

**Géneros cinematográficos y literatura:
una encuesta a recientes egresados del nivel secundario**

Viviana Svensson

CURZA- Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Géneros, prácticas y sujetos en la educación literaria» y pretende un acercamiento a la realidad actual de la juventud con respecto a los aprendizajes recibidos sobre cine en el ámbito educativo. Para ello realizamos una encuesta a ingresantes del Centro Universitario Regional Zona Atlántica con el propósito de conocer si la escuela les ofreció aprendizajes sobre el cine, los grados de aprendizaje, el de relevancia que le asignan y las películas proyectadas en ese ámbito. Esperamos poner de manifiesto qué creen los alumnos respecto a la importancia de la formación en este arte, y a partir de ahí, revelar el lugar y sentido que adquieren los géneros cinematográficos en el ámbito educativo.

Palabras clave

cine- juventud- aprendizajes- géneros cinematográficos-

Introducción

¿Por qué el cine es importante y por qué en relación con la literatura?

El propósito al incorporar el cine en relación con la literatura, se centra en mejorar el conocimiento y las actitudes de los jóvenes y los docentes hacia el cine y fomentar las posibilidades que éste tiene para una formación integral (De la Torre: 2007). El cine en su relación con la literatura pone de manifiesto formas de mirar educadas (Dussel, 2006) , así como también la integración de elementos que provienen de campos tan diversos como la antropología, la teoría literaria, la teoría del

arte, la fotografía y, en general, todas las disciplinas sociales y humanísticas (D. Bordwell, 1989); por tal razón es importante para la formación de los adolescentes y jóvenes.

Creemos que manera de «educar la mirada» puede partir desde la Hermenéutica, ya que es una disciplina filosófica que tiene con la lingüística y la semiótica vínculos de colaboración. María José Rossi nos dice que la hermenéutica admite la posibilidad de interrogar al texto desde adentro hacia fuera para alcanzar la vivencia de la alteridad, ya sea la de un otro (Dios, Espíritu, persona de un filósofo o de un escritor, etc.) o la de un mundo» [Rossi, 2007: 31]. La perspectiva hermenéutica es siempre una conciencia que interroga, dialoga, lee; lo que implica aprender desde las nociones del lenguaje cinematográfico hasta el despliegue de un pensamiento con operaciones particulares, por ejemplo, el film como documento de época, o el filme como indagación epistemológica. El resultado será un “espectador conciente”, quien desarrolla un espíritu crítico que le permite enriquecer su vida personal con la experiencia cinematográfica.

Desarrollo

La investigación se llevó a cabo con estudiantes que ingresaron al CURZA¹ en el año 2012 y conforman una muestra de 91 ingresantes. La encuesta se elaboró con preguntas orientadas a saber lo que ellos creen que aprendieron en la escuela sobre cine. Frente a la pregunta si la escuela secundaria les brindó aprendizajes sobre cine, el 64 % responde que sí, frente a un 36% que no. A ese 64% que afirmó haber aprendido algo sobre cine en la escuela, se le preguntó qué aprendizajes le ofreció teniendo en cuenta las opciones de: ver películas en clase, ver y descubrir los códigos del cine, ver y analizar películas, debatir sobre películas, ver para relacionar con una obra literaria, ver para relacionar con un tema de historia, clases teóricas sobre lo que es el cine.

Los porcentajes dicen que el 76% (44 estudiantes) vio películas en clase, el 67% (39) debatió sobre películas, el 60% (35) vio y analizó películas, y en igual porcentaje (60%) vio películas para relacionarlas con un tema de historia. El porcentaje es menor (33%) cuando se trata de la opción «ver para relacionar con una obra literaria»; y en último lugar están los ítems «ver para descubrir los códigos del cine» y «clases teóricas sobre cine», que arrojan porcentajes del 14% y 10%, respectivamente.

Aparece entonces que el ver/mirar se realiza con un propósito. El debate, el análisis y la relación con temas de historia o literatura, como operaciones de pensamiento propuestos para “desembaucar y liberar”, es decir, realizar un desapego afectivo o desilusión. Al respecto, M^a Silvia Serra afirma que a través del análisis

¹ Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue

crítico que contempla el contenido, el ambiente, los personajes, el medio donde se desenvuelve la película, las intenciones del director, etc., se libera a la juventud del enorme poder emocional del cine, y se pone en evidencia aquello que no es explícito. (M^a Silvia Sierra, 2009, Clase 27 FLACSO).

Otra consideración importante respecto a mirar películas con un propósito es que, de alguna manera, se establece una relación con los géneros cinematográficos. Así, el docente que selecciona una película para debatir, o le interesa analizar un film, piensa en un género determinado, lo mismo aquel que busca una película para relacionarla con una novela o un tema de historia. Si bien la encuesta se orientó a los alumnos recién egresados de la escuela secundaria y no a los docentes, al pedirles que citen las películas vistas en el ámbito educativo, dan cuenta de que los profesores que trabajan con el cine lo utilizan como recurso educativo. Esta idea se refuerza, además, con la de ver cine con un propósito.

Los alumnos citan un total de setenta y cuatro películas proyectadas en el ámbito educativo. Teniendo en cuenta los aportes teóricos de Altman, el género cinematográfico es una categoría útil porque pone en contacto múltiples intereses, pues no sólo aportan las fórmulas que rigen a la producción, sino que también constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos, las decisiones de programación. Por otra parte, la interpretación de las **película de género**² depende directamente de las expectativas del público. En síntesis, para este autor los géneros cinematográficos no son categorías de orden científico o producto de una construcción teórica, ya que no se puede hablar de ellos si no han sido definidos previamente por la industria y reconocidos por el público.

Podemos considerar los géneros cinematográficos como mecanismos culturales que propician el conocimiento previo de la obra que el lector o espectador escoge para su disfrute. Proceden de categorías artísticas clásicas que facilitaban la producción de la obra al mismo tiempo que su consumo. Estas categorías culturales están presentes en todos los modelos de creación literaria desde la Grecia clásica, incluso antes de que fueran incontestablemente desarrolladas por Aristóteles en su Poética. Con la entrada y desarrollo del cine y de las otras artes narrativas industrializadas (el cómic, el periodismo, las novelas por entregas, etc.), estos mecanismos culturales se fundamentaron y se convirtieron en nexos de carácter económico. En otras palabras, el desarrollo y los elementos narrativos, el argumento, los símbolos, la base temática, el mayor o menor grado de ficción y verosimilitud, etc. son aspectos que delimitan las fronteras entre un género y otro. Los mecanismos clásicos de cada género cumplen esencialmente funciones narrativas centradas en el argumento. Estas funciones, al mismo tiempo, crean un compromiso comunicativo,

² Altman señala que son filmes de género «las películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un período 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» (pág. 85)

sirven de unión entre lo que el autor quiere producir y lo que el lector espera, desea, necesita recibir. Sin embargo, agrega Altman, una de las funciones significativas de los géneros cinematográficos es la económica, que puede determinar la elección, producción y posterior acogida por parte del público de un determinado género.

En este sentido, como modo de clasificación genérica de las películas citadas por los alumnos decidimos utilizar el de la «etiqueta genérica» ya que nos permite visualizar las relaciones que se crean con el género en el ámbito educativo.

Al ordenar las películas por etiqueta genérica vemos géneros ligados a la biografía, a la historia, a la literatura, al documental. Podemos pensar, entonces, que los géneros no sólo se ubican en el espectador, o en lo que etiqueta la productora, los exhibidores, sino que también la institución influye en la determinación acerca del género. Encontramos por ejemplo, drama bélico (*Enemigo al acecho*, *La caída e Iluminados por el fuego*), drama épico (*Revolución y Troya*), drama histórico (*Revolución*, *La noche de los lápices*, *La patagonia rebelde*) drama musical (*los coristas*, *Tango y Toma mi mano*), drama romántico (*Romeo y Julieta*, *Como agua para chocolate*, *Otelo*), biopic (*Belgrano*, *Casas de fuego*, *Chaplin*, *El Che*, *Frida Kalo*), y documentales (*Algo habrán hecho*, *Vida y obra de José Hernández*, *documentales de la dictadura*)

Estos géneros ligados a la biografía, a la literatura y al documental, nos permite pensar en la tradicional clasificación: «ficción» y «no- ficción». Aumont nos dice que hablar de cine de ficción implica referirnos a la categoría de narratividad, pues mediante la actividad narradora se articulan las categorías que permiten la transformación de un conjunto de enunciados verbales y de otra índole también. La narratividad es la premisa indispensable para la ficcionalidad. La pregunta que se hacen los teóricos de los géneros es si la narración es atributo exclusivo de la ficcionalidad.

Hay distintas posturas respecto de esta idea. Bordwell y Thompson hablan de formas narrativas para el cine ficcional, y de «sistemas formales no narrativos» para el no ficcional. En la primera categoría incluyen el cine representativo- comercial, y la segunda distinguen cuatro formas no narrativas: la categórica y la retórica, que corresponden al cine documental; y la abstracta y la asociativa, al cine experimental. Las películas documentales pueden ser informativas o didácticas y las equiparan al género ensayo, por su dimensión expositiva y argumentativa. En cambio, por cine experimental entienden el denominado «cine lírico», que se basa en la primacía de los elementos formales de las «cualidades visuales y sonoras de las cosas descritas: la forma, el color, el ritmo sonoro».

Por el contrario, Aumont sí considera necesario desvincular narratividad y ficción. Afirma que la distinción entre cine narrativo y no- narrativo no se puede mantener sin matices y que resulta simplista oponer cine no- narrativo al cine narrativo-representativo- industrial. Para que el cine sea no-narrativo tendría que ser

no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo o de causalidad en los planos, ya que tales relaciones conducen a la idea de una transformación. Para Aumont, el cine documental se encuadra dentro de la categoría de ficción, pues el espectador de un documental científico no se comporta de forma diferente al de una película de ficción: ambos suspenden toda actividad porque son conscientes de que el filme no es la realidad y por tanto permite diferir cualquier acto, cualquier conducta y entrar de lleno en el «espectáculo». Por lo tanto, ni el cine documental o el cine científico escapan a la ficción. Ambos presentan aspectos desconocidos de la realidad, sumergen al espectador en lo fabuloso, hay una preocupación por la estética, que tiende a transformar el objeto en bruto en un objeto de contemplación.

Ángel Quintana, sostiene que la ficción cinematográfica puede tener la misma importancia en cuanto documento histórico que el cine documental porque no hay que olvidar que «los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico, develan el pensamiento de una época». Por eso, cuando un historiador aborda el cine como forma de pensamiento lo hace consciente de que las imágenes, aunque no sean el reflejo de la realidad, son «una construcción de la misma que se encuentra condicionada por el pensamiento que inscribe el cineasta como constructor de las imágenes (Quintana, 2003: 269).

Nosotros coincidimos con la postura de Aumont y Quintana. Entonces vemos que en el ámbito educativo hay una predilección por lo géneros ficcionales dramáticos y sus variantes genéricas: drama biográfico o también denominado «biopic», drama romántico, drama histórico, drama bélico, drama musical, drama religioso, comedia dramática. Mucha menor representación tienen los géneros como el documental, el thriller -policial, el terror, y el animé.

Qué entendemos por drama, comedia y «biopic» y documental

Dijimos que hablar de género cinematográfico implica adentrarse en un terreno resbaloso, dada la relatividad de las clasificaciones existentes. Toda nomenclatura requiere de una serie de constantes y variables claramente definidas. Se puede establecer una clasificación genérica atendiendo al tema, al ámbito en que se desarrolla el argumento, o al efecto emotivo que buscan provocar en el espectador. Pero, generalmente, en principio, la mayoría de películas que se distribuyen comercialmente (que son las de ficción) se diferencian en dos grandes géneros: el drama y la comedia. Esta subdivisión viene de la poética aristotélica, que consideraba tragedias a aquellas obras que imitaban el comportamiento de los hombres nobles, y comedias a las que trataban sobre individuos ruines y vulgares. Sin embargo, algunos teóricos emplean una clasificación más amplia, como melodrama, farsa y tragicomedia, heredada evidentemente del teatro.

El género «drama» designa una forma de narrar, basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes. El drama centra su temática en los conflictos emocionales de o entre seres humanos, y trata de poner de relieve valores fundamentales de la humanidad.

La «comedia», en cambio, parte de situaciones dramáticas con un desarrollo coherente y no se subordina a la performance o al virtuosismo histriónico de uno o más cómicos. Es una trama con personajes, conflictos, climas e incluso con problemáticas densas en las que, por determinada manipulación del guionista o por el sesgo que le imprime el director, aparece la comicidad. Sin embargo, aquí ocupa un lugar importante la presencia de un determinado actor. Buena parte de la comicidad de una comedia depende de la presencia y el talento de ese actor, pero no es alguien que se encarna a sí mismo sino que se trata de un actor- intérprete que compone distintos personajes (Tirri, 2006:176).

El filme biográfico o «biopic» pone de manifiesto la complejidad de la relación entre sistema de representación y referente que caracteriza a todo enunciado fílmico. En él, la historia de la vida de un personaje histórico problematiza esta relación hasta el punto de que la veracidad constituye una de las señas de identidad de este género; y es habitual que los espectadores se muestren reacios a admitir la menor incursión en el territorio de la fantasía. Al igual que la biografía literaria, la cinematográfica está narrada y estructura de acuerdo con unos modelos codificados que el espectador reconoce por la frecuentación de otros textos similares y que determinan una fuerte causalidad. El rigor de esa estructura causal permite que en la biografía cinematográfica, a diferencia de la literaria, se pueda alterar la exposición cronológica de la historia. La verosimilitud del *biopic* se basa en la ocultación de su condición de relato, el texto se proclama como real apoyándose en la ilusión biográfica mediante la recurrencia de datos «superfluos», es decir en la «saturación de datos de realidad» (Moral, citado por Pérez Bowie, 2008:142).

En cuanto al «documental», en la historia del cine y la televisión, el término documental ha servido para designar trabajos de naturaleza y características muy diversas, como es el caso de noticiarios cinematográficos, películas educativas, relatos de viajes y programas de televisión de diferentes estilos y contenidos. Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* (1991) plantea que el documental es una institución proteica, consistente en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales que se encuentran sujetos a cambios históricos. Entender el documental de esta manera significa no sólo definirlo simplemente por el argumento, por el propósito, por la forma, el estilo o los métodos de producción, sino por su naturaleza mutante como construcción social. Por eso es la red social de producción, realización, distribución y promoción la que construye el concepto mismo. Un buen documental, dice Nichols, estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo.; y hay que considerarlo desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador (Nichols, 1991:42).

Conclusión

Como vemos, los géneros cinematográficos son un racimo de películas (corpus) que comparten temas y estructuras específicas, ciertos atributos que las hacen pertenecer a un grupo. Cabe señalar, como lo hace Altman, que no se puede hablar de géneros si éstos no han sido definidos por la industria y reconocidos por los espectadores, ya que no son categorías de orden científico o el producto de una construcción teórica: «es la industria quien los certifica y el público quien los comparte» (2010:37). A través de lo que los alumnos creen haber aprendido sobre cine en la escuela secundaria, se evidencia que la institución educativa concibe los géneros con el propósito de «aprender con el cine». El uso de este arte como recurso, como estrategia didáctica lo ubica en el lugar de «enseñar con el cine» para hacer pensar, sentir, consolidar conocimientos, generar actitudes, despertar el sentido crítico y la creatividad. Habría que pensar, entonces, por qué queda relegado el aspecto teórico del cine y el estudio de sus códigos, pues la educación cinematográfica empieza por un aprendizaje de los elementos más técnicos de la comunicación fílmica (educación para el cine) y culmina en una formación de la personalidad del espectador (educación con el cine).

Bibliografía

Altman, Rick (2010) *Los géneros cinematográficos*. 2a. imp. Madrid: Paidós.

Aumont, Jacques [et.al] (2008) *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. 1a. ed. 1a. reimpr. Buenos Aires: Paidós comunicación.

Dussel, Inés, Gutiérrez, Daniela [Comp.] (2006) *Educación la mirada: políticas pedagógicas de la imagen*. 1a. ed. Buenos Aires: Manatí; Flacso, OSDE.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Pérez Bowie, José Antonio (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. 1a. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Rossi, María José (2007) *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen movimiento*. 1a. ed. Buenos Aires: Topía Editorial.

Tirri, Néstor (2006) *Habíamos amado tanto a Cinecittà*. 1a. ed. Buenos Aires: Paidós.