

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J.-C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
103. O. Mangin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*

Rick Altman

Los géneros cinematográficos

-MICHAEL ESKENAZI
L. OMV. PAIDÓS 25/102
FACT. 14.11.1310

Título original: *Film/Genre*
Originalmente publicado en inglés, en 1999, por el British Film Institute, Londres

Traducción de Carles Roche Suárez

Cubierta de Mario Eskenazi

*Este libro está dedicado a la memoria
de Michael Eric Altman
(1976-1995)*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

- © 1999 Rick Altman
 - © 2000 de la traducción, Carles Roche Suárez
 - © 2000 de todas las ediciones en castellano
- Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICP,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-0979-4
Depósito legal: B-39.701/2000

Impreso en Gràfiques 92, S.A.;
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

antítesis entre los géneros y los distintos textos. Algunos teóricos se interesan por la comparación entre la producción regida por normas y la creación espontánea, mientras que otros teóricos se sienten más atraídos por las diferencias entre forma interna y externa. ¿Dónde residen los géneros? ¿En un esquema preexistente, en los textos, en la crítica o en algún otro lugar? ¿Son herramientas útiles para la clasificación o representaciones de la realidad? ¿Cuál es su verdadera importancia? ¿En qué sentido y para quién son importantes? El propio término «género» es en sí extremadamente volátil, tanto en su extensión como en su objeto y contenido.

Sin embargo, no se puede dar por sentado que géneros cinematográficos y géneros literarios sean una misma cosa. Ni tampoco debemos suponer que la teoría de los géneros cinematográficos y la de los géneros literarios sean limítrofes, por mucho que los teóricos de la literatura hayan insistido en ello. En el siguiente capítulo descubriremos si alguna de estas cuestiones recibe un tratamiento más satisfactorio en la obra de los teóricos de los géneros cinematográficos.

2. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación —o en cualquier reseña— sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.

Richard T. Jameson, *They Went Thataway* (1994, pág. ix)

En muchos aspectos, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios. Aunque los críticos de los géneros cinematográficos casi nunca citan a Horacio o a Hugo, sí recurren a Aristóteles y a toda una serie de teóricos literarios más recientes. Leo Braudy invoca a Samuel Johnson; Frank McConnell se remite a John Dryden; Ed Buscombe se fija en Wellek y Warren; Stuart Kaminsky, John Cawelti y Dudley Andrew citan a Northrop Frye; Will Wright busca el apoyo de Vladimir Propp; Roland Barthes y Tzvetan Todorov aparecen citados en la obra de Stephen Neale. Sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios.

Con todo, existen notables diferencias entre la crítica de los géneros cinematográficos y sus predecesores literarios. Las publicaciones sobre géneros cinematográficos empezaron a proliferar a finales de los sesenta, hasta conquistar un espacio intelectual propio en el que los estudiosos y críticos de cine, como sucede actualmente, se responden unos a otros dejando a un lado a aquellos críticos literarios que sirvieron de base a la especulación sobre los géneros. Si la bibliografía de Will Wright en *Sixguns and Society* (1975), por ejemplo, partía en gran medida de un repertorio de teóricos literarios, lingüistas y antropólogos, casi todos los estudios so-

bre géneros cinematográficos de la última década repiten una misma lista de teóricos cinematográficos, cuya obra se ha publicado íntegramente en los últimos veinticinco años: Altman, Buscombe, Cawelti, Doane, Elsaesser, Neale, Schatz, Williams y el propio Will Wright. En suma, el estudio de los géneros cinematográficos se ha constituido en las dos últimas décadas como un terreno aparte del estudio de los géneros literarios; en consecuencia, ha desarrollado sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudio.

En este capítulo intentaremos esbozar las aproximaciones a los géneros cinematográficos en los últimos años. Esta panorámica se centra, sobre todo, en los estudios de los principales géneros publicados en forma de libro, junto con los artículos más influyentes que han aparecido sobre el tema. Las actitudes descritas no se corresponden necesariamente, sin embargo, con las proclamadas en las contraportadas o en las introducciones teóricas de los libros; derivan, más bien, de la praxis real de los estudios actuales sobre los géneros, es decir, la teoría que emerge de la práctica de la crítica e historia de los géneros. No todos los métodos o conclusiones presentados en este capítulo están en concordancia con mis propias ideas. En realidad, a lo largo de la presente obra propondremos alternativas a muchas de las actitudes descritas a continuación. No obstante, es importante que los lectores puedan tener una idea clara de la tradición clásica de los estudios sobre géneros cinematográficos, como contexto básico para las propuestas a realizar en capítulos posteriores. Por ello, las diez afirmaciones siguientes se presentan del modo más directo posible, evitando las posibles variantes así como la crítica de actitudes y estrategias potencialmente problemáticas.

El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses

En los cómics siempre aparecen extraños artefactos capaces de desempeñar las más diversas tareas. Algo parecido sucede con la visión que normalmente se tiene del género. Con una versatilidad poco menos que mágica, los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente. Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos.

Dudley Andrew afirma, en *Concepts in Film Theory* (1984), que los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas. El género es una categoría singular en el sentido de que implica abiertamente a todos los aspectos de esta economía; estos aspectos están siempre en juego en el ámbito del cine, pero suele resultar muy difícil percibir su interrelación (1984, pág. 110).

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Aunque no todos los teóricos de los géneros tienen en cuenta estos cuatro significados y áreas de influencia, los teóricos de los géneros suelen justificar su trabajo partiendo de la polivalencia del concepto. Por ejemplo, Stephen Neale, en su obra *Genre* (1980), empieza citando a Tom Ryall: «La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador.» (Pág. 7). Basta un mismo término para ir desde el director hasta la película y de ésta a la lectura del espectador.

Naturalmente, esta capacidad de ejercer múltiples funciones otorga al género el poder de asegurar unas relaciones privilegiadas entre los distintos componentes del cine. Ese potencial exclusivo del género cinematográfico se expresa casi siempre en forma de figuras estilísticas o metáforas explicativas de esa singular capacidad de establecer conexiones. En palabras de Thomas Schatz (1981), los géneros cinematográficos «expresan las sensibilidades social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores» (pág. 14). Más allá de esta sencilla construcción «no sólo... sino también», Dudley Andrew ofrece una metáfora de equilibrio activo al afirmar que «los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine» (1984, pág. 111). Jim Kitses (1969), sin embargo, es quien consigue expresar con mayor dinamismo el potencial comunicativo del género. «El género», señala Kitses en *Horizons West*, «es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos» (pág. 8). El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos. Resulta comprensible que las múltiples definiciones y asociaciones de los géneros puedan producir una cierta confusión; más sencillo aún es darse cuenta de que un concepto tan versátil atrapa la imaginación de los críticos cinematográficos (quienes, en ocasiones, acaban confundiendo el concepto de género con una panacea crítica).

De paso, quizá valga la pena señalar que las conexiones del género cinematográfico con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierten en un concepto más amplio que el género literario tal y como se ha entendi-

do habitualmente. Si el sistema horaciano destaca la necesidad de modelos apropiados para la producción textual y la tradición aristotélica se centra en la estructura textual y los efectos de su recepción, los teóricos de los géneros cinematográficos, en cambio, admiten sistemáticamente que la principal virtud de la crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar *todos* los aspectos del proceso, desde la producción a la recepción. Pero lo cierto es que, mediante una selección de ejemplos donde todas las definiciones (producción, texto, exhibición, consumo) son claramente coincidentes, los críticos han conseguido evitar las cuestiones difíciles relativas a los posibles conflictos entre dichas definiciones.

La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce

Al dar por sentado que los géneros son categorías públicas ampliamente reconocidas, los críticos se ven enfrentados a un delicado problema: si la existencia de un género depende más del reconocimiento público en general que de la percepción individual del espectador, entonces ¿cómo se produce ese reconocimiento público? El problema se podría resolver recurriendo a las circunstancias culturales generales (en la línea de los argumentos propuestos por Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* [1947]) o a las instituciones de recepción de las películas (en la línea del modelo «formación de lectura», de Tony Bennet [1983]), pero los teóricos de los géneros cinematográficos han preferido trazar una ruta directa que va desde los orígenes industriales hasta una aceptación generalizada por parte del público de la existencia, descripción y terminología de los géneros. Aunque esta conclusión se basa en la suposición, algo dudosa, de que los géneros que la industria cinematográfica configura se comunican de manera completa y uniforme a un conjunto de espectadores muy dispersos en términos de tiempo, espacio y experiencia, sirve para cerrar el debate acerca de la constitución y denominación de los géneros.

Cuando Frye y Todorov reclaman un enfoque «científico» del estudio de los géneros, quieren decir que los críticos deben gozar de libertad para descubrir nuevas conexiones, constituir nuevas agrupaciones de textos y ofrecer designaciones nuevas. Sólo así puede Frye ofrecer su teoría de los *mythoi* o Todorov describir el género que él denomina *lo fantástico*. El estudio de los géneros cinematográficos no ha seguido esta línea, sobre todo en la configuración de sus objetos de estudio. En vez de seguir el modelo romántico, que privilegia el análisis crítico individual, la teoría de los géneros en el cine ha seguido una línea clásica, que subraya la primacía del discurso de la industria, junto con el efecto global que éste produce en la masa de espectadores.

Puesto que rechazan localizar a los géneros únicamente en las propiedades textuales, los teóricos de los géneros cinematográficos han aceptado de manera sistemática una relación casi mágica entre los propósitos de la industria y la respuesta del público: casi mágica porque la mecánica de la relación entre la industria y el pú-

blico se describe de una manera totalmente primitiva. Leo Braudy propone, por ejemplo, la siguiente versión de esta relación: «Las películas de género le preguntan al público: "¿Todavía queréis creer en esto?". La popularidad es el público respondiendo: "Sí"» (1977, pág. 179). Como afirma Schatz, después de citar a Braudy y ratificar su punto de vista, «la película de género reafirma las creencias del público, tanto individuales como colectivas» (1981, pág. 38). Paradójicamente, la visión estándar del género cinematográfico trata entonces a la industria y al espectador como agentes el uno del otro. Si en cierto sentido «la respuesta colectiva del público "crea" los géneros» (Schatz, 1981, pág. 264), en un sentido profundo es la industria cinematográfica quien los establece y designa. Fundidos en un bucle sin principio ni final, como dos serpientes mordiéndose las colas, la industria y el público aparecen encerrados en una simbiosis que no deja espacio a terceros.

Para Schatz, los géneros son «el producto de la interacción entre el público y el estudio», subrayando que los géneros «no son el resultado de una arbitraria organización de carácter crítico o histórico». No son los analistas quienes los organizan ni descubren; los géneros cinematográficos constituyen «el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de las películas» (*ibid.*, pág. 16). Este punto es una referencia constante en la metodología utilizada por los críticos para elaborar sus cánones genéricos. Tanto si se trata del musical (Feuer), el *western* (Cawelti), el *biopic* (Custen), la película de aventuras históricas (Taves), el cine bélico (Basinger) o incluso las películas «de género británico» (Landy), se entiende que es la industria quien sanciona y predefine el corpus genérico. Como veremos en el capítulo 5, la mayoría de estudios sobre los géneros elaboran su propia versión de la definición y constitución del corpus por parte de la industria, lo que equivale a decir que no respetan totalmente esa actividad industrial que en apariencia defienden. Pese a todo, la teoría que subyace a los estudios actuales sobre los géneros destaca la importancia de la acción industrial para definir lo que Neale denomina «clases institucionalizadas de textos» (1990, pág. 52). No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte.

Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables

Es obvio que las dimensiones históricas de la producción y recepción de las películas constituyen un desafío a la pretensión de claridad teórica de la crítica de los géneros cinematográficos. La teoría de los géneros cinematográficos presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y del público; la historia, por su parte, presenta innumerables ejemplos de disparidad. La teoría de la recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera inmediata y transparente; los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos. El modelo científico de nomenclatura binomial

de Linneo presupone la existencia de especímenes puros, pero la historia de los géneros nos ofrece híbridos y mutantes.

Aun así, los estudios sobre los géneros cinematográficos están demasiado comprometidos con la pureza de los géneros para prestar excesiva atención a la historia. La historia del cine podría haber conducido al estudio de los géneros cinematográficos hacia las ideas románticas de la hibridación de géneros, pero los programas teóricos adoptados por los críticos de los géneros parten de una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros, sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas. Los motivos de esta actitud son obvios. Como el género se concibe como un conducto por el que se hacen discurrir estructuras textuales que enlazan la producción, la exhibición y la recepción, el estudio de los géneros sólo da resultados satisfactorios cuando trabaja con el material adecuado, es decir, textos que afirmen de manera clara y simultánea todos los aspectos de la trayectoria estándar de un género: esquema básico, estructura, designación y contrato. Esta modalidad de aproximación a los géneros únicamente dará resultado en los casos en que la designación y la estructura faciliten un esquema definido para la producción y una base demostrable para la recepción.

Con el fin de ofrecer un material apropiado para este tipo de estudio de los géneros, los críticos han llevado a cabo dos operaciones complementarias. En primer lugar, han descartado sistemáticamente las películas sin cualidades definidas respecto a su género. En segundo lugar, los principales géneros se han definido partiendo de un núcleo de películas que satisfacen de manera obvia los cuatro presupuestos de la teoría:

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

Independientemente del método empleado para definir el corpus privilegiado de un género, siempre prevalece una característica: la mayoría de críticos de los géneros prefieren utilizar como material películas cuyo vínculo con el género en cuestión sea claro e ineluctable. Ni géneros híbridos románticos, ni mutaciones, ni anomalías.

De hecho, uno de los primeros movimientos habituales de los teóricos e historiadores de los géneros consiste en justificar la reducción del enorme corpus que el título del libro sugiere hasta el sucinto corpus que define la letra pequeña del subtítulo. Robert Lang, por ejemplo, empieza su libro titulado *American Film Melodrama* (1989) explicando que su verdadero objeto de estudio es el melodrama «familiar» en tres películas de Griffith, Vidor y Minnelli, respectivamente. Will Wright (1975) reduce varios miles de *westerns* a cincuenta películas cuyos beneficios en ta-

quilla superaron los cuatro millones de dólares. Son muchos los libros que, tras títulos y afirmaciones de carácter generalizador, esconden un proceso de selección *de facto*. Para Jane Feuer (1982), los musicales verdaderamente importantes son los producidos por el equipo de Freed en la MGM. Thomas Schatz (1981) saca conclusiones sobre la historia del *western* partiendo de una selección de películas dirigidas por John Ford. Al parecer, no tiene sentido hacer crítica de los géneros sin haber constituido antes un corpus cuya adscripción a un género sea incontrovertible.

Un segundo método de asegurar que los géneros sean entidades diáfanas, manejables y estables es subdividirlos en unidades de menor tamaño. En vez de abordar todo el género cómico o incluso toda la comedia romántica, Stanley Cavell (1981) sintetiza la comedia de Hollywood en seis comedias de *remarriage* (enredo matrimonial) en *La búsqueda de la felicidad* (1993). Brian Taves, en *The Romance of Adventure* (1993), ofrece un ejemplo transparente de este proceso en el párrafo que abre el primer capítulo:

Si pedimos a seis individuos distintos —un profano, un estudioso, un crítico o un cineasta— que citen la primera película de aventuras que les venga en mente, obtendremos seguramente media docena de respuestas considerablemente divergentes. Uno menciona *En busca del arca perdida*, el otro apostará por *La guerra de las galaxias*, otro replicará que *Los cañones de Navarone*, un cuarto citará *Quo Vadis*, el quinto dirá que, sin duda, las películas de James Bond, mientras el sexto sugerirá que *Robin Hood*. Opino que, de estos ejemplos, sólo *Robin Hood* constituye una verdadera película de aventuras. El resto representa géneros que se distinguen por derecho propio. *En busca del arca perdida* es una fantasa... *La guerra de las galaxias* es ciencia-ficción... *Los cañones de Navarone* es cine bélico... *Quo Vadis* es cine épico bíblico... James Bond es un espía... en un mundo de espionaje y agentes secretos. Frente a ellas, *Robin Hood* trata de la esforzada lucha por la libertad y por un gobierno justo, ambientada en lugares exóticos y en un pasado histórico. Éste es el tema central del género de aventuras, un motivo que le es inherente de manera exclusiva.

Resulta esencial determinar todo aquello que comprende una película de aventuras, a fin de analizar los principios básicos del género y distinguir sus fronteras respecto a otras formas con elementos similares. (págs. 3-4)

Preocupado por mantenerse fiel a la verdadera naturaleza del género, Taves demuestra la importancia que habitualmente se atribuye a presentar los «principios básicos» de un género acompañados de un corpus genérico con «fronteras» definidas. Las resonancias nacionalistas de esta dedicación serán objeto de comentario en el capítulo 12.

Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género

Igual que los géneros deben tener fronteras definidas para facilitar el tipo de crítica aquí descrito, cada película de un canon genérico debe constituir un ejemplo claro de dicho género. Si bien puede considerarse que una película combina varios esti-

los de iluminación o de planificación, que yuxtapone modelos de sonido completamente distintos, que mezcla imágenes rodadas en escenarios reales con imágenes de estudio y otras surgidas del laboratorio, casi siempre se la tratará, sin embargo, como *western* o cine negro, musical o melodrama, filme de aventuras históricas o película épica bíblica. Cuando el sonido llegó a Hollywood, se designaba a las películas mediante porcentajes: hablada en un 20 por ciento, por ejemplo, o hablada en un 50 por ciento, o incluso totalmente hablada. Esta gradación no suele ser posible con los géneros. El uso que se suele dar a la idea de género hace que sólo se considere aceptable una actitud de «todo o nada» a la hora de establecer los corpus.

Si los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica; debe presuponerse una reconocibilidad instantánea. Stephen Neale afirma, por ejemplo, que «la existencia de géneros comporta que el espectador sabe en todo momento que todo "se arreglará al final", que se afirmará la coherencia, que toda amenaza o peligro surgidos del propio proceso narrativo quedarán finalmente refrenados» (1980, pág. 28). Naturalmente, la «existencia de géneros» no es lo único que garantiza el bienestar del espectador. Un texto que combinase dos géneros, como la comedia romántica y el documental o la violencia *exploitation*, podría dejar a los espectadores a merced de una situación potencialmente incontenible: un género parece asegurar la integridad física de los jóvenes enamorados, mientras que el otro sólo ofrece la perspectiva de una muerte atroz. Este tipo de lectura también sería posible desde el punto de vista de la «existencia de géneros», pero está claro que no es el que los críticos de los últimos años suelen elegir para sus trabajos.

Por esta razón, los términos utilizados para describir las relaciones entre las películas y el género suelen seguir el modelo tipo/muestra. Es decir, que cada película se presenta como ejemplo del género en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus características básicas. Se dice, entonces, que las películas «pertenecen a» o «son miembros de» un género. Aunque las listas inclusivas que figuran en las últimas páginas de numerosos estudios sobre los géneros se dedican a dividir meticulosamente el género en sus subgéneros constitutivos, casi nunca manifiestan dudas respecto a si todos y cada uno de los filmes merecen ser considerados muestras del género en cuestión. Con títulos tan sencillos como «Los *westerns* más importantes y representativos» (Cawelti, 1975), «Los subgéneros del musical» (Altman, 1987), «Los *biopics* por estudios» (Custen, 1992) o «Tipos de filmes de aventuras» (Taves, 1993), estas listas son un elocuente testimonio de la doctrina de exclusividad genérica practicada por críticos, teóricos e historiadores en los últimos años. Si bien se suele dar a los géneros un tratamiento similar al que reciben los Estados-nación, es evidente que en la actualidad la doble ciudadanía ha sido proscribida por los estudiosos de los géneros.

En pocas ciudades ha ondeado siempre una misma bandera. Del mismo modo que sería lógico pensar que algunas películas presentan simultáneamente características de más de un género, parecería razonable creer que algunas películas puedan cambiar sus colores con el transcurso de los años. En los años veinte, casi todas las películas se consideraban melodramas o comedias; en los cuarenta, se emplea-

ban designaciones múltiples (melodrama-comedia, comedia juvenil o fantasía-comedia, por ejemplo); en los setenta existía toda una nueva serie de tipos genéricos como la *road movie*, el *big caper*,¹ el cine de catástrofes, entre otros. En vez de considerar que los cambios de terminología modificaban la identidad genérica de las películas anteriores, sin embargo, los críticos han preferido pensar que los nuevos términos no deberían tener ningún efecto sobre las películas ya existentes, como si la identificación genérica se efectuase de una vez para siempre. Cuando Stuart Kaminiski presenta el *big caper*, sugiere que «como fórmula, las películas *big caper* son tan antiguas como los *westerns*» (1974, pág. 75). No menciona, sin embargo, más que tres películas anteriores a 1950, y llega a la conclusión de que «el *big caper*, pese a todo, no emergió como género identificable hasta los cincuenta» (*ibid.*, pág. 76). Las veintitrés páginas siguientes y la lista de películas se centran, por lo tanto, en el género desde 1950.

Stephen Neale (1990; 1993) ha señalado que numerosas películas han experimentado cambios en su designación genérica a lo largo de su existencia. Lejos de llegar a la conclusión de que, efectivamente, puede ser que bajo determinadas circunstancias las películas cambien de género, Neale se limita a reprochar a los críticos actuales el no haber sabido captar el género de los filmes en cuestión. Persiste, pues, la creencia ampliamente extendida y aceptada de que, una vez la industria haya identificado el género de los filmes, ya no hay posibilidades de cambio.

Los géneros son transhistóricos

En la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos. En correspondencia con un sentido clásico de la tradición popularizado por Matthew Arnold, T.S. Eliot y Northrop Frye, este enfoque sincrónico prescinde de las diferencias históricas con el fin de ofrecer un panorama en el que las semejanzas entre los textos sean fácilmente reconocibles. También se hace visible aquí la influencia de Lévi-Strauss y de la antropología en general. Los antropólogos estructurales, acostumbrados a tratar con textos imposibles de fechar o que prácticamente no se modifican con el paso del tiempo, ofrecen un modelo perfecto para los críticos de los géneros que pretenden ver al género como una entidad más allá de la historia.

La influencia de Lévi-Strauss en el estructuralismo literario contribuyó, aún más que la psicología junguiana, a la persistente tendencia de comparar los géneros con los mitos o de tratar a los géneros como encarnaciones actuales del mito. Para Bazin, «el *western* nació del encuentro entre una mitología y un medio de expresión» (1971, pág. 142). Altman afirma que «el musical forja un mito a partir del

1. *Big caper*: «Filmes que narran historias de atracos complicados y aparentemente imposibles, destinados a celebrar la astucia y destreza de los pillos en cuestión, aunque los resultados no fueran del todo afortunados.» (De Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998), (N. del T.)

ritual de cortejo norteamericano» (1987, pág. 27). Schatz confiesa que «en un análisis final, creo percibir una relación significativa y directa entre la creación de películas de género y la constitución de mitos culturales» (pág. 263). Y Will Wright puntualiza: «el *western*, aunque aparezca situado en una sociedad industrial moderna, es un mito en la misma medida que los mitos tribales de los antropólogos» (1975, pág. 187).

Trazar un paralelismo entre género y mito ofrece ventajas evidentes a los teóricos de los géneros. Esta estrategia aporta un principio organizador al estudio del género, transformando lo que podría haber sido una superficial fórmula comercial en una categoría culturalmente funcional, con el prestigioso apoyo, además, de la antropología cultural al hasta entonces modesto estudio de los géneros populares. En contrapartida por el beneficio obtenido, sin embargo, los críticos de los géneros se han visto obligados a renunciar a consideraciones históricas de envergadura en favor del modelo transhistórico que ofrece el mito. Como afirma John Cawelti: «El género es universal y básico en las percepciones humanas de la vida.» (1975, pág. 30). Siguiendo a Peter Brooks, Robert Lang habla de la «imaginación melodramática» (1989, págs. 17-18), mientras que Gerald Mast (1973) habla de la «mentalidad cómica». Cada género cinematográfico se configura, pues, como una forma representacional que emana directamente de una capacidad humana básica.

En los últimos años, la necesidad de tratar al género como categoría transhistórica ha tenido un curioso efecto en la descripción de sus orígenes. En vez de contemplarlo como una entidad originada en el seno de la industria cinematográfica, siguiendo una lógica histórica específica, se prefiere concebirlo como la continuación de géneros preexistentes en la literatura (el *western*), el teatro (melodrama) y la literatura de carácter no ficticio (el *biopic*) o como volcánicas erupciones de un magma mítico que emerge a la superficie por avatares de la tecnología (el musical); de la censura (la *screwball comedy*) o de la vida moderna (la ciencia-ficción). Independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género, gran parte de la actual teoría de los géneros da por sentado que las estructuras profundas emanan directamente de las profundidades arquetípicas del mito, tanto si éstas ya se habían manifestado en otros terrenos como si es el cine quien las saca a la luz.

El carácter transhistórico de la especulación actual sobre los géneros suele provocar que una película o grupo de películas se consideren claves para la definición de un género o como expresión de su «esencia». Stanley Cavell afirma que «un género emerge en su plenitud... para llevar a término su propio desarrollo interno... no tiene historia: sólo un nacimiento y una lógica» (1981, pág. 27). Como muchos otros críticos, Thomas Schatz habla de un «prototipo genérico» (1981, pág. 264), como si los géneros siguieran un modelo industrial para establecerse: se crea un prototipo, se inicia la producción y el nuevo producto se sigue fabricando mientras se siga vendiendo. Jerome Delamater varía ligeramente esta metáfora al tratar un determinado tipo de musical (el musical «integrado») como el ideal platónico del género (1974, pág. 130), es decir, como la forma míticamente pura a la que aspira este género terrenal. Para Delamater, el musical nació por error con una forma equi-

vocada, pero la tendencia «natural» del género a reproducir la forma pura del mito aseguró que acabase adoptando el modelo integrado.

Si toda la filosofía es una nota a pie de página de Platón, entonces toda la teoría de los géneros es poco más que una nota a pie de página de Aristóteles. La tendencia actual a representar transhistóricamente los géneros es una mera extensión del propósito aristotélico de dar con la cualidad *esencial* de cada tipo poético. Es la idea de que los géneros tienen cualidades esenciales, justamente, lo que hace posible asimilarlos con arquetipos y mitos y tratarlos como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones de la humanidad.

Los géneros siguen una evolución predecible

Al definir los géneros con criterio transhistórico, los críticos contemporáneos facilitan su identificación y descripción, poniendo de manifiesto al mismo tiempo cómo los géneros repiten unas mismas estrategias. Pero, pese a todo, los géneros existen desde un punto de vista histórico. A diferencia de las réplicas exactas producidas por otras industrias de consumo (la ropa, los electrodomésticos, los automóviles), no basta con que las películas de género se parezcan para que tengan éxito; también deben ser distintas. Como apuntó Robert Warshow, «la variación es imprescindible para evitar que el tipo se convierta en algo estéril; no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma» (1974, pág. 147). Durante mucho tiempo, los críticos han considerado necesario construir un modelo adecuado para describir y dar razón de esta tendencia a la variación.

Se han desarrollado dos paradigmas, ambos dependientes de metáforas orgánicas, para configurar y explicar las variaciones restringidas que tienen lugar en el cine de géneros. El primero trata el género como un ser vivo, y las películas que lo componen reflejan edades, períodos específicos de su existencia. Como apunta Jane Feuer, «los géneros cinematográficos, especialmente los que tienen una larga vida como el *western* y el musical, siguen un ciclo vital predecible» (1993, pág. 88). John Cawelti detalla las etapas de este desarrollo: «Casi se puede trazar un ciclo vital característico de los géneros, que pasan de un período inicial de articulación y descubrimiento a una fase de autoconciencia reflexiva por parte tanto de los creadores como del público, para llegar a un momento en el que los esquemas genéricos son tan conocidos ya que la gente se cansa de su predicibilidad.» (1986, pág. 200). La metáfora es contagiosa. Brian Taves (1993) describe el desarrollo del género de aventuras desde «una época comparativamente inocente (pág. 73) a un período de «experiencia... y desilusión» (pág. 74). Schatz (1981) recurre una y otra vez a la terminología del ciclo vital, señalando «el estatus de un género recién nacido como ritual social» (pág. 41), evocando los hábitos del género «en las primeras etapas de su existencia» (pág. 38) para llegar, en su conclusión, a invocar su madurez y su muerte. En el libro de Schatz *Hollywood Genres*, los títulos de dos apartados emplean la expresión «llegar a la mayoría de edad» para describir el desarrollo de un género (en concreto, el musical —pág. 189— y el melodrama —pág. 223); en otro momento,

observa el crecimiento del *western* desde su juventud, pasando por el aplomo de la madurez, hasta llegar a un profesionalismo neurótico.

La idea de que un género crece siguiendo un esquema de desarrollo humano acompaña a un antropomorfismo a gran escala que afirma que los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen. Tanto si el paralelismo se sugiere en un plano metafórico tan sólo, como si se desarrolla de manera programática, el antropomorfismo genérico siempre facilita un modelo retórico efectivo para dar cuenta de las variaciones dentro de un contexto fundamentalmente fijo. Convencida de la naturaleza sacrosanta de la identidad personal, nuestra sociedad acepta fácilmente la metáfora de la vida humana como garantía de continuidad.

Los críticos que se centran en el cambio y no en la continuidad suelen recurrir a un segundo modelo, el de la evolución biológica. Brian Taves observa la «evolución» del género de aventuras a través de cuatro ciclos (1993, 55 ss). Thomas Schatz (1981) oscila entre el modelo de Christian Metz: clásico-parodia-réplica-crítica y la versión cuatripartita de la vida de las formas según Henri Focillon: la etapa experimental, la etapa clásica, la etapa de refinamiento y la etapa barroca. Trazados para dar cuenta de las variaciones producidas dentro de la homogeneidad que preside el género, estos esquemas evolutivos tienden, paradójicamente, a hacer más hincapié en la predicibilidad genérica que en la variación. Si la evolución biológica depende en gran medida de las mutaciones inesperadas, el modelo evolutivo utilizado para describir el desarrollo de los géneros se basa en esquemas totalmente predecibles. El tratamiento que Jane Feuer hace del musical de entre bastidores (*backstage musical*) ejemplifica claramente esta tendencia:

El musical de entre bastidores expresa con claridad meridiana la evolución de un género desde un período de experimentación en que se establecen las convenciones del mismo (1929-1933) a un período clásico durante el que reina un equilibrio (1933-1953), hasta un período de reflexión dominado por la parodia, la réplica e incluso la deconstrucción del idioma original del género. Efectivamente, el claro desarrollo que acabo de enumerar tiene en sí mismo una precisión casi matemática, como si uno pudiera haber predicho con ayuda de una tabla de permutaciones el surgimiento de ciertas combinaciones nuevas en determinados períodos de la historia del género.

(1993, pág. 90)

La metáfora desplegada por Feuer identifica su postura evolutiva como predarwiniana. Los géneros son como semillas programadas genéticamente, parece querer decirnos, sometidas a un destino único e ineludible.

Estos dos modelos que suelen emplearse para explicar el desarrollo de los géneros —las consabidas etapas de la vida humana y el esquema prescrito del desarrollo evolutivo— acaban ofreciendo, en consecuencia, muy escasa libertad de acción al género. Como si de un tren se tratara, el género se puede desplazar, pero solamente a lo largo de un carril previamente dispuesto. Esta tendencia a subordinar la historia a la continuidad restringiendo los cambios a unos límites prescritos nos

ayuda a comprender la acrobacia conceptual que permite escribir la historia de los géneros sin contradecir su carácter transhistórico. Como las vías del ferrocarril, una historia teleológica asegura que los géneros no tendrán otra libertad que la de ir y venir entre la experimentación y la reflexividad. Los tipos genéricos quedan siempre retenidos, aislados por una lógica histórica según la cual los géneros se desarrollan, pero no entran en procesos de aparcamiento ni de selección. La historia de los géneros elude el fenómeno del cambio más que cualquier otra forma de historia moderna. Con todo, el modelo orgánico en la historia de los géneros es idóneo para un determinado modelo de teoría de los géneros, conteniendo eficazmente la amenaza que supondría para los géneros una aproximación histórica verdaderamente rigurosa. De esta manera, la teoría actual de los géneros puede seguir dedicándose a su actividad principal, esto es, la definición transhistórica de unos géneros claramente diferenciados.

Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto

Las películas se podrían categorizar —y así se ha hecho— con arreglo a un amplio espectro de variables. Los estudios que producen las películas pueden ser grandes, medianos o independientes; las películas pueden ser de acción real o de animación, pueden partir de un gran presupuesto o de unos mínimos, ser proyectos personales o el fruto de una programación. Largometrajes, cortometrajes, en formato panorámico o académico, en blanco y negro o color, las películas se distribuyen en categorías «A» y «B», estrenos o reestrenos, con una calificación por edades de «PG» o «X», por ejemplo. Exhibidas en grandes locales de estreno o en pequeños cines de barrio, en salas aisladas o multisalas, con sonido mono, Dolby estéreo o THX, las películas provocan la sonrisa o las carcajadas del público, le hacen sentir compasión o temor, crean el silencio en la sala o provocan los silbidos del público, inducen en ocasiones —y en otras no— al consumo de palomitas de maíz. Cualquiera de estas diferencias, y muchas más, podrían haberse considerado pertinentes para llevar a cabo una clasificación por géneros. Pero los géneros se suelen definir en base a un repertorio de características mucho más limitado.

Pensemos en el famoso titular de *Variety*: «STIX NIX HICK PIX».² ¿Las «hick pix» constituyen un género, que incluye melodramas rurales, musicales regionales, cintas policíacas situadas en pequeñas localidades de provincias y cualquier otro filme que trate de la América rural? Varias generaciones de críticos de los géneros americanos han respondido esta pregunta en sentido negativo. Se entiende que las «hick pix» existen, pero no se considera a esta categoría como un género. Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común (en nuestro ejemplo, la América rural cumple dicha fun-

2. En slang, «Las películas de campesinos ya no se aguantan». (N. del t.)

ción) y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común. Incluso cuando las películas comparten un mismo tema, no se considerarán como género si dicho tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar (es aquí donde las «hick pix» no cumplen el requisito, puesto que se trata de una categoría fundamentada únicamente en una temática más o menos amplia). Para la crítica actual, también resulta cierta la hipótesis contraria. Cuando *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) arrasó en todos los cines de América, muchos especta-



Imágenes como ésta de Harrison Ford en actitud de pistolero hicieron que muchos críticos considerasen *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) como western.

dores reconocieron en su estructura una configuración épica propia del western. De hecho, algunos críticos llegaron a decir que *La guerra de las galaxias* era un western. Su deseo de integrar esta película en el corpus del western no cuajó, sin embargo, porque la tendencia general de los teóricos de los géneros y del espectador medio es reconocer el género sólo cuando coinciden tanto el tema como la estructura.

Aunque se supone que la esencia del género reside en una fusión específica de tema y estructura (o «semántica» y «sintaxis», términos utilizados en mi artículo de 1984 incluido como apéndice del presente volumen), el género suele concebirse como un corpus de películas. Cuando oímos en boca de alguien la expresión «el musical de Hollywood», entendemos que no se está refiriendo a temas de producción, exhibición o recepción, sino a un corpus de películas existente y ampliamente consensuado. No es casual que la mayoría de estudios sobre los géneros incluyan al final una lista de películas; es precisamente ese corpus lo que constituye el objeto de estudio del autor. Esta actitud se ha popularizado tanto que ahora parece natural. La historia entera de las teorías sobre los géneros nos ha enseñado a esperar que los críticos inicien sus trabajos partiendo de un género y un corpus predefinidos.

Merece la pena apuntar, de paso, que el corpus que se suele identificar con un género específico no es único sino doble. Casi todos los críticos de los géneros ofrecen una larga lista de películas, pero sólo tratan una pequeña parte de éstas. A veces, esa restricción se lleva a cabo de manera consciente y abierta (Thomas Elsaesser [1973], cuando reduce el melodrama al melodrama familiar), pero con mayor frecuencia, en imitación del desplazamiento de Northrop Frye desde la comedia en general al dominio más restringido de la Nueva Comedia, este recurso no se reconoce abiertamente (como en la tendencia típica de los *auteuristas* de equiparar el cine de suspense con Hitchcock, el melodrama con Sirk, el western con Ford y el musical con las películas producidas por el equipo encabezado por Freed en la MGM). Esta tendencia a «recomponer» los géneros hace que sea importante reconocer las diferencias efectivas entre la lista completa de películas identificadas como el objeto de estudio del crítico y la lista, mucho más limitada, de películas que representan la versión que ese crítico ofrece de un supuesto ideal platónico del género.

Las películas de género comparten ciertas características fundamentales

La tendencia crítica a localizar el género en un tema y una estructura compartidos provoca que las películas de un mismo género tengan que compartir, obviamente, ciertos atributos básicos. Curiosamente, sin embargo, la semejanza no se acaba ahí: los críticos afirman que todas las películas de género producidas en Hollywood comparten ciertas características esenciales.

Al oponer constantemente valores culturales y valores contraculturales, las películas de género acostumbra a partir de un protagonismo dual y de una estructura

dualista (produciendo lo que yo he dado en llamar textos de foco dual). En la escena arquetípica del *western*, el sheriff se enfrenta a un forajido en un tiroteo; el gángster encuentra su doble en el líder de una banda rival o en un agente del FBI; el comandante del ejército norteamericano tiene su contrapartida en la figura de un enemigo alemán o japonés; el héroe humano debe afrontar la amenaza de un monstruo prehistórico o del espacio exterior; hasta Fred Astaire tiene que vérselas con Ginger Rogers. Cuando un solo individuo se las compone para acaparar toda la atención de la trama, suele ser porque se trata de un esquizofrénico; escindido, como el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, en dos seres separados y opuestos.

Tanto en un plano intratextual como intertextual, las películas de género emplean una y otra vez unos mismos materiales. «Vista una, vistas todas», es la típica queja acerca de las películas de género, que describe con acierto su naturaleza *repetitiva*. Se resuelven una y otra vez los mismos conflictos fundamentales, de una forma similar —el mismo tiroteo, el mismo ataque sigiloso, la misma escena de amor que culmina en el mismo dueto. Cada película varía los detalles, dejando intacto el esquema básico, hasta el punto en que planos utilizados en una película se reciclan con frecuencia en otra (por ejemplo, algunas escenas de acción y batallas de *Divine Lady* [1929] se reutilizaron en 1935 para *El capitán Blood* [Captain Blood] y de nuevo en 1940 para *Sea Hawk*; véase Behlmer, 1985, pág. 109). Los extras de las películas de aventuras y de guerra mueren, literalmente, mil muertes distintas: una vez abatidos, cambian el vestuario o la localización a fin de repetir el ejercicio. Al parecer, la película de género no representa otra cosa que la repetición infinita de la misma confrontación, el mismo plano/contraplano, la misma escena de amor.

La naturaleza repetitiva del género tiende a disminuir la importancia del desenlace de las películas, junto con la secuencia de causa y efecto que conduce a dicha conclusión. Las películas de género dependen más bien del efecto *acumulativo* de las situaciones, temas e iconos frecuentemente repetidos a lo largo del filme. Los primeros críticos del cine de gángsters ya eran conscientes de ello; las muertes de Cagney, Robinson y Muni en los desenlaces de *Public Enemy* (1931), *Hampa dorada* (Little Caesar, 1930) y *Scarface* (1932) no bastan para contrarrestar la impresión que el resto del filme deja en el espectador. En conjunto, la película de gángsters glorifica al gángster acumulando escenas que muestran su desafiante valentía, su astucia, su aplomo, su fidelidad y arrojo. ¿Quién puede seguir la secuencia de causas y efectos presentada en *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946)? Nadie olvida, sin embargo, la interacción entre Bogie y Bacall. En una *road movie*, importa menos el desenlace que los repetidos encuentros, similares entre sí, que constituyen el núcleo de la película. De *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) a *Thelma y Louise* (Thelma & Louise, 1991), es el efecto acumulativo de las interacciones de la pareja lo que permanece en el espectador, más que cualquier decisión o resultado en concreto.

La naturaleza repetitiva y acumulativa de las películas de género las hace, asimismo, *predecibles* en gran medida. No sólo se puede predecir, al final del primer rollo, la sustancia y el desenlace de la mayoría de películas de género, sino que la

fórmula consistente en introducir grandes estrellas provoca que las películas de género sean predecibles con sólo contemplar el título y los créditos. Nombres como Boris Karloff, Errol Flynn, Jeanette MacDonald, John Wayne, Gene Kelly, Sylvester Stallone, Goldie Hawn y Arnold Schwarzenegger hacen referencia a algo más que actores y actrices: garantizan un cierto estilo, una determinada atmósfera y un conjunto de actitudes que todos conocemos. El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares. Sí, buscan emociones fuertes, escenas apasionantes, situaciones novedosas y diálogos chispeantes, pero, como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible. El suspense de las películas de género es siempre, por tanto, un falso suspense: a fin de participar en las intensas emociones que el filme propone, debemos simular temporalmente que no sabemos que la heroína será finalmente rescatada, el héroe liberado y la pareja reunida.

Las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias *intertextuales*. El *western* respeta y evoca la historia del *western* mucho más que la propia historia del Oeste. Los musicales remiten constantemente a musicales anteriores. Como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior.

Pese a esta marcada tendencia a cerrarse en sí mismas, las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo. Otros filmes dependen en gran medida de sus cualidades referenciales para establecer vínculos con el mundo real; las películas de género, en cambio, suelen partir de un uso *simbólico* de imágenes, sonidos y situaciones clave. En el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el *western*, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representa. De igual manera, un tren que atraviesa la pradera (*El hombre que mató a Liberty Valance* [The man who shot Liberty Valance, 1962]), la disputa por un arma (Winchester 73, 1950) y la construcción de una iglesia (*Pasión de los fuertes* [My darling Clementine, 1946]) o de una escuela (*Oklahoma!*, 1955) ostentan un peso simbólico que supera a todo referente histórico. Estos símbolos son mucho más que una parte de la historia: evocan el dominio de los peligros de la naturaleza y la civilización que surge de dicha contienda. A menudo se recrimina a las películas de género el simplificar en exceso la historia y las relaciones humanas, pero esta simplicidad constituye, precisamente, uno de sus grandes valores: esa concentración permite a los *cowboys*, gángsters, bailarines, detectives y monstruos adquirir un valor simbólico de manera directa y sistemática.

Como descubrieron Malinowski y Radcliffe-Browne respecto al ritual, como afirmaron Langer y Cassirer acerca del mito, como Freud sugirió de los sueños y Huizinga del juego, los géneros cinematográficos son *funcionales* para su sociedad. Productores y exhibidores los consideran «productos»; los críticos, por su parte, reconocen cada vez más el papel que desempeñan en un sistema cultural complejo que permite a los espectadores afrontar y resolver (aunque sea sólo de manera imaginaria) las contradicciones que no consiguen dominar de la sociedad en que viven. Contemplados como documentos referenciales, los musicales son absolutamente falsos; ofrecen una visión de las relaciones masculinas-femeninas que no se corresponden lo más mínimo con la vida real. Los musicales adquieren mucho más sentido si consideramos que elaboran las distintas expectativas de los sexos dentro de la cultura americana, justificando prácticas culturales que de otro modo se juzgarían inaceptables. Los musicales —como otros géneros— cumplen la función de convencer a la sociedad de que sus prácticas, casi siempre problemáticas desde un punto de vista u otro, son totalmente defendibles y merecedoras del apoyo público.

La función de los géneros es ritual o ideológica

Durante los años sesenta y setenta, se dieron cita dos corrientes que promovieron un interés renovado por la cultura popular y sus géneros. Por una parte, el estructuralismo literario siguió el camino de Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss al dirigir su atención hacia la narrativa del folclore, cuya única fuente visible era su propio público. Gracias a Lévi-Strauss y otros antropólogos estructurales, los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a las contradicciones constitutivas de ésta. Durante el mismo período, un número cada vez mayor de críticos marxistas siguieron el ejemplo de Louis Althusser, quien había demostrado la carga ideológica que gobiernos e industrias depositan en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen.

Durante los años setenta y ochenta, estas dos tendencias básicas se transformaron en teorías ejemplares sobre la función de los géneros en los textos populares. Si los teóricos de los géneros hubiesen recurrido a otros modelos existentes, como por ejemplo el de usos cuantitativos y la búsqueda de gratificaciones, el psicoanálisis freudiano o la Escuela de la Nueva Historia de los Anales, habrían llegado, sin duda, a conclusiones muy distintas respecto a la función de los géneros. Siendo Lévi-Strauss y Althusser los modelos fundamentales, sin embargo, no debe sorprendernos que los teóricos se dividiesen en dos grupos contrapuestos, que podríamos denominar la vertiente ritual y la ideológica.

Si siguiendo el ejemplo de la narrativa primitiva o del folclore, la aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal. De acuerdo con esta actitud, los esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas. Desde este punto de vista, el público tiene intereses creados en los

géneros, porque éstos son el medio de que dispone para asegurar su unidad y afrontar su futuro. Particularmente apreciada por los defensores de la cultura popular por su capacidad de dotar de significado a un terreno hasta entonces condenado al olvido o al descrédito, la aproximación ritual ha sido aplicada al cine por críticos de muy diversa índole, como Altman, Braudy, Cawelli, McConnell, Schatz, Wood y Wright.

Por su parte, la aproximación ideológica se basa en un modelo narrativo totalmente distinto y llega a unas conclusiones radicalmente divergentes de las obtenidas por la aproximación ritual. Al concebir los textos narrativos como el vehículo que un gobierno utiliza para dirigirse a sus ciudadanos/sujetos o que una industria emplea para atraer a sus clientes, el sistema de Althusser atribuye, en consecuencia, mayor importancia a las cuestiones discursivas que la aproximación ritual, más sensible a los temas de estructura narrativa. Para los críticos rituales, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones *imaginarias* a problemas reales de la sociedad; los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar *no-soluciones ilusorias*, que en todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria. También aquí tienen una importancia y un papel sustancial los géneros, puesto que a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura.

Si siguiendo el ejemplo de las argumentaciones de Roland Barthes y Theodor Adorno, según las cuales los textos populares adormecen al público efectuando la lectura en su lugar, los teóricos de orientación ideológica tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico. Originalmente propuesta por Jean-Louis Comolli y otros colaboradores de la publicación parisina *Cahiers du Cinéma*, junto con Jean-Louis Baudry y sus colegas de *Cinéthique*, la facción cinematográfica de la crítica ideológica se empezó a popularizar en el mundo anglosajón de la mano de la revista británica *Screen*; en Estados Unidos su primer defensor fue *Jump Cut*, la publicación de inspiración marxista, pero se expandió con rapidez hacia *Camera Obscura* y otros colectivos feministas antes de invadir la práctica totalidad del territorio durante los años ochenta.

Podría esperarse que los representantes de estas dos tendencias defendiesen distintos corpus de películas, como ocurre cuando los cristianos conservadores y liberales citan pasajes distintos y complementarios de la Biblia en apoyo de sus posturas irreconciliables. Curiosamente, el debate nunca ha entrado en las sinuosas maniobras textuales características de los conflictos religiosos. Por el contrario, ambas partes citan casi siempre unos mismos directores predilectos (Ford, Hitchcock, Minnelli, Sirk) y, con la sola excepción del cine negro, en el que los críticos rituales nunca han conseguido penetrar, ambas tendencias invocan todos los grandes géneros y una extensa variedad de los menores. Se ha propuesto una conclusión razonable, según la cual los géneros de Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente (Altman, 1987, págs. 98-99), sin que se haya llegado a adoptar de manera generalizada.

Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros

El papel de la crítica cinematográfica y el estatus de la especulación sobre los géneros ocupan un inesperado lugar en la teoría moderna sobre los géneros. Al crítico de los géneros se le podría haber otorgado una función especial dentro de nuestra comprensión global del fenómeno. En tanto *primus inter pares* del público de los géneros, se podría haber considerado al crítico como un agente de especial importancia para determinar la existencia, los límites y el significado de los géneros. Esta posición sería una consecuencia natural de la aproximación ritual, según la cual el público moldea los géneros en consonancia con sus propias necesidades. De esta manera, el crítico adoptaría el papel de chamán, intercediendo entre el público y el texto, la sociedad y la industria.

Muy distinta es, sin embargo, la actitud que adoptan habitualmente los críticos de los géneros, que contemplan los textos como entidades libradas por un gobierno o industria poderosos y distantes. Aquí el papel del crítico es permanecer al margen y observar el efecto de los textos producidos institucionalmente sobre los confiados espectadores. Siguiendo una larga tradición humanista, posteriormente continuada por el cartesianismo, la ciencia ilustrada y el positivismo del siglo XIX, se estima que los críticos tienen el poder de alzarse por encima de los espectadores con quienes contemplaron las películas sobre las que escriben. Los términos menos agresivos que los teóricos de los géneros de los últimos cincuenta años se han aplicado a sí mismos —términos como científico, objetivo o teórico— son siempre palabras que, implícitamente, les separan de la masa de espectadores, incapaces de ver con los ojos especialmente adiestrados del crítico. Una configuración nada sorprendente en la posguerra, cuando la alta cultura arremetía contra la popular, pero que resulta cuando menos inesperada en un ámbito tan vinculado al entretenimiento como el de los géneros cinematográficos.

Este fenómeno tiene numerosas secuelas. Nacido con el objetivo de conferir poder a los críticos, quienes de este modo podían contemplar mucho mejor a las masas desde sus privilegiadas alturas culturales, el distanciamiento de los críticos de los géneros respecto al público ha conllevado su exclusión (como mínimo en teoría) de la construcción activa de los géneros. Stephen Neale, entre otros, considera que la «industria» crea y mantiene efectivamente por sí sola los géneros. Tal actitud subestima, sin duda, el hecho de que la propia crítica de los géneros se ha consolidado como industria, pero tiene la virtud de mantener la pureza del papel del crítico en tanto observador, y no participante, del juego de géneros. Por curioso que pueda parecer en un contexto postestructuralista, donde se espera que todo lector sea también reescritor de los textos, el teórico de los géneros objetivo y distanciado ha optado por esa extraña posición de ser un comentarista de la alta cultura cuya misión es analizar una forma de cultura popular.

El grado de alejamiento que la actual teoría de los géneros concede a ese crítico situado «fuera del circuito» encaja a la perfección con la manera en que los críticos de los géneros acostumbran a ver las películas, porque debe admitirse que los críticos son los únicos espectadores de películas de género que suelen contemplarlas en

solitario, ya sea en salas privadas de proyección o en una moviola o en vídeo. Si bien esta práctica es la habitual en otros ámbitos del periodismo tradicional y del estudio académico, hemos de reconocer que no es la única solución posible. En el capítulo 5 daremos ejemplos de los cambios que podrían producirse en los géneros si los críticos y el público concibieran su papel como algo activo y comprometido en vez de tomarlo como algo teórico y objetivo.

El panorama que emerge de estas diez visiones parciales resulta sorprendentemente coherente, mucho más que el de los estudios del género literario en toda su historia. Según esta perspectiva, la industria cinematográfica, respondiendo a los deseos del público, inicia una serie de géneros bien delimitados cuya perdurabilidad responde a la capacidad de satisfacer necesidades humanas básicas. Aunque cambien de forma predecible durante el transcurso de su vida, los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador. La aplicabilidad de los conceptos genéricos queda garantizada por la gran variedad de significados que se atribuyen al término «género», así como por la función de conducto que caracteriza a la estructura textual. Desde el punto de vista privilegiado del crítico a distancia, los géneros parecen funcionar a veces como ritual y en otros momentos como ideología.

Esta visión tradicional de los géneros presenta, por tanto, unos contornos precisos y satisfactorios. Con todo, esa coherencia sigue resultando desconcertante. Hemos visto varias veces a lo largo de este capítulo que la cuestión de la historia de los géneros puede representar una amenaza potencial para las visiones tradicionales del género. Ha llegado el momento de tomarse en serio el problema. ¿La concepción actual de los géneros encaja con su historia? ¿O quizá un examen minucioso de las cuestiones históricas hará temblar los cimientos sobre los que se asienta la teoría tradicional de los géneros?