



Sensibilidades contemporáneas: una exploración de la cultura desde los géneros narrativos

El propósito de este artículo es analizar las sensibilidades expresadas en la cultura masiva contemporánea, a partir de una conceptualización propia y la 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 comprender las tonalidades emotivas de la cultura. En este trabajo analizaré los distintos géneros y su significación, y se ponderará la preferencia de los públicos, al comparar las ventas de libros y la asistencia a las salas de cine en Argentina, Colombia, México y España, durante el 2009.

Palabras Clave: géneros fantásticos, géneros autobiográficos, cine, mercado editorial, sensibilidades.

Descriptor: Cultura de masas. Industria del libro. Mercado editorial.

Recibido: Abril 30 de 2010

Aceptado: Julio 29 de 2010

Origen del artículo

Este artículo presenta algunos resultados preliminares de una investigación individual que se desarrolló en el marco del programa “Transformaciones culturales contemporáneas”, radicado en el Centro de Estudios Avanzados, Unidad Ejecutora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), en Argentina. Forma parte del proyecto posdoctoral de la autora y es continuidad de un trabajo extenso sobre los géneros narrativos de la cultura masiva.

Contemporary Sensibilities: Exploring Culture through Narrative Genres

The purpose of this article is to analyze the sensibilities manifest in contemporary mass culture, starting with a proper conceptualization followed by empirical research of mainstream narrative genres. The sustained presence of veristic and biographical genres plus the rise of fantastic genres, reveal a set of peculiarities that allows a better understanding of cultures emotional nuances. In this paper I will examine the different genres and their meaning and at the same time the public's preferences will be pondered by comparing sales of books and movie house attendances in Argentina, Colombia, Mexico, and Spain in 2009.

Key words: fantastic genres, autobiographical genres, films, editorial market, sensibilities

Search tags: Mass culture. Book industry. Book trade.

Submission date: April 30th, 2010

Acceptance date: July 29th, 2010

Sensibilidades contemporáneas: una exploración de la cultura desde los géneros narrativos

Introducción

Un género sólo puede definirse como ejercicio de clasificación *posfacto*. Pero, entonces, ¿para qué sirve? Se convierte en una codificación sólo válida para sistematizar lo inerte, en la manía de orden de un coleccionista o en una etiqueta exclusivamente funcional a las estrategias de comercialización. “La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza — afirma Rick Altman—; 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” (Altman, 2000, p. 77).

Definir los géneros cinematográficos o literarios de manera precisa parece una tarea improductiva: sus formas y recursos cambian en el tiempo (Gandolfo, 2007). Pero, además, resulta imposible sustraerse a la fuerza hermenéutica del horizonte de sentido contemporáneo; toda lectura del pasado implica una recapitulación que introduce como sesgo invisible de la configuración actual. El reconocimiento de las transformaciones que han sufrido —el saber sobre lo que ya fueron— se condensa como regla y prescripción en cualquier

intento de delimitación. Parece, entonces, que una lectura de los géneros está irremisiblemente condenada a mirar al pasado desde la perspectiva del presente, sin poder arriesgar, salvo como proyección paralizante, una interpretación del dinamismo cultural.

Mi tesis apunta a hacer de la lectura de los géneros una ruta heurística para la comprensión más profunda del tiempo en el que vivimos, y percibir a la vez la dirección que adquieren los procesos en marcha. Para esto, es requisito indispensable pensar un género como una constelación de rasgos estilísticos provisionalmente anudada, con la provisionalidad que es condición absoluta de la dimensión social. La premisa metodológica consecuente es, entonces, considerar los géneros como categorías dúctiles, al escudriñar sus configuraciones actuales y nuevas tendencias, sin condenarlas a una identidad única definida por su trayectoria a lo largo del tiempo.

Tomando todas estas precauciones, vale la pena dedicar esfuerzos a un estudio de los géneros de la cultura contemporánea, porque, como sugiere Mijail Bajtín: “reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social” (1999, p. 253). Propongo, entonces, una revisión de los géneros literarios y cinematográficos que dominan el

.....
* **Vanina Papalini.** Argentina. Doctorada en Ciencias Sociales, por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y en Ciencias de la Información y la Comunicación, por la Universidad de París 8. Actualmente trabaja en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y en la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina.
Correo electrónico: vaninapapalini@gmail.com

escenario cultural de los últimos veinte años, como puerta de entrada a las sensibilidades de época. “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” afirma Bajtín (1999, p. 253). Si, efectivamente, en cada época: “son determinados géneros los que le dan el tono”, una lectura de sus conjugaciones recientes puede ayudar en la interpretación de las culturas contemporáneas y sus devenires¹.

Autorreferencialidad

A inicios de los años noventa, la cultura masiva experimentó el surgimiento de géneros y formatos que ponen en escena la cotidianidad. No es nueva la referencia a la intimidad y la interioridad: las confesiones, las cartas, los diarios, muestran la antigüedad de esta pulsión cultural (Tabachnik, 1997; Arfuch, 2002; Catelli, 2007). La novedad radica en su exposición pública y su aceptación como un tipo de discurso “audible” para los públicos; las condiciones de posibilidad para que estos discursos sean enunciados radican en una episteme que atribuye un valor de verdad a la percepción subjetiva (Foucault, 1978).

Bajo esta misma impronta, han sido revitalizados viejos formatos. Relatos de vida, reportajes, entrevistas, testimonios, infidencias, son formas de narrar habituales en la escena mediática que han sido actualizadas y reimpulsadas. Los géneros veristas, o géneros de no-ficción, han sido por mucho tiempo el territorio privilegiado de la arquitectura mediática, aunque no sean privativos de ella (Oberti, 2002). Se caracterizan por ocultar el artificio, al confundirse con una presentación directa o manifestación, aun cuando sean formas de representación construidas bajo los condicionamientos técnicos y estéticos de un dispositivo específico que persigue el propósito de una aceptación generalizada.

En cierto sentido, los géneros veristas retienen el aura del acontecimiento vivo y, por ello, son capaces de movilizar instantáneamente sentimientos y emociones. La “realidad” que reflejan es una

realidad interior. Esta característica los diferencia del naturalismo y el realismo, más orientados a describir la realidad fenoménica.

Muchos de los nuevos géneros de la cultura contemporánea se incluyen en esta categoría: a los *talks-show* y *realities-show* se les suma la multiplicación de relatos biográficos y testimonios en primera persona, presentes tanto en novelas históricas como en libros que abordan la política bajo una perspectiva personal. El proceso no se limita a los medios, sino que la reflexividad, este “volver sobre el sí mismo”, se evidencia también en las artes plásticas, que se refieren incesantemente a recuerdos del artista y su experiencia singularísima frente al mundo, y en la música, donde las selecciones musicales agrupadas en torno a una década contienen una evocación nostálgica de antiguas épocas vividas (Danto, 2009). Los foros sociales y los *blogs* son, quizá, espacios privilegiados para la afirmación de esta nota autorreferencial; se saturan de retratos individuales, con amigos, con la mascota...

Sin embargo, esta preferencia de los públicos no debe confundirse con la indiferencia ni el egoísmo. La autorreferencia no es ciega, sorda y muda. Al contrario: está atenta a su alrededor. El cuidadoso administrador que diseñó los foros sociales inventó al mismo tiempo un indicador de popularidad: cuántos amigos tienes, cuántas personas visitan tu sitio. El visitante, además, puede dejar su comentario, interactuar o desaparecer silenciosamente. Se trata, entonces, no

.....

1. Este trabajo se concentra en la investigación de la cultura masiva contemporánea, entendiéndola como la “cultura corriente” de las poblaciones urbanas latinoamericanas. No profundizaré, por lo tanto, en los sincretismos y particularismos culturales que se registran en cada una de ellas. Este recorte de la investigación presentada se concentra en las llamadas “gramáticas de producción” (Verón, 1994), marcada por grandes líneas, que tienen como centro fundamental a las industrias culturales norteamericanas. No obstante, mi posición al respecto no es determinista; considero que si ciertos géneros literarios y cinematográficos obtienen una mayor resonancia esto es porque retoman y expresan un tono cultural existente en una sociedad en un momento de su historia.

sólo de manifestarse, sino también de ser visto, de reconocerse por la reacción de los demás, de descubrirse y correr el riesgo de la crítica.

Cabría incluso preguntarse qué se describe cuando se habla de autorreferencialidad de la cultura. El prefijo “auto” indica algo propio, y también un movimiento que retorna hacia su origen, que es producido y recibido por el mismo agente, que vuelve hacia sí. La noción de referencia implica tanto una noticia o información como el dato que es necesario citar para completar una idea. Las referencias pueden ser pensadas como parámetros cognitivos, como orientaciones externas que permiten definir con mayor precisión el sentido de la cuestión. El sustantivo y su prefijo confluyen en un resultado paradójico: las indicaciones, las noticias del “afuera”, tienen por contenido al propio sujeto que pregunta.

Si la cultura contemporánea fuera de una autorreferencialidad absoluta caería en el solipsismo; es necesario, por lo tanto, advertir que se trata de *un* rasgo entre otros. La noción de autorreferencialidad se aplica fatalmente al sistema de medios, por dos razones: la primera, porque ellos mismos, en cuanto novedad tecnológica, son el mensaje, según reza la sentencia de Marshall McLuhan (McLuhan y Fiore, 1967); la segunda, porque son a la vez un conjunto de contenidos y una plataforma de difusión. Aprovechando esta circunstancia, los medios autopublicitan sus programas en otros difundidos por el mismo medio o grupo de medios de propiedad común. Se produce así una suerte de palimpsesto: las acotaciones sobre las producciones precedentes integran un nuevo programa. Finalmente, este recurso genera nuevos formatos; los segmentos de comentarios se emancipan para convertirse en programas autónomos.

El proceso es más virulento en la televisión que en la radio o en la prensa, al punto de ser percibido como si “la televisión sólo habla(ra) de sí misma”. La frase alude al aumento de programas televisivos que retoman otros, en la forma de chimentos, *bloopers*, apostillas, interpretaciones o entrevistas. El aspecto por destacar aquí es la baja información, la falta de contenidos nuevos y la enorme redundancia de la

producción mediática, en sincronía con la lógica posmoderna del comentario y la cita. A diferencia del arte y de la arquitectura posmodernos, en el caso de los medios no hay una apropiación creativa, sino una repetición que exalta los componentes escandalosos o sensacionales de las referencias glosadas.

La reiteración es parte de la pauta de la producción de los medios masivos desde su aparición (Adorno y Horkheimer, 2006; Gallino, 1995; Varela, 2002), de manera que una intensificación de esta característica no debería sorprender. En cambio, lo que resulta novedoso es la aparición de formatos que hacen de la autorreferencia su núcleo central. Este hecho implica tanto la renovación del género de la entrevista (Arfuch, 1995) —y sus parodias incluidas en programas humorísticos—, como la aparición de producciones innovadoras, centradas en los avatares vitales de personas cualesquiera: hablo de los *talk-shows*, que presentan confesiones y testimonios narrados por sus protagonistas, y los *reality-shows*, un tipo de autobiografía “en vivo” (Andacht, 2003).

En todo el sistema de medios, incluyendo la radio, los semanarios y la literatura de circulación masiva, pueden verse también, como expresión de esta misma configuración emotiva, una proliferación de producciones “de autoayuda”, ya sea como obras o programas completos o como microespacios específicos dentro de un formato de mayores dimensiones. Generalmente, también vienen apoyados por testimonios en vivo, epístolas o discursos referidos por el profesional que los atiende. La autoayuda es un subgénero que se incluye dentro de esta categoría amplia de los géneros biográficos y veristas.

De igual forma, los espacios habilitados por la Internet hacen de la narración personal y la galería de autorretratos una constante (Turkle, 1997). Para completar el cuadro, la presencia de cámaras y pantallas devuelve la imagen propia en innumerables ocasiones, a modo de reflejo especular que facilita el verse, pero que está dirigido fundamentalmente a ser mirado y a permitir el escrutinio del otro que, se supone, está ahí (Baudrillard, 1990).

Creo, entonces, que la autorreferencialidad de la cultura contemporánea señala una disposición particular, una sensibilidad específica. Esta autopresentación no es un soliloquio dirigido a *nadie*: tiene, al menos, un público y quizá hasta interlocutores abstractos, un “otro” que, mediado o resumido en reglas, deviene parcialmente abstracto (Mead, 1968).

Géneros biográficos y veristas

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, al enfocar especialmente los aspectos subjetivos y subrayar en ellos las emociones, para constituir una forma de “comunidad” (Olivera, 1996).

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. Se provoca una “personalización” capaz de generar compasión y movilizar afectivamente a la audiencia (Boltanski, 1993).

Para Bajtín, estos géneros siguen el modelo narrativo de la “biografía cotidiana”. Las características distintivas de estas narrativas consisten en el sostenimiento de valores sociales, de grupo o familiares, desplegados en múltiples detalles domésticos, carentes de una significación universal. Los relatos se circunscriben a ámbitos reducidos o a la esfera hogareña (Bajtín, 1999, pp. 141-143). Las acciones desarrolladas no tienen impacto alguno en acaecer social: se trata, por el contrario, de la dimensión privada. No se narran

sucesos extraordinarios, sino habituales, monótonos, triviales: son las vidas que viven las mayorías y en las que todos pueden verse representados.

Estas narrativas son muy frecuentes en los medios cuya recepción es privada, como la televisión, la radio, los libros, los semanarios y las publicaciones periódicas, y, en menor medida, la prensa. La amable convivencia entre los géneros biográficos y los medios que caracterizan 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, dejan una huella personal que particulariza a los individuos, ampara la inscripción afectiva, eclipsa a los actores excepcionales y los reemplaza por figuras corrientes (Papalini, 2007). Es una retórica desencantada que se expresa, también, en el ocaso de los héroes, como si ya no proporcionaran una clave de sentido, como si el descrédito más absoluto hubiera desvanecido su aura.

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. Todos estos géneros y subgéneros que comparten esta inclinación a la representación de la vida cotidiana y enfatizan la dimensión subjetiva pueden ser englobados en una categoría más general, que subraye, más que sus componentes estilísticos específicos, una disposición expresiva particular. La denominación general que utilizo es “géneros biográficos y veristas”.

¿Cómo se manifiesta esta receptividad de los públicos a dichos géneros? Creo necesario atender a las formas de la recepción, y separar las modalidades “individuales” de las “colectivas”, en función del *médium*. Es conveniente analizar, entonces, dos soportes narrativos que ejemplifiquen estos tipos diferentes de recepción. Por ello, mi investigación se aboca, por un lado, los libros de circulación masiva y, por otro, las películas exhibidas en cines. Los modos de interpelación de unos y otras y el “receptor modelo” implicado en cada caso observan especialmente las formas que adquiere la recepción. Este dato, sumado a las capacidades técnicas específicas

de cada medio, comporta variaciones significativas que es preciso considerar.

En primer lugar, veamos algunos datos del mercado editorial que apunten a revisar el fenómeno de los géneros biográficos y veristas. Tomaré mis referencias de los 15 libros más vendidos en 2009 en un panel de cuatro países hispanohablantes: Argentina, Colombia, México y España². Los datos estadísticos construidos hacen evidente la importancia de aquellos géneros que se conectan más directamente con las necesidades prácticas, ya sea que proporcionen orientación para la vida o que se consagren al análisis de la actualidad nacional.

De las ventas totales, una porción significativa corresponde a los libros de autoayuda y de política. Estos últimos se presentan, en muchos casos, bajo la forma de biografías y testimonios de los protagonistas. 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. En total, los géneros biográficos y veristas representan el 46% en Argentina, Colombia y México, y el 33% en España³.

Estos datos sólo pueden ser tomados a modo indicativo, ya que no dan cuenta del peso de cada género en su totalidad, pues se basan en las ventas acumuladas por los títulos más vendidos durante el 2009. Sin embargo, es sorprendente la homogeneidad de los casos latinoamericanos en esta intensificación de la vinculación con la dimensión de la “vida real”. Las tasas que indican la preferencia por los géneros biográficos y veristas representan prácticamente la mitad de las lecturas, e indican 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— (Figura 1).

En el cine, en cambio, estos géneros no tienen el mismo peso. Las numerosas biografías de grandes personajes que se exhibieron durante 2009 (Coco Chanel, la reina Victoria, el Che Guevara o Mandela, por nombrar algunos), o dramas humanos menos excepcionales, como los que presentan *El solista*, *Gordos* o *Visita inesperada*, no han despertado mayor interés. Las biografías en general, y las biografías históricas en particular, representan algo menos del 9% de las producciones cinematográficas de 2009⁴.

Es importante destacar el tratamiento que reciben estas biografías, que deconstruyen la heroicidad del personaje y lo muestran en sus facetas íntimas y cotidianas, que además desdibujan su excepcionalidad para revelar sus debilidades humanas. Las biografías cinematográficas (o *biopics*) tienden, también, a buscar la identificación con los públicos.

.....

2. 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 con base en esta información.
3. En varios sentidos, los gustos de los públicos argentino y colombiano son simétricos. Además, ambos países tienen un público lector extenso e industrias editoriales de fuerte peso. Si bien las estadísticas del mercado editorial de 2009 no muestran esta semejanza, los estudios realizados para años precedentes revelan que el lugar de la política —en Colombia, muy habitualmente abordada bajo la forma de testimonios— es semejante al interés que reviste en Argentina, aunque en este país se trata de investigaciones periodísticas (Papalini, 2009). Excepcionalmente, en 2009 existieron tres títulos de autores de autoayuda argentinos que desplazaron a los de política; a la inversa, en Colombia en ese mismo año, la autoayuda, que tuvo una presencia destacada en años anteriores, no estuvo demasiado representada. En México, un país también con fuerte producción editorial propia, la evolución de las estadísticas de ventas replica parcialmente las tendencias del mercado norteamericano. La fuerza creciente de la penetración cultural estadounidense, y a la inversa, la latinización de amplios sectores de esa sociedad, constituyen un fenómeno distinto a los procesos que por ahora experimentan los países de América del Sur.
4. Los datos de taquillas de 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.

El ascenso de los géneros fantásticos

El cine se caracteriza por ser el territorio de lo extraordinario, tanto por su modalidad de consumo, que propicia la inmersión en una atmósfera distinta, como por el tipo de relatos que es capaz de construir. Las producciones cinematográficas 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 de películas—, son los recursos que atraen espectadores a las salas. La incorporación del efecto de tridimensión en las proyecciones obtiene una ventaja comparativa frente a las posibilidades de reproducción del video doméstico. Así, entonces, por esta doble diferenciación con la recepción doméstica, el cine se vuelve un ámbito particularmente apto para la preeminencia de los géneros fantásticos.

También aquí utilizo una delimitación amplia de lo que comprende el género. La definición que propongo apunta, fundamentalmente, a destacar la presencia de un orden extraordinario, opuesto a las retóricas de la vida cotidiana. Lo “extraordinario” abarca: los relatos maravillosos (Todorov, 2006), referidos a seres inexistentes, como hadas, duendes, elfos, *hobbits* y el universo de los recursos mágicos; lo sobrenatural, que aparece bajo la forma de criaturas fantásticas o mitológicas (hombres lobo, vampiros, dioses olímpicos, momias vivientes, zombis, ángeles, demonios), la proyección de mundos futuros —la ciencia ficción clásica queda comprendida en esta categoría amplia— y la reescritura fantástica de la historia. Este último criterio de demarcación lleva a reconsiderar a *Bastardos sin gloria*, de Quentin Tarantino: se trata de un caso difuso de combinación de géneros, donde el componente fantástico ocupa un lugar relevante.

Dejo fuera de esta gran categoría a la ciencia ficción puesta al servicio de una película de acción, es decir, cuando resulta una excusa para un relato de luchas, persecución y peligro con amplio despliegue de efectos especiales —por

ejemplo, la saga de *Terminator*—. En ese sentido, se hacen evidentes las reconfiguraciones de géneros que mencionaba al inicio: en el caso del cine, justamente por la importancia que revisten los “efectos especiales” para atraer a los públicos, la ciencia ficción se está refigurando como un modo de argumentación “verosímil” de una narración de acción futurista, que posibilita el empleo de sofisticados recursos técnicos.

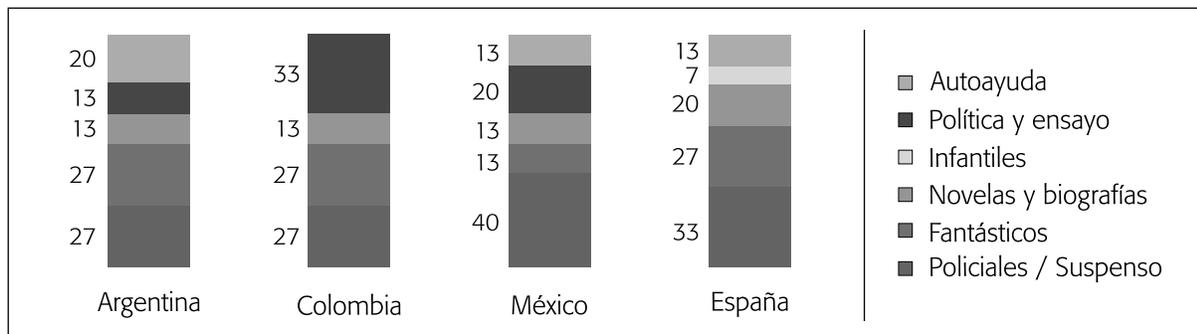
Los géneros fantásticos ocupan un lugar destacado en las preferencias de los espectadores, que se amplía aún más si se descuenta la porción destinada al público infantil. Aunque en muchos casos se presupone que estos géneros están dirigidos a un público adolescente y joven, la bibliografía reciente señala que una porción significativa de adultos se inclina también por ellos —incluyendo los dibujos animados que no son sólo “infantiles”— (Kirchheimer, 2005). En Argentina, España y México, el 40% de las películas más vistas corresponde a este género, mientras que en Colombia asciende al 45%⁵ (Figura 2).

Esta reaparición de la fantasía tiene algunas características muy precisas que conviene revisar: en primer lugar, y quizá como consecuencia de la experiencia cultural que implican las biografías cotidianas, la retórica heroica grandilocuente ha desaparecido completamente. Los héroes son personas comunes ubicadas en circunstancias especiales. Incluso los personajes sobrenaturales —los vampiros adolescentes de la saga *Crepúsculo* o los jóvenes semidioses de *Percy Jackson y el ladrón del rayo*, por ejemplo— se comportan como cualquier otra persona de la misma edad. Esta característica, que implica la ausencia del componente sagrado o místico en la dimensión de lo extraordinario, retiene la identificación de los públicos con las obras, familiariza lo maravilloso y naturaliza lo siniestro como un pliegue ficcional de la existencia.

.....

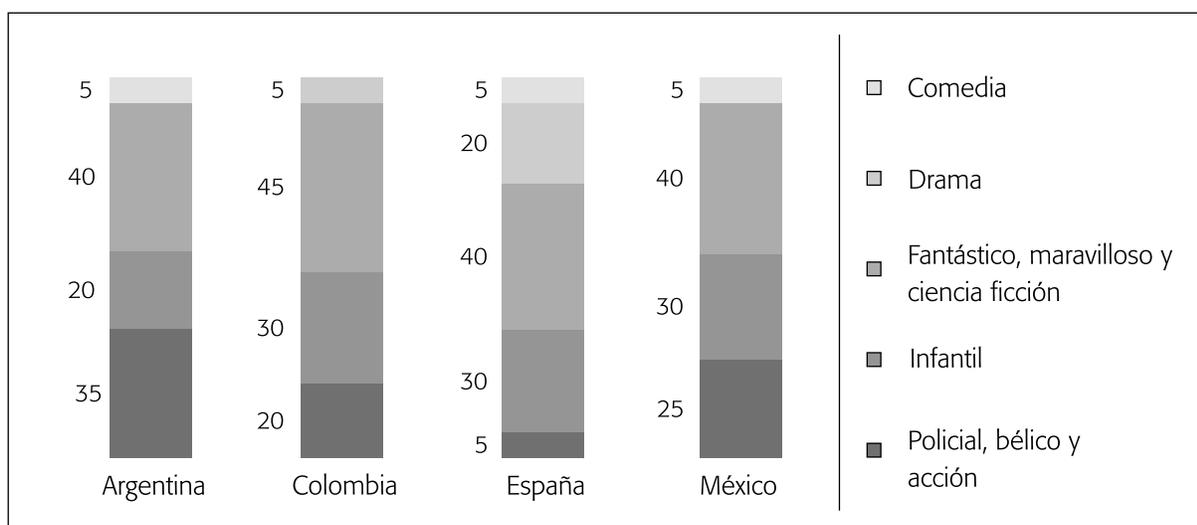
5. Dado que en Argentina la película *Avatar* no se estrenó hasta inicios de 2010, no se toma en cuenta para el periodo. En los otros tres países, en cambio, ingresa en las estadísticas. Cabe suponer, entonces, una posible elevación de la tasa argentina que podría alcanzar el nivel de Colombia.

Figura 1. Libros más vendidos por géneros según país (2009)



Fuente: elaboración propia.

Figura 2. Películas más vistas por género según país



Fuente: elaboración propia.

Esta modulación de lo fantástico se presenta como “el otro lado del espejo”: es semejante, pero está separado; es análogo a lo real, pero guarda una cuota de misterio. Para tranquilidad de todos, está tajantemente desconectado de la vida ordinaria, como si se condescendiera con un pretendido brujo que practica magia, a sabiendas de que sus prácticas son inofensivas. Esta suerte de reencantamiento de las narrativas aparece como la emergencia de una dimensión puramente fan-

tasiosa que descentra la autorreferencia constante. En ese sentido, complementa las narrativas de la cotidianidad sin oponerse a ellas; simplemente, agrega la cuota de asombro que la lectura insistente de lo conocido obturaba.

Se trata de un reencantamiento secular, sin espiritualidad o con una espiritualidad laxa al estilo de la *nueva era*, que no exige comprometerse con un dogma o un conjunto de creencias estrictas. Pero es definitivamente un cambio: aunque por

ahora se percibe como propio de los más jóvenes, su importancia crece en forma sostenida. Si tomamos como hito inicial la adhesión generada por los libros de *Harry Potter*, vemos que la década 2000-2010 marca el ascenso de la fantasía. Incluso podemos pensar que esta saga constituyó una suerte de “aprestamiento cultural” y generó las condiciones para que los entonces niños reciban calurosamente a *Crepúsculo* unos años más tarde. Durante el 2009, la masiva concurrencia a las salas de cine que obtuvieron películas del género fantástico hace sospechar que los asistentes no eran exclusivamente jóvenes. En este sentido, el éxito de *Avatar* lo confirma.

Conclusión

Las narraciones mitológicas y maravillosas ocupan el espacio tradicional de los relatos de aventuras, tanto por la franja etaria que los frecuenta como por la relativa declinación de las épicas. Series televisivas como *Lost*, producidas sobre un tópico clásico de los relatos de aventuras —accidente y supervivencia en una isla perdida—, pertenecen en realidad al género fantástico. Justamente, el atractivo de la serie tiene que ver con el misterio y lo sobrenatural.

Sobre esta tesitura, podemos pensar que el género fantástico es continuidad y complejización de las narrativas cotidianas, mientras que la aventura se le opone. En términos del ritmo narrativo, las aventuras proponen una intensidad de acción opuesta a la rutina, mientras que los mundos fantásticos son “otros modos de existencia cotidiana” que también constituyen rutinas, al incorporar “otra” dimensión a un discurrir mundano que no necesariamente experimenta más accidentes que de costumbre.

No obstante, la película *Avatar* incluye elementos propios de los relatos de acción que promueven tanto la reaparición del héroe —presencia opaca en las narrativas contemporáneas—, como la más clara delimitación de “buenos” y “malos”. La diégesis narrativa de acción, ya sea bélica o de aventuras, incluye la presencia de eventos “fuertes”, donde se ponen en tensión las posiciones y se resuelven las ambigüedades. En este sentido, la construcción de las historias y los personajes es

netamente distinta a la de los dos grandes grupos de géneros revisados antes.

En los géneros biográficos y veristas, los matices y las contradicciones constituyen un rasgo característico, pues se trata de sacar a la luz las inflexiones inherentes a la condición humana. En los géneros fantásticos y sobrenaturales, hay una diversidad mayor. Muchos de ellos construyen una definición no canónica de “buenos” y “malos”; estas atribuciones de valor no se adhieren a una identidad esencial (no todos los vampiros o los hombres lobo son “malos”). En cambio, las narraciones construidas sobre eventos “magños” tienden a la oposición y resolución dilemática de este problema.

La revalorización de la dimensión subjetiva y espiritual marca una diferencia con los modos de acumular y disputar el poder —básicamente definido como *fuera bélica*—, característicos de las narrativas de la Guerra Fría. Si bien este tipo de narrativas de acción no es importante en la cultura contemporánea, aparecen algunos indicadores que vale la pena retener, pues puede estar señalando una transformación en la configuración de las sensibilidades. Así, el territorio provisionalmente abandonado de las guerras políticas podría renacer bajo la forma de una inminente catástrofe ecológica —registrada como tal en el orden ficcional—, lo cual hace posible la reposición de la disputa entre barbarie y civilización bajo nuevas formas.

Como sedimentos de la configuración emotiva biográfica y por efecto del tenue reencantamiento de los géneros fantásticos, podríamos conjeturar que un nuevo héroe debería ser espiritual y comprensivo, preocupado por el mundo que lo rodea. Sin embargo, la heroína de la saga de *Millenium* —otro de los fenómenos de ventas editoriales más relevantes de 2009— es una *outsider* capaz de crueldad, es la vengadora de las mujeres vejadas y la perturbadora del orden establecido, una *cyberpunk* de inteligencia superior, que hace ostensibles la decadencia y miseria del mundo contemporáneo. Hasta el amor cobra allí un tinte deshumanizado y carente de toda ternura. Perteneció, en este sentido, a la retórica desencantada del fin de siglo, que subraya la presencia de lo

tenebroso bajo la superficie aparentemente normal, clara y rutinaria de las sociedades contemporáneas.

Quizá sea ésta una advertencia sobre el mundo real y su violencia, que no puede dar lugar a un nuevo orden si no es ajusticiado. Tanto las fantasías, por medio de la creación de ilusiones tranquilizadoras, como la restricción del orden doméstico centrado sobre sí, evitan mirar las iniquidades y los abusos que siguen existiendo, que no han sido saldados en modo alguno y que exigen tanta atención como la que reclama el ecologismo para los problemas ambientales. La trilogía de Stieg Larsson constituye un llamado de atención fundamental que fuerza a recordar lo que queda por hacer.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2006), *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Trotta.
- Altman, R. (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Andatch, F. (2003), *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*, Buenos Aires, Norma.
- Arfuch, L. (1995), *La entrevista, una invención dialógica*, Buenos Aires, Paidós.
- (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1999) [1982], *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. (1990), “Videosfera y sujeto fractal”, en VV. AA., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 27-36.
- Boltanski, L. (1993), *La Souffrance à distance*, París, Métailié.
- Catelli, N. (2007), *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Danto, A. (2009), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, M. (1978), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- Gallino, L. (1995), “Comunicación masiva”, en *Diccionario de sociología*, México, Siglo XXI Editores, pp.188-193.
- Gandolfo, E. (2007), *El libro de los géneros*, Buenos Aires, Norma.
- Kirchheimer, M. (2005), “El reproche de la comicidad. Lectura sobre dibujos animados no infantiles”, *Figuraciones*, núm. 3, Asunto Impreso/IUNA, pp. 143-154.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1967), *El medio es el mensaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Mead, G. (1968), *Espíritu, persona y sociedad*, Buenos Aires, Paidós.
- Oberti, L. (2002), *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*, Buenos Aires, Longseller.
- Olivera, G. (1996), “Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión”, en *Estudios*, núm. 6, pp. 83-91.
- Papalini, V. (2007), “Una cotidianeidad de puertas abiertas: individualización y masificación en la construcción mediática”, *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, núm. 123, Buenos Aires, pp. 9-24.
- (2009), “Literatura masiva, las marcas de la mundialización” [informe de investigación inédito], Buenos Aires, CONICET.
- Tabachnik, S. (1997), *Voces sin nombre*, Córdoba, Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Todorov, T. (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós.
- Turkle, S. (1997), *La vida en la pantalla*, Barcelona, Paidós.
- Varela, M. (2002), “Medios de comunicación de masas”, en Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 169-173.
- Verón, E. (1994), *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

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

- <http://www.elpais.com/especial/libros/>, recuperado: 01 de abril de 2010.
- <http://soyleyendacharlie.blogspot.com/2010/01/los-libros-mas-vendidos-del-2009-en.html>, recuperado: 28 de marzo de 2010.

- <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0430/articulo.php?art=18993&ed=0430>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0430/articulo.php?art=18993&ed=0430#sigue>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.ansa.it/ansalatina/notizie/rubriche/entrevistas/20091212144034996515.html>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://cubaout.wordpress.com/2009/12/16/mexico-los-superventas-dieron-vida-a-las-editoriales-por-yanet-aguilar-sosa/>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=115529>, recuperado: 1 de abril de 2009.
- <http://www.elseptimoarte.net/el---top-ten---de-las-peliculas-mas-pirateadas-de-2009-7124.html>, recuperado: 1 de abril de 2010.
- <http://mx.news.yahoo.com/s/07032010/90/entretenimiento-hollywood-zona-gloria-crecimiento-economico.html&printer=1>, recuperado: 1 de abril de 2010.
- <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=115529>, recuperado: recuperado: 2 de abril de 2010.
- <http://www.boxofficemojo.com/intl/mexico/yearly/?yr=2009&p=.htm>, recuperado: 2 de abril de 2010.
- <http://www.boxofficemojo.com/intl/spain/yearly/?yr=2009&p=.htm>, recuperado: 2 de abril de 2010.
- <http://www.boxofficemojo.com/intl/argentina/yearly/?yr=2009&p=.htm>, recuperado: 2 de abril de 2010.
- <http://www.boxofficemojo.com/intl/colombia/yearly/?yr=2009&p=.htm>, recuperado: 2 de abril de 2010.
- http://www.frankfurt-book-fair.com/en/anniversary/contemporary_witness/00705/index.html, recuperado: 2 de abril de 2010.
- <http://www.movisionary.com/movisionary-taquilla-las-mas-vistas-2009-Estados-Unidos.php>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.publimetro.com.mx/entretener/las-peliculas-mas-taquilleras-en-mexico-fueron/milB!ujzWokZfMXQk/>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.movisionary.com/movisionary-taquilla-las-mas-vistas-2009-Argentina.php>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- <http://www.denunciando.com/cine-y-teatro-55/177194-las-20-peliculas-mas-taquilleras-del-2009-a.html>, recuperado: 28 de marzo de 2010.
- http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_based_on_actual_events, recuperado: 3 de abril de 2010.

¿Qué se traen los videojuegos?

ESTADO DEL ARTE DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE JUEGOS MASIVOS EN LÍNEA PARA MÚLTIPLES JUGADORES (JMLMJ)



VISITE NUESTRO BLOG

<http://juegosmultiusuarioenlinea.blogspot.com>

MÁS INFORMACIÓN

investigacionjmlmj@gmail.com

FACULTAD DE
Comunicación
y Lenguaje

