos bajo los cuales se han de clasificar y ponerles nombre, su misión es estandarizar u homogenizar las películas para hacerlas fácilmente identificables a beneficio del público. Para el productor sin embargo, no existen los géneros que no formaban parte de su vocabulario en su época (Altman,67,2000). Incluso sobre esta misma búsqueda del éxito se puede derivar la creación de nuevos géneros, pues si los productores buscan y seleccionan lo “mejor” de otras películas, esa combinación de elementos puede resultar en algo nuevo. Además debe señalarse que los factores del éxito son múltiples y a veces contradictorios. Por tal motivo, Altman propone abandonar la visión de una industria cinematográfica como confiada maquinaria de productos

delimitados por el género, y dice que la concepción actual de los géneros, quiere creer que los términos y conceptos genéricos son limitados, claros y distintos (72;2000).

Los productores analizan para repetir y ganar, esta afirmación puede generar algunas interrogantes como por ejemplo, si hablamos de Hollywood como la máquina creadora suprema, ¿por qué México no analiza y repite para ganar? Para explicar esto, basta recordar que existen factores limitantes, sobre todo dentro del marco comercial como lo son el presupuesto, que no permiten una imitación exacta, sin embargo, qué tal probar en el área del guionismo... credibilidad y tradición desgraciadamente son los obstáculos primarios, pues si bien podemos aceptar que un meteorito del tamaño de Texas venga en dirección a la tierra, específicamente hacia Estados Unidos, y un grupo de petroleros inexpertos en aeronáutica lo hagan volar en pedacitos antes de que nos mate a todos, no podemos creer que las lloronas anden sueltas, o que un *thriller* político tipo *fibra óptica* (Athié, 1998) tenga lugar en nuestro país.

Respecto a la estabilidad que los géneros traen consigo, creo que ha quedado más o menos claro cuando nos referimos tanto a su evolución histórica, como a sus propiedades transitorias. Con esto, sólo cabe rescatar que debemos (o queremos) creer que el género es estable, al menos para que cumplan su función clasificadora y “guía” para el público y que sirva para descubrir las coincidencias estructurales y de contenido. Esperamos que sean estables y a la vez mezclables. De este modo el público reconocería al género por sus recursos repetitivos o figuras recurrentes tanto en personajes como ambientes, referencias históricas, temas fijos, tal vez esquemas del teatro o la literatura, cumpliendo así la función de hacer reconocible lo que se nos muestra, que como explica Cassetti, es el enfrentamiento de una definición estructural, frente a una funcional (304;1994).

Retomando la nomenclatura del género, nos encontramos frente al mencionado caso de adjetivación y sustantivación. Todo empieza con un adjetivo que delimita una categoría mas amplia, después ese adjetivo se *sustantiviza* en solitario, y se pasa de un campo general a uno específico. Por ejemplo, la comedia como elemento general e independiente se ve

adjetivizada por términos como musical o romántica, que califican al sustantivo comedia. Esto sugiere que todos los elementos específicos (adjetivos) pertenecen en forma a un racimo matriz (comedia en este caso). Esto también ayuda a crear conceptos mentales más claros. Si vemos el musical *Les misérables*, estamos seguros de no estar viendo una “comedia” por más musical que sea. Una vez que pasa en un primer nivel sucede cíclicamente. Así cada adjetivo, se vuelve posteriormente una categoría independiente (un sustantivo) El esquema que esto representa puede ser el siguiente:

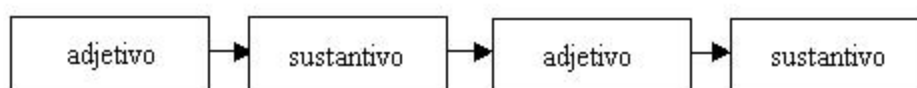


Figura 2. Cadena del proceso de sustantivación y adjetivación

Este desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo expone nuevos caminos sobre la evolución del género. Ejemplos sobre esta evolución quedan planteados en el caso del *western*, que antes de ser un género por sí mismo y una palabra de uso común, existían películas de persecuciones *western*, melodramas *western*, romances *western*, comedias *western*, donde los géneros ya existían y sólo se acoplaban a elementos propios del Oeste (Altman,82;2000). Sin embargo también puede pensarse que si este ciclo es infinito (relativamente), quiere decir que los géneros no son estables en su nomenclatura ni en el tiempo, pues su nombre puede cambiar y generar otro racimo o grupo que después sea el sustantivo que busque su adjetivo.

Para que este proceso de generificación se diera, pasaron tres cosas (Altman,84;2000):

- a) El principal vehículo de cambio fue la estandarización y automatización de la lectura realizada para evaluar e imitar éxitos anteriores
- b) Las películas debían mostrar atributos compartidos, más allá del material **epónimo** del género (música, oeste u oscuridad por ejemplo), pero manteniendo

suficientes vínculos con éste como para justificar el uso de su nombre como designación genérica

- c) El público, sea de manera reflexiva o no, tuvo que entrar en un proceso de concienciación respecto a las estructuras que vinculaban películas distintas dentro de una única categoría, de modo que el proceso espectral se filtrase siempre a través del concepto tipo (lo que se espera debe ser parte del proceso por el que se atribuye significado a las películas).

Así que para resumir y precisar el uso del género en el cine, señalemos, como lo hace Altman, que “los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un periodo limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas, sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas” (85;2000)

Si ya hablamos de su nomenclatura, un poco antes su uso como guías, y sobre todo su participación en el éxito comercial de una cinta, ahora es el turno de detallar sobre los “ciclos” que hemos mencionado respecto a la creación del género. Los estudios prefieren fundar ciclos (exclusivos para ellos) antes que géneros (que son compartidos). Los ciclos en si representan otro grupo de hipótesis para el proceso genérico y funciona de la siguiente manera:

Los estudios hacen un análisis (estilo el juego del productor) y ponen en marcha ciclos de películas que corresponden a un modelo de éxito que resulta explotable, con la peculiaridad de ser asociado con un solo estudio. Sin embargo... otros estudios pueden copiar ese modelo en apariencia exitoso, por lo que nuevos ciclos se crean al agregar material nuevo o perspectivas diferentes a géneros ya existentes. Así, en condiciones favorables, los ciclos creados por un estudio se convierten en géneros compartidos por la industria. Una vez completado esto, las designaciones genéricas adjetivas se sustantivan... claro que una vez que lo tiene toda la industria, el estudio pierde el interés económico en

ese nuevo género y procede a crear algo nuevo o tratarlo de manera distinta, sin embargo cabe señalarse que no todos los ciclos dan pie a nuevos géneros. Como dice el chiste, si la máxima ilusión de una servilleta es “ser billete”... un adjetivo lucha por ser ascendido a sustantivo. Esto sucede porque los que lo logran, es debido a que resulta sencillo aplicar sus esquemas en una variedad más amplia de películas y se adoptan más fácilmente. Lo más importante es señalar que un ciclo se queda como ciclo hasta que se consagra como género gracias al reconocimiento de la industria.

Sobre este proceso, Altman señala que no tiene principio ni final, y está estrechamente ligado a la necesidad capitalista de diferenciar los productos. Si recordamos esa necesidad del hombre mencionada al principio, de nombrar todo y clasificar todo, establecida con reglas en un modelo científico gracias a Lienneo, (reino, filum, clase, orden, familia, género, especie) encontramos sobre estas bases un aparente modelo de organización más o menos estable y posiblemente permanente. Sin embargo lo mejor para el caso del género es pensarlo como algo expansible que va mas allá de categorías post facto (Altman,99;2000). Después de todo si existe un ciclo que incluye agregar nuevos materiales, y por ende nuevas denominaciones, es una cadena de división/creación no cerrada. La sugerencia es contemplar este proceso como una alternancia entre un principio expansivo (creación de nuevo ciclo) y un principio de contracción (consolidación de un género). La cadena podría estar representada de este modo:

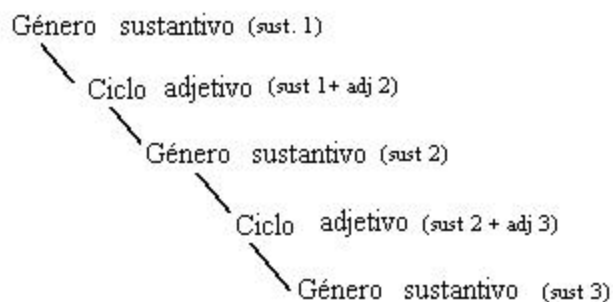


Figura 3. Conexión de ciclos y géneros. (Altman, 99; 2000)

Esto explica que se puede iniciar un nuevo ciclo si a un género sustantivo ya existente se le une un adjetivo nuevo que designe cualquier factor de diferenciación. Como explica la hipótesis de creación, bajo ciertas condiciones, el nuevo adjetivo atrae suficiente atención para transformar parcialmente el discurso, inaugurando su propio género sustantivo y siendo a su vez, susceptible de una regenerificación constante a través de un nuevo ciclo de adjetivación (Altman 99;2000).

Para cerrar este apartado, como explica Manuel Márquez¹⁴ la adscripción de una película a un género concreto no es nada sencillo y se hace cada vez más complejo dada la tendencia hacia la imitación, pues se hace casi imposible encontrar películas “puras” (si es que semejante concepto existe). Destaca la idea de que en la mayoría de las películas existen tramas paralelas o subtramas (como un romance en una guerra, o una cuestión existencial en cintas de acción) pero de todos modos, suele existir una línea de acción principal en función de la cual se pueda clasificar una película.

3.6 Hacia dónde van los géneros

Hemos explicado teorías de creación y algunos conceptos de uso, sin embargo lo más importante respecto al futuro del género está por verse. La teoría puede evolucionar, y los conceptos modificarse. Esto nos lleva a concluir que por más estructuras de clasificación que poseemos actualmente, el género es un concepto inestable o al menos bastante maleable. Es como pensar en mapas y cartografía antigua sobre lo que somos ahora. La pangea se movió tanto que ahora delimitamos claramente cinco continentes. Así pueden actuar los géneros. Puntualizando su uso, cambien o no, responden a un uso comercial, parte de una industria, y eso es lo más importante para nosotros. Hay que

¹⁴ <http://www.cine.ciberanika.com/arti25.htm>

entenderlos para utilizarlos. La idea de algo fijo para siempre es por demás tentadora, pero la imagen del productor en busca de la novedad ofrecerá siempre un mapa genérico cambiante.

Lo explicado en este capítulo se entiende claramente con cada persona en su puesto. Críticos como críticos, Productores como productores e incluso Público como público... las cosas pueden cambiar si los críticos y el público concibieran su papel como algo activo y comprometido en vez de tomarlo como algo teórico y objetivo. Los críticos pueden funcionar como productores si es gracias a ellos que se comienza un nuevo ciclo, si al ver las producciones evalúan las críticas más recientes, reproduciendo aspectos de otras publicaciones con el fin de iniciar un ciclo crítico de éxito, y que al igual que los ciclos de películas, sólo se convierten en ciclo formal gracias a la imitación y adopción de características básicas. (Altman,119;2000)

Las opiniones son como el ombligo, todos tenemos uno, sin embargo, después de lo que hemos estudiado, creo pertinente sugerir que el género se debe definir por su estructura (contenido y forma), y por lo que logra hacer en el público, la reacción que provoca y por lo tanto son para todos, no sólo para críticos “científicos” extremistas, quienes se separan de las “masas”, paradójicamente, siendo éstas los usuarios finales y los receptores del género, así mismo, quienes lo validan con su aprobación en el espectáculo. Al respecto Sánchez Noriega señala que aunque la existencia de los géneros sirve para producir obras que respondan a esquemas reconocibles para cada sector del público, parece que son los espectadores quienes demandan esos esquemas (98;2002).

Stephen Neale considera que la “industria” crea y mantiene por sí sola a los géneros, estas afirmaciones no consideran que la propia crítica de los géneros se ha consolidado como industria, pero tiene la virtud de mantener la pureza del papel del crítico en tanto observador y no participante, del juego de géneros (Altman,52;2000). Esta postura resulta interesante en cuanto a investigadores se refiere pues el científico de los géneros, objetivo y distanciado, opta por la posición de comentarista de la alta cultura con el fin de analizar una forma de cultura popular. Nuevamente nos enfrentamos a una posición elitista, en donde el

género no queda en manos de usuarios, sino de “expertos” que cientifican un concepto en primera instancia global. No obstante, al hablar de clasificaciones, términos especializados, o modelos técnicos de imitación, la *cientifización* del género nos lleva a dos extremos:

- a. Rigidez y repetición bajo las mismas circunstancias, lo cual da bases para terminar el estudio del género, donde si no te ríes no es comedia o si no lloras no es drama
- b. Ofrecen la libertad al **investigador** de experimentar y buscar nuevas conexiones y por lo tanto nuevos diseños y nuevos términos (mutantes o híbridos) que terminan en el punto “a”

En resumen, los géneros, como circuito de comunicación, se deben entender como un lenguaje dirigido de una parte a otra, con propósitos identificables y específicos. Las variaciones del género derivan de su situación discursiva, su referencia en la publicidad obedece a intereses económicos, y su repetición obedece al éxito obtenido en cintas similares anteriores. La terminología se acentúa cuando los críticos la acepten y quede exenta de derechos de propiedad por estudio. Reforzando la idea de un circuito con intenciones, Oscar Traversa¹⁵ menciona que las discusiones sobre el género involucran problemas tanto estéticos como políticos, y que la organización que lleve a los filmes a un determinado nombre constituye una ecuación tanto de estética como de ideología, que da cuenta de un acuerdo entre el que escribe o habla y el que lee o escucha.

Muchos géneros parecen enfrentar su caída, y de repente un estudio apuesta nuevamente por ellos y poéticamente dicho, como el ave fénix, resurgen para quedarse un rato más. El musical por ejemplo, vio en fechas recientes nueva luz tras el éxito de *Evita* (Parker, 1996), *Moulin rouge!* (Amor en rojo, Luhrmann, 2001) y *Chicago* (Marshall, 2002). El western vio su fórmula corregida y aumentada con *Wild, wild west* (Las aventuras de Jim West, Sonnenfeld, 1999). Un caso particular muy interesante es sobre el *peplum*, que retrata temas de la antigüedad histórica o mitológica, que tras ausentarse por muchos

¹⁵ Traversa, Oscar. La aproximación inicial al filme: el contacto con el género:
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic5ar15.htm>

años, regresó con *Braveheart* (Corazón valiente, Gibson, 1995), y recientemente con más éxito aún con *Gladiator* (Gladiador, Scott, 2000), y *Kingdom of heaven* (Cruzada, Scott, 2005). Muchos otros géneros como los policíacos, la aventuras o la ciencia ficción ven en los efectos especiales la opción para no morir, así que como vemos, si no logran inventarse nuevos, una onda *retro* siempre estará disponible para rescatar al género... y a los estudios. El drama y la comedia sean quizás, una excepción a esto, pues no se han dejado de producir, pero dada la nomenclatura que conocemos, todas las demás películas pueden poseer características que las coloquen en una u otra categoría.

Al iniciarse o reiniciarse un ciclo, cada obra debe ofrecer nuevas contribuciones que promocionan la sorpresa o algo inesperado, y así alimentan el interés inicial del público, gracias a la búsqueda de esos factores “sorpresa” o diferenciales, así como por la misma búsqueda por parte del público de aquello que le agrada, el sistema de los géneros está en permanente reestructuración. Como explica Sánchez Noriega, el éxito de una película con alguna singularidad, revitaliza un género y da lugar a secuelas o ciclos nuevos que imitan el éxito. Una consideración importante es que aunque determinadas circunstancias históricas o políticas (en especial las guerras) hayan favorecido la dominancia de un género sobre otro, no quiere decir que se haya atendido el gusto del público, como el juego del productor supone, y más importante aún, que aunque ciertas películas hayan tenido éxito en un marco de género, no quiere decir que sean sólo esas cintas las que puedan lograrlo. Muchas veces, lo impredecible del público favorece tramas fuera de la línea que se puede considerar masiva.

Como vimos a lo largo de este tema, los realizadores y espectadores comparten nociones de lo que es un género, algunos por análisis y estudios extensos, otros por enseñanza y convención social. Lo importante es que los realizadores sepan utilizarlos para tranquilizar al público, entretenerlo o sorprenderlo con las modificaciones que hagan a la convención general. El público por su parte, como sociedad, propicia ese cambio, y el género evoluciona, en definición y forma porque las actitudes sociales cambian (H.Phillips,226;2002). Estos cambios señala Altman, también se ven influenciados por los

deportes, las celebridades, y la publicidad, que junto al género trabajan para llevar de modo virtual un estatus idealizado a un público global, no elitista.

Finalmente, resulta interesante mencionar que la función del género llega incluso a los estudios culturalistas, sobre todo desde la perspectiva hegemónica. Autores como Casseti señalan que el género, visto desde una dimensión ritual permite que todos se reconozcan como miembros de una comunidad, con las mismas referencias y valores, así, contribuye a los procesos de construcción de una sociedad al presentar los comportamientos que mantienen unido al grupo.

3.7 La comedia

“La cosa mas difícil es la comedia, si no funciona, es dolorosamente obvio”

Sandra Bullock¹⁶

Si decidimos abarcar la comedia como un caso particular, es porque las películas que se presentarán en el análisis de este trabajo, son comedias. Una vez que hemos mencionado lo referente al género, que funciona para toda película, creemos pertinentes algunas consideraciones en particular para este caso, sobre todo porque en tiempos actuales, se hace más frágil cada vez la delgada línea que separa al drama de la comedia o lo que la une a otras líneas temáticas como aventuras, terror o romance. Así mismo se han abierto brechas en líneas que permiten hablar incluso de comedia negra (humor negro) que incluye rasgos delicados como violencia, muerte o dolor emocional y físico que curiosamente, se las arregla para presentar esos temas de modo jocoso.

Resultaría muy complicado definir qué es gracioso o que resulta cómico o hilarante para el público precisamente porque éste puede reaccionar de muchas maneras. Incluso

¹⁶Bullock's Urge To Take Risks: <http://www.imdb.com/news/wenn/2005-03-22/>

tratar de establecer las reglas para una “buena comedia” sería por demás complicado, si no, imposible; de hecho, Preston Sturges formuló *Las reglas de oro para una comedia de éxito*¹⁷ pero no pueden ser universales ni mucho menos responder a necesidades temporales. Lo que abarcaremos en este apartado es simplemente tratar de ver la construcción de la comedia en una profundidad no mayor al término, para poder enmarcar a las películas bajo una mira de lo que pretenden hacer cómico.

La comedia ha sido uno de los géneros más socorridos del cine. En sus inicios las grandes comedias que aún persisten en el corazón de muchos se hicieron sin palabras, surge lo que llamamos el *slapstick*, o comedia basada en la acción física y la pantomima (Llopis, 14;1998). De ahí gracias a la aparición del sonido la comedia vio nuevas oportunidades para burlarse de las convenciones, del absurdo y del statu quo. Sánchez Noriega menciona que fue el sonido lo que propició el desarrollo de la comedia propiamente dicha, en oposición al cine cómico y burlesco del cine mudo (141;2002).

Lo que se ha dado a conocer como la comedia americana (modelos de los años 30) sugiere dos líneas, por un lado la comedia extravagante o *screwball*, que basada en los diálogos y juegos de interpretación con ritmo ágil. Ésta corriente moderniza los personajes y temas arquetípicos y está atento a la realidad social, haciendo una leve defensa frente a las estructuras. Por el otro lado, la comedia sofisticada, se desarrolla en ambientes refinados, con personajes aristocráticos y se basa en el diálogo y replicas brillantes, situaciones equívocas y confusiones de todo tipo, haciendo una crítica hacia las convenciones sociales y la hipocresía (Noriega,141;2002). Como podemos ver, ambas líneas tratan una especie de crítica o burla. Eso es la comedia.

Lo primero que mencionaremos de la comedia es una definición expuesta en el artículo de Mario Naito, “la comedia es la obra de enredo o costumbres que mueve a la risa y que puede adoptar múltiples facetas de acuerdo con la cinematografía originaria y el

¹⁷ <http://usuarios.lycos.es/disergio/introcomedia.html>

realizador”¹⁸. Posiblemente él tome el término “enredo” para mencionar toda situación en donde los personajes se encuentran desorientados, perdidos o son víctimas de una situación por demás confusa. Sin embargo en un sentido estricto la comedia no es simplemente “enredos” y para ello veremos la escala de clasificación que sirve para tener una referencia del nivel en el que se encuentra la comedia, tanto estructural como temáticamente.

1. Alta comedia
2. Ingenio verbal
3. Costumbres o grupos sociales
4. Enredo o situación
5. Del infortunio físico
6. De lo vulgar

Cuando hay dudas sobre la comedia, lo primero que puede funcionar es la fórmula de Tennessee Williams para sus obras: “Si se ríen, es una comedia”. De este modo en la obra de Silvia Llopis, *La comedia en 100 películas*, encontramos la reseña de cintas como *Pulp fiction* (Tarantino, 1994) o el *Día de la Bestia* (De la Iglesia, 1995). Esta misma autora menciona que se necesita la risa del público normal, excluyendo a los críticos que pueden considerarse un estrato aparte, para saber si la comedia funciona.

Llopis señala que el humor consiste en reírse de cosas que tienen gracia, por eso mismo menciona que la comedia se presta a pocas explicaciones y resulta un género muy difícil (13,1998). Así mismo, nadie sabe qué resultará gracioso. En términos simples una comedia se escribe pensando en la reacción jocosa del público, pero cómo saber que ese público reaccionará del mismo modo a determinadas circunstancias, que bien pueden parecer trágicas. Eso es lo complicado de la comedia.

¹⁸ <http://www.geocities.com/lacasadelhada/Losgeneroscinematograficos.html>

La comedia, con el fin de entretener, nace con el teatro. Los actores disfrazados tenían dos opciones: hacer llorar o reír. Llopis señala que a veces el dramaturgo intercalaba fragmentos cómicos en un drama para relajar la tensión. (14,1998). Raymond Durnat, en el libro *The Crazy mirror* menciona lo mismo, y afirma que “una película dramática puede incluir un alivio cómico, no al final, sino en el clímax, sin perjudicarse” (51,1978).

Ahora bien, Durnat señala que la comedia necesita la sorpresa o lo inesperado, pero que en sí, estos elementos no son suficientes y con justa razón, pues una película de terror, o un *thriller* bien armado contienen sorpresas y situaciones inesperadas que no resultan cómicas y al contrario, si producen horror u asombro.

Como dijimos, no se puede saber que resultará cómico, pero en la espera de una reacción favorable, los escritores pueden aumentar esta reacción creando expectativa. Teniendo en cuenta los elementos que propone Durnat, una situación con poco “shock” produciría una broma o chiste débil, al contrario, demasiado “shock” puede crear una reacción inversa y llevarnos al drama (24;1978). Siguiendo con las reacciones hacia la comedia, en un sentido desfavorable se puede dar la situación en que no nos parezca cómica determinada acción y creamos que es trágico. Si alguien en el público se ríe podríamos disgustarnos por lo que creemos una falta de sensibilidad.

Otra consideración sobre la comedia es que normalmente es una exageración, (cosas realmente grandes, estereotipos magnificados etc), de esto modo el ver algo no tan real, llevado a extremos tanto materiales como situacionales o emocionales, el espectador se deja llevar por la idea de comicidad y se divierte. Por otro lado, señala Durnat., la descripción de la comedia como exageración encaja en aspectos de la farsa pero no parece adecuada para la comedia sofisticada que pudiera ser más convincente y cierta que muchos dramas (22;1978)

Hasta aquí tenemos dos ideas destacables, la primera es sobre la existencia de un acuerdo entre el público y la historia, para aceptar las situaciones expuestas como cómicas.

La segunda, muy relacionada, es tratar de ver esa delgada línea que separa lo cómico de lo trágico.

El público acepta las circunstancias cómicas bajo otro punto de vista automáticamente, pues es verdad que ciertas acciones resultan trágicas en marcos más realistas o sobre diferentes antecedentes. Para ser cómico debe haber una predisposición del público. Un ejemplo que ayudaría a ilustrar esto lo podemos ver en la película *Bandits*, (Levinson, 2001), en la que el personaje llamado Ferry Lee, sufre de hipocondría. A lo largo de la historia pudiera resultar cómica su reacción frente a determinados síntomas inventados y adquiridos. Alguien que sufre de este mal o alguien que conoce a alguien parecido puede no ver el lado cómico y en cambio sentirse incómodo por esa identificación.

El siguiente punto importante sobre la comedia, es tratar de ver su frontera con el drama. Primero digamos que dada la existencia de la mezcla de géneros, podría llegar un punto en que comedia, tragedia, o terror no vean diferencia. Esperemos que semejante atrocidad nunca suceda.

Durnat menciona que la comedia es drama con una vuelta, “hablamos de drama como algo "derecho" y con ello se implica que la comedia es torcida, como gancho, tramposa, en zigzag y engañosa” (20,1978). Con esta afirmación señala que la comedia depende de la objetividad, y el drama depende de la identificación, en una situación de igualdad frente al infortunio. Complementando esta idea, es el hecho de poder “desconectarse” de los personajes, la no identificación, lo que nos permite percibir lo que para ellos es desagradable, como algo placentero. Esto implica al mismo tiempo, un rasgo cruel de la comedia que abarcaremos más adelante. Este autor también señala que las estructuras entre el chiste y la anécdota de la comedia y el drama son idénticas, y la línea se hace todavía más delgada entre tomarse las cosas seria o cómicamente. Por ejemplo, en el caso de la vergüenza, que es cómica y trágica al mismo tiempo.

Una cuestión interesante a nivel emocional y tal vez inconsciente es que tendemos a exaltar la tragedia, considerándola como algo más formal, y minimizamos la comedia como

algo trivial. Sin embargo hay que recordar que muchas veces la comedia resulta más realista, pues una parte de ella se basa en las experiencias diarias y a situaciones a las que de alguna manera todos nos enfrentamos. Durnat menciona que cuando una comedia muestra estas trivialidades, entonces sentimos una oscura afinidad que no olvidamos, pero consuela con la exageración cómica (42;1978)

Recordemos también lo que llamamos el fenómeno del principito, sombreros contra boas... en este sentido, dado que la línea entre comedia y drama es tan delgada, la confusión puede ser posible. Una tragedia se puede volver una comedia involuntaria, pero todo esto depende de cómo nos lo cuenten y de la previa disposición del público a tomar las cosas como pretenden ser. Al respecto, Durnat comenta que la risa depende de que si hay shock seguido rápidamente de consuelo. Si no hay consuelo o alivio sigue la preocupación y lo que sea que esté pasando se convierte en angustia y drama. (24;1978)

Llopis Señala que el humor es universal aunque a veces adquiera particularidades locales (15;1998) en este factor entra en juego lo que mencionábamos en el primer capítulo en cuanto a los factores de exportación para el éxito en el extranjero. Lo que resulta cómico para un inglés, puede no serlo para un mexicano. En un plano más cercano, lo que resulta cómico para el mexicano, no lo es ni siquiera para otros países latinos, que aunque comparten el mismo idioma, no comparten términos ni ideas ni calós, recordemos que los juegos de palabras resultan muchas veces intraducibles. Esto obviamente en un plano verbal. Tal vez esto es lo que hace a la comedia situacional más fácil de homogenizar. Así, esta misma autora asegura que las mejores comedias surgen siempre de emociones y mecanismos humanos universales e intemporales. Apoyando esta idea, Sánchez Noriega alude que, con la excepción del cine norteamericano, quizá sea la comedia uno de los géneros menos exportables debido a las singularidades que adopta en cada país (145;2002)

Regresando al aspecto de crueldad que hay en la comedia, señalaremos que también se conecta con sentimientos de superioridad, pues nos reímos frente a la desgracia de otros. Durnat asegura que la comedia puede ser tan cruel como la naturaleza humana, incluso

más cruel de lo que es posible notar cómodamente (22;1978). Al respecto mencionaremos comedias en donde el chiste se basa en castigo o desgracia de un personaje al estilo de *Tom y Jerry*. Una situación así no es nada cómica, y por el contrario es alarmante, lo cual nos lleva a afirmar que la risa es en parte agresiva en el sentido de que va contra otros o hacia los propios valores, pero al mismo tiempo, es también una válvula de escape o alivio ante una ruptura de tabúes, al encontrar las debilidades, humillaciones o indignidades de otro, compartidas.

La comedia sobre el infortunio físico es un rasgo de esta crueldad pues dudamos seriamente que en la vida real un adulto pueda reírse abiertamente de una persona con algún tipo de problema físico. Sin embargo el cine lo permite, nuevamente, por ese convenio que implica el género comedia, con el público. Sin embargo, como bien señala Durnat, existen extremos. Él menciona que muchas comedias con **inocuas** e inobjetables desde un punto de vista razonable, pero por lo mismo, la frontera entre irresponsabilidad cómica y algo desagradable es muy delgada (30;1978). En un ejemplo cercano a este asunto, creo que con mencionar a *Deuce Bigalow: Male Gigolo* (Gigoló por accidente, Mitchell,1999) tendremos una idea clara de lo que es sobrepasar esta línea.

La parte más complicada tal vez sean los temas “sagrados” como religión, gobierno y sexualidad. Durnat señala que las bromas referentes a estos temas deben ser leves o disfrazadas de ambigüedad (30,1978), sin embargo en tiempos más actuales, la libertad que se le ha dado al discurso permite bromas menos sutiles. Un ejemplo muy claro es la película *Dogma* (Smith, 1999), y con esto nos daremos cuenta que hay público para todo tipo de temas. Películas como *The birdcage* (La jaula de los pájaros, Nichols, 1996) e *In & Out* (Es o no es, Oz, 1997), que tratan el tema de la homosexualidad por un lado cómico demuestran también la apertura del público.

Las derivaciones explicadas al principio de este apartado, así como las varias categorías para la comedia (ejemplos como *screwball* y *slapstick*) y sus hibridaciones nos ponen de manifiesto el hecho de que la comedia, como en todo ciclo genérico, no empezó

como sustantivo, sino que era un conjunto de los muchos adjetivos que designaban sus distintas posibilidades. Sobre esto Altman señala que en su momento la comedia burlesca era una variante del género de la comedia agregada al modo de b burlesco, caracterizada por la parodia, la caricatura y el humor absurdo. Lo que inicialmente era la comedia (burlesca) un género conocido revestido de un atributo modal donde el peso recae sobre el sustantivo y no sobre el adjetivo, adopta una nueva identidad cuando aparecen otros géneros burlescos. (82;2000)

Finalmente, hay que señalar que la mayoría de las bromas o chistes no funcionan del mismo modo en una segunda vista, pero igualmente, muchas películas dramáticas no toleran una segunda vuelta. Una buena broma encuentra su complejidad en la astucia. Posiblemente sea esto lo que hace que las comedias sean tan disfrutables cuando son inteligentes y bien estructuradas. Esto claro depende de la labor de los guionistas y del director.

Hasta aquí nos detendremos en el estudio del género. Lo que hemos revisado es el peso que el género representa en las historias, en el éxito comercial, así como el uso que tanto críticos, como productores y el público le pueden dar, además de los procesos de aceptación al que se someten las estructuras narrativas y las líneas discursivas con el fin de vender –entretener- y generar siempre algo nuevo que contar. El género tiene todavía muchos aspectos que explotar como su enseñanza sobre las naciones productoras, como crítica social, justificación crítica y de estudios sobre la mezcla genérica, modelos comunicativos para el género y aproximaciones pragmáticas. Por ahora con lo que vimos, podemos continuar con el análisis estructural de una película.