

Datos de la expositora:

Apellido: PAPALINI Nombre: VANINA

DNI N° 20.024.163

e-mail: vaninapapalini@gmail.com

Institución a la que pertenece: CIECS - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Datos de la ponencia:

Título: LITERATURA DE CIRCULACIÓN MASIVA Y CINE: UNA EXPLORACIÓN DE LA CULTURA DESDE LOS GÉNEROS NARRATIVOS

Área de interés: Prácticas de producción, consumo y usos mediáticos

Palabras clave: Género fantástico – Géneros veristas – Cultura masiva

Resumen

El propósito de este artículo es analizar las sensibilidades expresadas en la cultura masiva contemporánea, a partir de una investigación empírica de los géneros narrativos dominantes. La presencia sostenida de los géneros biográficos y veristas y el ascenso de los géneros fantásticos revelan un conjunto de peculiaridades que permite explorar algunas tonalidades emotivas de la cultura contemporánea. En este trabajo, analizaré los distintos géneros y su significación y ponderaré la preferencia de los públicos comparando las ventas de libros y la asistencia a las salas de cine en Argentina, Colombia, México y España durante el año 2009.

1. Entrada

Pluralidad, diversidad, complejidad, disparidad. A simple vista, la cultura contemporánea parece manifestarse bajo distintas formas, que coexisten, se transforman y se suceden, dando prueba de una apertura a la diferencia y la singularidad que constituiría el único denominador compartido.

Siguiendo una vocación algo más curiosa e inquisitiva, empiezan a descubrirse algunos patrones comunes en la variedad aparente. Quisiera proponer una lectura de la cultura masiva contemporánea en términos de géneros discursivos, una suerte de tipología que permita el acceso a aspectos más huidizos: las sensibilidades y el fondo emotivo que, discretamente, alimentan su configuración actual.

Aunque la multiplicidad de géneros desplegada en la producción cultural es evidente, llama la atención, como nota distintiva, la preeminencia de dos variedades contrapuestas: por un lado, los géneros veristas, tales como las biografías y testimonios, la autoayuda, los *reality-shows* y los *talk-shows*; por otro, los relatos fantásticos y maravillosos. Tanto las sagas de los vampiros adolescentes como el fenómeno de Harry Potter, y las antiguas novelas de Tolkien y C. S. Lewis revisitadas por el cine, la proliferación de obras de este estilo han poblado el universo cultural masivo de seres imaginarios y sagas épicas. A mitad de camino entre la fantasía y la ciencia ficción, el éxito de la película *Avatar* señala fusiones de géneros que permiten juegos de identificaciones múltiples.

¿Cuál es la trascendencia de estos datos en el horizonte cultural? ¿Se trata rasgos peculiares que corresponden a grupos etéreos diferentes, con imaginarios diversos? ¿Pueden entenderse como fenómenos mundiales, o dependen de los contextos culturales nacionales?

Mi objetivo es interrogar la significación que adquiere la presencia dominante y contradictoria de las narrativas de la vida cotidiana y los relatos fantásticos en la cultura masiva contemporánea. Partiendo la teoría discursiva de Mijail Bajtin que entiende a los géneros como registro de la sensibilidad de una época, analizaré las características distintivas de las principales obras escogidas por el público en el terreno literario y cinematográfico en los últimos tres años.

Tomaré ejemplos del mercado editorial y cinematográfico de cuatro países hispanohablantes: Argentina, Colombia, México y España. A partir de la comparación entre el género al que corresponden las distintas producciones, examinaré las similitudes y diferencias entre los casos. Finalmente, intentaré comprender de manera general la preferencia que los públicos manifiestan repensando los géneros en términos de desencantamiento y reencantamiento del mundo.

2. Fundamentos

Un género implica, básicamente, una legalidad. Hay reglas que cumplir que sirven como definición, como marca de su identidad, de tal manera que se conjure toda suspicacia, toda ambigüedad y toda indecisión. Como se sabe, ninguna ley es universal ni transhistórica: se trata de herramientas concretas que deben permitir tipificar situaciones del estricto presente. En la vida de los géneros discursivos, el anacronismo no es un pecado, sino una declaración de muerte por olvido. Y ciertamente, al igual que en la vida social, la mayor parte de las situaciones que se presentan más frecuentemente son asignadas con dificultad a una categoría especificada teóricamente.

No obstante la labilidad de sus límites, los géneros discursivos ayudan a interpretar el imaginario y la sensibilidad de las distintas épocas y generaciones. Mijail Bajtín señala que “reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social”.¹ Es dable imaginar a un lingüista del futuro exhumando registros de chats y mensajes de texto de teléfonos móviles y escrutando estos “restos antropológicos” que plasman una vida cotidiana desaparecida. Quien examine estas brevísimas piezas discursivas, sin duda notará el predominio de la función fática por sobre la informativa, la inmediatez de las decisiones que acompañan las vicisitudes de una vida siempre dinámica e inestable, el recurso iconográfico que apunta a la mostración de sentimientos, el tono *cool*...

Lo que los textos dicen está marcado por el horizonte cultural al que refieren y la situación de enunciación en la que se producen. Agrega Bajtín: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. (...) en cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que le dan el tono...”²

La aseveración es sugestiva: esa materia inaprensible, el tono, la emotividad de una época, la peculiar sensibilidad y el “humor” que la caracteriza, la disposición anímica, contenida en sus producciones, son rasgos poco objetivos pero tan nítidos que permiten identificar un período y reconocer sus inflexiones. Según Bajtín, este trasfondo subjetivo sería accesible si se pudiera desentrañar el misterio cifrado en la prevalencia de ciertos géneros. Enigmático designio que nos interpela por una doble vía: ¿cuál es el género que predomina? y ¿qué es lo que esta preponderancia significa?

Es necesario atender, además, el horizonte invocado por los géneros discursivos: se trata de la cultura común, de la cultura como un “implícito” sólo asequible a los que están inmersos en ella y, por ello mismo, vuelto invisible.

En nuestro tiempo, la “cultura común” es la cultura masiva, la cual, a pesar de su pública declaración de diversidad, se caracteriza por su estereotipia y seriación: dado que es especialmente apta para la reproducción, está ávida de encontrar pautas básicas, moldes que faciliten su trabajo y que aseguren que la cadena de producción no se interrumpirá.³ Las reglas de género casan con la cultura masiva y constituyen una unión feliz, aunque, quizá, algo proclive a la rutina. En cambio, el arte que transgrede las normas está menos obligado y disfruta la libertad condicionada del soltero.

Esta combinación no implica en modo alguno que las obras de género, ya sea que formen parte de la cultura masiva o que se incluyan en la esfera artístico-literaria, carezcan de valía. Ni significa, a la inversa, que la cultura masiva exponga géneros puros. Lo que intento decir no implica juzgar calidades ni afirmar la existencia de tipos puros. Mi intención es otra: apunto a subrayar que la prevalencia de ciertos géneros debe ser entendida como manifestación de un ánimo especial, propio de una cultura –y hasta me atrevería a decir: de una generación- en un determinado momento.

El término “cultura masiva” designa un repertorio de objetos y prácticas extendidos, de difusión vasta y amplio alcance territorial -su penetración excede inclusive los límites nacionales- tendiente a la internacionalización, lo cual supone cierta igualación de las pautas culturales. El adjetivo “masivo” califica tanto a la producción cultural como a su recepción y difusión *en términos de magnitudes*. La propensión a la uniformidad, consecuencia de su elaboración en serie y de su circulación bajo la lógica de la globalización, tiene como artífices fundamentales, pero no como únicos actores, a las

industrias culturales. Vale decir que no cualquier mensaje o producto puede llegar a ser masivo, tiene que introducirse en un sistema de medios que se facilite su exhibición y distribución.

Entonces, y teniendo en cuenta sus modos de producción y transmisión, no es sorprendente encontrar más igualaciones que diferencias, cambios lentos o excesivamente rápidos y unidad donde sólo podrían imaginarse pluralidades. ¿De qué se trata este fenómeno, entonces?

2.1. Cultura de nuestra época, cultura masiva

Las producciones de la cultura masiva son discursos que expresan y a la vez recrean los horizontes de sentido, constituyendo claves interpretativas que permiten la comprensión del mundo. Su génesis, su modo de fabricación y su voluntad de alcanzar al gran público hacen de ellas expresiones atentas a lo que acontece en la superficie social, a las dinámicas históricas y a las variaciones más inmediatas de la sensibilidad colectiva: tienden a producir un reconocimiento instantáneo y un conjunto de resonancias epidérmicas en los receptores basadas, fundamentalmente, en la identificación y reconocimiento de un *pathos* compartido. Las producciones más valoradas no son necesariamente las de mejor calidad –ese dato puede, inclusive, ser relativizado- sino las que son capaces de penetrar en ciertos rasgos de la sensibilidad social, adhiriendo a ella intuitiva o conscientemente.

Utilizo el término “sensibilidad” como una traducción de la noción anglosajona de *sensorium*,⁴ muy transitada por el empirismo anglosajón a pesar del origen latino del término. El concepto comprende sensaciones, percepciones, representaciones que combinan estos elementos e interpretaciones –es decir, un procedimiento que implica la asignación de sentido- que surgen de la información del mundo que nos rodea. Es decir que se trata de una tensión entre el interior del sujeto y los estímulos provenientes del exterior captados a través de los sentidos y las facultades de la mente como la cognición y la inteligencia. La percepción es tanto fenoménica como psicológica, ya que incluye también la capacidad de aprehender la realidad interna de otros seres humanos y las emociones propias.

Elevado a un nivel social, el *sensorium* es expresión de un “ambiente” humano que abarca tanto la situación material, psicofísica y económica –las condiciones estructurales en las que seres concretos realizan su existencia- como social, cultural e histórico-política, es decir, todas las esferas de la vida en relación.

La idea que intento defender aquí es las producciones culturales dan cuenta de ese *sensorium*, de maneras indirectas pero claras. Entiéndase bien: la mayor dificultad consiste en *traducir* al lenguaje una sensibilidad particular que conocemos y experimentamos cotidianamente y que, por eso, naturalizamos. La crítica cultural participa del mismo orden de problemas que enfrenta cualquier creación cuando quiere expresar un estado anímico, una emoción o un carácter determinado, pero al que agrega la complejidad propia de la dimensión social. Aún sabiendo estas dificultades, considero que, tomadas en su conjunto, las obras más aclamadas de la cultura masiva permiten establecer los grandes cauces de significación por los que transita la inteligibilidad del presente y expresan su trasfondo sensible.

Esta tesis está bien afianzada en relación al lenguaje y su capacidad de evocar universos simbólicos mayores. Para Gadamer, “cada palabra hace resonar el conjunto de la lengua a la que pertenece y deja aparecer el conjunto de la acepción de mundo que le subyace. Por eso cada palabra, como acontecer de un momento, hace que esté ahí también lo no dicho, a lo cual se refiere como respuesta y alusión”.⁵

Esta tesis es menos aceptada para las obras de la cultura masiva. Hay algunas razones fundadas para ello: en primer lugar, el lenguaje “no es de nadie”, es apropiado de modos infinitamente variables y, a la vez, sólidamente compartidos. Las producciones culturales masivas, en cambio, son “propiedad privada”, y no justamente de cualquier particular, sino de aquellos que detentan una cuota nada desdeñable de poder simbólico, político y económico. En segundo lugar, la Teoría Crítica ha formulado una fuerte impugnación de este orden cultural como creación social, subrayando en cambio su papel ideológico, al servicio de la reproducción social, que modela a los sujetos.⁶ Las culturas masivas contemporáneas no serían, entonces, expresión de una sensibilidad sino causas eficientes en su producción. Este último argumento, contundente en su formulación teórica y fuertemente fundado, puede ser sin embargo matizado un poco. Intentaré afrontar este desafío en la última parte de este trabajo.

2.2. El “pastiche” posmoderno: coexistencia de géneros

Hasta aquí la tarea ya no parece fácil y los argumentos resultan apenas convincentes, y aún falta hacer referencia a una cualidad de la cultura que agregará más recelos. Las claves interpretativas de la posmodernidad pregonan incesantemente el carácter fragmentario y sincrético de una cultura análoga al *patchwork*, ese lienzo confeccionado con retales cuya unidad tiene que ver más con la función que con la forma. Se habla del “pastiche” posmoderno, también, como ese recurso a lo múltiple que se vuelve parte de la obra.

En ese caso, la introducción de lo diverso tiene el sentido de la cita, la parodia, el desconcierto, la plurivocidad, es decir que constituye un artificio técnico puesto al servicio de un propósito estético. En la imagen del *patchwork*, la diversidad es yuxtaposición pragmática más que efecto intencional. La cultura es una resultante de acciones diversas, sin sincronía ni plan. Extraordinariamente –para los defensores de la individualidad autónoma de los seres humanos- o previsiblemente –para los que están más cerca de concebirlos como un colectivo modelado por un sistema social-, hay en ella algunos grandes rasgos comunes ... y muchas variaciones.

Son estos rasgos los que facilitan reconocer las épocas. Para el círculo de Bajtín, la palabra –aquí lo extenderemos también a la imagen- es un registro de la historia. Indica Valentin Voloshinov que es “el indicador más sensible de las transformaciones sociales, inclusive de aquellas que apenas van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados”.⁷

Los géneros discursivos son parte de la dinámica histórica, se vinculan con los horizontes epocales y con el conjunto de preocupaciones, creencias e interrogantes que inquietan a una sociedad en un momento determinado. Tanto los motivos y preocupaciones expresos como la suma de “implícitos” comprendidos en su formulación –la representación del mundo, la lectura de presente, la percepción del pasado y del futuro, el gusto estético, los giros del lenguaje en uso, etc.- se plasman en las producciones culturales. “En cada etapa evolutiva de la sociedad –indica Voloshinov-, existe un específico y limitado círculo de temas expuestos a la atención de la sociedad y en los que esta atención suele depositar un acento valorativo”.⁸ Pero hay

algo más que se cuele en las obras: la manera de vivir las relaciones sociales – jerárquicas, de amistad, de trabajo, de pareja o familiares-, la percepción que los sujetos tienen de los otros y de sí mismos; esto es, la configuración afectiva, el continente de la sensibilidad.

3. Géneros autobiográficos y veristas

La etapa actual ha potenciado el surgimiento de nuevos géneros y formatos que ponen en escena la cotidianeidad, la interioridad, la intimidad de cada ser singular. Bajo esta misma impronta, viejos formatos han sido revitalizados. Relatos de vida, reportajes, entrevistas, testimonios, confesiones, son formas de narrar que integran la escena mediática desde sus inicios que han sido actualizadas y reimpulsadas.

En parte como un elemento propio de la lógica informativa -que da cuenta de la contingencia y la ocurrencia puntual, con la forma de la crónica y de boca de los protagonistas-, en parte por necesidades de dar rostros a circunstancias anónimas y personificar, mediante vidas concretas, acontecimientos distantes; las vivencias singulares son incluidas habitualmente en el discurso de los medios. Estos formatos toman como eje fundamental la narración de la vida, enfocando especialmente los aspectos subjetivos y subrayando en ellos las emociones.

Como un melodrama sin argumento, el odio, el dolor, el amor, la cólera, la decepción, se exponen ante los ojos de las audiencias sin timidez ni reparos. Los relatos van involucrando al espectador, que se “siente parte” y adhiere a una u otra posición mientras es instado a ponerse en el lugar del otro. La manera de reclamar la atención del público varía según el género del que se trate, pero todos tienen en común la propensión a construir identificaciones por reflejo directo.

Aun el menor incidente tiene una dimensión emotiva especial si se expresa frente a un público. Se busca provocar la identificación que mueva a la compasión, que movilice afectivamente a la audiencia. Se llega así a una articulación de lo individual y lo colectivo que, en las palabras de Guillermo Olivera, toma como figura raigal “la persona como unidad cuerpo/alma que, dotada de una substancialidad irreductible a la lógica del número propia de la ‘masificación’, comunica sus ‘emociones’ (...)”. A partir de la mediación, se desarrolla “... el vínculo comunicativo (...) como una experiencia

colectiva de ‘junción’ entre personas, que llegan a participar así de un gran lazo comunitario, logrando constituir la paradoja que podríamos designar con el oxímoron ‘comunidad de masas’⁹. Este artificio discursivo introduce la individualidad en el seno de una producción cultural seriada, fraguando de esta manera la integración en una trama social de un caso aislado que se vuelve representativo de los públicos.

Para Bajtín, sigue el modelo de la “biografía cotidiana” cuyo núcleo distintivo está fundado en valores sociales, de grupo o familiares y sus múltiples detalles domésticos, carentes de una significación universal, que se circunscriben a los ámbitos reducidos de la esfera hogareña.¹⁰ Las acciones relatadas no tienen impacto alguno en acaecer social: se trata, por el contrario, de la dimensión privada. No se narran sucesos extraordinarios sino ordinarios, monótonos, triviales. Las narraciones de la vida cotidiana no constituyen un argumento; se limitan a exhibir fragmentos y anécdotas. La identificación de los receptores en relación a este tipo de relatos es inmediata: son las vidas que ocurren a cualquiera y en la que todos pueden verse representados.

Estas narrativas son muy frecuentes en los medios cuya recepción es privada: televisión, radio, libros, semanarios y, en menor medida, la prensa. En un cuidadoso análisis de los géneros que forman parte del “espacio biográfico”, Leonor Arfuch establece la predilección actual de los medios por estas formas de enunciación del yo: “El avance de la mediatización y sus tecnologías del directo han hecho que la palabra biográfica íntima, privada, lejos de circunscribirse a los diarios secretos, cartas, borradores, escrituras elípticas, testigos privilegiados, esté disponible, hasta la saturación, en formatos y soportes a escala global”.¹¹

La amable convivencia entre los géneros biográficos y los medios que caracteriza a la cultura masiva contemporánea se apoya en las necesidades de éstos y los rasgos de aquéllos. Las biografías cotidianas actúan como una autentificación, borran las marcas de la construcción mediática, deja una huella personal que particulariza a los individuos, ampara la inscripción afectiva.

El desplazamiento producido en las preferencias de géneros eclipsa a los actores excepcionales reemplazándolos por figuras corrientes. Esta preferencia pone de manifiesto una transformación cultural epocal, dando el “tono”, la peculiar coloración afectiva del presente. Esta afección singular parece señalar el ocaso de los héroes, como

si ya no proporcionarán una clave de sentido, como si el descrédito más absoluto hubiera desvanecido su aura.

Aún empañada, la cultura sigue oficiando como una superficie que devuelve la doble definición del yo y el nosotros. Como subraya Arfuch, “...la dimensión simbólico/narrativa aparece a su vez como constituyente: más que un simple devenir de los relatos, una necesidad de subjetivación e identificación, una búsqueda consecuente de aquello-otro que permita articular, aun temporariamente una imagen de autorreconocimiento”.¹² Esto lleva a concluir que, aunque desdibujadas, las narrativas actuales colman ese imperativo. La pregunta es de qué manera lo hacen, qué sujeto enuncian.

Desde el punto de vista de la representación mediática, estos pequeños relatos no hablan de la fuerza sino de la debilidad y el sufrimiento encarnados en una historia personal. Ponen ante el público el dolor, el fracaso, la necesidad y el logro minúsculo.

Al acentuar la mirada sobre el mundo privado, se transforman en una suerte de espejo consolador: si el futuro es incierto y el presente poco prometedor, el repliegue íntimo aparece como el último recurso disponible. Coincidiendo con la lectura de un mundo “desencantado” el micro-relato parece la manifestación de los procesos de individualización y de disolución de la trama social.

Veamos algunos datos que permitan observar este fenómeno en el mercado editorial. Tomaré mis referencias de los 15 libros más vendidos en 2009 en un panel de cuatro países hispanohablantes: Argentina, Colombia, México y España.¹³ Los datos estadísticos contruados hacen evidente la importancia de aquellos géneros que se conectan más directamente con las necesidades prácticas, ya sea aquellos que proporcionan orientación para la vida o los que se consagran al análisis de la actualidad nacional. Los libros de autoayuda y de política, estos últimos presentados bajo la forma de biografías y testimonios de los protagonistas, ocupan un lugar significativo en términos de ventas. Así, el 33% de los títulos más vendidos en Argentina, Colombia y México corresponde a este grupo. En España, donde los libros sobre política nacional no parecen revestir un interés demasiado notable, la tasa se reduce al 13%. A caballo entre los géneros ficcionales y los libros de no-ficción, las novelas históricas y las

biografías representan el 13% de los títulos más vendidos en los tres países latinoamericanos y ascienden al 20% en España.

Estos datos no dan cuenta del peso del género en su totalidad, pues se basan en las ventas acumuladas por los 20 títulos más vendidos durante el año 2009. Sin embargo, son suficientemente representativos de la importancia adquirida por estos relatos “desencantados”, domésticos, carentes de heroicidad. La gravitación de estas narrativas es una particularidad de nuestro tiempo que se extiende más allá de las idiosincrasias nacionales –aunque éstas, evidentemente, existen.

En el cine, en cambio, estos géneros no tienen el mismo peso, como si fueran patrimonio de la televisión. Las numerosas biografías de grandes personajes que se exhibieron durante 2009 (Cocó Chanel, la reina Victoria, Edith Piaf, el Che Guevara, por nombrar algunos), o dramas humanos menos excepcionales, tales como los que presentan *El solista*, *Gordos*, *Visita inesperada* o *El vuelo del globo rojo*, no han despertado mayor interés. No obstante, debe destacarse que las biografías en general, y las biografías históricas en particular, ocuparon una porción importante de la industria cinematográfica, representando algo menos del 10% de las realizaciones de 2009.¹⁴

Es importante destacar el tratamiento que reciben estas biografías, que deconstruyen la heroicidad del personaje mostrándolo en sus facetas íntimas y cotidianas y que desdibujan su excepcionalidad para revelar el costado humano que lo asemeja a los públicos.

El cine, sin embargo, se caracteriza por ser el territorio de lo *extraordinario*, tanto por su composición espacial que propicia la inmersión en una atmósfera distinta, como por el tipo de relatos al que apunta, que aprovechan desesperadamente las peculiaridades del médium para competir con las pantallas domésticas. En este plano, los antiguamente llamados “efectos especiales” –hoy tecnología básica imprescindible para la realización cinematográfica-, son los recursos que atraen espectadores a las salas. El cine se va convirtiendo así en un ámbito particularmente apto para la preeminencia de los géneros fantásticos.

4. Géneros fantásticos y extraordinarios

La definición del género fantástico como género literario reconoce diversas fuentes. La mayoría coincide en establecer una primera línea de demarcación que lo separa de los géneros realistas. Los géneros fantásticos narran acontecimientos irreales, sobrenaturales e imaginarios, que producen “la fascinación de lo temible”,¹⁵ una “extrañeza irreductible” que se produce en el arco que va de lo mágico a lo siniestro. A veces, lo fantástico tiene un marco de verosimilitud -es un sueño o una pesadilla, o efecto de una manipulación científica, vinculándose a la ciencia-ficción.¹⁶ La diferencia con este último género estriba básicamente en el modo de justificar los mundos ficcionales creados y la ambigüedad del relato fantástico que incita a cuestionar el estatuto de lo “real”, aunque no siempre el contexto científico está tan desarrollado como para sustentar claramente esta diferencia.

Tzvetan Todorov señala dos características distintivas del género fantástico que no se verifican en la obra sino en su recepción: por un lado, el lector duda sobre la realidad de los fenómenos narrados sin poder decidir de inmediato su carácter; tiene una percepción incierta de los acontecimientos relatados. Por otro, los relatos fantásticos no admiten ni una lectura poética ni alegórica –un relato moral subyacente, por ejemplo.¹⁷

Si los géneros biográficos y autobiográficos refuerzan su relación con lo “real”, construyéndose como relatos naturalistas montados sobre acontecimientos ordinarios, el género fantástico es su contratara puesto que pone de manifiesto lo extraordinario. En términos de la relación con los públicos, no generan identificaciones sino desconcierto. Tal vez, su enorme atractivo tenga que ver con que ponen de manifiesto una pregunta sobre la índole de nuestra existencia, introduciendo la incertidumbre: como decía Borges, vacilamos al decidir si nuestra propia vida pertenece al género real o al fantástico.¹⁸

El interrogante, que cuestiona el orden mismo de la existencia humana, conlleva angustia: la realidad muestra pliegues y oquedades desconocidos y se vuelve insegura. No obstante, en las industrias culturales, la zozobra es una experiencia controlada; la inquietud se circunscribe al momento de la inmersión en la obra. Al ser confinadas al mundo de la ficción, las narraciones fantásticas conjuran lo siniestro y pueden resultar a la postre tranquilizadoras.

Los distintos subgéneros dentro de este gran grupo que comprende lo fantástico construyen estrategias diferentes. Los relatos maravillosos -los cuentos de hadas o de magia-, establecen una ruptura clara, una discontinuidad radical con el mundo real – salvo que aludan a él como alegoría-, provocando un efecto de ensoñación y de transporte a un mundo completo, cerrado en sí mismo y ajeno, como ocurre en la fantasía prodigiosa de *Harry Potter* o *El señor de los anillos*.

En cambio, cuando se presenta un acontecimiento sobrenatural y el relato fantástico orilla lo tenebroso –en *Crepúsculo* por ejemplo-, se alude a la existencia de resquicios en la realidad cotidiana reveladores de dimensiones ocultas. La convicción de la existencia de seres fantásticos tales como vampiros, hombres-lobo o monstruos es débil en nuestros tiempos, pero fue objeto de fe y materia de prácticas cotidianas en el pasado, al igual que su complemento maravilloso: la presencia de duendes, hadas, sirenas, dioses y otros seres hoy considerados fantásticos, fueron considerados verosímiles en su tiempo, cuando pasaron a formar parte de las literaturas populares.

El anacronismo de los personajes no debe velar la constatación central que transita en estos relatos: ellos se construyen sobre la creencia secular de la antinomia luz-oscuridad, ampliamente generalizada así sea bajo la forma de “pensamiento positivo” y “energías negativas”. En ese sentido, hay una cierta coincidencia entre los relatos de la vida cotidiana –sobre todo del género “autoayuda” basados en las múltiples corrientes *New Age*- y estos relatos fantásticos, en cuanto expresan una creencia en una dimensión metafísica.

La entrada de lo sobrenatural en los discursos contemporáneos puede ser un retorno de las religiones o un rechazo a la inmediatez extrema del “todo puede ser visto” que aplana la densidad de lo existente y que es propia de los géneros veristas y autobiográficos. Muchos de los autores que pregonan el “reencantamiento del mundo”, lo hace preocupado por la extensión de los fundamentalismos religiosos.¹⁹ Mi hipótesis sigue otro camino. Aunque coincido en pensar que hay un regreso a las creencias religiosas, creo que el fenómeno es más general y que aún el racional mundo occidental está calado hondamente por una religiosidad sincrética y laxa, pero religiosidad al fin: la *New Age*.

El reencantamiento del mundo aparece como el retorno de la magia asociado a la necesidad de trascender la poco estimulante visión de las realidades cotidianas. Es el exacto reverso de las narrativas analizadas previamente y puede pensarse, en un punto, que es una *reacción* –al aburrimiento, a la banalidad, a la falta de interés que despierta ver en el espejo, continuamente, la propia imagen.

Vemos que esta fuerte receptividad frente a relatos con componentes místicos está presente en los libros más vendidos de 2009 en casi todos los países del panel estudiado: *Ángeles y demonios* y *El símbolo perdido*, de Dan Brown, exploran esos vínculos resolviéndolos mediante un expediente racional, como es clásico de las novelas policiales; el elemento religioso constituyen el eje de la acción en *La mano de Fátima*, de Ildefonso Falcones; es el núcleo del conflicto en *La cabaña*, de W. Paul Young, está en expresado en la lógica oscurantista de *El secreto*, de Rhonda Byrne y en tono de religiosidad orientalista en *El combustible espiritual*, de Ari Paluch. En otro registro, también es el nudo del ensayo de José Saramago, *Caín*. Si sumamos estas obras a la saga de *Crepúsculo*, encontramos que, en Argentina, Colombia y España, 5 de los 15 libros más vendidos revelan este *pathos*, mientras que en México la cifra asciende a 7.

Los públicos de *Crepúsculo* no son los mismos que el del resto de las obras y la posibilidad de generalizar este análisis es escasa, no obstante, creo que revela algunas pistas sobre la sensibilidad contemporánea. Podemos conjeturar que los relatos de las vicisitudes cotidianas atraen a adultos que buscan apoyos para sostenerse en un mundo incierto y cruelmente competitivo, que reclama de cada sujeto más y más.

Las novelas y las películas fantásticas son patrimonio –no exclusivo, pero preferente- de los jóvenes. En el terreno cinematográfico, esta primacía es arrolladora. Aún dejando a un lado la ciencia ficción-acción y el cine de animación dirigido a los niños (prácticamente, el 30% de las películas más vistas), el género maravilloso, fantástico y de ciencia ficción pura –es decir: aquéllos que presentan lo extraordinario- representa más de un tercio del ranking de las 20 películas que concentraron durante 2009 la mayor asistencia de público.

En España, reunieron el 30% de los 20 filmes de mayor taquilla: *Avatar*, *Luna Nueva*, *2012*, *Harry Potter y el misterio del príncipe de sangre mestiza*, *El curioso caso de Benjamin Button*, *Más allá de los sueños* (en Latinoamérica, *Cuentos que no son*

cuento); *X-men. Orígenes: Lobezno*. En Argentina (donde no se estrenó *Avatar* hasta 2010) y México, representan el 40% de las 20 películas más vistas en el año. La lista de títulos se repite y amplía un poco, con la aparición en ambos casos de *Una noche en el museo II* y *Cuento de Navidad* (retitulado en algunos países de América Latina como *Los fantasmas de Scrooge*). Mientras que en Argentina se computan los asistentes a *Crepúsculo* y *El curioso caso de Benjamin Button*, en México cuentan los espectadores de *Avatar* y *X-men: orígenes. Lobezno*. Colombia registra el porcentaje más alto de espectadores de películas fantásticas: el 45% de las 20 más vistas.

Se trata de un fenómeno que tiene al menos 5 años de gestación y que sigue en crecimiento, ampliando sus públicos. Los géneros fantásticos concitan un interés inusual, incitando a imaginar las fuentes.

5. Conclusiones

En conclusión, podemos hablar de la coexistencia de dos sensibilidades que marcan el tono de la cultura masiva contemporánea: por un lado, la búsqueda de sí-mismo; por otro, el reencantamiento del mundo que conlleva una apertura hacia algo “otro” desconocido, ya sea el mundo social, la naturaleza, una entidad o una dimensión trascendente al aquí y ahora y al sujeto mismo.

Si los géneros veristas sirven como formas de introspección, los géneros fantásticos abren la mirada a una realidad que supera el círculo egotista. El reencantamiento no implica el ascenso de la superstición sino que, en el contexto de este análisis, insinúa que lo que se ve no es todo lo que hay; que lo desconocido está ahí, como amenaza y como promesa. Frente a la exhibición plana de la subjetividad abierta y diseccionada a través del dispositivo tecno-mediático, los géneros fantásticos recuerdan que no sabemos cabalmente quiénes somos ni cómo es el mundo que vivimos.

Las vivencias cotidianas representadas públicamente no son “la realidad misma” sino apenas la realidad visible según puede ser captada por un médium. La exposición realista, naturalista y analógica da, pues, una impresión más vívida de lo real, ocultando que el artificio que hace posible su exhibición y que necesariamente reduce y modela toda manifestación posible. Esta puesta en escena de la interioridad ha desencadenado

un orden de sensibilidad que podría compararse a la compasión, esto es, la identificación que lleva a “padecer con el otro”, espejándose en su vivencia.

La inmediatez de la imagen y la narración verista adelgaza el espesor de la vivencia, pero puede ser repuesta en la recepción, mediante la igualación o evocación de experiencias propias de los públicos, que devuelve densidad a las emociones testificadas en estos relatos biográficos y testimoniales en la medida en que permita una introspección. Si esto no sucede, se condena al sensacionalismo, el amarillismo y la observación morbosa. La vena poética, la imaginación en cualquiera de las artes, implica una transposición artística, justamente, de aquello que no puede ser ni narrado ni mostrado directamente, que es renuente a su exposición y que, por ello, aparece tangencialmente o merced a una intensa búsqueda creativa. Lo propio del arte y la literatura es forzar los límites de lo que puede ser dicho y de lo que puede ser exhibido para arrebatarse y comunicar aquella intimidad sutil y profunda que esconde la vida.

No es que los géneros fantásticos sean, *per sé*, garantes de esta empresa. Simplemente, señalan la existencia de otros mundos y otros seres *imaginables*, ampliando los horizontes del mundo.

En la década de 1990, se pasó de las narrativas heroicas a las de la cotidianeidad. Veinte años después, estas narrativas parecen estar cediendo su preeminencia frente al ascenso del “componente sobrenatural”. Es fundamental considerar algunas mediaciones. Traducido la mayor parte de las veces como un compendio de “efectos especiales”, la aparición de lo sobrenatural no equivale a la presencia de un ser humano salvador: éste, en general, y como herencia de esta mirada detenida sobre las vicisitudes domésticas, se configura como un personaje falible, defectuoso, torpe. El portento no acontece por su carácter, sino a pesar de él.

Aunque la magia coincida demasiadas veces con la técnica, ésta no es la única opción; en ocasiones se trata de un tipo de poder sobrenatural proveniente de los dioses, la naturaleza o fuerzas desconocidas. La dimensión socioafectiva está presente aun en los personajes que encarnan lo sobrenatural, ellos no son héroes de acción sino seres sensibles, acompañados de amigos y familiares y paradigmas del trabajo en equipo. En muchos de los casos, los auxiliares técnicos también aparecen encantados o humanizados.

Para interrogar aún más a fondo esta sensibilidad emergente, es importante tomar nota de los géneros que han declinado. El gran ausente es el relato amoroso: las novelas románticas están lejos de ser las favoritas y la superficie de la cultura parece estar desertizada. También han quedado relegados la comedia y el humor, salvo en el mercado editorial argentino que tiene este tema como un rasgo idiosincrático característico.

Quisiera finalmente señalar que la preocupación por el futuro ha sido eclipsada por un interés creciente por la historia. La desesperanza por el porvenir contenida en este repliegue del interés por el futuro coincide plenamente con los desvelos ecologistas. El género de la ciencia-ficción ha venido proporcionando fundamentalmente una excusa para las películas bélicas o de acción más que una proyección sobre escenarios expectables; en las producciones analizadas, sólo el film *2012* corresponde al género de la ciencia-ficción con su tono antiutópico característico. Los rasgos de las sensibilidades contemporáneas que he pretendido retratar encuentra en *Avatar* un ejemplo intergéneros que las sintetiza y conjuga de un modo particular.

6. Coda: Avatar, una síntesis de sensibilidades

Se ha hablado mucho ya de la película *Avatar*, un singular éxito de taquilla del cine contemporáneo. Parece, pues, innecesario abundar en este tema; tan sólo me interesa destacar algunos datos significativos en función de la relación entre géneros discursivos y sensibilidades. Desde este punto de vista, es una película a mitad de camino entre la ciencia ficción –en su versión antiutópica– y los relatos maravillosos. Este último aspecto es constatable sobre todo visualmente: la película crea un entorno visual mágico que evoca por momentos la imaginería de Hayao Miyazaki, aunque en otros revela su filiación con las creaciones de los mundos de Disney, especialmente en el plano lumínico.

Lo sorprendente de esta película, a mi modo de ver, es que pronuncia una clara crítica al modelo económico capitalista salvaje y el papel del ejército norteamericano como garante de este proceso apenas morigerado con una alusión a que los marines, opresores en Pandora, son quienes en la Tierra garantizan la libertad. La crítica alcanza a la ciencia, aunque la coloca en un lugar más incierto: los científicos son algo inocentes y

obsesionados por el saber, respetuosos de la diversidad, pero finalmente funcionales a la lógica general de explotación económica que financia sus investigaciones. Vemos, pues, una reprobación profunda y un alegato ecologista –plagado de elementos *New Age*- en un producto de máxima circulación y consumo en el sistema de las industrias culturales. Este hecho cuestiona el lugar de la cultura masiva como reproducción al servicio del poder incondicional al sistema social dominante. Lo que tenemos delante de la vista es una adhesión morosa, retrasada, al sentido común que reina en la sociedad. Dicho de otro modo: si el ecologismo aparece como relato de las películas del *mainstream culture*, es porque hace mucho tiempo fue aceptado como un discurso legítimo por los públicos.

Las producciones de la cultura masiva retoman y amplifican las opiniones, creencias y sensibilidades ya existentes –probablemente existentes- de la vida social. Cabe, entonces, conjeturar que esta película, tan lejana a todo afán revolucionario, al expresar una crítica al imperialismo y su modelo económico, político y militar, transcribe un ánimo más generalizado. Quizá se trate de una voz colectiva que, por ahora, sólo susurre y requiera utilizar el subterfugio del futuro y de un escenario imaginario para salir a la escena pública. Entendámonos bien: no creo que Hollywood esté a la cabeza de un movimiento social global en ciernes. Al contrario, creo que si se anima a decir algo en un sentido no convencional, es porque este movimiento, tal vez subterráneo, tiene ya cierta envergadura. Al menos, a nivel de las sensibilidades colectivas, existe un conjunto de transformaciones en marcha que, como un barómetro, son registradas por las producciones culturales.

Notas

1. Bajtín, M. 1982, p. 253.
2. Bajtín, M. 1982, p. 254.
3. Gallino, L. 1995, pp. 256-260.
4. “Sensation, perception, and interpretation of information about the world around us by using faculties of the mind such as senses, phenomenal and psychological perception, cognition and intelligence”. Sensorium definition in <http://www.medterms.com/script/main/art.asp?articlekey=15732>

5. Gadamer, H.-G. 1977, p. 549.
6. Véase al respecto las obras clásicas de Theodor Adorno y Max Horkheimer y el análisis crítico de Blanca Muñoz, 1989.
7. Voloshinov, V. 1992, p. 43.
8. Voloshinov, V. 1992, p. 47.
9. Olivera G. 1996, p. 87
10. Bajtín, M. 1982
11. Arfuch, L. 2002, p. 117.
12. Arfuch, L. 2002, p. 65
13. Los datos de ventas de libros fueron tomados de información publicada por distintos periódicos y portales accesibles desde Internet. En las referencias bibliográficas se provee el listado completo. Las tasas se calcularon en base a esta información.
14. Los datos de la taquilla del cine en los cuatro países del panel se tomaron centralmente de la página web “Movie Box Office Mojo” y fueron cruzados con otra información disponible en Internet.
15. Gandofo, E. 2007, p. 274)
16. Incluyo cierto tipo de relatos de ciencia-ficción como fantásticos, considerando que la ciencia también forma parte de un universo de creencias seculares de nuestro tiempo. La actividad de la ciencia en la literatura y en el cine ha desembocado en la creación de prodigios, asemejándose al modo en el que actúa un auxiliar mágico o una poción. En cambio, no incluyo en el género de ciencia-ficción a aquellos relatos que, utilizando un invento técnico, hacen de la ciencia-ficción una excusa para narrativas de acción o bélicas. Cabría preguntarse también sobre la forma que ha adquirido la ciencia-ficción en la actualidad, puesto que se ha distanciado notablemente de los patrones clásicos del siglo XX.
17. Todorov, T. 2006, p. 30
18. Borges, J. L. 1949.
19. Angenot, M. 2005.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1994, 2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona: Trotta.

ANGENOT, Marc. Fin de los grandes relatos, privatización de la utopía y retórica del resentimiento. *Estudios*, 2005, N° 17, p. 21-34.

ARFUCH, Leonor. El espacio biográfico. 1a. edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002,

BAJTÍN, Mijail (1982, 1999). *Estética de la creación verbal*. 1México: Siglo XXI editores.

Espacio Latino. Reproducción de noticias tomada del diario El País, Montevideo, 2 de diciembre de 1949 (Resumen de Carlos A. Passos) (2008). Recuperado el 02/04/2010. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>

GADAMER, Hans-Georg (1977, 1997) *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.

GALLINO, Luciano (1995). Entrada “Cultura de masas”. En *Diccionario de sociología*. México: Siglo XXI editores, 1995, 1003 p.

GANDOLFO, Elvio (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.

MUÑOZ, Blanca (1989). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcelona: Barcanova.

OLIVERA, Guillermo (1996). “Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión”. En *Estudios*, 6, págs. 83-91.

TODOROV, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

VOLOSHINOV, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza [1929]

Páginas de Internet consultadas con información relativa al mercado editorial de Argentina, Colombia, México y España:

<http://www.elpais.com/especial/libros/>. Recuperado el 01/04/2010

<http://soyleyendacharlie.blogspot.com/2010/01/los-libros-mas-vendidos-del-2009-en.html> Extraído el 28/03/2010

<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0430/articulo.php?art=18993&ed=0430> y

<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0430/articulo.php?art=18993&ed=0430#sigue>

Recuperado el 28/03/2010

<http://www.ansa.it/ansalatina/notizie/rubriche/entrevistas/20091212144034996515.html>

Recuperado el 28/03/2010

<http://cubaout.wordpress.com/2009/12/16/mexico-los-superventas-dieron-vida-a-las-editoriales-por-yanet-aguilar-sosa/> Recuperado el 28/03/2010

Páginas de Internet consultadas con información relativa a la industria cinematográfica y las taquillas de 2009 en Argentina, Colombia, México y España:

<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=115529> Recuperado el 01/04/2009

<http://www.elseptimoarte.net/el---top-ten---de-las-peliculas-mas-pirateadas-de-2009-7124.html> Recuperado el 01/04/2010

<http://mx.news.yahoo.com/s/07032010/90/entretenimiento-hollywood-zona-gloria-crecimiento-economico.html&printer=1> Recuperado el 01/04/2010

<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=115529> Recuperado el 02/04/2010

<http://www.boxofficemojo.com/intl/mexico/yearly/?yr=2009&p=.htm> Recuperado el 02/04/2010

<http://www.boxofficemojo.com/intl/spain/yearly/?yr=2009&p=.htm> Recuperado el 02/04/2010

<http://www.boxofficemojo.com/intl/argentina/yearly/?yr=2009&p=.htm> Recuperado el 02/04/2010

<http://www.boxofficemojo.com/intl/colombia/yearly/?yr=2009&p=.htm> Recuperado el 02/04/2010

http://www.frankfurt-book-fair.com/en/anniversary/contemporary_witness/00705/index.html Recuperado el 02/04/2010

<http://www.movisionary.com/movisionary-taquilla-las-mas-vistas-2009-Estados-Unidos.php> Recuperado el 28/03/2010

<http://www.publimetro.com.mx/entretener/las-peliculas-mas-taquilleras-en-mexico-fueron/milB!ujzWokZfMXQk/> Recuperado el 28/03/2010

<http://www.movisionary.com/movisionary-taquilla-las-mas-vistas-2009-Argentina.php>

Recuperado el 28/03/2010

<http://www.denunciando.com/cine-y-teatro-55/177194-las-20-peliculas-mas-taquilleras-del-2009-a.html> Recuperado el 28/03/2010

Listado de películas basadas en hechos reales. Recuperado el 03/04/2010.

[http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_based_on_actual_events.](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_based_on_actual_events)