

Sobre la evolución de los géneros cinematográficos

La estética posmoderna es paradójica. Se produce como resultado de la yuxtaposición o el simulacro de elementos convencionales y vanguardistas. Estos paradigmas estéticos (cine clásico, moderno y posmoderno) no necesariamente corresponden a un desarrollo cronológico, sino que están dirigidos a un espectador implícito y la mirada que reciben de cada espectador real es distinta, dependiendo de su contexto histórico.

A partir de esta distinción sincrónica es posible observar la existencia de estos tres paradigmas estéticos en la evolución de los principales géneros, temas y estilos en la historia del cine. En lo que sigue exploro el caso de la representación de la violencia, el erotismo y las biografías ficcionalizadas; el estilo *noir*; el cine documental y cinco géneros clásicos del cine de ficción: fantástico, ciencia ficción, terror, musical y comedia romántica.

En cada una de estas tradiciones narrativas es posible reconocer la existencia de tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno. Los rasgos de la tradición clásica se establecieron en los primeros cincuenta años de la historia del cine y se cristalizaron en la década de 1940. Al responder a una forma de expresión canónica, estos rasgos siguen siendo una parte medular de la producción del cine occidental. Durante las siguientes décadas, y particularmente en la década de 1960, las

vanguardias cinematográficas y las nuevas olas del cine occidental establecieron rupturas frente a esta tradición e intensificaron los rasgos de lo que se conoce como el cine moderno.

A partir de 1980 es cada vez más frecuente la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos en los géneros de ficción, que ha dado lugar al cine posmoderno.

PARADIGMAS TEMÁTICOS

La representación de la violencia es un elemento que puede aparecer en cualquier tradición genérica; en consecuencia, puede ser considerado un elemento transgenológico. Para representar la violencia, la tradición clásica se apoya en lo que Stephen Prince ha llamado una poética de la sustitución, que consiste en no presentar el acto violento en pantalla, sino sustituirlo por una representación de carácter metafórico (véase Zavala, 2012). Se trata de volver invisible para el espectador lo más visible para los personajes (el acto violento). Uno de los referentes canónicos en esta tradición es la secuencia inicial de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang, donde la muerte de la niña Elsie Beckmann a manos de un asesino serial es representada mediante dos imágenes metafóricas: una pelota que rueda en el pasto hasta quedar inerte y, enseguida, un grupo de globos de gas atados que forman la figura de una niña, y que también han quedado sin dueña, de tal manera que se elevan al cielo (vistos en contrapicado) hasta salir de cuadro definitivamente.

La representación de la ultraviolencia moderna generalizada a fines de la década de 1960 consiste en la espectacularización del acto violento (cuya gradación puede ir desde una cachetada hasta un asesinato), lo cual incrementa la amplitud estilística (véase Prince, 2003), que consiste en aumentar la duración del acto violento en pantalla y, al mismo tiempo, construirlo con el empleo de toda clase de recursos audiovisuales que intensifican su dramatismo, entre los que se encuentran: cámara lenta, multiplicación de cámaras, empleo del *zoom*, congelamiento y manipulación cromática de la imagen, reducción de la duración de cada corte y ecualización expresionista del sonido (diferenciando la intensidad de las pistas sonoras a partir del sentido dramático que se construye en relación con la imagen). El referente canónico es el cine de directores como Sam Peckinpah, Arthur Penn y Clint Eastwood.

Por su parte, la representación posmoderna de la violencia (hiper-violencia) consiste en una relativización del acto violento a partir del empleo de recursos irónicos. Esta tradición se inicia con la secuencia

de la tortura en *Perros de reserva* (1992), de Quentin Tarantino, donde la muy cuidada puesta en escena, la elección de la música pop y las estrategias del montaje propician que el espectador se identifique con el torturador. Estas secuencias tienen una marcada ambigüedad moral, lo que explica que en esta misma secuencia la cámara haga un paneo hacia el vacío mientras se tortura al personaje. La hiperviolencia posmoderna tiene manifestaciones específicas, como la violencia coreográfica de la protagonista en *Kill Bill* (2003), donde la novia vence a sus 99 novios en un multitudinario duelo a muerte. Algunos directores utilizan otros recursos para representar la violencia de manera alejada de la tradición clásica y moderna, como ocurre en el terror extremo y en el cine de acción y aventura, y con directores como Michael Haneke o Takeshi Kitano.

El cine erótico es un referente importante en la historia de los géneros, aunque suele ser más preciso hablar de secuencias eróticas. Estas secuencias están a medio camino de la comedia romántica (cuyos rasgos están presentes en casi todos los géneros clásicos) y el cine pornográfico, del que se distingue por la presencia de estrategias metafóricas y metonímicas para aludir al acto sexual. La presencia de estas estrategias lo aproxima, estilísticamente, a los recursos empleados en la representación de la violencia, pues en lugar de sustituir el acto violento, aquí se sustituye el acto amoroso.

En el cine erótico clásico, el acto amoroso se representa con un sistema de metáforas. Al final de *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, sabemos que la pareja protagonista decide hacer el amor cuando vemos caer la sábana que separa sus camas en la habitación de hotel que comparten. El acto ocurre fuera de campo. En contraste, en el cine erótico moderno (con mayor frecuencia a partir de la década de 1960), el acto sexual es explícito, como en *The Postman Always Rings Twice* (1982). En las siguientes décadas, el acto amoroso se presenta de manera metonímica, es decir, mostrando partes representativas de los cuerpos (manos crispadas, ojos cerrados, labios abiertos, etc.), como ocurre en la elegante serie *Red Shoes*.

El cine biográfico es una forma de cine histórico. En el biopic clásico se enfatiza un momento trascendente de la vida del protagonista (por ejemplo, un caso clínico crucial en la conocida biografía de John Huston sobre Sigmund Freud). En cambio, en el biopic moderno se parte de lo más cotidiano y contingente para observar cómo una persona común se convierte, paulatinamente, en alguien excepcional (*Gandhi*, 1982). En el biopic posmoderno ambas dimensiones coexisten de manera paradójica, como en el musical *Evita* (1976) o en el caso extremo de *I'm Not There* (2007).

Es evidente que el estilo expresionista ha sido el más influyente en la historia del cine, pues los rasgos de la tradición romántica alemana están presentes en el *film noir* y en géneros como terror, fantástico, ciencia ficción, melodrama, maravilloso, social, bélico, locura, distopías y catástrofes, y en las películas biográficas sobre tiranos, criminales y mercenarios (todo lo cual, en conjunto, ocupa la mayor parte del cine de ficción). También estos rasgos están presentes en los momentos de angustia de cualquier película de ficción, así como en las secuencias oníricas, intimistas, reflexivas, dramáticas y premonitorias.

El *film noir* clásico se desarrolla en Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Asia entre 1940 y 1954. Tiene como rasgo básico un desencanto existencial (*Gilda*, 1946) que en ocasiones lleva hasta la paranoia (*White Heat*, 1949). El *neo-noir* (moderno) se extiende de 1955 a 1981, se caracteriza por una violencia ritual y una marcada incomunicación entre sus personajes (de *Sombras del mal*, 1958, de Orson Welles, a *Taxi Driver*, 1976, de Martin Scorsese). Por su parte, el *post-noir* (posmoderno) se inicia con dos tendencias: el cine de la alusión —como lo llama Noël Carroll, y se puede ejemplificar con *Body Heat* (1981)— y la hibridación genérica, como ocurre en *Blade Runner* (1982).

El documental clásico establece una fuerte tradición didáctica, que se inicia con el mismo Robert Flaherty, para quien la puesta en escena y el empleo de materiales de archivo establecen una conexión originaria con el cine de ficción. En el documental clásico más ortodoxo, como en la producción de National Geographic o Discovery Channel, una voz autorizada editorializa lo que se observa en las imágenes. En cambio, en el documental experimental o de vanguardia puede haber una intención poética (desde el cine metafórico de Jean Mitry o los juegos abstractos de Norman McLaren hasta *Barakka*, 1992, o *Koyaanisqatsi*, 1982). La otra línea del documental moderno es de carácter reflexivo, a partir de las estrategias de construcción metafórica y una tematización del acto de rodar una película, como en *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vértov, o en *Crónica de un verano* (1961), de Jean Rouch. Por su parte, el documental posmoderno tiende a ser híbrido y a problematizar las fronteras con el cine de ficción. Este es el caso de *Esplendor americano* (2003) y el cine de Michael Moore.

PARADIGMAS GENÉRICOS

El cine infantil, en general, puede ser considerado como la forma más extendida de lo maravilloso. Y lo maravilloso, a su vez, es el espacio

de la imaginación donde lo imposible no requiere ninguna explicación para ser aceptado como natural. Se opone a lo fantástico y la ciencia ficción, donde sí se espera una explicación racional a la presencia de lo imposible (aunque esta explicación no tenga un carácter de veridicidad científicamente plausible). En consecuencia, el cine infantil clásico con frecuencia propone una antropomorfización de la naturaleza (desde *Lassie* hasta *Godzilla*), mientras que el cine infantil moderno propone una naturalización de las convenciones ideológicas (*Addams Family*). Por su parte, el cine infantil posmoderno crea sus propias convenciones (*Pink Panther*). Y de manera simultánea, el cine infantil clásico adapta narraciones que, en principio, estaban dirigidas a los adultos, como los cuentos de la tradición oral (Grimm) o las novelas decimonónicas (Dickens, Kipling, Conrad). El cine infantil moderno, en cambio, convierte narraciones originalmente dirigidas a los niños en materiales de interés para los adultos (*Mary Poppins*, 1964, o *La novicia rebelde*, 1965). Por su parte, el cine infantil posmoderno se dirige tanto a espectadores adultos como infantiles (*Toy Story*, *Los Simpson*).

El cine fantástico se encuentra muy cerca de la tradición expresionista y su naturaleza es opuesta a lo maravilloso. En el cine fantástico clásico súbitamente irrumpe lo imposible y se le da una explicación implausible, desde un punto de vista objetivo, pero verosímil (por ejemplo, el robot que tiene la apariencia de una mujer atractiva, inocente y sensible en *Metrópolis*, 1927). En el cine fantástico moderno, lo improbable aparece ya no como una sorpresa, sino como un hecho natural: se naturaliza lo improbable (los juguetes mágicos en *Jumanji*, 1995, y *Zathura*, 2005, y, en general, el universo de los superhéroes, que son personajes que tienen una habilidad natural para hacer cosas imposibles). En el fantástico posmoderno hay simulacros de ambas tendencias, presentes de manera simultánea o alternativa (la transformación del hombre de arena en *Spider Man 3*, 2007).

La ciencia ficción es una forma especial de cine fantástico, donde suele existir el mundo real con un elemento añadido, alterado o ausente (como la ausencia de color en la paleotelevisión de *Amor a colores*). El sentido último de la ciencia ficción es la propuesta de un universo utópico o, con mayor frecuencia, distópico. En la ciencia ficción clásica, la estructura narrativa consiste en un convencional inicio catafórico, final epifánico, así como utópico, etc. (*Them!*, 1954, una de las películas paradigmáticas del catastrofismo paranoico de posguerra). En la ciencia ficción moderna, en cambio, la estructura narrativa consta de un inicio anafórico, final abierto..., pero el sentido último es distópico (*Alpha-ville*, 1965, como cine de autor que adapta las convenciones del género a su propio sistema de metáforas). En la ciencia ficción posmoderna

la paradoja consiste en tener una narración clásica y un final distópico (*Blade Runner*, 1982) o una narración moderna y un final utópico, lo cual resulta inevitablemente irónico (*El profesor chiflado*, 1996, o *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1931).

El terror es la experiencia de angustia que produce una amenaza a la identidad, la integridad o la vida misma, mientras que el horror consiste en el cumplimiento de esa amenaza. El cine de terror es el más difundido de todos (después del pornográfico) y se nutre de tres corrientes narrativas: el expresionismo, lo maravilloso y lo fantástico. Sus rasgos pueden aparecer en múltiples géneros y formatos. En el terror clásico, la amenaza física proviene del exterior (como el asesino serial en *Psycho*, 1960). En el terror moderno, en cambio, la amenaza física proviene del interior del protagonista (el bebé que está por nacer, en *Rosemary's Baby*, 1963). Por su parte, en el terror posmoderno, la amenaza proviene del inconsciente del protagonista y, por lo tanto, es incontrolable (*Premonición*, 2008, o *El cubo*, 1997). Aquí las variantes digitales del llamado terror de *found footage* (metraje encontrado) son una derivación de esta forma de amenaza interior, alegórica e incontrolable.

El cine musical siempre ha tenido un carácter metaficcional por su propia naturaleza, al tematizar la puesta en escena dentro de la ficción cinematográfica. El cine musical puede ser considerado como una forma de lo maravilloso, ya que los personajes cantan y bailan en las situaciones más inverosímiles, y lo hacen con la naturalidad que otorga la presencia de una evidente música extradiegética. El musical clásico tiene como espacio escénico original un escenario teatral, los bailes ocurren *on stage* (*Un americano en París*, 1951, o *The Band Wagon*, 1953). Por su parte, en el musical moderno los bailes ocurren *off stage*, ya sea en un estudio de cine, en la habitación de un hotel o en la calle (*Singing in the Rain*, 1952, o *West Side Story*, 1961). En el musical posmoderno se disuelven las fronteras entre ambos tipos de escenarios, al tematizar el acto mismo de bailar, creando así una especie de metaescenario (*meta-stage*). Esto ocurre de manera natural en las escuelas de danza o en los *performance* de un grupo musical (*Flash Dance*, 1983, o *Fame*, 2009).

La comedia romántica tiene componentes que aparecen en cualquiera de los otros géneros tradicionales, pero posee sus propias reglas genológicas. El romance clásico se apoya en el principio del encuentro fortuito (Doris Day, Cary Grant), mientras que el romance moderno se apoya en el principio de ser descubierto por el otro (Sidney Poitier, Julia Roberts). En la comedia posmoderna, el encuentro con el otro es una forma de encuentro interior (Sandra Bullock, Nicole Kidman).

	Cine clásico	Cine moderno	Cine posmoderno
Paradigmas temáticos			
Erotismo	<i>Off screen</i> Metafórico (<i>It Happened One Night</i>)	<i>On screen</i> Explícito (<i>The Postman Rings Twice</i> , 1982)	<i>On screen</i> Metonímico (<i>Red Shoes</i>)
Biografías	De lo trascendente a lo cotidiano (<i>Freud</i>)	De lo cotidiano a lo trascendente (<i>Gandhi</i>)	Lo cotidiano trascendente (<i>Evita</i>)
Violencia	Funcionalidad Narrativa = Narrativización (<i>Scaface</i> , 1932)	Ultraviolencia Alta amplitud estilística* = Espectacularización (<i>The Wild Bunch</i> , <i>Bonnie & Clyde</i>)	Hiperviolencia Amplitud estilística variable = Naturalización (Tarantino, Zhang Yimou)
Paradigmas estilísticos			
<i>Noir</i>	1940-1954 Denuncia (<i>Laura</i>) Desencanto (<i>Gilda</i>) Paranoia (<i>W. Heat</i>)	<i>Neo-noir</i> : 1955-1981 Violencia ritual, incomunicación (<i>Touch of Evil</i>) (<i>Taxi Driver</i>)	<i>Post-noir</i> : 1982 Alusión (<i>Body Heat</i>) Hibridación (<i>Blade Runner</i>)
Paradigmas genéricos			
Cine infantil	Temas adultos adaptados para niños (Disney, 1930 a 1950) Antropomorfización de la naturaleza (<i>Lassie</i>)	Temas infantiles adaptados para adultos (Disney, 1960 a 1980) Naturalización de convenciones (<i>Addams Family</i>)	Espectadores infantiles y adultos (Pixar: <i>Toy Story</i>) (<i>Los Simpson</i>) Creación de convenciones (<i>Pink Panther</i>)
Fantástico	Irrupción de lo imposible (<i>Metrópolis</i>)	Naturalización de lo improbable (<i>Jumanji</i>)	Simulacros y simultaneidades (<i>Spider Man 3</i>)
Ciencia ficción	Narración clásica, final utópico (<i>Them!</i>)	Narración moderna, final distópico (<i>Alphaville</i>)	Narración clásica, final distópico (<i>Blade Runner</i>)
Terror	Amenaza física del exterior (<i>Psycho</i>)	Amenaza física del interior (<i>Rosemary's Baby</i>)	Amenaza del inconsciente (<i>Premonición</i>)
Musical	<i>On stage</i> (<i>American in Paris</i>) (<i>The Band Wagon</i>)	<i>Off stage</i> (<i>Singing in the Rain</i>) (<i>West Side Story</i>)	<i>Meta-stage</i> (<i>Flashdance</i>) (<i>Fame</i>)
Romance	Encuentro fortuito (Doris) (Cary Grant)	El otro me descubre (Sidney Poitier) (Julia Roberts)	Encuentro interior (Sandra Bullock) (Nicole Kidman)
Paradigmas del documental			
Documental	Didáctico (Flaherty) (National Geographic)	Poético (Mitry, <i>Barakka</i>) Reflexivo (Vertov) Participativo (Rouch)	Híbrido (<i>American Splendor</i>) (Michael Moore)

* Amplitud estilística: (montaje) edición itinerante, cámara lenta, tendencia al plano-secuencia, filmación multicámara; (puesta en escena) efectos especiales, coreografía irónica; (narración) neutralización de la elipsis (Stephen Prince, 2003).

COMENTARIO FINAL

Las genealogías de los paradigmas genéricos, estilísticos y temáticos son un terreno inagotable de estudio; continuamente se producen nuevas variantes que desafían cualquier tipología previa. Estas notas sólo pretenden proponer una cartografía general para el estudio de un terreno cuya vitalidad se ha intensificado con el empleo de los nuevos recursos digitales.LC

REFERENCIAS

- Capra, Frank (1934), *Sucedió una noche*, cinta cinematográfica, EUA, Columbia Pictures, 105 min.
- Lang, Fritz (1931), *M, el vampiro de Düsseldorf*, cinta cinematográfica, Alemania, Vereinigte Star-Film, 118 min.
- Prince, Stephen (2003), *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Tarantino, Quentin (1992), *Perros de reserva*, cinta cinematográfica, EUA, Miramax Films, 92 min.
- Tarantino, Quentin (2003), *Kill Bill*, cinta cinematográfica, EUA, Miramax Films.
- Zavala, Lauro (2012), "La representación de la violencia física en el cine de ficción", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 29, UAM, unidad Xochimilco, abril, disponible: http://version.xoc.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=192%3Ala-representacion-de-la-violencia-fisica-en-el-cine-de-ficcion&catid=36%3Aotras-versiones&Itemid=9.

LAURO ZAVALA. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine). Profesor e investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, en donde coordina el proyecto para la creación de la maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico. Entre sus libros más recientes se encuentran: *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2011) y *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* (UNAM, 2013).