

El/ sentí ro el a u eled i rad de i stral as acerca de los géneros cinematográficos. En realidad, se trata del primer texto que relaciona de modo amplio los papeles que desempeñan la industria, la crítica y el público en la génesis y la redefinición de los géneros.

Rick Altman se dedica a prestar atención a las voces más importantes en la historia de la teoría de los géneros —de Aristóteles a Wittgenstein— y revela al lector cuáles han sido las apuestas más arriesgadas al respecto. Para empezar, reconoce que el propio término «género» conlleva en sí mismo significados diferentes según los distintos sujetos que lo enuncien. Luego, elabora una nueva teoría del género basada en la relación —difícil y competitiva, pero también complementaria— entre sus diversos usuarios. Y, en fin, menciona y comenta una amplia variedad de ejemplos, desde *Asalto y robo de un tren* hasta *La guerra de las galaxias*, de *El cantor de jazz* a *El juego de Hollywood*.

Rick Altman es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Iowa. Es también autor de *The American Film Musical* y compilador de *Cinema / Sound* y *Sound Theory / Sound Practice*.

Diseño: Mario Eskenazi

ISBN 84-493-0979-4



9 788449 309793

Rick Altman Los géneros cinematográficos

Rick Altman Los géneros cinematográficos

Rick Altman Los géneros cinematográficos

Paidós Comunicación

114 Cine

791.436
A465g
2000
UNLA
EJ.1



15409

Los géneros cinematográficos

- 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*

-VICIA ESE
COMU. ACIO 25/ 102
FAC. 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 Gráficas 92, S.A.;
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prefacio	13
1. ¿Qué está en juego en la historia de las teorías sobre los géneros literarios?	17
La teoría clásica de los géneros	18
La teoría neoclásica de los géneros	21
La teoría de los géneros en el siglo XIX	23
La teoría de los géneros en el siglo XX	24
Diez tendencias de la teoría de los géneros literarios	30
2. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?	33
El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses	34
La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce	36
Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables	37
Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género	39
Los géneros son transhistóricos	41
Los géneros siguen una evolución predecible	43

Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto	45
Las películas de género comparten ciertas características fundamentales	47
La función de los géneros es ritual o ideológica	50
Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros	52
3. ¿De dónde vienen los géneros?	55
El musical	56
El western	60
El biopic	65
Los productores como críticos	72
Joel Silver, el «Selznick del <i>schlock</i> »	74
4. ¿Son estables los géneros?	79
Adjetivos y nombres	81
El género como proceso	85
Noir como adjetivo y como nombre	92
La generificación como proceso	95
5. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición?	103
Post mortem para un género fantasma	105
Renacimiento de un género fantasma	108
Los críticos como productores	114
Vender <i>La mujer y el monstruo</i>	116
6. ¿Dónde se localizan los géneros?	121
Una multiplicidad de ubicaciones	123
Género y nación	124
El género como estructura textual: semántica y sintaxis	126
El género como institución, las instituciones como género	130
¿Algo más que un juego?	137
7. ¿Cómo se utilizan los géneros?	143
Un día en Walt Disney World	145
<i>Majors</i> e independientes	147
Hollywood y Washington	152
Visión positiva y negativa de los géneros	155
Las clasificación por edades como género	156
Estrategias de marketing: nombres de marca	159
Películas de marca	162
La discursividad genérica	169
8. ¿Por qué a veces se mezclan los géneros?	171
Intereses de la crítica	172
Estrategias del estudio	177
El juego de la mezcla de géneros	180
El cóctel de Hollywood	183

Clasicismo contra posmodernidad	189
Instrucciones para la mezcla	194
9. ¿Qué papel desempeñan los géneros en el proceso espectral?	197
Las encrucijadas genéricas	199
Las películas de género en televisión	205
Economía genérica	207
La comunidad genérica	213
Cómo utilizan los géneros los espectadores	223
10. ¿Cuál es el modelo comunicativo apropiado para los géneros?	225
El aullido ulula cuatro veces	226
Un modelo para la comunicación genérica	229
Saussure revisado	233
Cómo funciona en la práctica	237
Un nuevo modelo de comunicación	237
11. ¿Han cambiado los géneros y las funciones de los géneros con el transcurso del tiempo?	241
El neoclasicismo de la teoría estándar de los géneros	242
¿Público o «público»?	245
El género en la época del consumo a distancia	248
Seudocommemoraciones	252
La canción que va de boca en boca	256
Deportes, estrellas y publicidad	258
El género en el nuevo milenio	259
12. ¿Qué nos pueden enseñar los géneros sobre las naciones?	263
El periódico de Hegel	264
La regeneración del himno nacional	268
El nombre del padre	272
La integración de los márgenes	272
Género/nación	276
Conclusión: una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al género	279
Una aproximación semántico-sintáctico-pragmática	281
Recepción, oposición, incursión	283
Planificación y uso de ciudades y textos	286
Apéndice: «Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico»	291
Bibliografía	305
Índice de temas	317
Índice de géneros	319
Índice de nombres y títulos	323

Prefacio

Este libro se inició hace más de dos décadas. Cuando llegué por primera vez a la Universidad de Iowa a mediados de los setenta, me encontré con un grupo de estudiantes entre los que se contaban futuros teóricos e historiadores de los géneros como Jim Collins, Jane Feuer y Thomas Schatz. Pasamos muchos buenos ratos juntos, analizando las películas americanas más populares, discutiendo su funcionamiento en tanto sistemas estéticos y debatiendo el papel que encarnaban en la vida americana. Ese activo intercambio de ideas se tradujo en la elaboración de diversas obras y artículos sobre los géneros, escritos por Collins, Feuer, Schatz y otros que, durante los años setenta y ochenta, enseñaron o estudiaron en Iowa los géneros del cine americano: Ed Buscombe, Mary Ann Doane, Thomas Elsaesser, Wes Gehring, Paul Hernadi, Henry Jenkins, Barb Klinger, Phil Rosen y Alan Williams. El trato cotidiano con este brillante grupo de teóricos de los géneros acabó despertando también en mí el interés por escribir sobre el tema.

Mi trabajo con los géneros maduró lentamente, sin embargo, y no sólo porque en aquel entonces la mayoría de mis horas discurriesen entre el cine francés y la narrativa medieval. Antes de poder escribir libremente acerca de los distintos géneros del cine americano, sentí la necesidad de reflexionar en un sentido amplio sobre las bases teóricas del concepto de género. Estas inquietudes desembocaron, con el tiem-

po, en un artículo publicado en *Cinema Journal* titulado «Aproximación semántico-sintáctica al género» (1984), cuyo objetivo era clarificar y estructurar el análisis textual y la historia de los géneros (y que se reproduce como apéndice en las últimas páginas de la presente obra). Esta línea de pensamiento encontró una continuidad en los capítulos teóricos (1, 5 y 9) de *The American Film Musical* (1987); en cierto modo, el libro era, en su conjunto, una demostración de los métodos y la teoría esbozados en el artículo de 1984. Desde entonces he tenido la satisfacción de ver que la «aproximación semántico-sintáctica» ha sido adoptada por mis colegas y por los estudiantes al abordar numerosos problemas de muy distinta índole.

Pese a todo, el origen de la presente obra radica en el recelo con el que contemplo la base teórica de mis primeros trabajos. En muchas ocasiones, nosotros somos nuestros mejores críticos, pero raramente dejamos que nuestras dudas salgan a la superficie y hagan ese trabajo crítico que son capaces de hacer. Durante años luché por acallar la voz de mis propias dudas, pero finalmente acabé por tomármelas en serio. El resultado es la teoría semántico-sintáctico-pragmática presentada en este volumen, que empezó a tomar cuerpo en 1994. Hube de esperar hasta la fase de redacción de los últimos capítulos, sin embargo, para darme cuenta de que mis reflexiones relativamente parceladas sobre los géneros cinematográficos americanos habían ampliado sus miras hasta convertirse en una teoría de la comunicación en el mundo moderno.

Me he esforzado en hacer de este libro una obra de fácil lectura, que centre la atención del lector en problemas fundamentales y nada efímeros. He procurado aligerar en la medida de lo posible el peso de la carga teórica; quizá algunos lectores piensen que he simplificado en exceso problemas de gran complejidad, pero me mantengo fiel a la idea de que un estilo accesible otorga autoridad al lector y le estimula a formular sus propias teorías. También he intentado aligerar el aparato de citas. He optado por las citas entre paréntesis frente a las tradicionales notas; en aquellos casos en que la referencia es obvia, he prescindido, incluso, de las citas por separado. Aunque esta opción no incita al lector a dialogar directamente con otros autores ni a documentarse en profundidad acerca de posibles puntos de vista contradictorios sobre el tema, sí tiene la virtud de centrar la atención en el razonamiento que desarrolla el texto. Con el objetivo de delimitar con mayor precisión los problemas y las posturas adoptadas, se incluyen resúmenes de las diversas hipótesis y conclusiones que emanan del texto.

Las tesis presentadas en *Los géneros cinematográficos* fueron concebidas en distintos lugares y con la participación de muchas personas. Debo expresar mi agradecimiento a quienes me invitaron a presentar partes de este material en el Irvine Center for Advanced Studies de la Universidad de California, en la reunión anual de la Association Québécoise des Études Cinématographiques celebrada en Montreal, en la Universidad de California de Los Ángeles, el Chicago Film Seminar y las universidades de Copenhague, Bergen y Trondheim, así como a todos aquellos que me animaron a publicar primeras versiones y textos vinculados con éste en *Cinema Journal*, *IRIS*, *The Oxford History of World Cinema*, *Refiguring American Film Genres: History and Theory* y *Storia del cinema*. Quiero agradecer, especialmente,

el apoyo de Nick Browne, Gian-Piero Brunetta, Alain Lacasse, Andrew Lockett, Geoffrey Nowell-Smith, Lauren Rabinovitz y el de mis alumnos en la Universidad de Iowa. Asimismo, doy gracias a mi padre, Frederick J. Altman, por el tiempo que supo encontrar, entre sus solicitudes de patentes, para ayudarme a podar galicismos y pulir solecismos. Mi especial agradecimiento a Janet Gurkin Altman, mi esposa, por su constante apoyo.

1. ¿Qué está en juego en la historia de las teorías sobre los géneros literarios?

Descubrimos que la teoría crítica de los géneros se ha quedado estancada precisamente donde la dejó Aristóteles. La misma palabra en sí, «género» (*genre*), resalta en una frase inglesa como algo extraño e impronunciable. La mayoría de los esfuerzos realizados por manejar términos genéricos como «epopeya» y «novela» son ante todo interesantes como ejemplo de la psicología de los rumores.

Nortrop Frye, *Anatomía de la crítica*, 1957, pág. 13

De todos los conceptos fundamentales de la teoría literaria, ninguno presenta un linaje tan extenso y distinguido como la cuestión de los tipos o géneros literarios. De Aristóteles a Todorov y de Horacio a Wellek y Warren, el tema de los géneros ha sido siempre uno de los puntales del discurso teórico. Por mucho que se haya escrito al respecto, sin embargo, no se puede decir que el estudio histórico de las teorías de los géneros sea una empresa satisfactoria. El debate sobre los géneros ha evolucionado siempre a cámara lenta. Las décadas —siglos, incluso— que separan a las principales teorizaciones sobre géneros han provocado casi siempre que los protagonistas del debate tomasen como axiomas ciertas proposiciones objeto de disputa o bien llegasen a olvidar el verdadero tema del debate.

La historia de la teoría de los géneros presenta, por lo tanto, una trayectoria notablemente zigzagueante. Los teóricos de los periodos continuistas comparten sus reivindicaciones con las de sus predecesores y demuestran no tener la más mínima necesidad de justificar sus posturas; a su vez, los teóricos de los momentos de renovación en los géneros casi nunca explican el porqué de la necesidad de un cambio de dirección. Hasta ahora, las teorías de los géneros elaboradas en el pasado han impuesto silenciosamente algunos de sus criterios, y éstos continúan ejerciendo una influencia tácita en los intentos más recientes de hacer teoría de los géneros. Si este

capítulo contiene muchos de los nombres invocados con mayor frecuencia al hablar de la reflexión sobre los géneros, no es, sin embargo, con la intención de repetir lo que esos pensadores hayan podido decir. En otras palabras, las páginas que vienen a continuación no constituyen en absoluto una historia de la teoría de los géneros literarios. Por el contrario, y con la esperanza de descubrir los orígenes de nuestra propia ceguera, lo que nos proponemos es, precisamente, señalar todo aquello que, sin admitirlo explícitamente, han venido afirmando los teóricos de los géneros: los presupuestos constitutivos del pensamiento de los teóricos que éstos nunca reconocieron como tales, los hábitos y actitudes que han sido transmitidos subrepticamente, que en muchas ocasiones constituyen un auténtico juego de despropósitos con respecto a las actitudes oficiales y a las afirmaciones realizadas de manera consciente por aquéllos.

La teoría clásica de los géneros

«Trataremos de la poesía en sí y de sus especies, destacando la cualidad esencial de cada una de éstas», afirma Aristóteles en el primer párrafo de su *Poética*.

En general, la poesía épica y la tragedia, al igual que la comedia y el ditirambo, y la mayor parte de la música instrumental, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: el medio, los objetos y la manera o modo de imitación, que son distintos en cada uno de los casos.

Ciertamente, uno de los rasgos más atractivos del célebre tratado de Aristóteles —y una de las fuentes de su perenne influencia— es la claridad, la sencillez en apariencia incontrovertible con que enuncia todos y cada uno de sus postulados. Todo en él es riguroso. O, más bien, como ocurre siempre con los grandes retóricos, todas las afirmaciones se presentan de manera que parezcan rigurosas. De hecho, todas y cada una de las expresiones aparentemente transparentes de Aristóteles esconden una serie de conjeturas que han sido aceptadas tácitamente por la práctica totalidad de teóricos de los géneros en los siglos venideros. Una versión ampliada de la primera frase de la *Poética* nos permitirá indicar cuáles son esos presupuestos que Aristóteles nos pide que compartamos con él:

Trataremos de esa forma de actividad que nuestra sociedad ha dado en llamar la poesía, que afirma puede considerarse en tanto fenómeno aislado en sí y de todo aquello que yo trataré como sus diversas especies, destacando o más bien afirmando que existe algo que llamaré la cualidad esencial de cada una de éstas.

Para poder empezar su obra, Aristóteles debe definir un objeto de estudio. Sin embargo, al tomar prestado un objeto previamente definido en vez de definir su propio objeto Aristóteles está ofreciendo a los pensadores de los géneros un modelo que prevalecerá durante siglos. Sorprendentemente, éste que fue el más cuidadoso de todos los pensadores deja, de esta forma, abiertas las puertas de su pensa-

miento a todos los griegos que el caballo de Troya de la «poesía» pueda llevar en su seno. ¿Quién definió la poesía? ¿Con qué fin? ¿En qué presupuestos se basó? ¿Y qué ramificaciones se derivan de las distinciones de géneros propuestas? La sobriedad expositiva del estilo aristotélico no facilita que el lector se haga esas preguntas, y sí abona el terreno para que los subsiguientes teóricos pasen por alto esa resbaladiza franja que atraviesa el terreno sobre el que construyen sus teorías.

Ya la noción de que la poesía existe «en sí» y de que un tipo de poesía puede tener una «cualidad esencial» implica postulados que quedan sin verificar y de notables consecuencias. Estas suposiciones incontestadas justifican la famosa afirmación de Aristóteles según la cual los tipos de poesía difieren en el medio, el objeto y el modo de imitación, de lo que se deduce que no existen otras diferencias entre aquéllos. Nótese que el autor de la *Ethica nicomaquea* no sugiere que los tipos de poesía difieran en los usos a los que se destinan, los lugares en que se utilizan o los grupos que los emplean. No propone distinciones basadas en las acciones que los distintos tipos de poesía inspiran, sino que presupone, en cambio, que los poemas con cualidades «esenciales» similares producirán efectos similares en el público. De esta manera, todos aquellos poemas que «muevan a compasión y temor» no serán necesariamente tragedias, mientras que de una tragedia siempre se esperará que mueva a compasión y temor.

Mi intención aquí no es en modo alguno demostrar que Aristóteles se equivoca, sino más bien demostrar que (a) la *Poética* se basa en suposiciones impronunciadas y aparentemente incontrovertibles, (b) que dichas suposiciones autorizan ciertos tipos de conclusiones, excluyendo otros a su vez, y (c) que existen alternativas a la postura adoptada por Aristóteles. Por ejemplo, y puesto que las formas poéticas griegas tienen su origen en rituales diversos, una categorización de los poemas basada en sus distintos usos rituales hubiera resultado en una distinción entre géneros fascinante y totalmente defendible. Desde el punto de vista de la *Poética*, sin embargo, ni siquiera se vislumbra una aproximación de este tipo: sería algo impensable, no sólo a ojos de los lectores de hoy, sino también —y eso es más importante— para los lectores de todas las épocas que siguieron los dictados aristotélicos sobre los géneros. Por muy influyente que haya sido, la categorización de Aristóteles de los tipos de poesía ha producido desde siempre el efecto de limitar la teoría de los géneros. Al subrayar las características internas de la poesía en vez de los tipos de experiencia que la poesía alimentaba, Aristóteles convirtió a la teoría de los géneros en una cadena incesante de análisis textuales. No es que las cuestiones textuales estén totalmente desvinculadas del ámbito de la experiencia, pero la relación entre ambos terrenos requiere teorización, y eso es precisamente lo que Aristóteles excluye con la parquedad de su estilo y su retórica incontestable.

Cuando Horacio redactó su *Arte poética*, tres siglos después de la muerte de Aristóteles, la argumentación del filósofo griego acerca de los tipos poéticos había alcanzado el estatuto de axioma. Aristóteles abrió su *Poética* con la cautela de un retórico instruido en el delicado arte del debate platónico; Horacio, en cambio, inicia su epístola sobre el arte de la poesía con la arrogancia de quien se sabe sancionado por los clásicos.

Suponed que un pintor quisiera juntar el cuello de un caballo a la cabeza de un hombre, y poner fantásticos adornos de plumas multicolores en los miembros de criaturas tomadas al azar; como si el torso de una bien proporcionada doncella se fundiera con la negra parte posterior de un pez. ¿Podrías sofocar vuestras risas, amigos míos, si os permitieran contemplar los resultados?

Creedme, Písones, un libro se asemejaría en todo a esa pintura si se juntasen imágenes sin sentido, como las de los sueños de un hombre con fiebre, hasta el punto en que la cabeza y el pie no encajasen con su cuerpo.

Arropado por la autoridad que emana de (la concepción que su cultura tiene de) la naturaleza, Horacio no necesita argumentos para demostrar la existencia de los géneros. De las palabras de Horacio se infiere que la única cosa natural y sensata que cabe hacer es reconocer las diferencias entre los géneros. Si la naturaleza y la sensatez existen, también existen los géneros. Con la confianza que le daría tener el apoyo de todas las legiones romanas unidas, Horacio minimiza el espacio de maniobra de los destinatarios de su epístola. Cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias reglas literarias y procedimientos prescritos. Las formas del verso trágico, nos dice Horacio, no deben utilizarse para situaciones cómicas. «Que cada forma de poesía ocupe el espacio que le fue adjudicado.» Se inaugura así una larga tradición en la que el género y el decoro van indisolublemente unidos en el discurso crítico, una tradición que espera un comportamiento correcto tanto de la literatura como de los ciudadanos; con Horacio también arranca la tradición, igualmente tenaz, según la cual la autoridad subyacente a lo «decoroso» y el modo en que a cada forma de poesía se le adjudica un espacio distinto permanecen fuera del alcance del análisis de los teóricos de los géneros.

Citada continuamente desde finales del Renacimiento hasta el siglo XVIII en apoyo de los usos poéticos y teatrales neoclásicos, el *Arte Poética* de Horacio contiene minuciosas prescripciones relativas a cada uno de los géneros. De especial interés resultan, por otra parte, dos cambios de actitud con respecto al modelo aristotélico. Para Aristóteles, imitación significa *mimesis*, tomar apuntes directamente de la naturaleza; para Horacio, ese mismo término implica la imitación de un modelo literario y la adhesión a las normas que dicho modelo representa, unas normas descritas por los más ilustres críticos (como el propio Horacio). En otras palabras, el concepto de género queda totalmente circunscrito dentro del repertorio de técnicas empleadas para enseñar a los escritores el respeto a las normas vigentes de aceptabilidad cultural.

Con esta redefinición de la imitación genérica como forma básica de adoctrinamiento cultural, llegamos a una bifurcación fundamental en el pensamiento sobre los géneros. Mientras que Aristóteles pretende ante todo describir las obras de arte existentes, adoptando en ocasiones la perspectiva del crítico y abordando en otros casos la problemática de los poetas y su público, la principal preocupación de Horacio es prescribir las formas apropiadas de la escritura poética. La primera mitad de la *Poética* de Aristóteles está consagrada a elaborar un análisis histórico y teórico de los géneros poéticos; sólo al llegar a la segunda parte se permite el autor iniciar un esbozo de las prácticas correctas de escritura. Los tiempos verbales en pretérito

histórico y presente descriptivo del maestro griego se ven sustituidos por los incessantes imperativos horacianos:

— Que la obra de arte sea lo que tú desees, siempre y cuando sea sencilla y muestre unidad. (96)

— Toma el material que se corresponda con tus talentos... (96)

— Que cada forma de poesía ocupe el espacio que le fue adjudicado. (97)

— No muestres en escena aquellas acciones que deberían suceder fuera del escenario, y aparta de la vista del espectador todos aquellos acontecimientos que el poder descriptivo de un actor presente en el escenario vaya a referir de inmediato. No hagas que Medea sacrifique a sus hijos ante los ojos del público... (100)

— Que una obra no tenga menos de cinco actos... Que en ella no intervengan los dioses... Que el coro tenga el papel de un actor... y no les permitas cantar en los entre actos, pues ello no ayuda a la trama ni se integra apropiadamente en ella. (100)

— Haz que sean breves aquellos fragmentos que adopten la forma de una lección. (103)

A Horacio le interesa, en todo momento, dictar una preceptiva clara para que la composición literaria sea fiel a los géneros. A la preocupación aristotélica por la estructura de los textos genéricos se le añade ahora un permanente interés por la producción de textos genéricos.

Curiosamente, al incidir de forma tan insistente en la producción poética, Horacio acaba por disociar radicalmente los procesos de creación y crítica. Crítico será aquel que efectúe la lectura de la poesía y de la crítica anterior, mientras que el escritor es quien llevará a término las prescripciones del crítico. Como veremos en posteriores capítulos, esta separación ejercerá un considerable influjo en el futuro de la teoría de los géneros. Si para Aristóteles la historia y la teoría, la crítica y la práctica, el público y los poetas formaban parte de un todo indisoluble, Horacio establece, por su parte, un sencillo modelo genérico para la posteridad: para los poetas, la creación es la imitación de un original predefinido sancionado por la oligarquía literaria y crítica.

La teoría neoclásica de los géneros

Después de pasar por el filtro horaciano y por el del poder de las instituciones literarias romanas, las concepciones aristotélicas del género sentaron los cimientos del sistema crítico neoclásico. Redescubierto por los autores del Renacimiento italiano, Aristóteles fue el inspirador de la incesante publicación de tratados poéticos a lo largo del siglo XVI: tanto en ediciones de tres volúmenes (Marco Girolamo Vida, 1527), de seis (Ugento Antonio Minturno, 1559) o de siete (Julio César Scaligero, 1561), o en un resumen de un único volumen (Ludovico Castelvetro, 1570). Durante casi dos siglos, la adaptación de los principios neoaristotélicos iba a ser objeto de crónicas y justificaciones en los textos de escritores-críticos tan relevantes como Torquato Tasso, Pierre Corneille, Nicolas Boileau, John Dryden y Alexander Pope.

El litigio más célebre de este período fue, quizá, la batalla sobre la última hibridación genérica: la tragicomedia. Naturalista incontrovertible, Horacio había puesto límites a los derechos de los poetas a mezclar géneros: «No hay que llegar al extremo de emparejar lo salvaje con lo domesticado, de aparear las serpientes con los pájaros o los corderos con tigres.» En enérgica reacción ante la tendencia grotesca medieval de mezclar lo sublime con lo ridículo, lo sagrado con lo profano, lo trágico con lo cómico, a los críticos neoclásicos franceses del siglo xvii les resultaba poco menos que imposible aceptar esa nueva mezcla. Paulatinamente, sin embargo, la aparición de nuevas obras de Pierre Corneille y Jean Mairet en el segundo cuarto del siglo xviii, junto con el obvio precedente romano que representaba el *Amphitryon* de Plauto, fueron minando la oposición de los críticos y promovieron la aceptación del nuevo género híbrido.

Desde el punto de vista de la presente obra, de esta inesperada evolución se destaca, sobre todo, una lección. No es nada sorprendente que una cultura en expansión contemple el nacimiento de un nuevo género. Sí resulta especialmente interesante que dicho género nazca de la fusión de dos géneros hasta entonces considerados como diametralmente opuestos. Pese al empeño horaciano de mantener separados los géneros y pese al rechazo neoaristotélico a reconocer cualquier género que no hubiese mencionado Aristóteles, el nacimiento de la tragicomedia demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente existentes. Por primera vez, la teoría de los géneros debe acomodarse a la historia de los géneros y no viceversa.

Durante la segunda mitad del siglo xviii, empezó a perfilarse un nuevo género en el espacio que separaba la tragedia y la comedia. Inicialmente denominado «género serio», sin más, en oposición a los géneros clásicos, supuestamente inadecuados para tratar de la realidad contemporánea, el nuevo género recibió el denigrante apelativo de «género lacrimógeno» (*genre larmoyant*) por parte de sus oponentes conservadores. Finalmente bautizado como «drama» (*drame*) por sus más fervientes defensores (Denis Diderot, Pierre de Beaumarchais, Louis-Sébastien Mercier), fue la forma teatral que con el tiempo desembocaría en el melodrama, el género teatral más popular del siglo xix y el ascendente más importante de los géneros cinematográficos. Los detalles que rodean al proceso de popularización del género y su transformación posrevolucionaria en el melodrama popular nos importan menos ahora que el nuevo papel del género como objeto de polémicas de índole crítica y política.

Si Aristóteles ha seguido siendo una referencia fundamental para los teóricos de los géneros del siglo xx, es en parte porque su principal objetivo era describir y codificar la práctica existente más que ejercer cualquier tipo de influencia directa sobre dicha práctica. Mientras la mayoría de críticos y teóricos de los géneros de nuestro tiempo continúan aceptando los géneros —incluido el melodrama— como formas preexistentes ratificadas por los clásicos, la historia del (melo)drama nos enseña que hubo un tiempo en que los críticos entendían su propio papel desde una perspectiva mucho más activa e intervencionista. El ejemplo del melodrama manifiesta el papel potencial del crítico como estímulo para hacer del género un elemento vivo, cam-

biante y activo en el desarrollo y la expresión de una cultura. Desde ese momento en la historia de la teoría de los géneros, las distinciones de orden clásico entre géneros dejarán de presidir el discurso teórico, aunque, como veremos, muchos de los empujes institucionales subyacentes al sistema clásico jamás desaparecerán del todo.

La teoría de los géneros en el siglo xix

Con los románticos sucedió lo mismo que con los clásicos, pero de manera inversa. Mientras que el neoclasicismo abordaba la composición partiendo de la identificación de los géneros y la separación entre éstos, la inspiración romántica se basaba en la supresión de toda distinción genérica. El teórico alemán Friedrich Schlegel apuntaló filosóficamente la tendencia, recomendando la abolición de las clasificaciones para los géneros en su *Diálogo sobre la poesía* (1800), y dos apóstatas franceses fueron quienes capitanearon el asalto. Stendhal dio las primeras estocadas en su tratado *Racine et Shakespeare* (1823 y 1825), y los refuerzos llegaron rápidamente de la mano de Victor Hugo, en sus obras teatrales y los prefacios a éstas (*Cromwell* en 1827, *Hernani* en 1830). En apoyo de esta estética de fusión de géneros, el movimiento romántico estableció rápidamente un nuevo canon, que contaba con una hermandad tan improbable como la formada por Isaias, Esquilo, Rabelais y Shakespeare, grandes maestros todos ellos de la hibridación de géneros.

De nuevo nos encontramos con una inesperada aportación a la teoría de los géneros. El canon neoclásico bebía de una tradición mantenida durante siglos; las únicas dudas que quedaban aún por aclarar eran cosas como quién fue el mayor poeta épico, si Homero o Virgilio. Los románticos no tardaron en descubrir que para afianzar nuevas teorías sobre los géneros bastaba con introducir un nuevo canon cuidadosamente combinado. Al elegir obras de distintas nacionalidades e incluso de distintos períodos (Hugo recurre nada menos que a Homero, san Pablo, Tácito, Dante y Cervantes), los románticos demostraron por vez primera con qué eficacia la teoría de los géneros (e incluso la producción de obras literarias de género) puede ponerse al servicio de objetivos institucionales de todo tipo. Esta lección, que con frecuencia se pasa por alto, se tratará en posteriores capítulos del presente libro.

Las últimas décadas del siglo xix presenciaron la aparición de un fenómeno de especial importancia para el futuro de la teoría de los géneros. El sistema de nomenclatura binomial de Linneo había sido la base de los nuevos sistemas de clasificación utilizados en los cada vez más numerosos museos de historia natural de todo el mundo; fue, sin embargo, la llegada de los esquemas evolucionistas de Charles Darwin y Herbert Spencer la que indujo finalmente a la comunidad literaria a prestar atención a los modelos científicos. El modelo evolutivo se aplicó directamente a la problemática de los géneros, especialmente por parte del historiador francés de la literatura Ferdinand Brunetière (sobre todo en *L'Évolution des genres*, publicada en varios volúmenes entre 1890 y 1894). Brunetière creía tan firmemente en la existencia de los géneros como en la de las especies biológicas; lo único que hizo, por

lo tanto, fue aportar unas bases científicas al ya conocido modelo horaciano. No debe subestimarse, sin embargo, el alcance de esta nueva argumentación. Reinventada por la práctica totalidad de estudiosos de los géneros desde Brunetière, la justificación científica del estudio de los géneros sirve para que los teóricos se convengan de la existencia real de los géneros, de que existen fronteras precisas que los separan, de que pueden ser identificados sin posibilidad de error, de que operan de manera sistemática, de que su funcionamiento interno puede observarse y describirse científicamente y de que evolucionan de acuerdo con una trayectoria identificable y fija.

Es verdaderamente sorprendente comprobar la influencia que ejerce esta actitud. En una de las páginas iniciales de su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), por ejemplo, un estudioso tan juicioso como Tzvetan Todorov cita la afirmación de Karl Popper según la cual «por muchos ejemplos de cisnes blancos que hayamos observado, ello no justifica la conclusión de que todos los cisnes son blancos» (pág. 4). Con el afán de demostrar la validez de un método deductivo y científico, Todorov prosigue:

Por otra parte, una hipótesis que se basa en la observación de un número limitado de cisnes pero que asimismo nos informa de que su blancura es consecuencia de una característica orgánica sería perfectamente legítima. Para volver de los cisnes a las novelas, esta verdad científica general se aplica no solamente al estudio de los géneros sino también al de la obra de un escritor en su conjunto, o al de un período específico, etc.

(1970, pág. 4)

Partiendo de un género tan conocido como el de los cisnes, afirma Todorov, se puede tomar un pequeño número de cisnes específicos al azar, estudiar su configuración orgánica y llegar a conclusiones legítimas relativas al género en su conjunto. Pero ¿quién define el género de los cisnes, podríamos perfectamente objetar, cuando el «cisne» en cuestión es la «novela fantástica»? ¿Y cómo sabremos reconocer un «cisne» al verlo? Y, ya que estamos en ello ¿cuáles son las características orgánicas de los «cisnes»? Y así sucesivamente. El modelo científico supone un despliegue de retórica extraordinariamente poderoso que, al dar por sentado de antemano lo que está tratando de probar, conlleva en muchos casos el extravío de los lectores menos avisados. Y lo que quizá sea más grave: al ocultar problemas teóricos de gran importancia, el modelo científico impide en muchos casos que respetables teóricos de los géneros asuman la totalidad de aspectos de su propio objeto de estudio.

La teoría de los géneros en el siglo XX

No debe sorprendernos que la teoría de los géneros en el siglo XX se inicie con un contundente «¡No!» a los esquemas científicos de Brunetière y su legión de imitadores. Desde que publicó su primera obra de envergadura en 1902 (*La estética*

como ciencia de la expresión y lingüística general), el crítico y teórico italiano Benedetto Croce lanzó un ataque frontal contra el concepto de género en sí. Ciertamente, como él mismo admitió, la crítica de los géneros dio alas a toda su filosofía. Croce señaló que los intentos de prescribir el código de un género son sistemáticamente vencidos por los esfuerzos de los poetas por exceder o subvertir ese mismo código; con ello, pretendía eliminar del discurso crítico toda clase de generalización. Irónicamente, cuando podía haberse convertido en el padre de la posmodernidad con su aversión a los discursos totalizadores, Croce engendró una inesperada combinación de nihilismo y esteticismo, aportando al mismo tiempo un cambio sustancial en la definición de la problemática de los géneros.

Durante más de un siglo antes de Croce, la práctica totalidad de la teoría sobre los géneros implicaba de un modo u otro la dialéctica de lo clásico frente a lo romántico, oponiendo los llamados géneros puros, transmitidos por la vía de la tradición, a los géneros híbridos de la modernidad, más atentos a la multiplicidad humana y a su compleja realidad. La dura crítica a los géneros de Croce tuvo como consecuencia el desplazamiento de la teoría de los géneros hacia una dialéctica nueva donde las categorías genéricas se oponían a los textos en concreto. Mientras que toda composición literaria, y por extensión todo acto interpretativo, se había considerado durante siglos como un hecho que tenía lugar dentro de las fronteras de un género, el nuevo modelo trataba al género como un polo de una oposición en cuyo extremo opuesto figuraban los innovadores de la modernidad. Adoptada posteriormente por la Nueva Crítica angloamericana, esta nueva dialéctica ejerció una notable influencia en la teoría fílmica de posguerra, que oponía nítidamente los grandes géneros a los esfuerzos creativos de unos autores capaces de subvertirlos y personalizarlos.

Uno de los intentos más ponderados e influyentes de renovación de la teoría de los géneros en la era post-Croce llegó de la mano de René Wellek y Austin Warren; más concretamente, de su *Teoría literaria* (1956), escrita en la década de los cuarenta siendo sus autores miembros de la Universidad de Iowa. Al distinguir entre lo que denominan la forma «interna» y «externa», Wellek y Warren proponen una aproximación bifurcada al problema:

A nuestro entender, el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuada en base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención o, por decirlo claramente, el tema y el público). La base visible puede ser una o la otra (p. ej., «pastoral» y «sátira» por lo que respecta a la forma interna; verso dídico y oda pindárica por lo que respecta a la externa); el problema crítico, sin embargo, será entonces hallar la otra dimensión, completar el diagrama.

(Wellek y Warren, 1956, pág. 231)

Alentando a los críticos a investigar las relaciones entre estructura y técnica, Wellek y Warren ofrecen, claramente, un modelo consciente de análisis y, a la vez, unos criterios que permiten juzgar convenientemente la existencia y el alcance de un género determinado.

Tan razonable modelo, sin embargo, pone de manifiesto una extraña ceguera de sus autores. Éstos reconocen, por una parte, que los géneros son algo más que herramientas apropiadas para la clasificación: «El tipo literario es una "institución", como la Iglesia, la Universidad o el Estado. Su existencia no es equiparable a la de un animal o, incluso, la de un edificio, una capilla, una biblioteca o un capitolio, sino a la de una institución.» (*ibid.*, pág. 226). Distanciándose de esta forma de Brunetiere y el modelo biológico, Wellek y Warren inauguran un territorio potencialmente nuevo para la teoría de los géneros. Ponen al alcance del crítico los instrumentos necesarios no sólo para reconocer los distintos géneros, sino para redibujar todo el mapa genérico en base a las concordancias entre forma interna y externa. Pasan por alto, sin embargo, el papel del teórico o del crítico a la hora de fundar instituciones genéricas, con lo que se pierde una valiosa oportunidad de transformar radicalmente la teoría de los géneros.

La posibilidad de rehacer la cartografía de los géneros, vagamente apuntada por Wellek y Warren, tomó cuerpo rápidamente en la obra del estudioso canadiense Northrop Frye, cuya *Anatomía de la crítica* (1957) fue centro del debate internacional sobre la teoría de los géneros durante dos décadas. Partiendo de las tesis de Jung, Frye vincula a las formas literarias con categorías arquetípicas más amplias. En su «teoría del *mythos*», especialmente, guiado únicamente por sus propias intuiciones y observaciones en torno a la forma literaria interna y externa, Frye acabará por formular una nueva descripción —y definición, por tanto— de categorías genéricas tan populares como la comedia, el romance y la tragedia. La constitución de un corpus de textos ya no volverá a depender únicamente de la tradición. Apoyándose, para establecer sus definiciones revisadas, en una extensa variedad de textos, a veces sorprendente, Frye trata la crítica literaria y sus categorías no como instituciones sino como el objeto de una nueva tentativa científica, basada en un enfoque inductivo y en una afirmación de la coherencia. Resulta irónico que Frye, quizá el primer teórico de todos los tiempos que consiguió imponer una nueva clasificación genérica en solitario, sea finalmente incapaz de reconocer la naturaleza institucional y las derivaciones de sus propias actividades, que él mismo calificó de transparentes, desinteresadas y científicas.

Si el modelo de Brunetiere se encontraba en las tesis evolucionistas de Darwin en *El origen de las especies* (1859), Frye, por su parte, adoptará el método revolucionario y su visión idealista de la tarea científica como una actividad de carácter apolítico. Con el proceso de Scopes, los darwinianos aprendieron de una vez y para siempre que los nuevos paradigmas científicos, por racionales que sean, siempre serían contemplados por ciertos sectores de la sociedad como una competencia inaceptable. Si las cuestiones literarias pudieron dar pie a las «batallas» suscitadas por *Le Cid* de Corneille en 1636-1637 y por el *Hernani* de Hugo en 1830, apenas deberá sorprendernos que un problema de teoría literaria «pura» desembocase en una guerra académica durante la década de los sesenta. Aparecido en francés en 1970, el primer capítulo de *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov constituyó, en cierto modo, el proceso de Scopes para Frye. No perdió el proceso, pese a las duras críticas asestadas por Todorov, pero en un momento en que las teo-

rías literarias norteamericanas y europeas se habían encerrado en lo que a todas luces era una batalla en el campo de los jóvenes pensadores académicos (en el que yo me incluía por aquel entonces), el proceso crítico instrumentado en contra de Frye envió una señal inequívoca a todos los que aspiraban a seguir sus pasos: «Pese a lo que ustedes hayan podido oír [por ejemplo, en el artículo de Geoffrey Hartman incluido en el número de 1966 de *Yale French Studies* sobre el estructuralismo], *Anatomía de la crítica* no está en consonancia con el estructuralismo francés.» Todorov abre fuego con seis artículos de fe que comparte con Frye, posteriormente adoptados por la mayoría de los teóricos de los géneros:

1. Los estudios literarios deben llevarse a cabo desde una perspectiva científica.
2. En los estudios literarios debe eliminarse todo juicio de valor.
3. La literatura forma un sistema; en ella nada se debe al azar.
4. El análisis literario debe ser sincrónico, como si todos los textos coexistiesen de manera simultánea.
5. El discurso literario no es referencial.
6. La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad.

(1970, págs. 9-10)

Tales postulados podrían haber provocado que Todorov acogiese a Frye en el territorio estructuralista.

Por el contrario, Todorov censura a Frye una serie de errores que incluyen la incapacidad de reconocer la distinción entre géneros «teóricos», los que se deducen de una teoría de la literatura, y géneros «históricos», resultado de una observación de los fenómenos literarios. Con el doble fin de distanciarse de previas y asistemáticas tentativas de estudio de los géneros y de marcar los límites de un territorio firme sobre el que levantar un análisis perdurable, Todorov distingue entre los tipos reconocidos tradicionalmente por nuestra cultura (tales como la épica, la narrativa breve y la poesía lírica) y los nuevos tipos que la crítica sistemática moderna sugiere. Para Todorov, los tipos «históricos» son los culturalmente aceptados, mientras que es la crítica quien define los tipos «teóricos». Pero esta oposición suscita el tema de la posición del crítico dentro del ámbito de la cultura. Todos los géneros o tipos históricos fueron una vez géneros teóricos, definidos por los críticos de una cultura anterior (quienes, en aquel entonces, recibían otro nombre —ensayistas, periodistas, o simplemente hombres y mujeres cultivados e influyentes—, pero cuyo papel correspondía al de los actuales críticos) de acuerdo con una teoría popular en su momento (no una teoría fruto de una reflexión consciente como la que defiende Todorov, pero una teoría al fin y al cabo).

Pese a los juicios emitidos insistentemente por Todorov, entre otros, no existe lugar alguno fuera de la historia desde el que se puedan plantear tales definiciones puramente «teóricas» de los géneros. Al sustituir una serie de categorías históricas (el cuento de hadas, la historia de fantasmas, la novela gótica, etc.) por lo que él denomina definición «teórica» de lo fantástico, Todorov se limita a sustituir una definición histórica previa de la literatura (que remite a la función mimética de ésta y

se basa, por tanto, en paradigmas de contenido) por una concepción *histórica actual* de la literatura (sustentada en gran medida por las modas contemporáneas de psicoanálisis y análisis formal). Al releer la *Introducción a la literatura fantástica* una generación después de su publicación, podemos ya reconocer su vocabulario, sus herramientas metodológicas y su clasificación de la literatura como elementos pertenecientes a un determinado período que no hace mucho tiempo era aún el actual, y que en su momento no debía parecer histórico, pero que ahora identificamos con el fenómeno histórico del estructuralismo francés. Lo «fantástico», tal y como lo define Todorov, ya es (y siempre fue) un género histórico. Lo «teórico», cuando se opone a lo «histórico», describe un espacio utópico, un «no lugar» desde el que los críticos pueden justificar, aparentemente como mínimo, su ceguera respecto a la historicidad en que ellos mismos se hallan inmersos. Del mismo modo que un crítico forma parte de la cultura, lo que impide todo intento de oponer lo crítico a lo cultural, un teórico se emplaza siempre en el terreno marcado por lo histórico de una época determinada.

Tenga o no sentido desde un punto de vista histórico la justificación de los géneros teóricos postulada por Todorov, la *Introducción a la literatura fantástica* acentúa indudablemente la tendencia (propuesta por Wellek y Warren y desarrollada por Frye) hacia una definición de los géneros desde la perspectiva del crítico. Aún así, Todorov llega hasta el extremo de situar el determinante primario del género fantástico en el lector. ¿Duda el lector entre dos explicaciones posibles —una misteriosa, maravillosa la otra— de los fenómenos hallados en el texto? Entonces es que el texto pertenece al género fantástico. Aunque esta aproximación, posiblemente, crea más problemas de los que resuelve (¿Puede un mismo texto ser fantástico para un lector y para otro no serlo? ¿Puede un mismo texto ser fantástico en su primera lectura y no en las posteriores? ¿Es que el género existe únicamente para lectores impresionables que leen en noches oscuras y no para científicos o para quienes leen durante el día?), tiene el paradójico resultado de dejar a los lectores de Todorov, que aprendieron a respetar siempre la teorización reflexiva por encima de todas las cosas, en manos de los lectores menos cultivados, capaces de tomar decisiones de magnitud genérica con sólo aplazar la lectura hasta después del crepúsculo.

Esta dependencia respecto a la actitud del lector es el reverso exacto del orden de prioridades de la lógica de Aristóteles, que ya hemos visto. Para el filósofo griego, las tragedias se definen por sus propiedades esenciales y porque comparten propiedades esenciales que se espera produzcan efectos similares en el espectador (suscitando la compasión y el temor, por ejemplo). La historia de la teoría de los géneros habría sido muy distinta si Aristóteles hubiera adoptado la actitud opuesta, identificando todos los textos que suscitan la compasión y el temor como tragedias (y no a la inversa). Pues bien, eso es precisamente lo que hace Todorov. En vez de proclamar que todos los textos fantásticos obligan al lector a dudar entre dos lecturas posibles, sugiere que todos los textos cuyo efecto sea suscitar dudas entre lo misterioso y lo maravilloso forman parte del género fantástico. *Introducción a la literatura fantástica* se convierte así en un punto de inflexión potencialmente importante en la teoría de los géneros literarios, no porque pretenda corregir el punto de vista estruc-

tural y teórico de la *Anatomía de la crítica* de Frye, sino porque, inadvertidamente, deja una puerta lateral abierta a la entrada de los lectores históricos ordinarios y sus hábitos de lectura.

En muchos aspectos, el proyecto de Todorov se equipara al de E.D. Hirsch, Jr., que en *Validity in Interpretation* (1967) reintrodujo la noción de género en el proceso de lectura, no sólo para las lecturas de género o la interpretación de géneros literarios específicos, sino para todo acto de lectura, sea literaria o no. El proyecto de Hirsch plantea la idea, sencilla y en apariencia incuestionable, de que «los detalles de significado que entiende el intérprete están en gran manera determinados y constituidos por sus expectativas relativas al significado. Y dichas expectativas provienen de la concepción que tiene el intérprete del tipo de significado que está siendo expresado» (1967, pág. 72). Este principio de esquema teórico se verifica diariamente cuando conseguimos entender diálogos que oímos sólo a medias, por la sencilla razón de que tenemos una idea clara del tipo general de significado en cuestión. De vez en cuando, por supuesto, confirmamos por negación la hipótesis de Hirsch, cuando interpretamos erróneamente un mensaje que hemos oído bien simplemente porque hemos identificado mal el tipo de significado general en cuestión.

Partiendo de este supuesto general, Hirsch pasa directamente a afirmar que «la concepción genérica preliminar de un intérprete respecto a un texto es constitutiva de todo lo que éste entenderá posteriormente, y que así seguirá siendo a menos y hasta que la concepción genérica sea alterada» (pág. 74). Pasando con excesiva ligereza de «tipo de significado» a «género», Hirsch sostiene que «todo desacuerdo respecto a una interpretación suele ser un desacuerdo respecto al género» (pág. 98). Sea como sea, al igualar «género» con «tipo de significado» Hirsch está ampliando la noción de género hasta el punto que ésta deja de coincidir con el significado que normalmente se otorga al término en la teoría literaria. Sin duda, Hirsch tiene razón cuando afirma que el comentario de un marido que llega tarde a casa: «Esta noche estoy muy cansado», puede tener múltiples significados, dependiendo de cuáles sean las convenciones establecidas entre el marido y la esposa (pág. 53). En todo caso, el significado de la palabra género se ha alterado en exceso para nuestros propósitos, si acaba por hacer referencia a tipos de significado generales como «expresión de un estado físico», «entrada condicionada a qué lugares se hayan visitado previamente» o «rechazo a participar en el acto amoroso». Aunque Hirsch ofrece pruebas elocuentes del papel que los géneros representan en el proceso de construcción del significado, también pone en evidencia sin pretenderlo hasta qué punto los géneros literarios y filmicos son algo más que simples clases generales de textos que expresan tipos de significado determinables.

En mayor grado que sus predecesores en la teoría de los géneros, Todorov y Hirsch vinculan las cuestiones de estructura textual con las expectativas del lector respecto a la estructura textual. En sus respectivas metodologías, esta estrategia sirve para centrar la atención, una vez más, en las propiedades formales del texto. Si pasara a utilizarse de manera general, sin embargo, este énfasis en los esquemas de interpretación correría el riesgo de desencadenar un efecto de, digámoslo así, «apren-

diz de brujo»: tras pronunciarse la palabra mágica «lector», ya no habría forma de controlar el efecto final. Una vez etiquetados por escritores y críticos, los géneros podrían acabar en manos de los lectores menos avisados o de un público sobre el que no puede ejercerse control alguno.

Hasta el momento, esta amenaza no se ha materializado. Por el contrario, la teoría de los géneros más importante escrita en lengua inglesa en las dos últimas décadas, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982), de Alastair Fowler, supone un retorno a la idea clásica de centrarse en la estructura textual dentro de los géneros tradicionales y en los cánones de textos, sin poner la responsabilidad de los géneros en manos de los lectores y el público. «Los tipos, por esquivos que sean, existen objetivamente», afirma Fowler (pág. 73), cerrando permanentemente el debate.

Diez tendencias de la teoría de los géneros literarios

Como conclusión de esta breve panorámica, se deberían poder señalar los principios básicos de la teoría de los géneros establecida a lo largo de dos milenios de teóricos de los géneros. Sin embargo, eso es precisamente lo que no podemos hacer. Incluso una pregunta tan sencilla como cuál es el significado y el alcance del término *género* sigue resultando confusa, dado que el término se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipo de presentación (épica/lírica/dramática), relación con la realidad (ficción *versus* no ficción), tipos históricos (comedia/tragedia/tragicomedia), nivel de estilo (novela *versus* romance) o paradigma del contenido (novela sentimental/novela histórica/novela de aventuras).

Aunque esta panorámica de las teorías de los géneros literarios sea en exceso limitada y no constituya de por sí una historia de dicha problemática, nos habrá servido para destacar una serie de tendencias, preguntas y contradicciones relevantes que valdrá la pena recordar cuando entremos en el territorio de los géneros cinematográficos. La siguiente lista resume las suposiciones tácitas compartidas por los teóricos de los géneros, junto con algunos de los problemas teóricos que aún no han sido tratados a lo largo de la historia de la especulación sobre los géneros literarios.

1. En general, se da por sentado que los géneros tienen una existencia real, que están separados por fronteras claramente delimitadas y que pueden ser identificados sin vacilar. La verdad es que en muy contadas ocasiones los teóricos han considerado que mereciese la pena discutir tales afirmaciones, y mucho menos cuestionarlas; hasta tal punto les parecían obvias.
2. Puesto que se considera que los géneros existen «ahí fuera», independientemente del observador, los teóricos de los géneros se han dedicado, en la mayoría de los casos, a describir y definir lo que para ellos eran géneros ya existentes, en vez de crear sus propias categorías interpretativas, por útiles o válidas que éstas pudieran ser.

3. La mayoría de teorías sobre los géneros se han centrado o bien en el proceso de creación de textos genéricos como imitación de un original previamente definido y sancionado, o bien en las estructuras internas atribuidas a tales textos, en parte porque el funcionamiento interno de los textos genéricos se considera algo susceptible de ser observado en su integridad y descrito de manera objetiva.
4. La actitud típica de los teóricos de los géneros ha consistido en asumir que unos textos de características similares generan sistemáticamente lecturas similares, significados similares y usos similares.
5. En el lenguaje de los teóricos, la producción apropiada de obras de género se suele aliar al decoro, la naturaleza, la ciencia y a otros ámbitos normativos concebidos y defendidos por la sociedad que tutela el pensamiento. Pocos teóricos de los géneros han mostrado interés por analizar esta relación.
6. Es costumbre asumir que los productores, los lectores y los críticos comparten unos mismos intereses respecto a los géneros, y que los géneros sirven a esos intereses en una misma medida.
7. Por este motivo, se ha dedicado muy poca atención exclusiva a las expectativas del lector y a la reacción del público. Los usos de los textos de género también han sido, mayoritariamente, víctimas de similar indiferencia.
8. La historia de los géneros ostenta un lugar cambiante e incierto respecto a la teoría de los géneros. La historia de los géneros, habitualmente desestimada por la disciplina de orientación sincrónica, reclama no obstante cada vez más atención por su capacidad de fusionar códigos genéricos, de desdibujar el panorama establecido de los géneros y de enturbiar las ideas comúnmente aceptadas sobre los géneros. En ocasiones, la historia de los géneros se ha utilizado creativamente en apoyo de objetivos institucionales específicos, creando por ejemplo un nuevo canon de obras en apoyo de una teoría revisada de los géneros.
9. La mayoría de teóricos de los géneros prefieren presentarse a sí mismos como si estuviesen radicalmente separados de su objeto de estudio, para justificar el uso de adjetivos meliorativos tales como «objetivo», «científico» o «teórico» a la hora de describir su actividad, aunque la aplicación de presupuestos científicos a cuestiones de género suele enmarañar tantos problemas como los que resuelve.
10. Habitualmente, los teóricos y otros estudiosos de los géneros son reacios a reconocer (e incorporar en sus teorías) el carácter institucional de su propia práctica genérica. Si bien suelen prometer aproximaciones «correctas» a los géneros, sólo en contadas ocasiones los teóricos analizan las implicaciones culturales derivadas de identificar ciertas aproximaciones como «incorrectas». Pero los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales. Los géneros (al igual que sus críticos y teóricos) siempre participan y colaboran en las actividades de distintas instituciones.

La teoría de los géneros literarios no ha llegado a conclusiones firmes con respecto a algunas cuestiones interrelacionadas de considerable importancia. Para algunos, la dialéctica constitutiva de la teoría y práctica de los géneros es la oposición de los géneros puros frente a los mixtos, mientras que para otros lo importante es la

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 Bennett [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:

- a) La producción de estas películas se llevó a término siguiendo un esquema básico y reconocible de género.
- b) Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbra a identificar con el género.
- c) Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- d) 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 fantasía... *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 dedicatoria 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 apareamiento 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 acostumbran 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.

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, Cawelti, 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.

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?

3. ¿De dónde vienen los géneros?

La posibilidad más prometedora, como mínimo por el momento, consiste en volver a la historia del cine e intentar escribir estudios sobre los distintos géneros con verdadera fidelidad histórica. Se trata, pues, de (1) empezar con la «prehistoria» de un género, sus raíces en otros medios de expresión; (2) estudiar todas las películas, independientemente de las cualidades que percibamos en ellas; y (3) ir más allá del contenido de los filmes para estudiar la publicidad, el *star system*, la política de los estudios, etc., en relación con la producción cinematográfica.

Alan Williams, «Is a Radical Genre Criticism Possible?»
(1984, pág. 124)

Gran parte de lo que se considera historia de los géneros no es, en realidad, más que una descripción del ciclo de vida putativo de un género. Tras identificarse un género, su primera aparición en un filme se considera como un prototipo genérico, fruto de la unión entre una forma preexistente y una nueva tecnología. El nuevo género, entonces, se desarrolla, madura y goza de una carrera estable, para entrar luego en una vejez reflexiva que desemboca en su muerte. Normalmente, los críticos dan por sentado que los géneros cinematográficos se toman prestados de géneros ya existentes en otros medios. Se supone que la toma de decisiones por parte de la industria y la valoración crítica de todo nuevo género cinematográfico se ven simplificadas por la existencia previa de ese mismo género en otros ámbitos creativos.

Esta es la lógica que ha otorgado a filmes como *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) y *Disraeli* (1929) un puesto honorífico como prototipos históricos del musical, el *western* y el *biopic*, respectivamente. La idea de que estas películas —y otras de similares características— tienen la función de modelos genéricos resultaría indudablemente problemática sin el apoyo de algunos predecesores no fílmicos. Stephen Neale expresa la opinión más difundida cuando afirma que «toda nueva película de un género prolonga un corpus genérico existente y conlleva una selección a partir

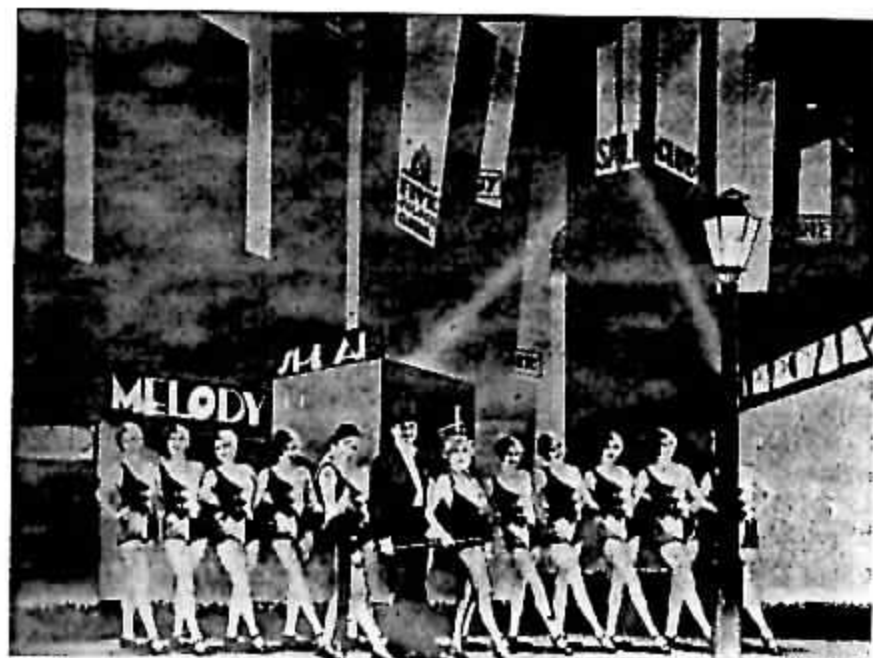
de un repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento determinado» (1990, pág. 56). Una afirmación no exenta de lógica, siempre y cuando a nadie se le ocurra preguntar: «Pero ¿de dónde vienen los géneros?». En las teorías más recientes, los mitos relativos a los orígenes han sido objeto de crítica, y con razón, por su tendencia a disimular los problemas en vez de resolverlos. Recurrir a una serie de prototipos genéricos anclados en géneros no fílmicos ya existentes no resuelve el problema: al situar los orígenes del género en un medio distinto al cinematográfico, esta actitud aplaza indefinidamente toda explicación de tales orígenes.

Este capítulo planteará un método completamente distinto para abordar los orígenes de los géneros. En vez de describirlos mediante una terminología elaborada *post facto* y aplicada retroactivamente a las primeras muestras del género, examinaremos con atención la terminología utilizada en su momento para describir esas películas que hoy día se consideran las primeras obras maestras de un género. En vez de presuponer la existencia de esos vínculos genéricos de que hablan los críticos actuales, examinaremos las decisiones de producción para determinar qué conexiones se establecieron y propusieron en su momento. En vez de admitir que la industria cinematográfica del pasado y la crítica actual conocen «el repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento determinado», pretendemos demostrar que la industria cinematográfica desempeña un papel mucho más creativo y experimental de lo que hasta ahora se le ha atribuido. En las siguientes páginas se presentan tres estudios como contribución a una nueva teoría de los orígenes genéricos, que abarcan tres grandes géneros en sus inicios: el musical, el *western* y el *biopic*.

El musical

Se afirma que el musical irrumpió en Hollywood con la llegada del sonoro. Casi todas las historias del género mencionan *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) como el primer musical y los años 1929 y 1930 como el período de apogeo del género. Todas ellas coinciden en situar (debería saberlo, puesto que escribí una) entre 1931 y 1932 un período en que la producción de musicales cayó estrepitosamente por el cansancio del público respecto al género. Los estudiosos de los primeros años del musical presuponen que el género es una importación directa de Broadway, predeterminada por la nueva tecnología del cine sonoro. Las pruebas circunstanciales apuntan, ciertamente, en esa dirección: no sólo se reciclan canciones y argumentos de Broadway, sino que Hollywood produce sus propios musicales originales valiéndose, para asegurar los resultados, del equipo artístico de Broadway. Esta deuda se refleja claramente en la inclusión de la palabra «Broadway» en los primeros títulos del musical (*The Broadway Melody*, *Broadway*, *Broadway Babies*, *Broadway Scandals*, *Gold Diggers of Broadway*, *Broadway Bad*, *Broadway Thru a Keyhole*, *Broadway to Hollywood*).

Las primeras películas sonoras sobre el mundo del espectáculo y su música, sin embargo, no se consideraron «musicales» en su tiempo. En un primer momento, la presencia de la música se trataba como una forma de presentar un material narrati-



La melodía de Broadway (1929) es, desde el punto de vista actual, «el abuelo» de todos los musicales, pero en su tiempo la MGM lo describió como «una sensación dramática totalmente hablada, totalmente cantada, totalmente bailada».

vo que ya tenía sus propias afinidades genéricas. Durante los primeros años del sonoro en Hollywood, nos encontramos siempre con el término «musical» como adjetivo, modificando sustantivos tan distintos como comedia, romance, melodrama, entretenimiento, atracción, diálogo y revista. Ni siquiera aquellas películas que ahora consideramos clásicos de la primera etapa del musical recibieron la calificación de musicales cuando se estrenaron. La publicidad de la MGM definía *La melodía de Broadway* como «una sensación dramática totalmente hablada, totalmente cantada, totalmente bailada» (la cursiva es mía), mientras que para la Warner Bros. *The Desert Song* era «una opereta totalmente hablada, totalmente cantada».

Es ciertamente notable la variedad de términos genéricos empleados para clasificar filmes que actualmente consideramos musicales. Véase a continuación, por ejemplo, una selección de los términos utilizados por *Photoplay* para describir algunas películas que aparecieron entre principios de 1929 y mediados de 1930:

Weary River: película épica

My Man: drama

Hearts in Dixie: comedia cantada y bailada con música

The Time, the Place and the Girl: comedia dramática totalmente hablada

Broadway: drama de los bajos fondos

Street Girl: drama musical
The Vagabond Lover: comedia musical romántica
College Love: película estudiantil 100% cantada, 100% hablada
Rio Rita: comedia musical
El desfile del amor (*The Love Parade*): ópera ligera
Sally: musical romance
Devil May Care: romance con toques de comedia refinada
Roadhouse Nights: melodrama y comedia hilarante
La canción de la estepa (*The Rogue's Song*): ópera
Broadway Hooper: comedia entre bastidores
The Big Pond: comedia romántica sin más rodeos
Top Speed: comedia musical, con énfasis en la comedia
Let's Go Native: farsa musical

Resulta irónico que el uso del término «musical» como etiqueta única para designar un género específico no fuese aceptada popularmente hasta la temporada 1930-1931, cuando la predilección del público por los musicales cayó en picado. De 55 películas musicales en 1929 y 77 en 1930 (cifras sólo igualadas durante la guerra), la producción cayó hasta 11 películas musicales en 1931 y 10 en 1932, el punto más bajo de la industria hasta la década de los sesenta. Sólo después de esta decadencia se utilizó el término «musical» como designación en su acepción sustantiva, con frecuencia para denotar películas anteriores que, vistas retrospectivamente, parecían estandarizadas y limitadas. He aquí algunas muestras de la terminología empleada por *Photoplay* entre 1930 y 1931 (las cursivas son más):

Whoppe: No diga que está cansado de ver comedias musicales. Vaya a ver «Whoppe»... Es el nuevo musical cinematográfico. No tiene ninguna pretensión de realismo.
Half Shot at Sunrise: Por cierto: aunque no es un musical, incluye algunos números cantados de calidad.

Follow the Leader: ¿Por qué pasan de moda los musicales, cuando hay obras como ésta?

Sunny: ¿Quién dijo que había llegado el final para las singies? Una joya como ésta da qué pensar.

Children of Dreams: Otro motivo para que las taquillas den el «no» a los musicales.

Un loco de verana (*Palmy Days*): Me apuesto lo que quieran a que esta película provocará el retorno de los musicales en bandada. ¡Es espléndida!... Si se pueden hacer musicales como éste, entonces no veo por qué no pueden volver.

Hasta finales de 1930 el término «musical» no se empleó casi nunca como sustantivo en solitario. Sorprendentemente, la terminología actual designa a posteriori como musicales un heterogéneo repertorio de películas que sólo desde un punto de vista retrospectivo pueden aparecer en forma de agrupación coherente. Sin ser musicales cuando estaban de moda, algunas películas se convirtieron en musicales retroactivamente, precisamente porque representaban un estilo que ya había pasado de moda. Fue, paradójicamente, esa pérdida del favor del público en 1930 lo que contribuyó a unificar una heterogénea serie de películas con música. Se entiende así

el breve artículo sobre la singular carrera de John Boles aparecido en junio de 1931 en *Photoplay*:

Se mire por donde se mire, el oficio de hacer películas sigue siendo algo curioso. Por ejemplo, John Boles firmó contrato inicialmente con la Universal no por las bondades de su aspecto sino por las de su voz. Y le pusieron a cantar y a cantar.

Entonces los musicales «dejaron de estar de moda», al entender de Hollywood, y John Boles, el cantante, apareció como protagonista de *Semilla*, donde no canta ni una sola nota.

¡Y ahora están preparando «el retorno de los musicales»!

¿Acaso no hay razones para ello?

(Citado en Kreuger, 1975, pág. 276)

¿Qué es lo que las películas deben tener en común para que se las considere un género en sí mismo? La primera hipótesis que se podría plantear, no exenta de ironía, es la siguiente:

1. Con frecuencia, las películas adquieren su identidad genérica más por el hecho de presentar unos mismos defectos y fracasos, que por sus cualidades y éxitos similares.

Desde los tiempos de la presentación pública del Vitaphone en 1926, que incluía cantantes de ópera, músicos clásicos, un intérprete de banjo y una *troupe* de bailarines españoles, la tecnología del sonoro había acompañado a todo tipo de programas, desde películas de ficción y dibujos animados a documentales, reportajes sobre viajes y noticiarios. Las películas de ficción se podían basar en obras de teatro serio, variedades de *nightclub*, *vodevils*, *minstrels*,¹ espectáculos burlescos, números de circo, barcos de vapor del Mississippi, ventrílocuos, programas de radio y películas de Hollywood. Se musicaron melodramas, *westerns*, películas románticas, comedias estudiantiles, biografías e incluso películas de ciencia-ficción. Todos los tipos de cantante tenían cabida en este nuevo mundo: cantantes melódicos, grandes estrellas de la ópera, celebridades de la opereta ligera, tenores irlandeses, cantantes de cabaret e incluso cómicos estrafalarios. No debe sorprendernos, por lo tanto, que ni los creadores ni el público identificasen esas primeras películas acompañadas de música con un único género claramente definido.

La historia del musical en su primera época pone de manifiesto que los géneros cinematográficos no siempre se toman prestados, intactos, de fuentes extracinematográficas. El musical tiene demasiadas fuentes para que pueda prolongarse, sin más, como una forma fílmica única. Asimismo, el término «musical» como sustantivo independiente no existía antes de la consolidación del musical cinematográfico. Fue en 1933, al fundirse el tema de la creación musical con la comedia román-

1. En Estados Unidos, espectáculos en los que un cantante cómico se tiznaba la cara e imitaba a los negros. (N. del t.)

lica, cuando el término «musical» abandonó definitivamente su función adjetiva y descriptiva y adoptó su identidad como sustantivo genérico; de ahí que en *Photoplay* se pudiese decir que *La calle 42* (42nd Street, 1933) era «un musical con todas las de la ley».

El caso del musical también suscita una segunda hipótesis:

2. La historia de los géneros cinematográficos en sus inicios no se caracteriza, al parecer, por tomar en préstamo materiales procedentes de un solo género extracineamatográfico preexistente que actúa como ascendiente directo, sino por incorporar de forma aparentemente fortuita materiales de distintos géneros desvinculados entre ellos.

Por impensable y contradictorio que pueda parecer, en 1929 no existía ningún género musical como tal. Las películas de 1929 que identificamos hoy con el musical todavía poseían entonces unas identidades genéricas definidas, que se tuvieron que disolver, o como mínimo atenuar en gran medida, para que el musical se consolidase como género independiente.

El western

De todas las ideas heredadas sobre el cine, pocas son tan unánimemente aceptadas como el hecho de que *Asalto y robo a un tren* (1903), de Edwin S. Porter, basada en una obra de teatro recuperada de Scott Marble, es el primer western del cine. Así aparece tanto en las historias del Oeste y del western (Penin & Everson, 1962, pág. 49; *The Wild West*, 1993, pág. 348) como en obras de carácter general sobre cine (Cook, 1990, pág. 25; MacGowan, 1965, pág. 114). En esta línea, los teóricos de los géneros (Cawelti, 1975, pág. 110; Schatz, 1981, pág. 45) también han considerado *Asalto y robo a un tren* como la primera muestra del género. Hasta hace muy poco, los escasos estudiosos que se oponían a esta afirmación argumentaban que por aquel entonces ya se habían proyectado algunas películas con atributos de western, como *Poker at Dawson City*, *Cripple-Creek Bar-room* o *Kit Carson* (por ejemplo, Buscombe, 1990, págs. 22-23). El subtexto de todas estas actitudes es la idea, nunca expresada en voz alta, de que el género cinematográfico que llamamos western es una prolongación directa del tratamiento que en el siglo XIX se dio a «El Oeste americano como símbolo y mito», por citar el subtítulo de la influyente obra de Henry Nash Smith *Virgin Land* (1950). Según esta teoría implícita, un western es un western por motivos totalmente extracineamatográficos. El western no es, por así decirlo, un descendiente biológico del cine, sino su hijo adoptivo.

Un artículo escrito por Charles Musser en 1984, citado extensamente en 1990 por Stephen Neale, ofrece una perspectiva totalmente distinta. Contra todo pronóstico, Musser presenta la primera parte de *Asalto y robo a un tren* como ejemplo del subgénero ferroviario del entonces popular género de viajes, mientras que la segunda parte de la película «forma parte del género policíaco de crímenes violentos que

se había importado de Inglaterra unos meses antes» (1984, pág. 130). Musser afirma que *Asalto y robo a un tren* no fue originalmente percibida en un contexto de western. Su éxito no estimuló la realización de westerns sino de películas de tema policíaco: *The Bold Bank Robbery* (Lubin), *Burned at the Stake* (Paley y Steiner), y *Capture of the Yegg Bank Burglars* del propio Porter (*ibid.*, pág. 131).

Las afirmaciones de Musser se ven sugestivamente refrendadas por los precedentes que cita respecto al casting y al director. El miembro más versátil del reparto de *Asalto y robo a un tren* era, sin duda, un joven llamado Max Aronson, conocido también como G.M. Anderson, que interpreta a un pasajero que es abatido en su intento de huida, a un pardillo que baila al son de las balas y hasta a uno de los propios forajidos (Musser, 1990, pág. 352). Considerado retrospectivamente, este joven actor no es Max Aronson ni G.M. Anderson, sino «Broncho Billy» Anderson, nombre heredado del personaje que interpretase luego en una célebre serie de películas. Si por algo se le podía recordar en 1903, sería por haber encarnado al joven audaz pero chasqueado de *What Happened in the Tunnel* (Edison, 1903). En los primeros instantes de esta cinta de un minuto de duración ambientada en un tren, Anderson intenta besar a una joven mientras le devuelve su pañuelo. En ese momento, el tren entra en un túnel, oscureciendo la pantalla. Cuando vuelve finalmente la imagen, el ardiente muchacho es sorprendido besando no a la chica sino a su negra doncella. En 1903 Anderson no era una estrella del western, sino una vedette del género ferroviario.

Igualmente, en las historias del western, Edwin S. Porter aparece no sólo como el director de *Asalto y robo a un tren* sino también de *Life of a Cowboy* (1906), la película que él consideraba su primer western. A ojos de un espectador posterior, estas dos películas podrían formar parte de un corpus genérico intemporal, reafirmando mutuamente sus respectivas estructuras. Lo más probable, sin embargo, es que en noviembre de 1903 *Asalto y robo a un tren* corroborase las estructuras de la anterior película de Porter, *Romance of the Rail*, una pícaro historia sobre la joven Phoebe Snow —vestida de blanco— que encuentra al amor de su vida —también de blanco— en el transporte ferroviario de carbón de Lackawanna. Sin que el blanco resplandeciente de sus vestimentas se haya ensuciado lo más mínimo, los jóvenes enamorados se casan finalmente en la plataforma del último vagón del tren, en una ceremonia oficiada por un sacerdote vestido, faltaría más, de blanco.

En los años posteriores a su estreno, la identificación de *Asalto y robo a un tren* con el género de viajes, subgénero ferroviario, se vio ratificada por la llegada de un espectáculo hiperrealista basado en el ferrocarril. Fruto de la iniciativa de George G. Hale en la ciudad de Kansas en 1905 (o quizá en 1904 en la Feria Mundial de St. Louis), Hale's Tours se convirtió rápidamente en una cadena nacional de teatros en forma de vagón ferroviario que ofrecían al público imágenes en movimiento de temas relacionados con los viajes en tren. Naturalmente, películas como *What Happened in the Tunnel* y *Asalto y robo a un tren* eran imprescindibles en el repertorio de los Hale's Tours, junto con producciones posteriores como *Interior N.Y. Subway* y *Hold-Up of the Rocky Mountain Express* de la Biograph o *Trip Through the Black Hills* de la Selig. La producción de éstas y muchas otras películas —que en algunos casos tenían temática criminal o evocaban situaciones de peligro— para su exhibi-

ción en un contexto ferroviario provocó que *Asalto y robo a un tren* se perpetuara como una combinación del género de viajes con el policíaco.

Fue a finales de la década (incluso probablemente después de 1906, fecha de *Life of a Cowboy*) cuando el *western* adoptó conscientemente los atributos de un género aceptado. En ciertos aspectos, esta idea resulta en extremo sorprendente. Los estudiosos nos aseguran que el *western* ya existía en la ficción de finales del siglo XIX. Sabemos que existió como una de las grandes categorías de producción cinematográfica entre 1910 y 1920. Pero, a principios de siglo, el *western* todavía no era un género cinematográfico. Queda abierta, pues, la cuestión de si los estudiosos han localizado realmente un género *western* en el siglo XIX o si simplemente se han limitado a proyectar una terminología contemporánea sobre un material similar de un período anterior. En todo caso, podemos confirmar una tercera hipótesis:

3. Incluso en los casos en que un género tiene una existencia anterior en otros ámbitos, su homónimo cinematográfico no nace como un simple préstamo de una fuente extracinematográfica; es necesaria una recreación.

No debe extrañarnos que este proceso de recreación pueda dar como resultado un género que, pese a compartir una misma nomenclatura, no sea ni mucho menos idéntico al del género extracinematográfico.

Es evidente que mucho de lo que se ha escrito sobre los inicios del *western* deriva de la suposición tácita de que cualquier elemento visual o argumental asociado con el *western* posterior a 1910 es siempre un signo de la presencia del *western*, incluso antes de esta fecha. Los indios son, por ejemplo, una de las piedras angulares del *western*, según declaran multitud de manuales. «El indio americano es, junto al *cowboy*, la figura más importante del *western*», afirma Ed Buscombe en *BFI Companion to the Western* (1990, pág. 155). Partiendo de este hecho, numerosos estudiosos se han apresurado a deducir que el empleo de indios en los argumentos anteriores a 1910 constituye un indicio de la presencia del *western* como género. Sin embargo, durante la primera década del siglo, las películas de indios constituían claramente un género aparte, protagonizado por nobles pieles rojas maltratados por blancos disolutos. Cuando la compañía de «Broncho Billy» Anderson, la Essanay, eligió en 1907 que su distintivo fuese un indio coronado por todo su plumaje, pudo no haber sido como referencia al género *western*, independientemente del significado que la imagen haya adquirido desde entonces.

De hecho, parece razonable afirmar que muchas de las películas anteriores a 1910 producidas en el Oeste por la Essanay, la Kalem y la Selig en realidad no eran *westerns*. Es decir, que imitaban los atributos externos de los, por aquel entonces, populares espectáculos del Salvaje Oeste y se situaban en unos escenarios característicos del Oeste, pero estaban siempre ligados a un género dominante que ya existía con anterioridad y carecían de los motivos argumentales de oposición entre naturaleza y civilización que posteriormente serían la marca del género. En otras palabras, estas películas no constituyen un género *western* porque básicamente se las sigue asociando a otros géneros. Se verifica, pues, una cuarta hipótesis:

4. Antes de consolidarse a través de la repetición de unos mismos materiales unida a un empleo coherente de éstos, los géneros nacientes atraviesan un período en el que su unidad emana únicamente de características superficiales comparadas que se despliegan dentro de otros contextos genéricos que se perciben como dominantes.

Aunque la presencia de unos materiales similares pueda inducir a los críticos posteriores a identificar estos primeros textos con un género posterior, tal afirmación es claramente retrospectiva y no tiene justificación histórica.

Para describir con exactitud el proceso de evolución que llevó al *western* a convertirse en un género independiente sería necesario un exhaustivo estudio basado en la investigación detallada de ese caldo de cultivo de los géneros que fue el período del *nickelodeon*. Un estudio de este tipo demostraría cómo la creciente producción de «películas del salvaje Oeste» (*Wild West films*), «películas de persecuciones en el Oeste» (*Western chase films*), «comedias del Oeste» (*Western comedies*), «melodramas del Oeste» (*Western melodramas*), «películas románticas del Oeste» (*Western romances*) y «epopeyas del Oeste» (*Western epics*) se solidificó en la forma de ese género llamado «western», a secas. Como sugiere claramente la multiplicidad de posibilidades de asociación del adjetivo, el *western* podía, en sus primeras manifestaciones, adoptar gran número de argumentos, personajes o tonos. Hacia 1910, sin embargo, ya se estaban explorando, cribando y codificando las posibilidades de una designación geográfica única (junto con las distintas influencias de la creciente iconografía y literatura del Oeste). El adjetivo «western», anteriormente una mera referencia geográfica que aglutinaba películas de carácter diverso (al igual que «musical» fue durante un tiempo sólo una designación tecnológica), se convirtió rápidamente en el nombre de un género cinematográfico vagamente definido que capitalizaba el interés popular por el Oeste americano. Muy pocos años después, la consolidación y estilización del concepto genérico inspiraría la producción reiterada de películas de género que los espectadores interpretaron sistemáticamente según las pautas propias del «western».

Un estudio minucioso de los inicios del *western* propondría, sin duda, buscar sus orígenes en la combinación de los escenarios exóticos del género de viajes (y el oportuno desplazamiento de la industria hacia el sur de California) con las situaciones de suspense propias del género policíaco (y sus atributos melodramáticos). Demostraría, asimismo, las consecuencias de la reestructuración del papel de los indios según modelos melodramáticos, así como la orientación que los filmes iban a adquirir al asignársele al indio el papel de villano. Desde un punto de vista económico, sería importante destacar el valor de diferenciación de producto de un cine muy popular en Europa y que, al mismo tiempo, resulta difícil de producir allí (por la diferencia de paisajes, la falta de *atrezzo* auténtico, la ausencia de *cowboys* adiestrados, etcétera). Desde un punto de vista cultural, sería esencial subrayar el valor del *western* como género netamente americano, una excelente fórmula basada en el crisol de culturas, en un período de creciente inquietud respecto a una inmigración prácticamente ilimitada.

THE AMERICAN FILM MFG. CO. CHICAGO



"All Wise Independents Buy and Boost Flying A Cowboy Pictures"

"Two Flying A Cowboy Pictures a Week"

Cowboy Pictures

Real Western pictures made in the land of the cowpuncher.
Pictures that teem with excitement and action.
Just the kind of pictures that loosen the purse-strings of the picture-going public.

THIS WEEK'S RELEASE
RELEASE OF MONDAY, MAY 1ST



"A CALIFORNIA LOVE STORY"

A pathetic story of the lasting love of a pretty Mexican girl.

RELEASE OF THURSDAY,
MAY 4TH



"CRAZY GULCH"

A Bad Man—A Dolly—their encounter and the result. "Hobo's Round-up," a tramp story, also on this reel.

American Film Mfg. Co., Bank Floor, Ashland Block
CHICAGO, ILLS.

Antes de que el western se constituyese definitivamente como género, existían «películas de cowboys», como demuestra este anuncio de Moving Picture News, 29 de abril de 1911.

Como el musical, el western consolidó su identidad a través de las críticas. «Si publicásemos en nuestras columnas el alud de cartas que nos han sido enviadas en

relación con los argumentos de las películas del Oeste, llenaríamos tres números de la revista», declaraba *The Moving Picture News* en 1911, «y entre todo este lote no hay una sola carta en favor de la producción de esta clase de películas... De hecho, son tan rebuscadas que podríamos describirlas como una abominación o tejido de falsas impresiones» (pág. 6). Al rechazar los westerns como algo artificioso, irreal y violento, sólo atractivo para niños y europeos que no conocen el verdadero Oeste, los reformistas contribuyeron a la cristalización del nuevo género. Un estudio de los orígenes del western citaría, incluso, las escasas fuentes demográficas disponibles que demuestran lo joven que era el público del género, como la tesis realizada en la Universidad de Iowa en 1916 que ponía de manifiesto el pronunciado descenso en las preferencias por el western a partir de una edad tan temprana como el sexto grado escolar (Short, 1916, pág. 43). Pero éste no es lugar para un estudio de tales características.

El biopic

Si concibiéramos la teoría de los géneros, tal y como ahora se practica, como si se tratara de un juego, el reglamento podría empezar de la manera siguiente:

1. Basándose en las fuentes de la industria o de la crítica, deduzca la existencia de un género.
2. Analice las características de las películas que se suelen identificar con el género, y establezca una descripción de éste.
3. Rastree las filmografías para reunir una larga lista de películas que compartan suficientes rasgos genéricos para identificarlas como pertenecientes al género.
4. Sobre la base de lo anterior, empiece a analizar el género.

Este juego se podría llamar «El Juego del Crítico», para acentuar su naturaleza retrospectiva. De carácter fundamentalmente sincrónico, el Juego del Crítico es diametralmente opuesto al «Juego del Productor», totalmente anticipativo y cuyo reglamento es muy distinto:

1. Partiendo de la información de taquilla, detecte una película de éxito.
2. Analice la película para descubrir las causas de su éxito.
3. Produzca otra película aplicando la fórmula deducida para el éxito.
4. Compruebe la información de taquilla de esta nueva película y modifique convenientemente la fórmula del éxito.
5. Utilice la fórmula revisada como base para otra película.
6. Repita indefinidamente el proceso.

Los críticos no se cansan nunca de explicar que Hollywood utilizó fórmulas genéricas para asegurar la simplicidad, la estandarización y la economía de la producción. Pero, curiosamente, siempre les gusta más el Juego del Crítico que una perspectiva que aborde directamente las decisiones de la producción. Propongo que

DWARFS THE STAGE
with its perfect presentation of one of the theatre's great masterpieces!

GEORGE ARLISS in "DISRAELI"

If you have chosen, perhaps to give them now. For with George Arliss in "Disraeli" the art of Talking Pictures enters a new phase!

Experts have been predicting that it would take ten years to perfect the audible film. The experts were wrong! For here is that perfection, achieved by Vitaphone years ahead of time!

Not only has Vitaphone transplanted every note of dramatic power, superb suspense, and rapid wit, that made George Arliss' "Disraeli" one of the historic stage successes of the century... it has done more than that... in a single stride it has not only attained but actually surpassed the stage's artistic standards, which thousands felt the screen could never even equal! The fascination of the footlights is here!

Is there before the larger host of memory's scenes—Vitaphone's crisp, rolling dialogue—and a George Arliss of heightened sense and pure intensity, revealing even the amazing brilliance of his classic stage performance.

Come! See for yourself! Let Vitaphone put you "on speaking terms" with Disraeli, amazing man of destiny who rose from obscurity to control a modern empire—all because he knew how to handle women—especially a Queen.

"Disraeli" is the nearest work made of the Vitaphone language.

Antes de ser un biopic, *Disraeli* (1929) se anunció inicialmente como un éxito teatral llevado a la pantalla gracias a la magia del nuevo proceso Vitaphone.

juguemos, en este apartado, a una versión del Juego del Productor. En vez de mirar atrás para constituir el corpus de un género que no se consolidó hasta finales de los años treinta, mi propuesta es empezar con una película de éxito de 1929 y, a partir de ahí, seguir las decisiones de los productores hasta llegar al pleno reconocimiento del género.

Cuando la Warner Bros. produjo *Disraeli*, su producción de prestigio para 1929, lo único que hizo fue elegir un guión de probado éxito (de la obra escrita en 1911 por Louis Napoleon Parker, aún popular entonces) junto a una primera figura

a medida (George Arliss, que ya había interpretado el papel protagonista en los escenarios y en una versión fílmica muda), en un momento en el que todos los estudios se disputaban con uñas y dientes los locales con equipamientos para el cine sonoro. Se esperaba que la película triunfara sobre todo entre las clases adineradas. Sin embargo, *Disraeli* cosechó un éxito popular que superó todas las expectativas: seis meses en cartel en Nueva York, una carrera mundial de 1.697 días consecutivos en unas 29.000 salas distintas, y una cifra total de espectadores de más de 170 millones, de 24 idiomas distintos. La película también recibió un premio de la Academia para el mejor actor, George Arliss.

Disraeli fue concebida como vehículo para una estrella, el hombre a quien ahora llamamos Mr. George Arliss; aun así, los beneficios que la película obtuvo fueron demasiado sustanciosos como para no inspirar imitaciones. En pocas palabras: se trata de la típica película que inicia el Juego del Productor. ¿Cómo podemos saber, sin embargo, de qué manera fue interpretada entonces y qué películas se hicieron a imitación de *Disraeli*? Para el Juego del Crítico, la respuesta hubiera sido, en otros tiempos, simple: *Disraeli* es un *biopic*, veamos pues qué otros *biopics* se realizaron. Este tipo de lógica determina que los pocos críticos que se ocupan de los primeros *biopics* de la Warner salten desde 1929 y *Disraeli* hasta posteriores éxitos de Arliss en 1931 (*Alexander Hamilton*) y 1933 (*Voltaire*), la última película que hizo para la Warner, o incluso hasta los triunfos posteriores del actor para la 20th Century Pictures (antes de que el estudio se fusionase con la Fox): *The House of Rothschild* en 1934 y *Cardinal Richelieu* en 1935 (Scmet, 1971, págs. 270-271; Roddick, 1983, pág. 132; Custer, 1992, pág. 61). En el Juego del Productor, no obstante, difícilmente aceptaríamos *a priori* la existencia de un género que no formaba parte del vocabulario de los productores de la época. Debemos observar, en cambio, con gran atención las películas realizadas inmediatamente después para descubrir hasta qué punto son imitaciones o, como mínimo, derivaciones de este gran éxito de taquilla.

Desde el punto de vista de la Warner, ¿cuál podría haber sido la causa del éxito de *Disraeli*? ¿Qué hay en el filme que valga la pena imitar? Para la Warner Bros., en 1929 *Disraeli* no era un *biopic*—categoría entonces inexistente—sino una película cuyo éxito se debía, ante todo, a su temática centrada en la historia británica, sus intrigas políticas y luchas internacionales; en un segundo plano, la obra prestaba atención a temas financieros, al mundo judío y al arte de la oratoria y, en última instancia, también se tenía en cuenta a su director, Alfred E. Green y al origen teatral de la cinta. No debe sorprendernos, por lo tanto, que el estudio pusiera a trabajar a las dos estrellas británicas que tenía en nómina en otras tantas películas «muy británicas». En febrero de 1930 se estrenó *The Green Goddess*, que ya había pasado por los escenarios teatrales y por la pantalla muda (con Arliss como protagonista en ambos casos) y que narraba la historia de un potentado indio que retiene a un grupo de prisioneros británicos; de nuevo, se ponen en juego el imperio británico y la lucha internacional, aunque esta vez Arliss no es el Lord británico sino el Rajá. Un mes más tarde, John Barrymore se presentó como un noble escocés inmerso en situaciones de aires británicos—esta vez el tono era de comedia y no de aventura—,

en la versión fílmica de la pieza teatral *The Man from Blakeney's*. Las dos películas dieron buenos resultados de taquilla en sus primeras semanas de exhibición en Nueva York y Los Ángeles; una tercera película de ambiente británico realizada por Alfred E. Green en 1930, *Sweet Kitty Bellairs*, basada en la heroína musical del siglo XVIII, no tuvo la misma suerte.

A la vista del fracaso, la Warner Bros. dejó a un lado la música y a la dama para seguir buscando otros vehículos apropiados con sabor político o financiero británico. En agosto de 1930, Green había dirigido a Arliss por última vez, en un filme donde éste interpretaba al director de una compañía de transportes en bancarota según la obra, de John Galsworth, *Old English*; no se encuentran rastros aquí de la intriga política de *Disraeli*, pero aumenta en cambio el interés por la Inglaterra victoriana, junto con los manejos financieros que ya caracterizaban a *Disraeli*. El éxito clamoroso de *Old English*, que obtuvo las cifras iniciales más altas de todas las producciones Warner de 1930, provocó que la Warner explotase el filón del tema financiero en la siguiente película de Arliss, *The Millionaire*, primera de las muchas que interpretó a las órdenes de John Adolfi. En esta cinta, el millonario epónimo encarnado por Arliss combate el aburrimiento de la jubilación con la compra de una gasolinera, la creación de un astuto disfraz, unos oscuros manejos financieros y la venganza sobre su familia.

Tras las huellas, aún frescas, de *The Millionaire*, Arliss fue el protagonista de la versión cinematográfica de su propia obra, *Alexander Hamilton*. En el Juego del Crítico, este filme aparece, naturalmente, como un *biopic*, sucesor por la vía directa de *Disraeli*. La película, de 1931, carece de ambientación británica, pero ambas presentan la biografía de un conocido estadista inmerso en intrigas políticas. Para establecer un vínculo entre las dos películas, la Warner sólo tenía que suavizar el contexto americano de la segunda y acentuar la oratoria y las tretas políticas comunes a ambas. Pero eso es justamente lo que no hizo. En la publicidad de *Alexander Hamilton*, el estudio insistió en lo americano del tema hasta tal punto que era imposible establecer vínculos con *Disraeli*. Asimismo, puso el énfasis en la escandalosa relación de Hamilton con una mujer casada, para que la película entrase en la misma categoría que *Madame Pompadour* (1927), de la Paramount, *Glorious Betsy* (que en 1928 narra el romance entre una representante de la alta sociedad de Baltimore y Jerome, el hermano menor de Napoleón) y *The Divine Lady* (retrato de las relaciones entre Lord Nelson y Emma Hamilton realizado en 1929), ambas de la Warner, y *Dubarry, Woman of Passion* (1930) de la United Artists. Los *affaires* escandalosos de la realeza o de los estadistas fueron, sin duda, un tema recurrente en los años posteriores a *Alexander Hamilton*. Decididamente, cuando realizó *Alexander Hamilton*, el estudio no estaba produciendo conscientemente un *biopic*.

Con el afán de repetir el éxito de *Old English* y *The Millionaire*, Arliss y Adolfi abandonaron rápidamente tanto a los estadistas como al Viejo Mundo. Su nuevo método consistió en reproducir el personaje central de las películas anteriores (un rico hombre de negocios, algo viejo y calavera), los secundarios (una combinación de miembros familiares simpáticos y pendencieros), los temas principales (la honestidad en las actividades financieras) y los recursos principales de la trama (basa-

dos sobre todo en la afición del protagonista por el disfraz). Esta técnica se puso en práctica en *A Successful Calamity* (1932), que según la publicidad del estudio era «la historia de un millonario que se declaró en huelga», y *Se necesita un rival* (*The Working Man*, 1933), así como en *The Last Gentleman* (1934), después que Arliss hubiera firmado por la 20th Century Pictures. Entretanto, Barrymore había triunfado como *Svengali* (1931), persuasivo orador británico al igual que Disraeli, y en la muy similar *El ídolo* (*The Mad Genius*, el último film de Barrymore para la Warner en 1931), hasta el punto de que Arliss protagonizó una trama análoga encarnando a un artista con *handicap* en *The Man Who Played God*, que fue, de entre todas las producciones Warner de 1932, la que obtuvo los máximos beneficios en las primeras semanas de exhibición.

Entre paréntesis, cabe destacar que en el Juego del Productor no cuentan tanto las cifras globales como la entrada y las primeras semanas de taquilla. Los productores no pueden reaccionar con suficiente rapidez ante las modas si deben esperar un año hasta tener las cifras completas, o aún más en el caso de la exhibición en el extranjero. En la lógica de la producción interesa mucho más la información sobre las primeras semanas de estreno en las costas Este y Oeste.

¿Qué lecciones se desprenden de esta fase en el Juego del Productor? Desde el punto de vista del crítico, debe admitirse que hay algo desconcertante en el Juego

del Productor. Ni la más sencilla descripción de una película se mantiene incólume durante el transcurso del juego, porque cada nueva película socava nuestra percepción anterior. En un principio, *Disraeli* parecía decididamente británica y política, como *The Green Goddess* se encargó de subrayar. Poco a poco, sin embargo, los sucesivos intentos de la Warner para capitalizar el prestigio de la película redundaron en que otros aspectos de la película fueran acentuados. En *Svengali*, *El ídolo* y *The Man Who Played God*, tanto Arliss como Barrymore sacan a la luz las extrañas cualidades de Disraeli, esos atributos que le dieron el sobrenombre de «Vertiginoso» (*Dizzy*). En *Old English* lo que destaca es la intriga financiera, junto con la agudeza de las réplicas y el talento oratorio de Disraeli. Cuanto más avanzamos, más frustrante resulta el camino, porque esos mismos atributos dejan de tener relevancia en películas posteriores. Cuando *The Millionaire*, *A Successful Calamity* y *Se necesita un rival* arrancaron a Arliss de Inglaterra y le dieron una familia compuesta por varias generaciones, una gran fortuna personal y una



Aunque *Voltaire* (1933) parece ahora un filme biográfico sobre un famoso pensador y estadista europeo, la Warner pretendía vincularla, en cambio, al entonces popular ciclo de películas sobre los lances amorosos de hombres célebres.

proclividad al disfraz, nos encontramos con que no sólo se realizan los aspectos financieros de *Disraeli*, sino que empiezan a materializarse algunos aspectos de *Old English* que hasta entonces habían resultado imperceptibles. Y así sucesivamente. Dado que los productores no cesan de evaluar las películas más populares a fin de producir más éxitos, ningún filme puede alcanzar una definición estable dentro del Juego del Productor.

Cuando Arliss apareció en *Voltaire* en 1933, en consecuencia, la propia configuración de *Disraeli* varía a su vez. La Warner configuró *Voltaire* —publicitada como «Los Affairs de Voltaire»— en un intento de capitalizar la tendencia a las relaciones sentimentales en ámbitos políticos que *Alexander Hamilton* había explotado recientemente. A pesar de la inicial pretensión del estudio, sin embargo, en *Voltaire* hay algo más que un famoso filósofo encerrado con Madame Pompadour en su tocador decidiendo los destinos de la nación. Muchos otros aspectos de *Voltaire* reverberan respecto a *Disraeli* obligándonos, por lo tanto, a redefinir la película anterior. Hasta entonces, *Disraeli* había sido siempre británico; al asociarse ahora a *Voltaire*, su identidad nacional se disuelve, convirtiéndolos a ambos en meros extranjeros. Como promotor del proyecto del Canal de Suez, *Disraeli* se identificaba con los intereses bancarios y financieros; visto en el contexto de *Alexander Hamilton* y *Voltaire*, se convierte en un pensador independiente que no debe nada a nadie. Antes el afán de *Disraeli* se mostraba como el esfuerzo por conseguir un imperio británico unido; tras su asociación con *Alexander Hamilton* y *Voltaire*, parece más bien estar luchando por los derechos humanos. A la luz de sus posteriores comedias, Arliss como *Disraeli* no es más que un viejecito encantador; en compañía de distinguidos estadistas, su extravagancia se convierte en un signo de genio y compromiso en vez de ser un mero residuo estilístico del cine mudo. Definido y redefinido por las películas posteriores (en especial, pero no únicamente, las que el propio Arliss protagonizó), *Disraeli* adquiere, junto con *Voltaire*, una serie de características que les resultarán familiares a los amantes del *biopic*: un extranjero, pensador independiente, luchador por los derechos humanos, genio excéntrico, como lo fueron Louis Pasteur, Emile Zola, Benito Juárez, Paul Ehrlich y Paul Reuter, protagonistas de las célebres *biopics* de la Warner que William Dieterle dirigió y Paul Muni/Edward G. Robinson protagonizaron en la segunda mitad de la década de los treinta.

Retrospectivamente, resulta fácil ver en *Disraeli* el distinguido predecesor de los *biopics* de Dieterle y la primera muestra importante del tipo *biopic*. Pero esta lógica sería la del Juego del Crítico, y nosotros ahora estamos jugando al Juego del Productor. Aquí predomina una línea de razonamiento totalmente distinta, que nos sugiere la quinta hipótesis del presente capítulo:

5. Las películas son siempre susceptibles de ser redefinidas —y otro tanto sucede con los géneros— porque para mantener los beneficios es imprescindible reconfigurar las películas.

En nada privativo de la Warner Bros., este rasgo constituye una de las características que definen la producción de los estudios. Como el veterano director de la

RKO y la MGM, George Stevens, explicó en 1947:

Productores, guionistas y directores han adquirido la costumbre de visionar una y otra vez las películas que en el pasado demostraron tener algo que las convertía en éxitos de taquilla. No quiero decir que se limiten a repetirlas. Las desmenuzan en los elementos de que están compuestas, estudian estos elementos exhaustivamente y después vuelven a utilizarlos ordenándolos de un modo distinto como partes de una nueva historia, dependiendo de ellos para que la nueva película tenga el mismo atractivo que la primera vez.

(Citado en Bordwell et al., 1985, pág. 111)

En la práctica, este enfoque sitúa al personal de los estudios en el lugar del crítico.

No es casual que una de las escenas más prototípicas de Hollywood tenga lugar en la sala privada de proyección, porque ahí es donde se descubren las recetas de los triunfos pasados. Cuando el productor George Jessel estaba desarrollando el concepto de la biografía del compositor Joe Howard, el director de los estudios 20th Century Fox, Darryl Zanuck, se limitó a decirle que «analizase y estudiase científicamente los principios fundamentales» de los anteriores éxitos de la Fox (que, según la lógica del Juego del Crítico, merecerían el apelativo de «*biopics* musicales», pero a los que Zanuck mencionaba siempre por el título, de acuerdo con las reglas del Juego del Productor). «Estoy seguro de que si estudias las películas anteriores encontrarás los elementos necesarios», insistía Zanuck en su cuaderno personal (Custen, 1992, pág. 144). Comentarios de este tipo hicieron que Todd Gitlin comentara agudamente que «la lógica de maximizar la rápida recuperación de beneficios ha acabado produciendo ese híbrido tan propio de Hollywood, la forma recombinada, según la cual una serie de rasgos seleccionados de entre los éxitos recientes pueden cruzarse para crear un éxito eugénico» (*ibid.*, pág. 64).

En el arte del análisis químico de triunfos anteriores para localizar sus elementos más valiosos, durante dos décadas nadie pudo igualar en Hollywood a Darryl Zanuck. Cuando Zanuck abandonó la Warner en 1933, a la edad de 33 años, para fundar la 20th Century Pictures, arrastró consigo a George Arliss para que éste protagonizase una serie de películas sobre las vidas de extranjeros famosos. Ansioso por lanzar su nueva compañía con una serie de producciones de prestigio, en 1934 Zanuck puso a Arliss al frente de *The House of Rothschild*, mientras que otros actores protagonizaban *The Affairs of Cellini* y *The Mighty Barnum*. Al año siguiente, Arliss interpretó al personaje central de *Cardinal Richelieu*, mientras Ronald Colman hacía lo propio en *Clive of India*. A lo largo de esta época, Zanuck, el más hábil analizador de todo Hollywood, siguió rebuscando entre las fórmulas de éxito de las películas que conoció en su etapa Warner. ¿Richelieu no resulta lo suficientemente simpático? ¿Es demasiado viejo para un tratamiento romántico? La respuesta de Zanuck llegó en una conferencia el 7 de enero de 1935: basta con utilizar la misma estrategia que en *Disraeli*, donde se utiliza una sola misión para superar a los franceses y para demostrar que el viejo estadista apoya el amor juvenil (Custen,

1992, pág. 61).

Por muy tentador que pueda ser identificar *Disraeli* y otras películas de principios del sonoro como *biopics*, los archivos sugieren en cambio que el género no se creó hasta que distintos estudios, siguiendo el Juego del Productor, empezaron a reproducir de manera sistemática algunos elementos biográficos específicos de las películas anteriores. La dirección que siguieron Zanuck y la 20th Century Pictures se centra constantemente en venerables figuras extranjeras. Bajo la tutela de Hal Wallis y Henry Blanke, la oficina de analistas de la Warner insiste en plantear la figura del joven luchador por la libertad. Paralelamente, el *biopic* musical sigue fielmente la pauta del género musical según la cual el éxito profesional se subordina sistemáticamente al emparejamiento sentimental.

Los productores como críticos

Podría parecer, a la luz de la importancia que concedo a la capacidad de los estudios para redefinir las películas anteriores y crear nuevos ciclos y géneros partiendo de elementos destilados de éxitos previos, que mi actitud es la de aquellos críticos (Neale, 1990, por ejemplo) que hacen hincapié en el poder de la producción como definidora de géneros. Al contrario: lo que me propongo es mostrar que el proceso mediante el que los estudios definen los géneros es una operación *ex post facto* que en un plano conceptual no difiere en absoluto de los métodos utilizados por los críticos. De ahí la sexta hipótesis:

6. Los géneros arrancan como posiciones de lectura establecidas por el personal de los estudios que adopta la función del crítico, y se expresa mediante un proceso creativo que concibe el hacer cine como un acto de crítica aplicada.

Tenemos tendencia a pensar que la industria de la producción se sitúa en una posición de anterioridad respecto a la industria crítica, no solamente desde un punto de vista cronológico sino también lógico; sin embargo, como hemos podido comprobar en este capítulo, la producción conlleva un constante proceso de crítica que tiene lugar antes de que la maquinaria se ponga en marcha. Se supone que casi cualquier película tiene la función de crear sinergia, mediante la localización de un dispositivo de probado éxito que luego se trasladará a otra película que, si goza a su vez del éxito popular, garantizará posteriores triunfos. Estas tentativas, sin embargo, son siempre múltiples, variables y contradictorias; están sujetas a un incesante debate interno.

Debemos abandonar la visión de una industria cinematográfica como una confusa maquinaria que crea productos claramente delimitados por lo que respecta al género. La concepción actual de los géneros quiere creer que los términos y conceptos genéricos son limitados, claros y distintos. El ejemplo aportado por Dudley Andrew resulta sumamente ilustrativo del proceso: al explicar el valor de estandarización productiva de la noción de género en *Concepts in Film Theory*, sugiere que en 1933 los jefes de producción de la Warner probablemente dijeron algo así como

«este año vamos a hacer nueve películas de gánsters» (1984, pág. 110). Afortunadamente, disponemos del artículo publicado por Darryl Zanuck en diciembre de 1932 en *Hollywood Reporter*, que esboza los planes de la Warner para 1933:

Creo sinceramente que el público seguirá respondiendo a las historias de tipo «titular» que han constituido en los dos últimos años la política de producciones de la Warner Brothers-First National Picture.

No debe confundirse una historia de tipo titular con el ciclo de producciones sobre gánsters o los bajos fondos que han estado invadiendo las salas hasta hoy. En algún punto de su construcción debe tener la garra y el impacto que podría hacer de ella el titular de la primera página de cualquier periódico urbano de gran tirada.

A veces la historia es biográfica o autobiográfica, como en *Soy un fugitivo* (I Am a Fugitive from a Chain Gang). A veces la historia es de un personaje ficticio, basado en los titulares a que ha dado pie la vida de un personaje real, como en *The Match King*... A veces, la historia tiene un carácter de escándalo público, como en *Grand Slam*...

La primera de estas producciones fue *Doorway to Hell*. Luego vino *Hampa darada* (Little Caesar), *Public Enemy*, *Smart Money*, *Sed de escándalo* (Five Star Final), etc. Hemos tocado gran variedad de temas; ... una sala de maternidad en *Life Begins*, los problemas laborales del nuevo Sur en *Esclavos de la tierra* (Cabin in the Cotton), etc., etc.

De las producciones que actualmente tenemos entre manos, las más ambiciosas son *El rey de la plata* (Silver Dollar) y *Veinte mil años en Sing Sing* (Twenty Thousand Years in Sing Sing...), de Warden Lewis E. Lawes...

Acabamos de finalizar un musical de tono escandaloso, *La calle 42* (Forty-second Street)... *Barrio chino* (Frisco Jenny), con Ruth Chatterton, está basada en la vida de una patrona de mala reputación de Barbary Coast, San Francisco...

Estoy convencido de que hoy en día el productor de películas, a la búsqueda de entretenimiento, se encuentra en una situación muy parecida a la del editor de un periódico metropolitano. Con ello no quiero decir que el amor y las historias románticas no sean «material para titulares». Las historias de amor y sexo dan muy buenos titulares y, a veces, muy buenas películas. *Cariño de ángel* (Baby Face) con Barbara Stanwyck, y *Ex-Lady*, con Bette Davis, son dos muestras de este tipo que ahora estamos produciendo...

No puedes seguir explicando siempre la misma historia. Los triángulos están pasados de moda. Por este motivo empezamos a adoptar el tipo de historia «titular», y por este motivo pensamos seguir haciéndolo.

(Citado en Behlmer, 1985, págs. 9-10)

He citado extensamente este artículo porque ofrece ramificaciones claras para cualquier teoría de los géneros que pretenda abordar el discurso de la industria como las palabras primera y última que se pronuncian con respecto a la identificación y definición de los géneros.

A comienzos de 1933, la Warner Bros. había planeado claramente producir un gran número de «titulares», una categoría que hoy día se nos aparece como mera y remotamente descriptiva. Para Darryl Zanuck, sin embargo, este concepto era mucho más importante que los tipos «de gánsters», «biografía» o «musical» a los que

nera en que los términos «musical» o «western» se unían como adjetivos a géneros reconocidos antes de llegar a convertirse en géneros reconocidos por derecho propio). Ni siquiera el jefe de un potente estudio —un crítico de talento y el más gran-

Joel Silver, el «Selznick del *schlock*»¹

Joel Silver representa para el Neohollywood de los ochenta y los noventa lo que Darryl F. Zanuck y David O. Selznick fueron para la Edad de Oro de Hollywood: un analista extraordinariamente afortunado de fórmulas filmicas y, en consecuencia, un activo creador de ciclos y géneros. El éxito que inauguró su trayectoria fue *Límite 48 horas* (48Hrs., 1982), una comedia de acción que emparejaba al policía desencantado interpretado por Nick Nolte con un Eddie Murphy debutante en la gran pantalla. Casi de inmediato, Silver se puso manos a la obra para imitar la fórmula, entonces inusual, de un emparejamiento multirracial. En *El gran despilfarro* (Brewster's Millions, 1985) el doble protagonismo corría a cargo de John Candy y Richard Pryor, y en *Commando*, del mismo año, la pareja eran Arnold Schwarzenegger y Rae Dawn Chong. En 1986, Silver intentó traspasar la fórmula a otros géneros al recurrir a Whoopi Goldberg para *Jumpin' Jack Flash*. Pero ninguna de estas películas repitió el éxito de *Límite 48 horas*, quizá porque los repetidos emparejamientos multirraciales de Silver ya habían sido imitados por otros estudios, convirtiendo la fórmula en un género reconocido —el *buddy film*—² y destruyendo, de este modo, la exclusiva casi total que Silver ostentaba sobre la fórmula del emparejamiento multirracial.

Silver —ahora al frente de la Silver Pictures— no se inmutó ante el asalto: se puso a analizar los éxitos de la competencia a mediados de los ochenta (*Terminator*, *Rambo II*, *Cocodrilo Dundee*) e incrementó, en consecuencia, las dosis de acción en sus propias películas. Con la colaboración de directores como Walter Hill, Richard Donner y John McTiernan, en 1987 Silver emparejó a Mel Gibson y Danny Glover en *Arma letal* (Lethal Weapon) y a Arnold Schwarzenegger y Carl Weathers en *Depredador* (Predator). El éxito masivo de ambas se repitió un año más tarde con *La jungla de cristal* (Die Hard), que fusionaba los elementos de acción y de comedia en un solo actor, Bruce Willis. Si las cintas de acción de principios de los ochenta como *Acorralado* (First Blood) y *Conan el Bárbaro* (Conan the Barbarian) ponían el énfasis en las armas, el equipamiento y la supervivencia del hombre, extendiendo su desarrollo a lo largo de una franja temporal más o menos indeterminada, Silver y su *alter ego*, el guionista Steve de Souza, se dedicaron a combinar la brillan-

1. *Schlock*: Designación específica de uso contemporáneo en EEUU que designa productos baratos y normalmente de baja calidad, en parte relacionados con la *trash culture* o «cultura basura». (N. del t.)

2. *Buddy film*: películas de «compañeros», normalmente *thrillers*, a veces con tendencia a la comedia, que se centran en dos policías que trabajan juntos. (N. del t.)

pio). Ni siquiera el jefe de un potente estudio —un crítico de talento y el más grande analizador que Hollywood haya conocido nunca— puede imponer concepciones genéricas a gran escala entre el público.



La jungla de cristal supuso la cima de una larga colaboración, en el marco del cine de acción, entre el productor Joel Silver y el guionista Steven E. de Souza.

tez de los diálogos con emociones y acción tensadas contra reloj. Los críticos reconocieron en *La jungla de cristal* la importancia de «una acción que te mantiene al borde de la butaca, suspense, sangre, sudor y emoción», pero también repararon en la tendencia, igualmente acentuada, a incluir «réplicas chistosas, ingeniosas estrategias para eliminar a los malos, complicidad con divertidos conductores de limusinas y complicidad con divertidos policías gordos» (Triplett, 1988).

En palabras de Silver, esta estrategia compuesta pretende captar a un público femenino. «El género de acción suele recaudar como máximo unos 60 millones de dólares», afirma. «Las peores, unos 40, 45. Pero si las mujeres van al cine, la cifra aumenta. *La jungla de cristal* recaudó 82 millones de dólares porque atrajo a las mujeres» (Richardson, 1991, pág. 112).

Quizá esto explique por qué *La jungla de cristal* se convirtió, de repente, en el objetivo a imitar por toda la industria. «Desde que la película se estrenó en 1988», señaló un crítico, «hemos tenido *Jungla dos*, *La alerta roja*, *Jungla de cristal*, *La venganza*, *La jungla de cristal* en un autobús (*Speed*), *La jungla de cristal* en un barco (*Alerta máxima*), *La jungla de cristal* en un avión (*Pasajero 57*), *La jungla de cristal* en el avión del presidente (*Air Force One*) y *La jungla de cristal* en un partido de hockey de los Pingüinos de Pittsburgh (*Muerte súbita*)» (Triplett, 1998).

Siempre atento a los beneficios que reporta atraer a públicos mixtos, Silver inició su carrera con emparejamientos interracializados e hizo entrar el *buddy film* en los mapas financieros y de géneros de Hollywood; luego combinó la acción con la comedia para ampliar el atractivo de sus películas hacia el público femenino, creando de paso un nuevo género. Como Zanuck y Selznick, Silver parece tener un don para aislar el atractivo de taquilla de las películas de éxito. Y sus competidores, como los jefes de los antiguos estudios, tienen la habilidad de convertir sus ideas, a través de la imitación, en esas normas de la industria que llamamos géneros.



Darryl Zanuck, recibiendo en la foto el homenaje de la Fox, fue uno de los mejores analistas de las propiedades del estudio, con el fin de aprovechar sus cualidades en posteriores películas.

La séptima hipótesis sobre el origen de los géneros podría ser, pues, la siguiente:

7. Si el primer paso en la producción de géneros es la creación de una posición de lectura a través de la disección crítica y el segundo es la consolidación de dicha posición mediante la producción de películas, el tercer paso necesario es la aceptación de dicha posición de lectura y del género por parte de toda la industria.

De acuerdo con esta hipótesis, otros estudios deberían haberse unido a la posición de lectura de Zanuck respecto a las «películas-titular» para que dichas cualidades pudieran haberse percibido en las películas existentes. Sin embargo, el resto de los estudios leía las películas (y las fabricaba, en consecuencia) según un contenido semántico más específico. En todo caso, resulta difícil imaginar que durante la Prohibición las películas de gánsters no fueran sino obras estrictamente contemporáneas: películas, por lo tanto, que se correspondían con las del tipo titular (de ahí

que los orígenes del género de gánsters y del nunca consolidado género de titulares pudieran haber coincidido en una misma lista de películas: *Doorway to Hell*, *Hampa dorada*, *Public Enemy*, *Smart Money*). El resto de películas citadas por Zanuck, sin embargo, fue finalmente asimilado por Hollywood dentro del *biopic*, el musical y las películas de tema social. De hecho, que sus *biopics* rehuieran tan ostentosamente la contemporaneidad y sus musicales *folk* para la Fox se desarrollaran tan lejos de los titulares es una prueba del talento de Zanuck para adaptarse a cualquier situación. En última instancia, no es que los otros estudios no supieran imitar los éxitos de la Warner; su lectura de dichos éxitos era distinta a la de Zanuck, y en consecuencia los imitaron en otros aspectos.

Si adoptamos el Juego del Crítico, resulta razonable retroceder en la historia del cine y concentrarse en el momento en que un estudio concreta su posición de lectura respecto a los géneros desarrollando un equipo de producción cohesionado y duradero (como el que constituyó la Warner Bros. en torno al *biopic* a finales de los años treinta: el productor Henry Blanke, el director William Dieterle, el director de fotografía Tony Gaudio, el actor Paul Muni). Por el contrario, si adoptamos el Juego del Productor, la solidificación de una posición de lectura en forma de mecanismo automático e institucionalizado señala el fin del juego, o como mínimo la reducción de su interés.

¿Qué consecuencias tiene, para *Disraeli* y para otros muchos «prototipos genéricos» designados retrospectivamente, nuestro intento de jugar al Juego del Productor? ¿Debemos dejar de considerar *Disraeli* como un *biopic*, *Asalto y robo a un tren* como un *western* o *La melodía de Broadway* como un musical, porque resulta obvio que en su momento no fueron consideradas como tales por el público? Todo lo contrario; lo que aquí queremos sugerir es que, al igual que Zanuck analizó *Disraeli* para encontrar los elementos que necesitaba, cada generación debe utilizar las películas del pasado para satisfacer sus propias necesidades.

Lo que no podemos hacer, sin embargo, es justificar el hecho de que *Disraeli* sea un *biopic* obedeciendo a una necesidad generacional y, al mismo tiempo, mantener la afirmación de que lo único que hacemos es respetar las categorías propuestas por los productores y garantizada por la industria. Si los productores son capaces de crear significado al crear películas, ello es únicamente en virtud de la capacidad que esas películas tienen de vehicular el análisis que los creadores han hecho de las películas anteriores. Llegamos así a una hipótesis final:

8. La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza; 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.

De hecho, nunca trabajamos con el vocabulario original de los productores, sino más bien con una variopinta amalgama de términos manipulados durante décadas por algunos grupos de usuarios del cine: críticos productores, críticos de la prensa y

críticos académicos, para nombrar tan sólo los más visibles. En otras palabras, las sucesivas instituciones han utilizado sus propias creaciones como un acto crítico diseñado para reconfigurar las películas anteriores y, de este modo, definir los géneros con vistas a satisfacer las propias necesidades institucionales.

Bastará, por el momento, con haber definido el proceso inicial mediante el que los productores forjan lecturas críticas de las películas de éxito con la finalidad de elaborar las oportunas «imitaciones» de dichas películas, creando en el transcurso de ese proceso las estructuras compartidas que acabarán cristalizando en forma de géneros (y convenciendo así a los futuros espectadores de que dichas «imitaciones» son en realidad copias cabales y auténticas del prototipo genérico). Llegados a un cierto punto, sin embargo, convendrá que afrontemos el hecho de que este proceso es infinito, y que en consecuencia requiere una teoría más amplia, que vaya mucho más allá del momento en que los géneros son lo suficientemente tangibles para ser reconocidos por los productores y el público. En el capítulo 5 abordaremos las consecuencias de contemplarnos a nosotros mismos, los críticos de hoy, no sólo como quienes describen de manera objetiva y externa un proceso de formulación de géneros acontecido en el pasado, sino como los actores de un continuo proceso de generificación que sigue teniendo lugar en el presente.

4. ¿Son estables los géneros?

El género puede definirse como el esquema estructural que encarna un esquema o mito existencial universal en los materiales del lenguaje... El género es universal, básico para la percepción humana de la vida.

John Cawelti, *The Six-gun Mystique* (1975, pág. 30)

Hasta mediados del siglo veinte, el debate sobre los géneros invocaba casi invariablemente unos precedentes históricos. La aparición a finales del Renacimiento de una conciencia genérica cristalizó en la recuperación de los géneros de la Grecia y Roma clásicas: comedia, tragedia, sátira, oda y épica. Ni siquiera los románticos, tan contrarios a los géneros, escaparon a la tiranía de la historia en su búsqueda de la destrucción de la especificidad de los géneros y, con ella, del lastre del pasado. Cuando la ciencia produjo un modelo de especies biológicas aparentemente estable y permanentemente separado por la incompatibilidad reproductiva, el concepto de evolución biológica —inmediatamente adaptado a las categorías sociales y literarias— restableció enseguida el tradicional vínculo entre el pensamiento genérico y la observación histórica. En el mundo finisecular dominado por *La evolución de los géneros* de Ferdinand Brunetière era impensable que los géneros pudiesen tener una existencia fuera de la historia.

Medio siglo más tarde, sin embargo, bajo la influencia de la psicología junguiana y la antropología estructural, los géneros empezaron a frecuentar nuevas compañías. Lejos de las lecturas en el contexto de Horacio y Boileau, se vieron rodeados de rituales paganos, ceremonias nativas, textos tradicionales sin fechar y descripciones de la naturaleza humana. El centro de atención ya no era la aparición, trans-

formación, combinación y desaparición de los géneros —ni los géneros nuevos, modificados o extinguidos, en consecuencia—, sino la continuidad genérica y, sobre todo, los géneros que permiten demostrar la permanencia genérica. Northrop Frye describió los géneros como encarnaciones del mito y Sheldon Sachs los vinculaba a características estables de la mente humana; no debe sorprendernos que toda una generación de críticos cinematográficos haya considerado a los géneros del cine como la última encarnación de perdurables estructuras genéricas de mayor envergadura y antigüedad. Si bien, en la estela de John Cawelti y su idea específicamente cultural de las fórmulas de la ficción, los críticos han considerado a los géneros de Hollywood como algo específicamente americano, no dudan en atribuirles una distinguida ascendencia que incluye las comedias griegas, las novelas del Oeste, los melodramas teatrales y las operetas vienesas.

No debe sorprendernos, pues, que el redescubrimiento de la mítica por parte de la crítica de los géneros en los años cincuenta y sesenta comprometiese nuestra capacidad de pensar los géneros como algo más que la manifestación estable de características humanas más o menos fundamentales y permanentes. En cierto sentido, se trata de una suposición razonable y poco más, porque el prestigio asociado con el término *género* en las últimas décadas deriva de la convicción de que la idea de género, como el hueco por el que caía el conejo de Alicia, ofrece una conexión mágica entre nuestro desdichado mundo y el reino más satisfactorio y permanente del arquetipo y del mito. El género es ahora el mediador entre el hombre y lo eterno, como una vez lo fue la plegaria. Es decir, que necesitamos creer que los géneros son estables si han de cumplir la función que deseamos que cumplan.

Este énfasis en la estabilidad de los géneros —necesario para acceder a los beneficios de la crítica arquetípica— ha provocado que dos generaciones de críticos de los géneros hayan violentado las dimensiones históricas del fenómeno. Para la moderna teoría de los géneros, importa mucho más la amplitud del caudal del poderoso río del género que sus tortuosos afluentes, las inundaciones que desbordan su curso o las mareas que inundan su estuario; se dedica muy poca atención a la lógica y a los mecanismos que hacen posible reconocer a un género como tal. Este capítulo pretende ofrecer un correctivo a esa tendencia.

En las últimas décadas, todos los estudios de los géneros han empezado por hacerse preguntas sobre permanencia y cohesión: ¿Qué tienen estos textos en común? ¿Qué estructuras comparten y hacen que tengan mayor sentido como género que la mera suma de sus significados como textos por separado? ¿Cuáles son las fuerzas que explican la longevidad genérica y en qué esquemas se pone de manifiesto esa longevidad? Por mi parte, los problemas que pretendo abordar son la transitoriedad y la diseminación. ¿Por qué hay estructuras que no llegan a ser finalmente investigadas con el término? Si los géneros son el reflejo temporal de unos valores transitorios, ¿por qué se producen incesantes conflictos acerca de su definición, extensión y función? Tradicionalmente, la crítica genérica ha invertido muchas energías en ocultar o dominar las diferencias y los desacuerdos, haciendo hincapié en las coincidencias estructurales y de contenido; el principio observado en este capítulo,

en cambio, es perfilar las discordancias con el objeto de explicar qué es lo que posibilita la existencia de la diferencia. Sólo cuando sepamos hasta qué punto el contexto genérico aparentemente universal está plagado de diferencias estaremos en condiciones de arbitrar las muchas disputas fronterizas derivadas del papel de los géneros como representantes de la permanencia en un mundo siempre cambiante.

Adjetivos y nombres

Si nos centramos en las discordancias y no en las coincidencias, lo primero que salta a la vista es que la terminología genérica incluye a veces nombres y a veces adjetivos, distinción ya señalada por Leutrat y Liandrat-Guigues (1990, págs. 95 y 105-107). Ciertamente, en ocasiones la misma palabra ejerce ambas funciones en un mismo discurso: *comedias musicales* o, simplemente, *musicales*, *western románticos* o *westerns*, *películas documentales* o *documentales*. Resulta interesante comprobar que existe una cierta estabilidad histórica en el uso de estos términos paralelos. En una primera etapa, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y delimitación de una categoría más amplia ya existente. No sólo *poesía*, sino *poesía lírica* o *poesía épica*. El uso posterior del término lo somete a un tratamiento sustantivo en solitario, con el correspondiente cambio de estatus de la nueva categoría. La *poesía lírica* es un tipo de *poesía*; cuantos más tipos de *poesía* nombramos, más reafirmamos la existencia de la *poesía* como categoría independiente, cuyos tipos corresponden a los distintos aspectos potenciales de la *poesía*. Al caer el nombre y sustantivarse el adjetivo —la *lírica*— hacemos algo más que pasar de un tipo general, la *poesía*, a un caso específico, un *poema lírico*. Sustantivando el adjetivo, insinuamos que la *lírica* existe como categoría independiente de la *poesía*, el sustantivo al que en un principio modificaba.

Cuando un adjetivo descriptivo se convierte en un sustantivo categórico, se libera de la tiranía del nombre. La *poesía épica* nos hace pensar en Homero, Virgilio o Milton, todos ellos poetas. Pero ¿qué imágenes mentales evoca el sustantivo *épica* por separado? ¿La *canción de Roldán*? ¿Guerra y paz? ¿Alexander Nevsky? ¿Lonesome Dove? Nuestra imaginación ya no está encadenada a una forma poética; busca, en cambio, textos similares en distintos medios de expresión. Antes, la *épica* era una de las posibles cualidades de la categoría básica llamada *poesía*; ahora el cine es una de las posibles manifestaciones de la categoría básica llamada *épica*.

La cantidad de términos genéricos que han seguido este proceso de sustantivación es sorprendente. *Poesía narrativa*: la naturaleza de la *narrativa*. En inglés, *Scenic photography* (fotografía de escenarios naturales) dio pie al *scenic* (documental de viajes), una categoría fundamental de la exhibición en el cine mudo. *Publicación serial*: un *serial*. En inglés, *commercial message* (mensaje comercial) acabó derivando en *commercial* (anuncio publicitario). En francés, *Roman noir*, *film noir* se convirtió en *noir* a secas. En algunos casos se requiere un neologismo para pasar del adjetivo al nombre: *biographical picture* (película biográfica) se convierte en *biopic*. *Drama musical* se convierte en *melodrama*. Siguiendo el mismo modelo, un

cada uno de estos géneros ya existentes podía presentarse (y, de hecho, se presentaba) acompañado de escenografías, tramas, personajes y elementos propios del Oeste. En 1907, el Oeste era una baza segura: hasta los melodramas familiares cobraban una nueva vida con la inclusión de la iconografía del Oeste (al igual que hoy día la popularidad de las zapatillas deportivas de alta tecnología provoca un fenómeno tan insólito como el que los anuncios publicitarios utilicen dicho calzado para anunciar cualquier cosa, desde pilas hasta coches de alquiler). De forma similar, el musical fue precedido de la comedia musical, el drama musical, el romance musical, la farsa musical e, incluso, el muy redundante *melodrama musical totalmente hablado, totalmente cantado, totalmente bailado*. Así como la América de principios de siglo estaba fascinada por todo lo «western», el sonoro fue el no va más a finales de los años veinte; en 1929, una película no estaba completa si no se añadía música a su entramado genérico previo.

Mientras la iconografía del viejo Oeste, la música o una atmósfera sombría fueran simples aditamentos, ni el western ni el musical ni el cine negro podían existir como géneros. Tuvieron que producirse tres cambios para que el proceso de genericación pudiese tener lugar:

- Al abandonar la actitud «aditiva» («Vamos a ponerle música a esta comedia»), los estudios tuvieron que desviar su atención de los géneros sustantivos preexistentes para centrarse en materiales adjetivos de carácter transgenérico. El *melodrama musical* y la *comedia musical* tienen muy poco en común, pero si decimos *melodrama musical* y *comedia musical* se ponen de manifiesto relaciones protogenéricas. El principal vehículo de este cambio fue la estandarización y la automatización de la lectura realizada para evaluar e imitar los anteriores éxitos.
- Las películas debían mostrar atributos compartidos, más allá del material epónimo del género (la música, el Salvaje Oeste, la atmósfera sombría), pero manteniendo suficientes vínculos con éste como para justificar el uso de su nombre como designación genérica. En el caso del western, el proceso se inició cuando el material del Oeste se combinó con tramas melodramáticas y personajes que iban del villano al joven defensor de la ley, pasando por la mujer en peligro. Por lo que respecta al musical, tuvo que llegar el doble uso de la música como catalizador y expresión del amor heterosexual.
- El público, sea de manera reflexiva o no, tuvo que entrar en un proceso de concienciación respecto a las estructuras que vinculaban películas distintas dentro de una única categoría genérica, de modo que el proceso espectral se filtrase siempre a través del concepto de tipo. Es decir, que las expectativas que acompañan a la identificación genérica (tipos de personajes y relaciones entre éstos, resolución de la trama, estilo de producción, entre otros) debían convertirse en parte integrante del proceso por el que se atribuye significado a las películas.

La sustantivación de la designación genérica, en la que se sustentan estos tres procesos paralelos y que, como éstos, se extiende a lo largo de un cierto tiempo, señala el inicio de un período privilegiado para el género filmico, un período que evo-

camos al emplear la expresión *filme de género*. Se ha utilizado con demasiada frecuencia esta expresión, *filme de género*, de manera intercambiable con la designación, más general, de *género filmico* o, simplemente, se ha aplicado a cualquier película que presente vínculos obvios con un género reconocido. Conviene, pues, un uso más preciso:

- Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un período limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas.

Si una de las atracciones de la idea de género es su capacidad de celebrar los vínculos entre los distintos participantes en el juego de los géneros, entonces todo intervalo temporal, por breve que sea, en el que se dé la producción y recepción de filmes de género se convierte en el objeto ideal de la teoría de los géneros, porque es allí donde se unen las distintas fuerzas y aparece en todo su esplendor el poder de los términos genéricos. Esta conjunción de elementos resulta tan seductora que no es de extrañar que muchos estudios sobre los géneros no traspasen nunca los límites que impone.

El género como proceso

Dado que en este capítulo nos hemos propuesto dejar a un lado las coincidencias, veamos ahora otra discrepancia. En numerosas ocasiones, el intento de comprender los orígenes se ha traducido en una minuciosa descripción de las situaciones que favorecen los cambios, la valoración de los factores que los motivan y la enumeración de los dispositivos que ponen de manifiesto la llegada de dichos cambios, para, finalmente, aplicar el modelo resultante a un solo período, el origen. Pero ¿y si este modelo fuera aplicable también a otros momentos? ¿Y si el género no fuese el producto permanente de un origen singular, sino un producto derivado y transitorio de un proceso continuo?

De entrada, nos encontramos con dos discrepancias. Ya hemos visto la primera: los géneros formados al transformarse los adjetivos en nombres en el proceso de genericación (por ejemplo, la comedia, el melodrama y la épica) se ven sometidos a su vez a un proceso de sustitución al ser modificados por otros términos que, a su vez, también pueden pasar de adjetivos a sustantivos (el género burlesco, el musical y el western, por ejemplo). Pero estos últimos tampoco son totalmente estables, porque pueden ser a su vez desplazados siguiendo el mismo proceso que los llevó a ostentar el primer lugar que momentáneamente ocupan. En todo momento nos encontramos ante una espontánea mezcla terminológica. Ya que no podemos distinguir entre los distintos términos, nos dedicamos a entremezclar géneros del pasado y del

presente, que tanto pueden adoptar la forma de adjetivos como de sustantivos. En una sola frase se amontonan películas realizadas bajo un régimen de filme de género y películas que se asimilan posteriormente a ese mismo género; géneros que existieron en el pasado, géneros que existen en el presente y géneros que aún no existen plenamente como tales; géneros recientemente sustantivados y otros que aún presentan un carácter adjetivo; géneros que ostentan un público propio y otros que hace tiempo que perdieron a su público. En la mayoría de casos, la actitud adoptada ante el dilema consiste en abandonar discretamente el campo de batalla.

La segunda discrepancia es más sorprendente, porque contradice prácticamente todo lo que siempre se ha dicho sobre el valor de los términos genéricos en el proceso de producción. Se suele afirmar que los géneros aportan modelos al desarrollo de proyectos en los estudios y simplifican la comunicación entre el personal del estudio, al tiempo que aseguran unos beneficios económicos a largo plazo. Hasta aquí, perfecto. Sin duda, los géneros cumplen todas estas funciones. Se dice, asimismo, que el papel de los conceptos genéricos en la producción se refleja en la publicidad de las películas, donde los conceptos genéricos ocupan un lugar destacado. Salvo contadas excepciones (véase, por ejemplo, Barrios, 1995, pág. 66 sobre *La melodía de Broadway*; Buscombe, 1992, pág. 76 sobre *La diligencia*; Jenkins, 1992, pág. 125 sobre la serie televisiva *La bella y la bestia*), ésta es la actitud compartida por casi todos los críticos respecto al papel de los géneros en la publicidad de Hollywood. Yo mismo estuve largo tiempo convencido, sin prestar la debida atención a las campañas publicitarias del cine, de que Hollywood tendía a explotar abiertamente las identidades genéricas de sus películas de género. Me llevé una gran sorpresa al examinar la publicidad y los informes de prensa en busca de alusiones genéricas, porque comprobé que la realidad es muy distinta.

Si bien las críticas de películas incluyen siempre vocabulario genérico para sintetizar y asegurar la comprensión del lector, la publicidad cinematográfica pocas veces utiliza abiertamente los términos genéricos. Abundan las referencias indirectas, por supuesto, pero casi siempre para evocar múltiples géneros. Característico de esta actitud es uno de los carteles más utilizados para anunciar *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939). El texto de cabecera promete: «Todo lo que la pantalla le puede ofrecer... todo, en una EXTRAORDINARIA película...». Un recuadro en la parte inferior izquierda especifica mejor el contenido:

¡CADA DÍA
una cita
con el peligro!
¡CADA NOCHE
un encuentro
con el amor!
Ante el impresionante decorado
de LOS ANDES
CUBIERTOS POR LA NIEBLA.



Como la mayoría de la publicidad hollywoodiense, este cartel de *Sólo los ángeles tienen alas* (1939), de la Columbia, evita las referencias directas al género en favor de reclamos codificados para múltiples categorías de espectadores.

El diseño del cartel reafirma esta triple garantía con las fotografías de tres parejas distintas separadas por dibujos de un avión estrellado y un puerto tropical dominado por un enorme pico montañoso. El único vocabulario específicamente genérico se encuentra en el texto central, aunque con un tipo de letra pequeño, minimizado por los nombres de las estrellas, Cary Grant y Jean Arthur: «¡JUNTOS POR PRIMERA VEZ... EN UNA EMOCIONANTE AVENTURA ROMÁNTICA!».

Como se hace patente en este cartel, Hollywood no tiene ningún interés en identificar una película con un solo género. Los fines publicitarios de la industria, por el contrario, hacen preferible insinuar que una película ofrece «todo lo que la pantalla

Este cartel de la versión musical de Los tres mosqueteros (*The Three Musketeers*, 1939), de la 20th Century-Fox, se esfuerza claramente por complementar la conocida orientación aventurera de la novela de Dumas con implicaciones de otros géneros: la comedia, el cine romántico y el musical.

puede ofrecer». En la época dorada de Hollywood, esto significaba que había algo para los hombres («¡CADA DÍA una cita con el peligro!»), algo para las mujeres («¡CADA NOCHE un encuentro con el amor!») más un plus para ese público *tertium quid* que prefiere los viajes a las aventuras o el amor («Ante el impresionante decorado de LOS ANDES CUBIERTOS POR LA NIEBLA»).

En el material publicitario de Hollywood encontramos una y otra vez la misma combinación. *Policia montada del Canadá* (*Northwest Mounted Police*, 1940), de DeMille, es «¡¡el más impresionante romance de aventuras de todos los tiempos!!! Dos historias de amor naciente entrelazadas en un inolvidable drama de emociones humanas... ambientado en la deslumbrante belleza de los bosques del Norte». *Saratoga* (1937), con Gable y Harlow, es «tan emocionante como el deporte de reyes que pone en escena... el romance entre un arriesgado jugador y una chica convencida de que quería arruinar su vida». *Señorita en desgracia* (*Damsel in Distress*, 1937) presenta a Fred Astaire acompañado de: «¡Frenéticas aventuras! ¡Proezas atrevidas! ¡Amor incandescente en compañía de la música!». La publicidad para

The Singing Marine (1937), de la Warner, reduce la fórmula al mínimo, prometiendo «el apogeo de los musicales militares». A cada paso, vemos que Hollywood procura identificar sus películas con varios géneros para beneficiarse del mayor interés que esta estrategia inspira en los distintos grupos demográficos.

Cuando se utilizan términos genéricos específicos, éstos aparecen invariablemente en pares, nombre/adjetivo, como reclamo seguro para ambos sexos: romance *western*, aventura romántica, drama épico, etc. Si es posible, se insinúan aún más afiliaciones genéricas, sobre todo cuando la comedia forma parte del cóctel. Las palabras clave en los anuncios de la versión de los Ritz Brothers de *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1939), por ejemplo, son: «¡BATIR DE ESPADAS Y ADORABLES DONCELLAS! ¡RISUEÑAS MELODÍAS E INSPIRADOS BURLONES!». Si nos garantizan aventura, romance, música y comedia, ¿quién se puede resistir?

Actualmente, *La tragedia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936) y *The Story of Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940) nos parecen *biopics*. Los hermanos Warner, con toda probabilidad, no concibieron la primera como continuación de la tradición política iniciada por *Disraeli*; en cambio, sí pensaron la segunda

La caracterización de Paul Muni al estilo *Jeckyll y Hyde* en este cartel de la tragedia de Louis Pasteur (*The Story of Louis Pasteur*, 1936), de la Warner, intenta duplicar el interés de la película, así como sus afinidades genéricas.



Como sugirió este cartel de la Warner en 1940, las películas de Hollywood son una «bala mágica» tanto para niños como para mujeres y hombres.

como continuación de la línea de películas biográficas iniciada con las vidas de Pasteur y Zola. La historia de Pasteur se sitúa al principio de un ciclo; la de Ehrlich aparece ya casi al final de éste. Con todo, ciertos aspectos de la publicidad de ambas películas se tratan de manera similar. El cartel de *Pasteur* presenta dos imágenes opuestas de Paul Munitz; visto de frente, es un galán, un seductor de rostro perfectamente afeitado, pero en la vista en picado aparece con barba, fantasmagóricamente iluminado desde abajo, sumido en la penumbra, como una estrella del cine de terror.

En el texto se lee: «¿FUE UN HÉROE... O UN MONSTRUO?». Los carteles de *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* no desvelaban, obviamente, la naturaleza de esa «bala mágica» (una cura para la sífilis). En cambio, se hacen eco de la oferta múltiple del título (un doctor para las mujeres, una bala para los hombres y la magia para el *tertium quid*) con tres escenas que ilustran «LA RISA DE UN NIÑO... EL AMOR DE UNA MUJER... LA ESPERANZA DE 1.000 HOMBRES». Pocas veces se ha dado un mejor ejemplo de la estrategia de Hollywood: no expliques nada sobre la película, pero asegúrate de que todos puedan imaginarse algo que les atraiga hasta la sala de proyección.

Tanto si se utilizan términos genéricos específicos como si se recurre a la típica estrategia de sugerir múltiples vínculos genéricos, la moneda de uso en Hollywood respecto a los géneros no es la pureza clásica sino la combinación romántica. En cierto sentido, no es sorprendente; los géneros son, por definición, grandes categorías públicas compartidas por todos los estamentos de la industria, y a los estudios de Hollywood no les interesa lo que deba compartirse con la competencia. Por el contrario, su principal preocupación es crear ciclos de películas que se identifiquen solamente con un determinado estudio. Después del éxito de *Disraeli* en 1929, por ejemplo, los hermanos Warner pusieron a George Arliss en una serie de películas distintas que en cada caso retenían una o varias características que habían determinado el éxito de la película anterior, sin caer nunca en un esquema o fórmula totalmente imitable. En busca de algo que sólo la Warner pudiese ofrecer, el estudio apostó por sus actores en exclusiva, por un estilo seco e impactante que lo caracterizase y por unos ciclos totalmente reconocibles. Cuando llegó el momento de publicar *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, por tanto, las referencias a Pasteur y a Zola no respondían únicamente al hecho de que en los tres casos se tratase de *biopics*; en aquel momento, se estaba vinculando a la película con un ciclo de éxitos de la productora.

Una vez puesto en marcha el tren de los *biopics*, cualquier estudio podía, claro está, sumarse a la fiesta y aprovechar el impulso adquirido. La 20th Century-Fox, que no disponía de ciclos propios en aquel momento, optó por anunciar *El gran milagro* (*The Story of Alexander Graham Bell*, 1939) en el contexto del género biográfico, estrategia típica de la etapa en que un género ya ha obtenido el reconocimiento de la industria y la adhesión popular.

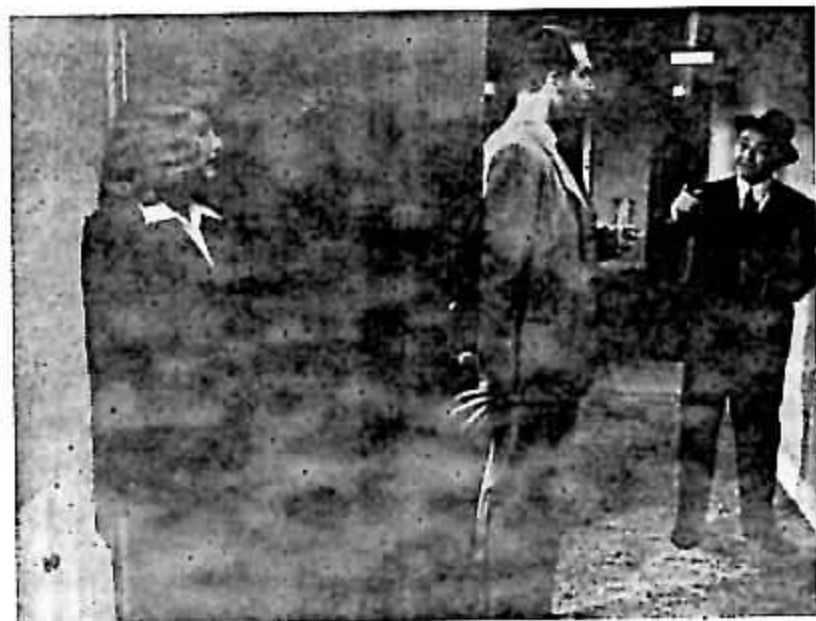


Seguros del éxito de sus propios *biopics*, los hermanos Warner no mencionaban en su propaganda las películas biográficas del resto de productores, mientras que aquí la 20th Century-Fox intenta vincular a su estrella con los éxitos de la Warner, asociando *El gran milagro* (*The Story of Alexander Graham Bell*, 1939) con los *biopics* más populares de la competencia.

Como sugieren estos ejemplos, los géneros pueden seguir desempeñando, una vez superada su etapa de formación, un papel en el ámbito de la exhibición o recepción en tanto designaciones útiles o formaciones de lectura, pero en realidad actúan en contra de los intereses económicos del estudio que los lanzó. Esta inesperada constatación nos permite poner en común las dos discordancias antes mencionadas.

Noir como adjetivo y como nombre

Gracias a las investigaciones de Charles O'Brien (1996) y Jim Naremore (1996; 1998), ahora sabemos que el «film noir» también empezó siendo un modo vagamente definido, adjetivo y complementario; pasaron décadas antes de que madurase, convirtiéndose en el género sustantivo que conocemos en la actualidad. Siguiendo la propuesta de Raymond Borde y Eugène Chaumeton en *Panorama du film noir américain* (1955), los críticos han supuesto durante años que los artículos escritos por Nino Frank y Jean-Pierre Chartier en 1946 dieron la primera formulación del nuevo género. Sin embargo, y como demuestra Charles O'Brien, estos artículos se limitaron a aplicar a las películas americanas una tradición francesa anterior a la guerra, que identificaba ciertas películas francesas con las novelas de una colección publicada por Gallimard titulada «Série noire», un ciclo especialmente sombrío de na-



Antes de convertirse en una de las obras fundacionales del cine negro, *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) recibía el calificativo de «melodrama criminal».

Para designar a los géneros se pueden emplear, como ya se ha dicho, nombres y adjetivos. Los críticos emplean constantemente esta terminología; no así la publicidad de los estudios, que prefiere insinuar las afiliaciones genéricas de manera indirecta, jugando como mínimo con dos vinculaciones genéricas implícitas. Si a estas dos observaciones le añadimos el hecho de que los estudios prefieren fundar ciclos (que

traciones incluido dentro del popular género francés del *roman policier* (novela de detectives). En un principio, el término «noir» que el inglés utiliza fue un préstamo directo de la expresión francesa *roman noir* y sólo se utilizaba como adjetivo descriptivo para películas con una atmósfera sombría. En enero de 1939, Ernest Vuillemin afirma que el tema de *La bestia humana* (*La Bête humaine*), de Jean Renoir, es «noir», y añade que el negro parece ser el color de moda en los estudios franceses del momento. En julio de ese mismo año, conscientes de que el adjetivo descriptivo estaba empezando a adoptar un sentido de clasificación, los críticos y editorialistas de *L'Intransigeant*, *Le Petit-journal* y *Pour vous*, empiezan a aislar entre comillas la palabra «noir» o la expresión completa «film noir» cuando hablan de películas como *Quai des brumes*, *Hôtel du Nord*, *Le dernier tournant* y *Le Jour se lève* (O'Brien, 1996, pág. 10), al igual que hicieron Frank y Chartier durante la posguerra.

Como ocurre con el *western* y el musical, las primeras películas americanas que recibieron el apelativo de «noir» tenían ya una identidad genérica propia. Frank y Chartier coinciden en identificar la mayoría de las películas que comentan con el género *policier* o de detectives; *Perdición* (*Double Indemnity*) recibe el calificativo de melodrama criminal; *Historia de un detective* (*Murder, my Sweet*) es considerada un *thriller* a ambos lados del Atlántico, mientras que, para los franceses, *La mujer del cuadro* (*Woman in the Window*) es una tragedia burguesa (Naremore, 1996, págs. 15-17). Empleado primero como adjetivo para describir un tratamiento específico adaptado a múltiples tipos de filmes, *noir* se convirtió en la expresión nominal *film noir* bastante después de que acabase la guerra, y sólo adquirió un carácter totalmente sustantivo cuando, tras cruzar el Atlántico durante los años cincuenta, fue adoptado por una cultura americana que había realizado muchas películas sombrías pero que desconocía completamente el hecho de que *noir* hubiese sido alguna vez un adjetivo.

Recuerdo que, en los años setenta, yo mismo me dedicaba a corregir una y otra vez, en el borrador de una conferencia de Thomas Schatz, el término «noir» utilizado como nombre. Ajeno a los vientos de cambio, quería que Schatz utilizase la expresión completa, sustantivo más adjetivo. En 1981, los correctores de Random House para *Hollywood Genres* ya estaban dispuestos a aceptar el uso aislado de «noir» como término por derecho propio. La historia ha demostrado que Schatz tenía razón, porque *noir* ha entrado a formar parte del vocabulario del periodismo cinematográfico de los últimos veinte años al mismo nivel que *biopic*, ciencia-ficción y docudrama, completando así la trayectoria que lleva a un adjetivo a convertirse finalmente en sustantivo.

son exclusivos) antes que géneros (que siempre se comparten), podemos plantear una serie de hipótesis inesperadas que pueden servir como base preliminar para un nuevo modelo del proceso genérico.

2. Mediante el análisis y la imitación de los rasgos que han hecho más rentables sus películas, los estudios procuran poner en marcha ciclos de películas que les reportarán unos modelos de éxito y fácilmente explotables asociados con un único estudio.

Al insistir en los recursos específicos del estudio (actores bajo contrato exclusivo, personajes exclusivos, un estilo reconocible), estos ciclos presentan siempre una serie de rasgos comunes que pueden ser imitados por otros estudios (temas, tipologías de personajes, esquemas argumentales).

3. Normalmente, los nuevos ciclos se crean al agregar un nuevo tipo de material o perspectiva a géneros ya existentes.

Asalto y robo a un tren (1903) y sus inmediatos sucesores reunían las películas policíacas y las películas y *scenics* de tema ferroviario con el Salvaje Oeste. *El loco cantor* (*The Singing Fool*, 1928) y sus imitaciones eran melodramas musicales, comedias musicales o romances musicales. Los primeros *biopics* aplicaban el modelo biográfico a romances históricos, películas de aventuras y melodramas.

4. En condiciones favorables, los ciclos creados por un solo estudio pueden convertirse en géneros compartidos por toda la industria.

Las condiciones para la constitución de géneros son más favorables cuando los elementos que definen al ciclo pueden ser compartidos con facilidad por el resto de estudios (argumentos y escenarios comunes, frente a personajes exclusivos o actores bajo contrato) y pueden ser fácilmente captados por el público.

5. Cuando los ciclos se convierten en géneros, las designaciones genéricas adjetivas se sustantivan.

Los pañuelos Kleenex no tardaron en llamarse *Kleenex* a secas, para acabar reducidos al término «genérico» *kleenex*; del mismo modo, la *comedia musical* se convirtió en *el musical*. La diferencia radica en que los nombres de productos pueden registrarse y protegerse, mientras que la terminología de los géneros es propiedad de todos. Sabedores de que la competencia no pueden utilizarlas, los fabricantes se esfuerzan por conseguir la aplicación generalizada de sus marcas registradas (Kleenex, Linolcum, Kodak, Hoover, entre otros); un estudio cinematográfico, en cambio, poco tiene que ganar en el proceso de generificación.

6. Una vez el género se ha reconocido y ha sido practicado por toda la industria, para el estudio deja de tener interés económico como tal (especialmente en las pro-

ducciones de prestigio); el estudio se dedica, entonces, a crear nuevos ciclos agregando nuevos materiales o perspectivas a un género ya existente, con lo que se inicia un nuevo proceso de generificación.

Si no pueden asegurar la suficiente diferenciación para sus productos, los estudios no pueden esperar obtener grandes beneficios de su inversión. Cuando un género alcanza su punto de saturación, los estudios deben abandonarlo o relegarlo a las producciones de serie B o, en todo caso, tratarlo de manera distinta. Aunque ello no garantiza necesariamente que se vaya a crear un nuevo género, siempre recrea las circunstancias que permiten el surgimiento de nuevos géneros. En este punto, efectivamente, el proceso acumula el potencial necesario para empezar otra vez.

Esta progresión no es en absoluto específica de los géneros cinematográficos. En comparación con la literatura y la actitud con que ésta aborda los géneros, sin embargo, el cine acentúa y acelera los aspectos del proceso relativos a la diferenciación de los productos.

La generificación como proceso

En los últimos milenios, todo término genérico viviente ha seguido de un modo u otro el proceso que acabamos de describir. El discurso en su totalidad fue dividido en poesía, pintura e historia. La poesía, a su vez, fue caracterizada como épica, lírica o dramática. El siguiente paso fue que la poesía dramática (o el teatro, como posteriormente se denominó) pudiera considerarse cómica o trágica (y, con el tiempo, tragicómica). Nótese que el proceso de sustantivación creador de categorías en estos ejemplos clásicos se muestra extremadamente medurado y razonable. Los nuevos tipos parecen producirse no uno a uno, sino en un proceso de subdivisión aparentemente científico. En otras palabras, parece que la terminología empleada representa el resultado permanente y estable de una clasificación sincrónica. Normalmente, visualizamos estas relaciones mediante un diagrama de árbol como los que se utilizan para situar a una especie determinada en una clasificación Linnea. Así, los tigres se sitúan (de manera simplificada) como muestra la figura 4.1. Para establecer un esquema de este tipo, hay que imaginar a los animales como si existieran en un museo intemporal ajeno a todo cambio (como esos museos de historia natural erigidos en todo el mundo durante el siglo diecinueve). Además, debemos imaginarnos a nosotros mismos, en tanto autores o usuarios del esquema, como observadores objetivos, radicalmente separados de los animales que el esquema clasifica.

Habitualmente, la terminología genérica se basa en un modelo clasificatorio de este tipo: los orígenes clásicos, la prolongada existencia y la aparente permanencia de los términos y de la estructura global que los contiene parecen justificar la omisión de la historia y del lugar que ocupamos dentro de ella. Consideremos el caso, no demasiado célebre a decir verdad, del *discurso poético dramático cómico romántico musical marcial jovial*. Cuando investigamos una serie de musicales pro-



Mediante expresiones como «musical marcial jovial» y «desenfrenado regimiento de canciones», este cartel de la Warner de 1936 se esfuerza por identificar *Sons O' Guns* con tres géneros distintos.

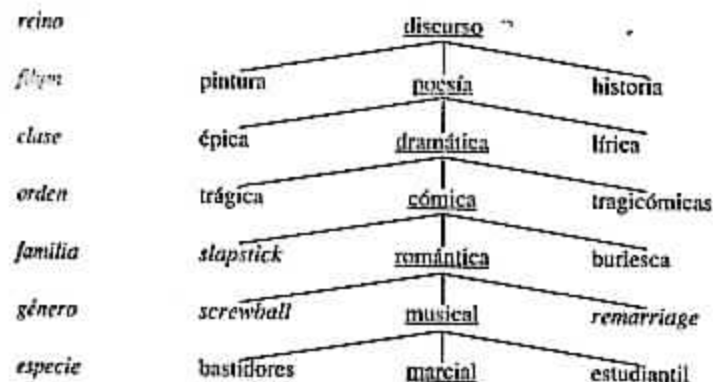
ducidos anualmente por la Warner a mediados de los treinta y centrados en las academias militares y otros motivos relacionados con lo castrense—entre los que se cuentan *La generalita* (*Flirtation Walk*, 1934), *Shipmates Forever* (1935), *Sons O' Guns*

Figura 4.1



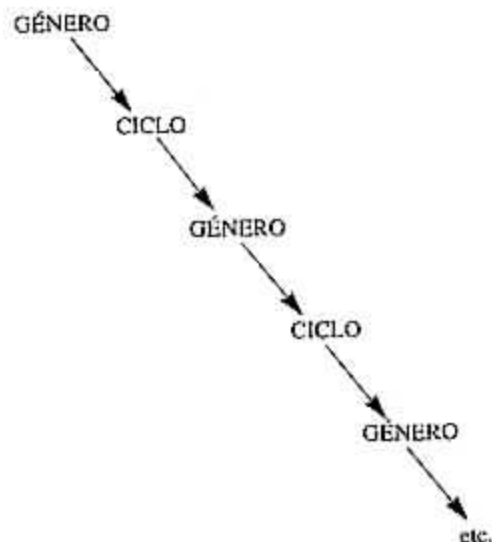
(1936) y *The Singing Marine* (1937)—, entendemos que la denominación que recibían entonces, *musical marcial*, forma parte de la clasificación básica que, de manera simplificada, ofrece la figura 4.2. Las categorías modernas se tratan con el mismo rigor en la clasificación que sus predecesoras clásicas, incluso cuando su estatus, título, características y durabilidad son inciertos. El proceso acelerado de generificación característico de los géneros de este siglo, claramente tratados como objetos de consumo, no tiene demasiado que ver con el prurito de ordenación bibliográfica decimal de Dewey, sino más bien con el espíritu empresarial y sus elevados niveles de adrenalina.

Figura 4.2



No es éste el lugar idóneo para decidir si la generificación fue alguna vez un proceso de clasificación estrictamente científico, exento de intereses comerciales o políticos. Lo que sí podemos afirmar a estas alturas es que la constitución de ciclos

Figura 4.3



y géneros cinematográficos es un proceso sin principio ni fin, estrechamente ligado a la necesidad capitalista de diferenciar los productos. De entrada, el musical «marcial» no es un género ni tampoco una especie en el sentido permanente que hemos heredado de Linneo. Es un ciclo de la Warner, un producto claramente diferenciado que con toda seguridad llenará las arcas de los promotores del estudio. En este sentido, posee todo lo necesario para convertirse (dependiendo del nivel real de inversión del estudio y de la reacción del público) en lo que aquí denominamos un género «adjetivo». Pero, como género adjetivo, el musical marcial también tiene la oportunidad de acabar convirtiéndose en un género sustantivo practicado a gran escala. Si la comedia musical dio origen al musical, los musicales marciales podrían haber dado origen (aunque no necesariamente) al género «marcial».

¿Pero por qué detenemos aquí? Los carteles de *Sons O' Guns* lo describían como un «musical marcial jovial» (el énfasis es mío). Si la comedia romántica puede convertirse en el caldo de cultivo de un nuevo género, cediendo territorio a la invasión de la música y de los valores, situaciones y relaciones que ésta vehicula, ¿por qué no podría seguir adelante el proceso, pasando del musical al *marcial o incluso al *jovial? (El uso del asterisco, de acuerdo con las convenciones de la lingüística, designa categorías hipotéticas que no se han llegado a observar sobre el terreno). Una lógica orientada a los procesos nos permite descubrir, para nuestra sorpresa, que el número de niveles no es fijo en absoluto. La geología no nos sitúa en el estrato final o fundamental del proceso, sino, simplemente, en el estrato más reciente; de igual modo, si entendemos la generificación como proceso dejaremos de pensar en la secuencia reino-filum-orden-clase-familia-género-especie como algo cerrado o completo.

Los géneros son algo más que categorías *post facto*; forman parte de la dialéctica constante de división de categorías/creación de categorías que constituye la historia de los tipos y de la terminología. En vez de imaginar este proceso en términos de clasificación estática, deberíamos contemplarlo como una alternancia regular entre un principio expansivo —la creación de un nuevo ciclo— y un principio de contracción (la consolidación de un género). (Véase la figura 4.3.)

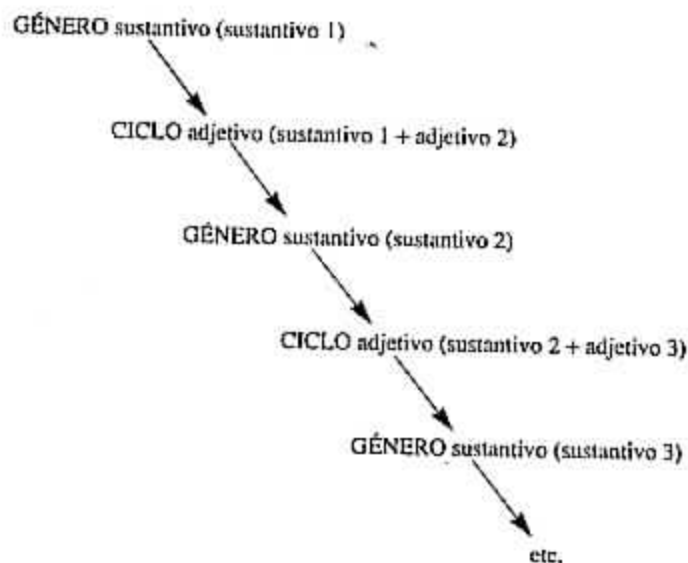
Esta formulación, sin embargo, no da cuenta de la peculiar relación que hemos estudiado en el apartado anterior, la conexión entre géneros adjetivos y sustantivos. El modelo propuesto debería revisarse, por lo tanto, en la forma sugerida por la figura 4.4. Es decir, que se puede iniciar un nuevo ciclo si a un género sustantivo ya existente se le une un adjetivo nuevo que designe un escenario reconocible, un tipo de trama o cualquier otro factor de diferenciación.

Bajo ciertas condiciones, ese nuevo adjetivo atrae tanta atención que acaba por transformar parcialmente el discurso, inaugurando así su propio género sustantivo y siendo, a su vez, susceptible de una regenerificación constante a través de un nuevo ciclo de adjetivación. Y así sucesivamente.

Una representación en forma de proceso de nuestro no demasiado célebre discurso poético dramático cómico romántico musical marcial jovial se parecería, en consecuencia, a la figura 4.5. Con todo, este modelo sería aún demasiado rígido, demasiado lineal, en su intento de evitar la estabilidad a toda costa.

El musical, por ejemplo, adquiere el estatus de ciclo no sólo porque modifique el género romántico del cine mudo con la nueva tecnología musical; las primeras muestras del musical conllevan la modificación de todos los géneros existentes, to-

Figura 4.4

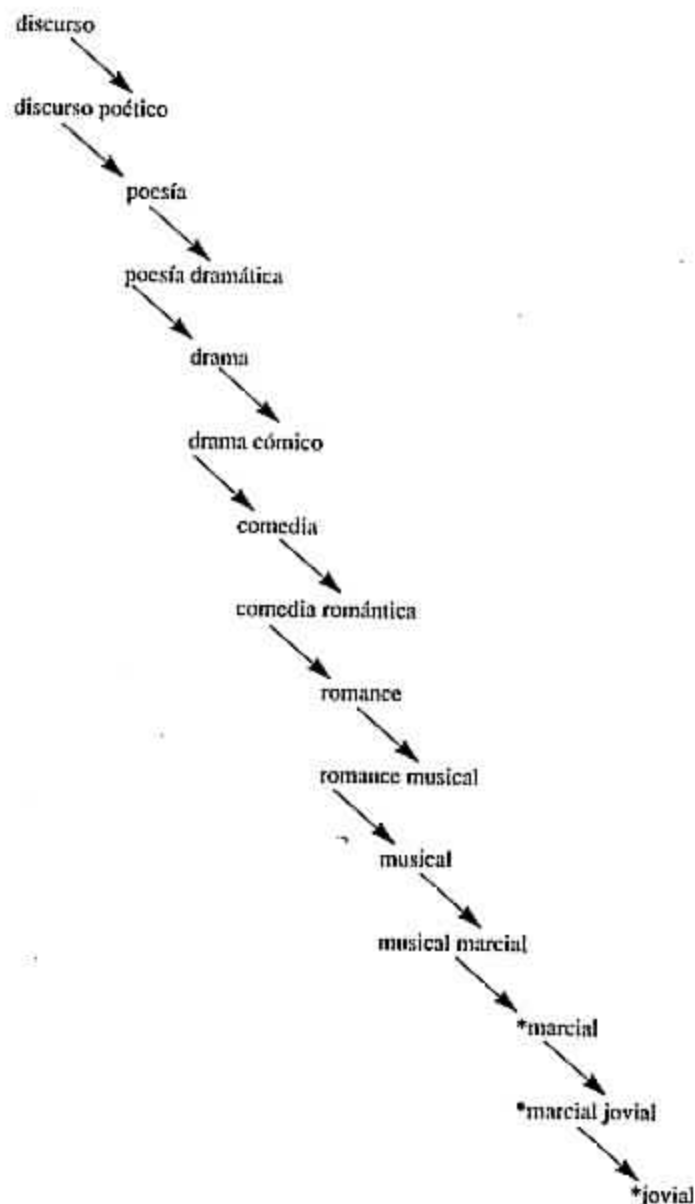


mados de todos los niveles del proceso histórico de generificación. Ciertamente, el ascenso de un género desde un estadio adjetivo a uno sustantivo se ve muy favorecido por la capacidad que el material adjetivo demuestre de ser aplicable a múltiples géneros sustantivos. Así, la capacidad de la música para agregarse al drama, la comedia y las historias románticas aumenta las posibilidades de que se cree un género sustantivo a partir de una serie de géneros adjetivos cuyo denominador común es lo musical.

Como indican los asteriscos de la figura 4.5, no todos los ciclos dan pie al nacimiento de un género. En el período de 1929-1930, por ejemplo, los géneros adjetivos «musical» y «de entre bastidores» (*backstage*) competían por ser ascendidos al rango de géneros sustantivos. Como señalaba la revista *Photoplay*, *Close Harmony* (1929) es un «éxito del vodevil entre bastidores» («a vaudeville backstage hit»), *Broadway Hoofers* (1930) es una «comedia entre bastidores» («backstage comedy») y *Puttin' on The Ritz* (1930) es una «historia entre bastidores» («backstage story»), mientras que, para *Variety*, *Glorifying the American Girl* (1929) se adhiere a la «fórmula de entre bastidores» («backstage formula»), *Behind the Make-Up* (1929) es una «película entre bastidores» («backstage picture») y *It's a Great Life* (1930) es una «fábula entre bastidores» («backstage yarn»). Está claro que 1930 era un buen momento para acuñar un sustantivo como *backstager*,* siguiendo el modelo de «soaper» o «meller», si bien éste nunca llegó a existir. Del mismo modo que *marcial no pasó de ser un adjetivo, el ciclo de películas entre bastidores no adquirió el estado de género sustantivo. Esto no se debe, como podría parecer, a que el ciclo de películas entre bastidores sea un mero subgénero del musical. *Behind the Make-Up* y muchas otras películas que adoptaban esta fórmula no incluían música o bien la restringían a una única localización, empleándola en muy contadas ocasiones, como hace el cine negro con sus ardientes cantantes de *night-club*; otras películas situadas entre bastidores contienen escenas de teatro convencional y no de teatro musical. Si sólo algunos ciclos adjetivos ascienden al rango de géneros, es porque en teoría resulta más sencillo aplicarlos a una extensa variedad de películas, y por este motivo acaba adoptándolos la industria de manera generalizada. Por irónico que pueda resultar, fue el descrédito generalizado de las películas musicales lo que causó que fuesen percibidas y denominadas como género independiente, cosa que nunca sucedió con las películas de entre bastidores. Como demuestran los casos del *marcial y del *backstager, el proceso de generificación no es en absoluto mecánico. De docenas de ciclos emergen tan sólo unos pocos géneros, y aún son menos los que llegan a perdurar.

El proceso de creación de ciclos se puede iniciar en cualquier momento y en cualquier estrato del pasado genérico. Como la tierra que nos rodea, la historia de los géneros está marcada por pliegues que provocan que estratos genéricos anteriores suban a la superficie, donde pueden servir nuevamente de base para una regeneración. Pensemos en las muchas veces que el género épico ha sido devuelto a la superficie por la energía emprendedora de los productores. La épica *western*, la épica histórica, la épica bíblica, la épica bélica, la épica de ciencia-ficción, entre muchas otras, certifican la juventud permanente del género épico. La capacidad que los

Figura 4.5



sustantivos clásicos tienen de dejarse acompañar por adjetivos modernos constituye, sin duda, el núcleo de las numerosas dificultades que presenta la teoría de los géneros. La metáfora geológica nos ayuda a explicar la presencia simultánea de fenómenos constituidos en períodos totalmente distintos. El término *épica* dataría de la

primera glaciación y *romance* de la segunda, mientras que *western* y *musical* son creaciones de nuestra era, aunque todos ellos pueblan simultáneamente la superficie del vocabulario genérico actual. Es comprensible que la falta de linealidad de esta situación pueda crear confusión, sobre todo si se tiene en cuenta que los productores tienden a centrarse en los adjetivos y en la creación de ciclos mientras que los críticos siempre han prestado atención a los sustantivos y a la formación de géneros. Si entendemos el proceso de creación de ciclos y géneros, comprenderemos como mínimo el origen de nuestra confusión y estaremos dando un primer paso fundamental hacia la posibilidad de disiparla.

5. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición?

La pregunta continúa siendo: ¿por qué existe la *woman's picture*? No existe el «cine de hombres», específicamente dirigido a los hombres; existe únicamente «el cine» y la «*woman's picture*», un subgrupo o categoría especialmente para mujeres, que excluye a los hombres; un espacio aparte y privado, dirigido a más de la mitad de la población y que la relega a los márgenes del cine entendido en sentido estricto. La existencia de la *woman's picture* reconoce la importancia de las mujeres, marginándolas al mismo tiempo.

Pam Cook, «Melodrama and the Women's Picture»
(1983, pág. 17)

A diferencia de lo que ocurre con los nuevos mundos descubiertos por los primeros exploradores modernos, cuyo mapa se trazaba en el lado opuesto del globo, los géneros de reciente creación deben dibujarse sobre la misma superficie mental en la que se trazó el mapa anterior. En vez de situar de modo conveniente la Florida o las Indias Occidentales en algún punto más allá del mar occidental, normalmente representamos a la comedia *slapstick*, la comedia romántica y la comedia burlesca en un mismo mapa, dentro del mismo espacio que alberga, por ejemplo, a la poesía épica, lírica y dramática o al teatro trágico, tragicómico y cómico. Aunque el musical no fue reconocido como tal hasta finales de 1930 y el uso cotidiano de la palabra no llegó hasta 1933, en la crítica actual el término «musical» comparte el espacio con términos genéricos del tipo *de entre bastidores*, *romántico*, *tragicómico* y *slapstick*, que no formaban parte de la terminología aristotélica pero cuyos orígenes históricos específicos les sitúan en distintos niveles jerárquicos respecto al musical. En los géneros cinematográficos, es como si los términos que designan *filum*, *clase*, *orden*, *familia*, *genus* y *especie* estuviesen inevitablemente entremezclados, dificultando una percepción clara por parte del espectador.

Del mismo modo que nuestros conocimientos sobre las cambiantes fronteras de Francia subyace a cualquier uso del término «Francia», categorías como *poesía*, *drama* y *comedia* coexisten con el *musical*. Pensemos en los muchos acontecimientos de la historia francesa que han repercutido directamente en el mapa nacional. César afirmaba que «toda la Galia está dividida en tres partes», pero el Tratado de Verdún del 843 dividió al Imperio Carolingio y entregó el Oeste de Francia a Carlos el Calvo. Luego llegó la Conquista Normanda, la victoria de Enrique V en Agincourt, y la resistencia triunfante de los franceses, encabezados por Juana de Arco. Posteriormente, Alsacia fue objeto de anexión mediante el tratado de Westfalia durante el reinado de Luis XIV, mientras que Saboya y Niza pasaron a formar parte de Francia gracias al plebiscito de 1860. Francia perdió la Alsacia-Lorena en el tratado de Francfort de 1871 y no la recuperó hasta el Tratado de Versalles de 1919. Aunque los mapas actuales no detallan los cambios de fronteras que todos estos acontecimientos conllevan, el nombre del país contiene de por sí todos esos acontecimientos y los distintos conceptos de «Francia» que de éstos emanan.

Imaginemos el caos que se produciría si tuviésemos que alternar entre los distintos mapas a los que se ha vinculado el término *Francia* a lo largo del tiempo. Sería prácticamente imposible comunicarse de manera eficaz sin especificar primero qué mapa nos sirve como punto de referencia. Sin embargo, cuando empleamos la terminología genérica eso es exactamente lo que estamos haciendo. La palabra *drama* ya no significa lo mismo ahora que antes de que el *drama musical* se separase del *drama* mediante la creación del término *melodrama*. La configuración del mapa cuando la comedia musical, el drama musical y el *western* musical eran ciclos dentro de los géneros de la comedia, el drama y el *western* cambió sustancialmente cuando el *musical* se estableció como género por derecho propio. No hay duda de que sería útil describir detalladamente los sucesivos mapas genéricos; la mayoría de los críticos, sin embargo, sigue sin darse cuenta de que dicha cartografía implica una superposición de mapas de múltiples cronologías y extensiones (aunque muchos de ellos utilicen los mismos topónimos). Las típicas preguntas relativas a la terminología genérica (¿Se debe reservar la palabra género para la comedia y la tragedia o también se puede aplicar a la épica, la lírica y el drama? ¿Estos últimos son modos o géneros? ¿El cine negro es un género o un estilo?) ponen de manifiesto la convicción con que los críticos asumen que su vocabulario es estable y eterno.

El precio que debemos pagar por reconocer que la creación de géneros es un proceso continuo es, como se ve, trabajar en todo momento, simultáneamente, con mapas genéricos superpuestos. Puede que los zoólogos que siguen la tradición de Linneo consigan autoconvencerse de que el esquema con el que trabajan es estable, pero nosotros sabemos demasiado bien cómo funciona el proceso de generificación y ya no podemos volver a un modelo rígido e inmutable. Las teorías de Darwin sobre la evolución sostienen que la especificidad de un nuevo *genus* está garantizada por su inviolabilidad. Es decir, que ningún *genus* es interfecundable con otro *genus*. Además de la imposibilidad de fertilización entre distintos *genera*, la pureza y la identidad de la especie también se ven garantizadas por el hecho de que las formas de vida anteriores, una vez extinguidas, desaparecen para siempre de la faz de la tie-

rra. Las categorías de un estado evolutivo anterior sólo pueden seguir existiendo en un mundo imaginario como el de «Parque Jurásico», que conjuga distintas eras en un mismo momento histórico.

El mundo de los géneros, sin embargo, funciona exactamente igual que el Parque Jurásico. Los géneros son interfecundables y, además, en todo momento pueden cruzarse con géneros de todas las épocas. El alcance de la «evolución» de los géneros es, por lo tanto, mucho mayor que el de la evolución de las especies. Sin sufrir las limitaciones de la carne, el proceso de la creación de géneros no presenta un solo mapa sincrónico, sino una serie, siempre incompleta, de mapas genéricos superpuestos. Cada vez que nuestros ojos se concentran en el mapa, percibimos un nuevo mapa, surgiendo, esbozándose en ese mismo instante, haciéndose visible dentro de ese mismo espacio. El mapa nunca llega a completarse, porque no es un registro del pasado sino una geografía viviente, un proceso en continuo movimiento.

Post mortem para un género fantasma

Los textos escritos sobre el melodrama en los últimos años constituyen, desde este punto de vista, un caso notablemente interesante. El término melodrama ha tenido una existencia sorprendentemente activa desde que Rousseau lo tomase prestado en 1770 como sinónimo italiano de «ópera» en su obra *Pigmalión*. La longevidad del término se debe, como mínimo en parte, a la tendencia crítica de concebir los géneros a imagen del cuerpo humano. Ni una sola de las moléculas de mi cuerpo de hoy estaba presente en mi cuerpo de hace diez años; sin embargo, las ideas al uso sobre la identidad hacen que me resulte fácil considerarme como un ser continuo, pese a los cambios de mi configuración física. Puede, naturalmente, que hayan existido sociedades que ignorasen la posibilidad de tal individualismo, sociedades que sitúan la continuidad en la totalidad del universo y no en un cuerpo individual concebido como el templo de una personalidad específica. En el mundo post-romántico, sin embargo, la cartografía de la continuidad se realiza a través de los cuerpos y de los nombres vinculados a éstos. Por este motivo, en nuestro siglo la continuidad personal se ofrece como modelo para la continuidad genérica. El melodrama cambia, naturalmente, pero también cambia cada uno de nosotros; se afirma, pues, que el melodrama, al igual que un ser humano, mantiene un núcleo de continuidad pese a la constante evolución de su corpus.

Una de las principales estrategias para asegurar la continuidad del género consiste en tratarlo no como una categoría en evolución o tan siquiera como un corpus de filmes, sino como una tendencia transhistórica. Así, Lucien Goldmann habla de una «visión trágica», Gerald Mast imagina una «mentalidad cómica» y Peter Brook presupone la existencia de una «imaginación melodramática». Los títulos de libros y artículos sobre géneros literarios y cinematográficos suelen incorporar términos que definen al género como la expresión de una tendencia humana universal: «actitud», «experiencia», «imaginación», «inspiración», «mística», «situación», «espíritu», «visión». Se deduce que el motivo de esta proclividad a los términos genéricos es

que gozan de un prestigio difícilmente igualable por otros conceptos o términos. Nótese que esta afirmación se aplica menos a los productores cinematográficos, a quienes los términos genéricos inmutables ofrecen muy poca diferenciación entre productos. Somos nosotros, los críticos, quienes tenemos intereses creados en el reciclaje de la terminología genérica, que nos permite anclar nuestros análisis en contextos universales o culturalmente sancionados, justificando así nuestras subjetivísimas, tendenciosas y autojustificativas posturas. Somos nosotros quienes procuramos que el vocabulario de los géneros siga estando disponible para su uso. Los productores se dedican a destruir activamente los géneros al crear nuevos ciclos, algunos de los cuales acabarán convirtiéndose en géneros; los críticos, en cambio, se dedican a incluir las diferencias cíclicas dentro del género, permitiendo de esta manera que se siga empleando un término familiar, amplio, sancionado y, por lo tanto, poderoso.

Algunos críticos han señalado las incoherencias en el uso del término «melodrama» a lo largo del tiempo. Empezando por Russell Merritt en 1983, se ha producido un persistente cuestionamiento de la tendencia crítica a definir y entender el melodrama a través de los excesos «femeninos» de los *weepies* de los años cuarenta y de las películas dirigidas por Douglas Sirk durante los años cincuenta. Contemplado a distancia, este cuestionamiento se enmarca en una corriente más amplia de los estudios sobre cine. Al dejar de ser la historia del cine el pariente pobre del patriarcal semiótico parisino y pasar a convertirse en un maduro cabeza de familia del Nuevo Mundo, ciertos análisis de géneros realizados en el pasado han sido criticados por su tendencia a tomar géneros de gran alcance, que abarcan un largo período de tiempo, y circunscribirlos a un ciclo de películas particularmente célebre o a un período limitado. En esta línea, Tag Gallagher ha acusado a Thomas Schatz de limitar el *western* a las películas de John Ford y al período posterior a 1939. Del mismo modo, yo mismo señalé la tendencia de Delamater, Schatz y Feuer a centrarse en exceso en el equipo encabezado por Freed en la MGM a la hora de construir y analizar el género musical. Lo mismo podría decirse con respecto al tratamiento de Thomas Elsaesser, para quien las películas de William Dieterle para la Warner Bros. son representativas del *biopic*. Otros críticos recalcan en exceso la importancia de las primeras películas de la Universal dentro de la historia del género terrorífico.

Cabe preguntarse, sin embargo, si lo único que está en juego es el hecho de que un grupo de películas ostente un papel privilegiado en el análisis en detrimento de otras. Russell Merritt sugiere que hay algo más allá. Bajo el intrigante título de «Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre», señala que los críticos cinematográficos se han dedicado a escribir sobre el melodrama como si este término fuese «claro y coherente de por sí» (1983, pág. 26). Para Merritt, no obstante, el melodrama es una categoría escurridiza y cambiante. Ben Singer aporta aún más especificidad histórica en apoyo de un argumento similar, al citar ejemplos de las dos primeras décadas del siglo. Aunque la mayoría de los críticos recientes han tratado el melodrama como un género femenino, introspectivo y psicológico, Singer señala que, en los primeros años del cine, melodrama se asociaba específicamente con acción, aventuras y hombres de clase trabajadora. Tras estudiar detenidamente los tex-

tos críticos de la época muda, Merritt y Singer cuestionan eficazmente el uso actual del término *melodrama*. Basta echar un vistazo al tratamiento estándar de los géneros en el cine mudo para darse cuenta de hasta qué punto las definiciones actuales de melodrama no reflejan la concepción anterior del término. En su tratamiento de los subgéneros *western*, familiar, social, rural, policíaco y militar del melodrama mudo, Richard Koszarski destaca como principales rasgos el triángulo villano-héroe-heroína, el carácter fuertemente tipificado de los personajes y la potente visualización de las confrontaciones dramáticas, en vez de la psicología del autosacrificio de las mujeres oprimidas que suelen destacar las más recientes definiciones del género (1990, págs. 181-186).

El primer estudioso que aborda de forma directa la disparidad entre las definiciones actual y tradicional del melodrama cinematográfico es Steve Neale, que ha analizado exhaustivamente el uso del término melodrama y otros términos relacionados (*meller*, *melodramatic*) en la revista del gremio *Variety* desde 1938 a 1959, con prolongaciones hacia una selección de películas del período 1924-1938. Neale descubre que, durante este período clave, el término melodrama «siguió significando exactamente lo mismo que en la primera y segunda décadas del siglo». Neale comprueba que «el distintivo de estas películas no es el *pathos*, las historias de amor y lo doméstico, sino la acción, las aventuras y las emociones fuertes; no géneros «femeninos» y películas para mujeres, sino películas de guerra, aventuras, filmes de terror y *thrillers*, géneros que la tradición considera, en todo caso, «masculinos» (1993, pág. 69).

En otras palabras, Neale sostiene que los críticos se han equivocado a la hora de utilizar el término. El uso que en la prensa del gremio se hace del término melodrama le sirve para ejemplificar su teoría, según la cual la industria es quien, en la fase de producción, establece los géneros de una vez para siempre (1990, págs. 48-52); asimismo, Neale afirma que las películas interpretadas por mujeres o claramente dirigidas a un público femenino reciben en contadas ocasiones el calificativo de melodrama, *meller* o melodramático, «porque estas películas suelen carecer de los elementos que definen convencionalmente tales términos desde el punto de vista del gremio» (1993, pág. 74). Cabe señalar que Neale considera a la crítica y a la producción como partes de una misma industria. Por nuestra parte, ya hemos visto hasta qué punto pueden divergir los intereses y los procedimientos de estas dos actividades.

En este momento, la metodología de Neale nos importa menos que su objetivo y resultados. Aunque no llega a formular unas conclusiones específicas, parece evidente que uno de los grandes objetivos de su artículo de 1993 es demostrar que los estudiosos han empleado erróneamente el término melodrama y sus derivados para describir lo que ahora se suele llamar «women's films». Neale demuestra Neale que en los cuarenta y en los cincuenta melodrama significaba otra cosa; los críticos de los últimos años utilizan inadecuadamente el término al aplicarlo a los «weepies». Sin embargo, una generación entera de crítica feminista ha utilizado sistemáticamente el término melodrama para hacer referencia a las películas dirigidas a mujeres realizadas durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Sus análisis han pre-

supuesto —y ratificado, por lo tanto— la existencia y la naturaleza de este género y de su corpus. ¿Cómo debemos entender esta discrepancia? ¿Son erróneas las actuales definiciones del melodrama, como sugieren Merritt, Singer y Neale? ¿O es que hay algo más en todo esto? Para resolver el problema, es necesario rastrear la historia de la constitución del *woman's film* como género, junto con sus vínculos con el melodrama.

Renacimiento de un género fantasma

Para Molly Haskell, la primera de entre los críticos de las últimas décadas que llamó la atención sobre el género (en 1974), el *woman's film* es una película que tiene a una mujer como centro de la historia. Al igual que el reconocimiento inicial como género del *western* y del musical se vio facilitado por valoraciones negativas (y que, como tales, reafirman la categorización), Haskell reconoce desde el principio las connotaciones despectivas del término *woman's film* tal y como había sido utilizado intermitentemente por dos generaciones de críticos:

Entre la hermandad crítica angloamericana (y también entre algunas de sus hermanas), el término «*woman's film*» se utiliza menospreciativamente para conjurar la imagen de la escritora, virgen lánguida o frágil viejecita, que vuelca sus secretas esperanzas de realizar sus deseos o ser víctima del martirologio glorioso, transmitiendo estas fantasmas a las amas de casa frustradas... Como término de oprobio crítico, «*woman's film*» implica que las mujeres, y en consecuencia los problemas de las mujeres, son entidades de poca importancia... En el nivel más bajo, el de los culebrones por ejemplo, el «*woman's film*» satisface una necesidad masturbatoria, como pornografía emocional *soft-core* para amas de casa frustradas. Los *weepies* se basan en una estética pseudoaristotélica y políticamente conservadora con la que se pretende que las espectadoras se vean movidas no a compasión ni temor sino a autocompasión y lloriqueos, y acepten su suerte en vez de rechazarla. Que exista necesidad y un público para tal opiáceo sugiere una aplastante cantidad de miseria real. Y que un término como «*woman's film*» pueda utilizarse sumariamente para desprestigiar ciertas películas, sin mayor necesidad por parte del crítico de realizar distinciones y explorar el género, sugiere algunas de las razones de esta miseria.

(1974, págs. 154-155)

Enérgicas afirmaciones, extraordinariamente reveladoras de los propósitos con que el feminismo aborda la revitalización del *woman's film* como término y como género. Citando como modelos genéricos a heroínas clásicas tan célebres como Anna Karenina y Emma Bovary, junto con ejemplos tomados de películas que hasta entonces se consideraban dramas, melodramas, cine negro o comedias *screwball*, Haskell delinea cuatro subgéneros de lo que ella denomina «*woman's film*», identificables sobre la base del tipo de actividad que emprende la heroína: sacrificio, aflicción, elección o competición.

Descubrimos en el análisis de Haskell la conocida técnica de la formación de ciclos y géneros, aunque en esta ocasión parece ser el crítico y no el productor quien inicia el proceso. Al unir el término «*woman's*» a una sucesión de géneros ya existentes, Haskell consigue crear un género adjetivo que no estaba plenamente constituido durante el período de producción de las películas. Ya hemos indicado hasta qué punto la constitución de géneros se sitúa más en el ámbito de la crítica que en el de la industria; en este sentido, lo único que sorprende de la tentativa de Haskell por rehabilitar el «*woman's film*» ampliando y reafirmando su definición es el retraso entre la producción de las películas en cuestión y el momento de la intervención crítica.

El proyecto de Haskell se ha visto apoyado por numerosos críticos que siguen su estela. Para Mary Ann Doane,

el «*woman's film*» no es un género «puro», lo que en parte podría explicar el menosprecio con el que los críticos masculinos han tratado a estas películas. Se ve atravesado y configurado por una serie de géneros o tipos —melodrama, cine negro, el cine gótico o de horror— y, en última instancia, su nexo de unión depende de a quién va dirigido.

(1984, pág. 68)

Éste es, justamente, el tipo de afirmación que se podría haber formulado en 1910 respecto al *western*, en 1930 respecto al musical o en 1946 respecto al cine negro. Cuando todavía se les ve como ciclos asociados a múltiples géneros tradicionales —sea por parte de los productores o de los críticos—, los géneros emergentes nunca parecen puros. Dado que el nuevo contenido genérico se expresa como adjetivo que modifica a varios sustantivos distintos, su existencia parece depender y derivar de dichos sustantivos. En la definición de Doane, *woman's film* aparece como un término que describe apropiadamente una serie de subgéneros distintos de varios géneros preexistentes: el cine gótico de mujeres (*woman's gothic*), el cine de terror de mujeres (*woman's horror*), el cine negro de mujeres (*woman's film noir*) y el melodrama de mujeres (*woman's melodrama*). La aplicación del término *woman's* a cada uno de estos géneros une a los cuatro subgéneros, pero la naturaleza adjetiva con que se utiliza impide que el *woman's film* sea percibido como un género totalmente independiente.

Para entender el proceso que llevó al *woman's film* a constituirse como género en toda regla, debemos ahora someter ciertos aspectos de la crítica feminista de mediados de los ochenta a un examen metodológico y ortográfico tan microscópico que perderemos momentáneamente de vista el propósito original de estos ensayos. No obstante, esta minuciosa inspección servirá, a la postre, para comprender mejor los objetivos y funciones de dichos ensayos.

Para Doane en 1984, al igual que para Haskell en 1974, el término «*woman's film*» aún se tenía que citar entre comillas. Hace una década, lo que ahora llamamos *woman's film* vivía algo así como una existencia entre asteriscos, como si se tratase de un vocablo raíz del indoeuropeo cuya existencia se sospecha pero del que no

existe testimonio alguno. Haskell en 1974 y Doane en 1984 no son las únicas que se ven obligadas a usar las comillas; también lo hacen muchos otros críticos a mediados de los ochenta, entre los que se incluyen artículos muy influyentes escritos en 1984 por Judith Mayne y Linda Williams. De hecho, cuando en 1984 Doane menciona el libro en el que está trabajando, alude a éste como «The "Woman's film": *Possession and Address*» (1984, pág. 81). «El libro se centra», señala, «en las "women's film" de los años cuarenta» (*ibid.*). Al parecer, en 1984 aún eran necesarias las comillas.

Cuando el libro se publicó en 1987, sin embargo, se tituló *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Siguiendo la práctica iniciada en el Reino Unido por Claire Johnston, Annette Kuhn y Pam Cook, adoptada en Estados Unidos por Tania Modleski y que pronto pasaría a utilizar la práctica totalidad de la comunidad crítica (con la excepción de algunos críticos masculinos como Robert Lang y David Cook), Doane arranca el término *woman's film* de sus comillas, abandonando de este modo todo residuo de duda relativo al derecho de la categoría a tener una existencia propia. No obstante, las dudas persisten por lo que respecta al estatus genérico de la categoría recién emancipada. Al explicar el tema del libro, Doane habla del *woman's film* como de un género. En el capítulo inicial, metodológico, apunta



Escenas como ésta entre Irene Dunne y June Clyde hicieron que *La usurpadora* (*Back Street*, 1932) se identificase con el *woman's film*.

una diferencia básica entre el *woman's film* y otras películas: «El cine en general, excepción hecha de la *woman's picture*, construye su espectador como el «él» genérico del lenguaje», afirma Doane. «El *woman's film* constituye, en consecuencia, en muchos aspectos un lugar privilegiado para el análisis de los términos dados de la espectacularidad femenina y la inscripción de la subjetividad precisamente porque se dirige de manera muy marcada a una espectadora femenina» (1987, pág. 3). Algunas páginas más tarde, Doane especifica su propósito: «El objetivo del presente estudio es señalar los términos en los que se conceptualiza una espectadora femenina: es decir, los términos en que se ve proyectada y asumida simultáneamente en tanto imagen... por el género del *woman's film*» (*ibid.*, pág. 9). La autora explica a continuación que «las condiciones de posibilidad del *woman's film* como género están estrechamente ligadas a su valor como mercancía» (pág. 27). Por este motivo, sostiene, «el *woman's film* como género, junto con el masivo aparato discursivo extracineamatográfico, aseguran que lo que se vende a las mujeres es una cierta imagen de la feminidad» (pág. 30). Aparentemente, la eliminación de las comillas de la expresión «*woman's film*» por parte de Doane está justificada por su aceptación del *woman's film* como género por derecho propio.

Sin embargo, en el último apartado del primer capítulo leemos, para nuestra sorpresa, lo siguiente:

Indudablemente, el *woman's film* no constituye un género en el sentido técnico del término, dado que la unidad de un género se atribuye generalmente a una serie de patrones repetidos de contenido dramático, iconografía y estructura narrativa. La heterogeneidad del *woman's film* como categoría se ve ejemplificada por la disparidad entre películas góticas como *Undercurrent* (1946) o *El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*, 1946), influidas por el cine negro y las convenciones del *thriller*, y una historia de amor como *Su vida íntima* (*Back Street*, 1941) o un melodrama materno como *La vida íntima de Julia Norris* (*To Each His Own*, 1946). Pero el grupo mantiene una coherencia y esa coherencia se basa en estar dirigido a una espectadora femenina. Lo que pretende el *woman's film* es ni más ni menos que captar la subjetividad femenina.

De entrada, puede parecer que Doane se contradice a sí misma al afirmar en un principio y refutar después que el *woman's film* sea un género. Retrospectivamente, sin embargo, podemos advertir una actitud totalmente distinta: Doane duda sobre el estatus genérico del *woman's film* precisamente porque está inmersa en el proceso de modificación de dicho estatus. Con ello no quiero decir que Doane fuese capaz de convertir, por sí sola, una variopinta selección de viejas películas en un género aceptado a gran escala, pero sí sugiero que uno de los principales propósitos de *The Desire to Desire* es establecer el *woman's film* como género. Uno de los argumentos fundamentales para la generificación del *woman's film* aparece de manera diáfana en la cita anterior: según afirma Doane, la coherencia, y con ella el estatus genérico, del *woman's film* «se basa en estar dirigido a una espectadora femenina».

Otro argumento eficaz trata de la asimilación del *woman's film* a un género ya establecido, capaz de prestar al *woman's film* algo de su entidad, largamente demostrada, como género. Pasando oportunamente de una categoría a otra, Doane se-

ñala que «el modo melodramático se analiza con frecuencia en unos términos que lo sitúan como forma "femenina", vinculándolo íntimamente con el *woman's film* por el hecho de estar dirigido a un público femenino» (1987, págs. 72-73). Y en el párrafo siguiente: «Al situar en primer término el sacrificio y el sufrimiento, encarnando el aspecto "lacrimógeno" del género, el melodrama maternal suele considerarse como el tipo paradigmático del *woman's film*» (*ibid.*, 73). Proponiendo una conexión privilegiada entre el *woman's film* y el melodrama, Doane sigue una línea iniciada por Laura Mulvey y Tania Modleski, muy presente en conferencias y coloquios desde principios de los ochenta.

Aunque tanto Mulvey como Modleski llegan a un mismo punto —la institución de una identidad entre melodrama y *woman's film*—, sus estrategias difieren notablemente. Para Mulvey, realismo es cuando Hollywood se dirige a un público masculino, y afirma que, por el contrario, «el *woman's film* se identificó con el melodrama» (1986, pág. 21) y que «no existe, al parecer, una línea de demarcación absoluta entre el melodrama y el *woman's film*» (*ibid.*, pág. 36). Modleski, en cambio, aborda la situación desde un punto de vista distinto, en consonancia con las tesis de Geoffrey Nowell-Smith sobre la conexión entre melodrama e histeria. Señalando el origen del término histeria en la anatomía femenina, Modleski encuentra en la naturaleza histérica del melodrama «una pista para explicar el porqué durante un largo período de la historia del cine melodrama y *woman's film* han sido prácticamente sinónimos» (1984, págs. 20-21).

El ascenso a género del *woman's film* también se ha visto inducido por algunas ideas tomadas del artículo publicado por Thomas Elsaesser en 1972 «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama». Aunque Elsaesser habla de un tipo específico de melodrama centrado en el tema familiar, la mayoría de sus conclusiones corren en boca de muchos y se han venido aplicando, en la mayoría de los casos, al melodrama en su totalidad; de ahí la tendencia recurrente en la década pasada a asumir que melodrama familiar es sinónimo de melodrama en general. Robert Lang resume la posición estándar afirmando que «si se concibe la idea de familia de manera flexible, se puede decir que la familia es el verdadero tema del melodrama; esto significa que el melodrama familiar es un género, mientras que el resto de películas solamente son melodramáticas en mayor o menor grado, pero no pertenecen al género que llamamos melodrama» (1989, pág. 49). Todo ello a propósito de un término (*melodrama familiar*) que Neale no encontró documentado ni una sola vez en su estudio exhaustivo de la terminología aplicada a los *women's films* y melodramas de Hollywood.

A pesar de que el concepto de *woman's film* se organizó a partir de ciclos dirigidos a las mujeres inscritos en varios géneros distintos, el *woman's melodrama* fue ascendido por los críticos durante los años ochenta a sinécdoque del resto. De la misma manera, al melodrama familiar, que hasta entonces había sido un subgénero melodramático periférico, le tocó cargar con la responsabilidad de representar a todos los tipos de melodrama. Lo único que quedaba por hacer, para garantizar el estatus genérico del *woman's film* y una redefinición del melodrama como melodrama familiar, era vincularlos a ambos mediante su característica común de estar

principalmente dirigidos a un público femenino. Sólo cuando esta unión tuvo lugar —en conferencias en ambos lados del Atlántico así como en pasajes como los de Doane antes citados— el *woman's film* pudo abandonar sus comillas en favor de un estatus de género en plenitud. Desde finales de los ochenta, el estatus genérico de la categoría no ha sido cuestionado (véase, por ejemplo, el trabajo de Caryl Flinn, Jane Gaines y Maureen Turim). Una nueva generación de textos introductorios ha empezado a tratar el *woman's film* como un igual respecto a los géneros establecidos (Dick, 1990, págs. 104-107; Sklar, 1993, págs. 116-117, 210-211; Maltby, 1995, págs. 133-136).

Hasta los años setenta, el término melodrama familiar no se utilizaba más que en muy contadas ocasiones, y el término *woman's film* nunca fue asociado con el género del melodrama. Durante la década de los ochenta, sin embargo, los críticos mezclaban a menudo las dos categorías, llegando a tomar el *woman's film* y el melodrama familiar como el núcleo profundo del género melodramático. Al introducir el término *woman's film* en el discurso crítico intelectual, Molly Haskell hace patente su deseo de buscar una mayor respetabilidad para el término en sí, con la idea de convertirlo en un arma en la permanente lucha por otorgar poder a las mujeres. Si queremos entender el porqué de algunas de las dificultades con que se encuentran las mujeres, insiste Haskell, basta con tener en cuenta el hecho de que «un término como "*woman's film*" puede utilizarse sumariamente para descalificar ciertas películas, sin que el crítico tenga necesidad alguna de realizar distinciones y explorar el género» (1974, pág. 155).

Una de las principales tareas de la crítica cinematográfica feminista en los últimos veinte años ha sido la rehabilitación del término *woman's film* para revalorar, al mismo tiempo, las actividades de las mujeres. De hecho, no se ha rehabilitado únicamente el *woman's film*; todo el género del melodrama ha sido redefinido mediante el *woman's film* (hasta el punto de provocar las iras de los críticos históricos, conocedores del hecho de que ninguna de estas dos categorías —*woman's film* y melodrama familiar— tuvo en su momento la existencia que se le atribuye hoy día). Como sucedió en el doble movimiento del *western* y del musical cuando pasaron de adjetivos a sustantivos, el paso de «*woman's film*» a *woman's film* tiene consecuencias que superan lo meramente gramatical. Tras el divorcio respecto a películas específicas y géneros preexistentes, el *woman's film* adquirió la libertad para emprender su propia vida, abriendo las puertas de su corpus a prácticamente todas las películas que, en apariencia, estuvieran dirigidas a las mujeres.

Y no sólo películas. Tania Modleski (1982) y Jane Feuer (1984) destacan la importancia de las novelas góticas y de los culebrones televisivos a la hora de estudiar el *woman's film*. Empezando por *Women's pictures: Feminism and Cinema* (1982) de Annette Kuhn y *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), de Ed. Ann Kaplan, el corpus se amplió para que abarcara no sólo las películas del Hollywood clásico, las novelas populares y los programas de televisión, sino también las películas y los vídeos contemporáneos producidos por mujeres. Cada vez más, el término *woman's film* se utiliza como insignia multimediática.

Los críticos como productores

¿Dónde nos llevan estas consideraciones a la luz de nuestra tentativa de comprender el proceso de constitución y transformación de los géneros? Nos permiten formular una serie de nuevas hipótesis relativas al proceso de generificación, que complementan las ofrecidas en capítulos anteriores.

1. El proceso de constitución de los géneros no se limita a la primera aparición de un ciclo o género.

Sería estupendo poder confiar en que todas las categorías genéricas, una vez constituidas, se mantuviesen estacionarias para siempre. Las ventajas de un sistema tan estable son tentadoras: tanto, que un sector de la crítica ha declarado su incombustible fidelidad respecto a las definiciones originales acuñadas por la industria. Sin embargo, no hay duda de que los intereses de los productores por la novedad garantizan un mapa genérico siempre cambiante. El melodrama como categoría y los textos melodramáticos se han mantenido tan poco estables desde Pixérécourt, Belasco y Griffith como la comedia desde la época griega. Ciertamente, sería muy cómodo pensar que la estabilidad genérica está garantizada, pero la realidad no es ésta, y nuestras teorías sobre los géneros deben construirse teniendo en cuenta este hecho.

2. Tomar una versión del género en representación del género en su totalidad es algo más que una práctica habitual; constituye un paso normal en el proceso de regenerificación.

Desde un punto de vista retórico, el método más efectivo para redefinir un género no es hacerlo abiertamente, sino ascender a un subconjunto de éste hasta que adopte una posición representativa. Cuando Northrop Frye tuvo que definir la comedia de manera que encajase en su esquema global de los *mythoi*, nombró a la Nueva Comedia como único portavoz digno del género. Reconociendo la importancia que en el mundo griego tuvo tanto la tradición de la Vieja Comedia de Aristófanes como el estilo de la Nueva Comedia de Menandro, Frye afirma, no obstante, que «hoy, cuando hablamos de comedia, normalmente pensamos en algo que deriva de la tradición de Menandro» (1949, pág. 58). Ampliando la noción de comedia más allá de su origen teatral para cubrir así todos los medios de expresión, Frye consiguió redefinir la comedia para las posteriores generaciones de críticos. Una lógica similar rige la tentativa recurrente, iniciada por Jerome Delamater, de construir un género «musical integrado» en torno a las películas producidas por Arthur Freed para la MGM durante los años cuarenta y cincuenta.

3. La reescritura de la historia del cine es una de las estrategias retóricas fundamentales que acompañan a la regenerificación.

Convencida de que los géneros son siempre fenómenos transhistóricos, la opinión popular trata la expresión «nuevo género» como un oxímoron. A menudo, los

críticos de los géneros escapan del apuro alegando una tradición de textos y tendencias que atestiguan la longevidad del género en cuestión. En algunos casos, como el del *western*, ello conlleva citar precedentes literarios y artísticos del siglo diecinueve. En otros casos, como el *woman's film*, requiere modificar las definiciones de los períodos, reconstruyendo los cánones contemporáneos y redescubriendo películas realizadas por mujeres y dirigidas a mujeres. Igual que la reescritura de la historia del melodrama ofreció una nueva e ilustre historia para las producciones actuales realizadas por mujeres, los estudios pueden construirse un contexto a medida para sus proyectos actuales con sólo reescribir la historia de sus propias producciones del pasado, como demuestra el caso de *La mujer y el monstruo*.

4. La mayoría de las etiquetas de género tienen suficiente prestigio para que se mantengan a la hora de designar géneros de nueva formación, incluso si sólo resultan apropiadas en parte.

Frye podría haber elegido etiquetar uno de sus *mythoi* simplemente como «Nueva Comedia», pero una tal designación suena limitada y neológica en comparación con la simplicidad tradicional y poderosa de «comedia». Delamater podría haber tratado perfectamente el musical integrado como uno de los muchos subgéneros del musical. En cambio, califica el enfoque integrado del musical de ideal platónico del género, y con ello justifica la atención dedicada al musical de la MGM:

La elección de centrarme en el musical de la MGM no se basa en una opinión caprichosa. El musical de la MGM parece contener todos los elementos que caracterizan al musical como género. Los conceptos de vehículo para estrellas, el estilo del estudio, el toque del productor y el ideal platónico del musical integrado se dan cita en la MGM y se ponen de manifiesto en muchas de las películas producidas por el estudio desde finales de la década de los treinta hasta mediados de los cincuenta.

(1974, pág. 130)

Delamater utiliza el término MGM de modo inexacto, si bien lo hace a conciencia. Durante el período en cuestión, la producción de los musicales de la MGM corrió simultáneamente a cargo de tres unidades distintas, encabezadas por los productores Jack Cummings, Arthur Freed y Joe Pasternak, pero la de Freed fue la única que creó musicales integrados. Cuando Delamater identifica el musical integrado con «el musical MGM», está elevando la unidad de Freed a un estatus representativo respecto a la totalidad de la producción de musicales de la MGM. Del mismo modo, la asociación del *woman's film* con el melodrama familiar retiene el poder del término general, al tiempo que lo aplica a un corpus de filmes que en muchos casos no se ajustan al significado original —orientado a la acción— del término *melodrama*.

5. Cualquier grupo de películas puede, en cualquier momento, ser redefinido en cuanto a género por parte de los críticos contemporáneos.



Propulsada en su origen, en razón de su imagería aeronáutica, hacia el género de aventuras aéreas, *Ángeles sin brillo* (*Tarnished Angels*, 1957) se asimiló posteriormente al *woman's film* para dar cuenta del amor atado entre Dorothy Malone y Robert Stack.

que garantizaran una interpretación de *Disraeli* como *biopic*. Tras el inesperado éxito de *La tragedia de Louis Pasteur*, sin embargo, la Warner Bros. produjo una serie de películas que aseguraban que *Pasteur* sería entendido a través de una particular tradición genérica, la del *biopic*, que entonces se acababa de identificar. Pero los productores no son los únicos que pueden establecer un contexto de películas en el que pueda interpretarse un determinado filme. Del mismo modo que Frye hizo que Molière se interpretase dentro del contexto de la Nueva Comedia y no en la tradición de *slapstick* derivada de la Vieja Comedia, el modo de comedia-ballet de carácter amoroso o la corriente de la comedia negra trágica (tendencias en las que muchas de las obras de Molière encajan tan bien como en la Nueva Comedia), Elsaesser y los críticos que rehabilitaron el *woman's film* han asegurado que, por ejemplo, *Ángeles sin brillo* (*Tarnished Angels*, 1957), de Douglas Sirk, que en su origen fue promocionada como una película de aventuras aéreas, pudiera ser interpretada en el contexto inesperado de *Stella Dallas* (*Stella Dallas*, 1937) y *Rebecca* (*Rebecca*, 1940), películas que en otro momento histórico se hubieran situado en géneros totalmente distintos. El hecho de situar películas que incluyen gran cantidad de acción masculina, como sucede en la mayoría de las obras de la última etapa de Sirk, en un contexto de películas construidas en torno a actrices y tramas domésticas, tiene como efecto concentrar la atención crítica sobre las mujeres de Sirk, con lo que sus películas pasan efectivamente de un género a otro.

6. En el proceso de regenerificación, los críticos suelen adoptar la función de formación de ciclos que antes se asociaba únicamente al ámbito de la producción cinematográfica.

Para algunos teóricos actuales de los géneros, para quienes las definiciones tradicionales de los géneros siguen siendo sacrosantas, el proceso de redefinición genérica puede parecer desautorizado, intervencionista y por ello indeseable. No obstante, y como se argumenta en el presente capítulo, el afán de los críticos por utilizar la regenerificación como parte de su arsenal teórico es algo totalmente esperable, razonable y, en todo caso, inevitable. La crítica feminista no se equivoca al redefinir el *woman's film* y el melodrama familiar; se limita a hacer su trabajo. Aunque nos gusta pensar que somos objetivos y estamos distanciados de nuestros objetos de estudio, los críticos tenemos objetivos y necesidades, también necesitamos diferenciar nuestros productos de los de nuestros rivales en la crítica. En otras palabras, los críticos actuales se encuentran en la misma posición con respecto a los críticos de ayer que los productores de ayer con respecto a las películas de anteayer. Si los productores analizan un filme de éxito, reproduciendo ciertos aspectos para poder iniciar un ciclo de éxito, los críticos de todas las épocas evalúan la crítica más reciente, reproduciendo ciertos aspectos de las publicaciones de éxito a fin de iniciar un ciclo crítico de éxito. Esos mismos críticos también analizan grupos de películas, creando nuevos ciclos en apoyo de sus propios intereses. La redefinición y rehabilitación del *woman's film* y del melodrama familiar constituye un nítido ejemplo de este proceso.

7. Como los ciclos iniciados por los estudios, los ciclos inspirados por la crítica sólo se convierten en ciclos mediante la imitación y la adopción de sus características básicas por parte de toda la industria.

Un ciclo sigue siendo un ciclo hasta que se consagra como género gracias al reconocimiento de toda la industria. Así, el melodrama familiar, primero constituido como ciclo por Thomas Elsaesser, se convirtió en un género que prácticamente sustituye al melodrama cuando Thomas Schatz (1981) primero, y la crítica feminista después, reiteraron en sus análisis el corpus, el contexto y la formación de lectura sugeridos por Elsaesser. A su vez, el *woman's film* fue tan sólo un ciclo ligeramente redefinido por la crítica contemporánea hasta el momento en que se le retiraron las comillas y se afirmó su afinidad con el melodrama familiar, que se acababa de redefinir. Tras adquirir independencia genérica, ese *woman's film* redefinido y regenerificado disponía de la libertad necesaria para vincularse con una clase de textos totalmente nueva: novelas populares, programas de radio, espectáculos televisivos y películas realizadas por mujeres.

Cuando Stephen Neale demuestra que los términos genéricos de la crítica reciente no se corresponden con la terminología sobre géneros que se utilizaba originalmente para describir esas mismas películas, parece que esté insinuando que la crítica reciente emplea términos genéricos erróneos. Este capítulo ha presentado

una manera distinta de contemplar el problema. En vez de limitarnos a considerar que algunos críticos tienen razón y otros están equivocados, debemos interpretar ambas actitudes como intentos de ganar jurisdicción sobre el derecho a redefinir los textos en cuestión. Más que asumir que las etiquetas genéricas tienen —o deberían tener— una existencia estable, debemos prestar atención a los ejemplos del *woman's film* y del melodrama familiar, reconociendo la permanente disponibilidad de todos los productos culturales para actuar como significantes en el bricolaje cultural que configura nuestras vidas.

6. ¿Dónde se localizan los géneros?

Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay de común a todos ellos? No digas: «*Tiene que haber algo en común a ellos o no los llamaríamos "juegos"*», sino *mira* y ve si hay algo común a todos ellos. Pues si los miras no verás algo que sea común a *todos*, sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira!

Y el resultado de este examen reza así: vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle.

No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»... Y diré: los «juegos» componen una familia.

Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*
(1953, págs. 66-67)

En muy pocas ocasiones se ha reconocido la complejidad del concepto de género, al asimilarse casi siempre a textos populares aparentemente simples, concebidos en serie y de producción masiva. Cuando los críticos de otros campos se ponen a trabajar, disponen de un objeto de estudio estable y firmemente identificado; saben de qué están hablando y dónde se sitúa, y cuentan con que seguirá estando en su sitio. Con los géneros sucede más bien lo contrario: los críticos buscan el objeto de su estudio por todas partes y no lo encuentran en ninguna. Tomemos, por ejemplo, la crítica de arte sobre el *David* de Miguel Ángel. Ninguna imagen, descripción o valoración puede llegar a desplazar la célebre escultura de su ubicación en Florencia. Siglos de turistas y estudiosos han contemplado la obra maestra de Miguel Ángel sin comprometer su identidad. Pocas dudas pueden tener los críticos de arte acerca de su objeto de estudio.

Los críticos literarios disfrutan en su mayoría de un parejo nivel de certidumbre. Pueden existir miles de copias de una novela de Henry James, pero la semejanza entre éstas justifica que, por ejemplo, *Retrato de una dama* se considere un objeto de estudio único y estable. Debe admitirse que para los críticos teatrales no resulta todo tan fácil, puesto que se enfrentan a un arte que se basa en la representación. Con todo, incluso las múltiples versiones de *Hamlet* (mientras se considere que lo que se

está representando es un texto shakespeariano) también apuntan a un objeto de estudio relativamente estable. Algunos críticos cinematográficos han aplicado una lógica similar a sus trabajos, subordinando las diferencias en la exhibición, programación y constitución del público a las semejanzas de las imágenes proyectadas por un determinado filme en sus distintos pases.

Los estudiosos de los géneros están, en este sentido, eternamente desamparados. El género no ofrece un solo objeto de estudio, ni tampoco la estabilidad de un texto duplicado de manera exacta. No existe ningún original genérico cuyas variantes podamos considerar, como sucede en el teatro, como sus distintas representaciones. La idea de género no está presente en un lugar o tiempo específicos, y por lo tanto no puede captarse de manera apropiada a través de los modelos que ofrecen el arte, la literatura, el teatro o el cine. El más viejo de los clichés en el estudio de los géneros sostiene que un solo texto no puede constituir un género. Menos obvio, pero no menos importante, resulta el hecho de que los géneros nunca están constituidos solamente por textos, por muy numerosos que éstos sean. Ningún crítico puede permitirse tratar lo que llamamos textos genéricos en un vacío ideal, porque la propia noción de género depende de la existencia de actividad por parte del espectador (conocimiento previo de textos similares, comparaciones intertextuales, tendencias cognitivas específicas y prácticas predecibles de procesamiento de esquemas). Además, como todos los productos del pensamiento crítico, los géneros se crean y sostienen mediante el uso repetido de una terminología genérica, no sólo por parte de la crítica, sino también en la publicidad, carteles, etiquetas, iconografía, citas y otras referencias intertextuales. Ningún discurso crítico, por prestigioso o recurrente que sea, llegará a formar parte de *Hamlet*; en cambio, hasta el más modesto de los críticos del género contribuye en la constitución del género en sí.

Uno de los problemas básicos del estudio de los géneros emana del deseo, siempre presente, de poseer un objeto de análisis estable y de fácil identificación. Con el perpetuo afán de simplificar, los críticos de los géneros se han limitado a tomar prestada una ontología, una metodología y una epistemología creadas por los críticos de arte y literatura para otros objetos y con otros propósitos, reduciendo de esta manera la noción de género a un *corpus* de textos o a una *estructura* textual. En mi opinión, sería mejor que tratásemos el género como una *situación* compleja, una concatenación de acontecimientos que se van repitiendo según un esquema reconocible. Para que un género exista, deben producirse un gran número de textos, que luego se distribuirán de manera generalizada, se exhibirán a un extenso número de espectadores y serán recibidos por éstos con cierta homogeneidad. La tendencia de la crítica tradicional de los géneros ha consistido en tomar un solo aspecto del proceso y hacerlo representativo de toda la situación. Como producto derivado de una larga serie de acontecimientos, un género se debe definir de acuerdo con la complejidad de una situación conformada por hechos tridimensionales que se despliegan a lo largo del espacio y del tiempo.

Una multiplicidad de ubicaciones

En su libro *Beyond Genre*, Paul Hernadi propone desglosar las aproximaciones al género en cuatro categorías fundamentales que dependen del núcleo de interés crítico: el autor, el lector, el medio verbal o el mundo evocado. Hernadi califica la crítica que deriva de estas cuatro actitudes como expresiva, pragmática, estructural o mimética, respectivamente (1972, pág. 7). Esta división cuatridivisa ofrece un punto de partida adecuado en nuestra investigación sobre la ubicación del género.

Tanto los críticos literarios como los cinematográficos ubican con frecuencia al género en el pensamiento o en los modelos de los autores genéricos. Rosalie Cole afirma que su principal propósito es «intentar definir algunas de las formas en que la idea de género comandó (—una mala frase—) y contribuyó (—una buena frase—) a la obra de los escritores y a los propios escritores en uno de los grandes momentos de crecimiento y cambios en la literatura» (1973, pág. 8). Independientemente de que para los escritores del Renacimiento el género fuese una imposición o un apoyo, Cole entiende que el espacio de acción fundamental del género es la composición. De manera similar, Schutz sitúa al género en las condiciones materiales de la producción comercial de películas, donde las tramas se copian y las fórmulas se repiten incesantemente (1981, pág. 16).

Mucho más usual resulta, sin embargo, la idea de que los géneros se sitúan en textos producidos en una relación de dependencia respecto a modelos genéricos. La mayoría de los estudios sobre los géneros especifican, de entrada, el corpus de películas que van a abordar. Bruce Babington y Peter William Evans abren su libro *Biblical Epics* de manera arquetípica, trazando los contornos de su territorio de investigación: «se entiende que el término «Épica bíblica de Hollywood» abarca tres subclases de películas: la Épica del Viejo Testamento, las películas sobre Jesucristo y la Épica Romano/Cristiana» (1993, pág. 4). Casi todos los estudios sobre géneros incluyen en sus páginas iniciales una frase como ésta, dado que para la mayoría de los críticos de un género éste no se sitúa ni en los autores ni en el público, sino en los propios textos tomados en grupo.

Otros críticos, por su parte, destacan los efectos de los géneros en las expectativas del lector o del espectador. Steve Neale insiste en que «los géneros no sólo consisten en películas» y sugiere que «también consisten, en igual medida, en sistemas específicos de expectativa e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las propias películas durante el transcurso del proceso espectral» (1990, pág. 46). Las diferencias entre géneros, en consecuencia, pueden medirse por lo que los espectadores aceptan como verdadero, razonable o verosímil. Según Jonathan Culler, «cada género constituye su propia *vraisemblance* característica» (1975, pág. 147). Aumont y otros llegan a afirmar que «lo plausible mantiene la cohesión necesaria del género» (1992, pág. 118). En otras palabras, las diferencias en la verosimilitud no sólo responden a las diferencias de género; constituyen verdaderamente el lugar en el que se ubican los géneros en cuestión. Aunque las diferencias genéricas se reflejan, naturalmente, en cada uno de los textos, según este punto de vista se rigen por las expectativas del espectador.

En los últimos años, los teóricos de los géneros han empezado a proponer una nueva función y ubicación para el género. Adena Rosmarin, por ejemplo, argumenta que «resulta más útil definir el género como una herramienta de explicación crítica, como el sistema más potente y razonado de que disponemos para justificar el valor que atribuimos o quisiéramos atribuir a un texto literario» (1985, pág. 49). Así como otros asocian el género principalmente al autor, el texto o el público, Rosmarin considera al género un producto de la construcción crítica. «El género no es, como se suele pensar, una clase, sino más bien», afirma Rosmarin, «un enunciado clasificador» (*ibid.*, pág. 46). En un sentido amplio, lo que aquí nos interesa reconocer es hasta qué punto los géneros parecen estar iniciados, estabilizados y protegidos por una serie de instituciones esenciales para la propia existencia de los géneros.

Al discutir la cuestión de la ubicación del género, los teóricos adoptan invariablemente un discurso de carácter excluyente, defendiendo como lugar principal del género el autor (o autores) o bien el texto (o textos) o bien el público o bien las instituciones genéricas. Dependiendo del medio, período y género que prefieran, los críticos elaboran distintas hipótesis sobre la ubicación de los géneros, pero casi siempre dentro de un marco de trabajo fundamentalmente monológico. Una situa-

Género y nación

Si de ubicación hablamos, es aleccionador tener en cuenta el estrecho paralelismo que une a la idea de género con la de nación. ¿Dónde está situada la nación americana, por ejemplo? ¿Reside en la Constitución? ¿O en la Carta de Derechos? ¿Es una historia compartida la razón de que los Estados estén Unidos? ¿O es a causa de los valores que comparten? ¿Somos uno en oposición al conjunto, siempre cambiante, del resto de países? ¿O nuestra cohesión responde a un compromiso respecto a una serie de principios invariables? ¿La nación se sitúa en los representantes elegidos por el pueblo o en ese pueblo a quien ellos representan? Como sucede con el género, si nos hacemos preguntas acerca de la nación no obtendremos nunca una única respuesta simple, porque se aplican lógicas distintas en los distintos momentos de la historia del país. Durante la Revolución, y en todas las guerras mantenidas en el extranjero desde entonces, la unidad geográfica ha sido una base sólida para la diferenciación política. Durante las sucesivas oleadas de inmigración, sin embargo, la americanidad se ha vinculado a concepciones más amplias de identidad, de carácter internacional y que cristalizaron en la idea de que todas las personas nacen iguales y merecen, por tanto, unas mismas oportunidades.

Para algunos, la nación se sitúa en su bandera, un símbolo inviolable de identidad nacional; para otros, la bandera no es más que una convención, el emblema de unos valores más amplios, en los que la nación reside. El término «nación» desafía las ideas recibidas sobre la naturaleza directamente referencial del lenguaje, y demuestra ser cualquier cosa menos un concepto

ción sorprendente, si tenemos en cuenta la cantidad de variables empleadas para definir un género. La poesía lírica, por ejemplo, se acostumbra a distinguir de otras formas de verso sobre la base del tono e intención del autor, mientras que la épica se delimita de acuerdo con el contenido y la estructura textual. Cuando Todorov define el género fantástico, sin embargo, lo hace a partir de la actitud del lector. «Lo fantástico», afirma, «es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1970, pág. 29). No obstante, cuando los estudiosos de la literatura popular del siglo XIX abordan el folletín o la novela por entregas, sus distinciones no se basan en absoluto en el autor, el texto o el público, sino en las instituciones y la tecnología de la publicación editorial.

La misma variedad de lógicas genéricas preside el mundo cinematográfico. Gracias a los sistemas de clasificación de los videoclubs, la categoría de las películas extranjeras se reconoce cada vez más como un género de por sí. Como sucede con la categoría *women's films* (cuando se refiere a películas realizadas por mujeres), el género se sitúa aquí en la identidad del autor. Sin embargo, la mayoría de las distinciones en los géneros cinematográficos depende en gran medida de cuestiones de carácter textual. Tanto si el *western* se define iconográfica como estructu-

único y coherente que señale un referente único y coherente. Por el contrario, la idea de nación parece surgir de un conflicto constante (pero no necesariamente visible) entre concepciones dispares pero aún así relacionadas. Aunque en los momentos de amenaza externa para la soberanía nacional surge una tendencia de homogeneidad épica que engloba a toda la nación y que disimula el carácter fundamentalmente heterogéneo del concepto, los tiempos de paz restauran rápidamente el debate constitutivo sobre el significado de la idea de nación.



En cierto sentido, se trata tan sólo de un caso específico dentro de la regla general según la cual el lenguaje y otras estructuras culturales dependen de la evolución de las circunstancias de la comunidad lingüística o interpretativa. Toda palabra, todo artefacto cultural continúa siendo implícitamente un lugar permanente de conflicto entre múltiples significados y ubicaciones posibles. La mayoría de las palabras, sin embargo, presenta un nivel menor de conflicto y menos ramificaciones. Los conflictos de carácter conceptual sólo se manifiestan de manera significativa y prolongada cuando lo que está en cuestión son los elementos constructivos fundamentales de una cultura.

ralmente, se da casi siempre por sentado que la *westernidad* reside en aspectos clave de las propias películas. En contraste, las definiciones del género de terror suelen centrarse en la experiencia del espectador. Y, por otra parte, cuando los críticos intentan definir el cine de vanguardia, el cine de arte y ensayo y la *blaxploitation* como géneros se basan en cuestiones de carácter institucional. La única alternativa razonable es concluir que el género no reside permanentemente en un solo lugar, sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios radicalmente distintos.

Al igual que el concepto de nación, la idea de género existe en singular sólo por razones de conveniencia (o ideología). Pero casi todas las aproximaciones al género suponen que el género es una sola cosa. Dan por sentado que cada vez que empleamos un término genérico nos estamos refiriendo al mismo tipo de categoría. En una actitud fetichista respecto a las características textuales o las influencias institucionales, el procedimiento estándar para contener la complejidad genérica consiste en reducir toda la situación de un género a un único factor. En los siguientes apartados del presente capítulo examinaremos algunas suposiciones que se han mantenido a lo largo del tiempo sobre la ubicación del género, para ofrecer después una hipótesis más general sobre el tema.

El género como estructura textual: semántica y sintaxis

La doble exigencia de representar y comunicar conlleva siempre una gran tensión entre dos ideales opuestos: la necesidad de designaciones *precisas* y la necesidad de términos que se puedan *compartir*. Un lenguaje compuesto en su totalidad por nombres propios, como el utilizado en las hojas de apuestas de las carreras de caballos, ofrece claras ventajas como representación: cada nombre se corresponde claramente con un caballo, lo identifica. Para quienes apuestan y para quienes pagan las apuestas, este nivel de precisión es esencial. Pero ¿qué sucede cuando un potencial apostante, que no está familiarizado con un caballo en concreto, solicita información? Una pregunta de este tipo nos aleja del cómodo territorio de la precisión hacia el de los términos que se puedan compartir, cuya aplicabilidad a los distintos caballos es cada vez más cuestionable. Definir a *Jupiter's Girl* como una potra consigue un cierto equilibrio entre precisión y comunicabilidad, pero cuando a uno le dicen que es más bien pequeña y algo cuartilluda, rápida de arranque, mediana velocista, buena saltadora y floja en los finales, nos damos cuenta inmediatamente de la dudosa entidad y aplicabilidad de esas cualidades evocadas.

En términos ideales, los nombres propios parten de un acto culturalmente sancionado de creación lingüística, puntual y definitivo, que se ajusta cronológicamente a un acto de creación natural; podríamos decir que cuando nace un caballo, su nombre nace con él, fijado para siempre (por costumbre y por ley) en una relación representacional específica con un solo caballo. Los adjetivos y los nombres comunes, por otra parte, evolucionan continuamente; quedan a merced de la sociedad que sanciona su uso. Siempre que adquirimos la posibilidad de compartir el lenguaje lo estamos exponiendo a la influencia impredecible de quienes lo comparten con no-

sotros. Todo lenguaje susceptible de ser compartido, por lo tanto, permanece perpetuamente bajo un riesgo constante de cambio, de una reducción en la precisión, y por ello, irónicamente, de una disminución en su capacidad de ser compartido.

Como respuesta a este problema básico del lenguaje, las comunidades humanas han adoptado una serie de medidas, severas y conservadoras, cuya función es asegurar que la mayor parte del lenguaje se aproxime al elevado nivel de precisión y comunicabilidad que alcanza un término como «potra». No sólo todos nosotros sabemos qué significa la palabra (y si no lo sabemos, su significado se puede enseñar con facilidad haciendo referencia a fenómenos biológicamente estables reconocidos universalmente), sino que su aplicabilidad a cualquier caso concreto se verifica fácilmente, lo que garantiza un elevado nivel de precisión. Creados con el objetivo de mantener la precisión de una lengua y su capacidad de compartirse, los diccionarios han sido en todas las épocas un aspecto primordial de cualquier proyecto nacionalista de envergadura. Similares beneficios de cohesión nacional se obtienen de la canonización de textos clave, de la codificación de la gramática y de la supresión de los dialectos en favor de un sistema fonológico sancionado y único. Aunque ninguno de estos intentos de estandarización llega a detener el desarrollo del lenguaje, cada uno de ellos contribuye a la creación de un terreno de juego nivelado, un espacio y un tiempo en cuyo transcurso los usuarios de la lengua tienen la relativa seguridad de que (a) la lengua es estable, y (b) sus interlocutores comprenden la lengua al igual que ellos. Conjuntamente, estos dos efectos desempeñan un papel fundamental en la consolidación de la unidad nacional.

Prácticamente idéntica es la lógica que preside los géneros. Para poder apostar con éxito por los caballos (designados por nombres propios), los entusiastas de las carreras deben tener a su disposición un vocabulario de nombres comunes y adjetivos; para comprender el papel de las distintas películas dentro del conjunto de la historia del cine, los cinéfilos deben ser capaces de describirlas en términos generalizables, susceptibles de ser compartidos. Teóricamente, no existe ningún vínculo de necesidad entre la película en concreto y el término general que se utiliza para describirla. Los creadores y usuarios de dichos términos generales, no obstante, se han esforzado en estimular la percepción de un tal vínculo. La estrategia preferida es ubicar a cada género en una propiedad o propiedades del texto en sí, creando de este modo la ilusión de que el género emana directamente de la película y no de los textos producidos como reacción a ésta. En consecuencia, todas las afirmaciones y descripciones de géneros basadas en los textos se prestan a un invisible propósito de estabilización, consolidando simultáneamente el doble objetivo de la aplicabilidad y la capacidad de compartirse. Cuantos más textos se ajusten a esa particular noción genérica, más parece que ésta sea merecedora de generalización y de ser compartida; cuanto más potente es el ajuste, mayor estabilidad obtiene la noción genérica.

Decididamente, ésta no es la forma típica en que se suelen formular o entender las afirmaciones sobre los géneros. Quienes se han dedicado a ubicar los géneros en una configuración de rasgos textuales específicos lo han hecho normalmente en nombre de alguna verdad global relativa a la historia y el funcionamiento de la literatura o el cine. Aunque aparentemente ensanchan los horizontes y sirven a la ver-

dad, el análisis estructural pormenorizado y la historiografía razonada propios de los estudios sobre los géneros alimentan una visión muy limitada y tendenciosa de la actividad genérica. La aproximación semántico-sintáctica que yo mismo propuse es un buen ejemplo de ello. Como utiliza una terminología familiar —eminente-mente comunicable, por lo tanto— a fin de alcanzar un nivel satisfactorio de precisión en la descripción de los fenómenos genéricos, tanto textuales como históricos, la aproximación semántico-sintáctica ha sido ampliamente adoptada como un método aceptable para describir la historia de los textos genéricos y la obra de los teóricos de los géneros. Desde el punto de vista más plenamente discursivo del presente libro, sin embargo, la realidad se muestra muy distinta. Por precisa y utilizable que pueda resultar la aproximación semántico-sintáctica, hay más cosas en juego en esta aproximación textual (y en cualquier otra) que su aplicabilidad. Presentada por primera vez en *Cinema Journal* (Altman, 1984), ligeramente ampliada en *Film Genre Reader* (Altman, 1986, reproducida como apéndice de esta obra), y extendida hasta abarcar un gran corpus genérico en *The American Film Musical* (Altman, 1987), la aproximación semántico-sintáctica a los géneros se basa en el reconocimiento de que las etiquetas genéricas se suelen unir a categorías cuya existencia deriva de dos fuentes muy distintas. En ocasiones invocamos la terminología genérica porque varios textos comparten unas mismas piezas de construcción (estos elementos semánticos pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles). En otros casos, reconocemos la afiliación genérica porque un grupo de textos organiza esas piezas de forma similar (vistos a través de aspectos sintácticos compartidos como la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido).

La atención a la semántica textual produce enunciados genéricos que tienen la ventaja de ser ampliamente aplicables, fácilmente reconocibles y gozar del consenso general. Si se hace hincapié en la iconografía común (incluyendo revólveres, caballos y paisajes del Oeste), una aproximación semántica al *western*, por ejemplo, se aplica fácilmente a un gran número de películas, produciendo un corpus tan inclusivo que puede llegar a incorporar, incluso, películas que normalmente no se consideran *westerns*. Si echamos un vistazo a un grupo de fotografías de películas de Hollywood, detectaremos sin vacilar un instante las que proceden de *westerns*, porque los elementos semánticos que definen al género se encuentran en la superficie fácilmente reconocible de la imagen. Plantear el *western* como un conjunto de elementos semánticos posibilita alcanzar un alto nivel de consenso relativo a la *westernidad* de cualquier película. Las aproximaciones semánticas al género, por lo tanto, cumplen la importante función social de aportar un vocabulario fácilmente comunicable y de aplicación estable. En este sentido, no hace falta ver toda una película para saber si es un *western*, y uno puede estar seguro de que su vecino (o incluso un cinéfilo italiano o venezolano) llegará a unas mismas conclusiones.

Quienes defienden un análisis sintáctico, sin embargo, señalan la relativa superficialidad de la aproximación semántica. Allí donde la atención a las cuestiones semánticas da como resultado una etiqueta y poco más, sugieren, el análisis sintáctico aporta una comprensión del funcionamiento textual y, con ello, de las estructu-

ras profundas que subyacen a la afiliación genérica. Al hacer hincapié en un corpus exclusivo de textos que comparten unos esquemas formados por múltiples capas, la aproximación sintáctica requiere que se preste atención a muchos más aspectos, además de los distintos objetos e imágenes. Si un *western* es una película con revólveres (versión simplificada de la aproximación semántica), bastará con una simple mirada para identificar el género, pero si un *western* es una película que contrapone la naturaleza y la comunidad (la versión de Jim Kitses de una aproximación sintáctica), será necesario entonces un análisis profundo para confirmar la asociación de cualquier película con el género *western*. Puede que el proceso sea más complejo, y por lo tanto más lento y menos consensual, pero tiene la ventaja de facilitar las comparaciones con esquemas sintácticos extratextuales (como la historia, el mito o la psicología) que podría considerarse que explican o como mínimo contextualizan apropiadamente al género.

Aunque no siempre utilizan los términos semántico y sintáctico, los críticos han practicado durante décadas distintas versiones de estas aproximaciones, y, en general, han adoptado una de las dos actitudes típicas respecto a la rivalidad implícita entre ambas. Muchos críticos simplemente prefieren practicar un tipo de análisis genérico y no el otro, mientras que el apogeo del estructuralismo en los años setenta produjo un cambio de orientación masivo de las primeras tácticas semánticas hacia las aproximaciones sintácticas más recientes. Otros vacilan entre la inclusividad de la semántica, concentrada normalmente en capítulos históricos de carácter general o en listas enciclopédicas de películas, y las mayores ventajas de orden explicativo del análisis sintáctico, especialmente visibles en los largos capítulos dedicados a una o dos películas que se consideran representativas en virtud de su sintaxis. De manera implícita, ambos grupos de críticos afirman que el género se sitúa o bien en la semántica o bien en la sintaxis.

Una hipótesis alternativa quizá ofrezca resultados más satisfactorios: aunque el término *género* se emplee normalmente para designar semejanzas de carácter exclusivamente semántico o sintáctico, sólo adquiere toda su fuerza cuando las semejanzas semánticas y sintácticas operan simultáneamente. En otras palabras, en vez de verlas como alternativas en el tratamiento, debemos considerar que la aproximación semántica y la sintáctica están coordinadas. No es casual que los géneros cinematográficos más atractivos para el público y la crítica —el *western*, el musical, el cine de terror— hayan sido los que conjugan un elevado nivel de identificabilidad semántica y un elevado nivel de estabilidad sintáctica. Lo fascinante de estos géneros es el modo en que retienen una cierta estabilidad a lo largo de varias décadas, pese a las constantes variaciones de su semántica y sintaxis. Sólo un análisis semántico-sintáctico coordinado nos permitirá entender esta interacción. En su estado de máximo vigor, por lo tanto, el género no radica ni en una semántica común ni en una sintaxis común, sino en la intersección entre una semántica común y una sintaxis común, en el poder combinado de una correspondencia dual.

El género como institución, las instituciones como género

La historia de los géneros cinematográficos (y literarios) demuestra repetidamente el papel estabilizador que desempeñan las conexiones semánticas y sintácticas. Cuando varias películas están unidas sólo por sus elementos semánticos (las películas ambientadas en la redacción de un periódico, por ejemplo) o su sintaxis (las confrontaciones maniqueas entre dos opuestos), resulta fácil extraerlas de sus respectivos corpus (la redacción de un periódico o la confrontación dual) e identificarlas con otro género en razón de una afiliación simultáneamente semántica y sintáctica. A la inversa, cuando un grupo de películas comparte características tanto semánticas como sintácticas, suele constituir una unidad sólida y duradera. El *western* es un género de larga existencia, resucitado en múltiples ocasiones por su capacidad de aglutinar elementos semánticos y sintácticos; el **eastern*, por otra parte, no existe como categoría, porque nunca se ha detectado que un grupo de películas combinase la localización en la Costa Este con una serie de temas y estructuras lo suficientemente estables.

Los críticos que ubican al género en las propiedades textuales suelen llegar a la conclusión de que el enlace de la semántica y la sintaxis es capaz, por sí mismo, de estabilizar el vocabulario y la atribución de género (aportando una prueba contundente —pero circular— de que el género se sitúa precisamente en el texto). Hay dos hipótesis alternativas que merecen tenerse en cuenta. La primera procede de los críticos que insisten en que el poder de los géneros se debe a que encarnan necesidades y preocupaciones humanas básicas. Muchos críticos de este tipo, como Northrop Frye, invocan la psicología de los arquetipos de Jung; otros, como Torben Grodal, recurren a la psicología cognitiva. Ambas vertientes tratan a los elementos textuales como meras manifestaciones temporales de estructuras humanas permanentes. Según esta aproximación, los géneros, tanto si responden a arquetipos como a esquemas cognitivos, son en gran medida categorías transhistóricas.

La segunda hipótesis aborda el tema desde una perspectiva opuesta. Las estructuras textuales, se afirma, no se encuentran en el texto, sino en una determinada interpretación de éste. Dependen en gran medida, por lo tanto, de las instituciones que rigen y apoyan las estrategias de interpretación específicas. Welles y Warren entendieron a la perfección que «el tipo literario es una institución» (1956, pág. 226), pero los críticos de los géneros no siempre han reconocido que los géneros sólo pueden actuar como instituciones porque están, a su vez, respaldados por otras instituciones, cuya naturaleza es mucho más tangible. Las más activas de estas instituciones tangibles son las productoras, los exhibidores, el colectivo de los críticos y las agencias gubernamentales.

La afirmación de Noël Burch según la cual «el primer plano fue, ya desde el principio, un género en sí mismo» (1979, pág. 28), por ejemplo, es ante todo un enunciado sobre la producción. No es sólo que se hubieran inventado los primeros planos y que se utilizasen de manera frecuente o que atrajeran especialmente la atención, sino que los productores se dedicaban a repetir una única estrategia reconocible para sacar partido de esa atención. Cada nueva película construida en torno

a un solo primer plano tenía el efecto de reafirmar, y por tanto consolidar, la aparente existencia del género «del primer plano». Si un género pierde el favor de los productores, tiende a desaparecer del vocabulario activo del espectador; una producción continuada, en cambio, es el recurso más habitual con que las instituciones apoyan a un género ya existente. Los géneros clásicos como el dítirambo, el himno triunfal, el encomio, el epítalamo, el treno y la pastoral triunfaron durante el Renacimiento gracias a la resurrección de la producción, para caer posteriormente en desuso en los siglos siguientes, víctimas de los cambios en las preferencias de producción. En el terreno fílmico, corrieron un destino similar el *scenic*, el *tab musical* y los noticiarios filmados. No es que los poetas de hoy no produzcan versos de glorificación, o que no haya cineastas de nuestra generación que realicen documentales de viajes, pero ya no los identificamos como *encomios* o *scenics* porque hace tiempo que tuvo lugar una ruptura en la producción que destruyó prácticamente al género.

Incluso cuando las instituciones de la producción siguen apoyando a un género, las circunstancias de la exhibición pueden desestabilizar la identificación genérica. Reconociendo la importancia de una exhibición pública de alto nivel para los cineastas de las industrias cinematográficas emergentes, Peter Wollen postula la existencia de «un nuevo género de películas: el género de Festival de Cine» (1997, pág. 10). Ni comedias ni musicales, las películas «de festival» se definen más por su espacio de exhibición que por sus características textuales. Ciertamente, basta con echar un vistazo a los programas de mano de un festival o a los catálogos de cine independiente para comprobar hasta qué punto las circunstancias de exhibición gravitan sobre los géneros. El típico festival esponsorizado por un museo o una universidad sólo reconoce tres categorías de acceso: narrativa, documental y experimental (y, ocasionalmente, la animación). Este planteamiento de festival se ve ratificado por los catálogos de alquiler y venta del cine independiente, como el de Frameline Distribution de San Francisco, que divide los títulos en largometrajes, documentales, experimentales y cortos. Está claro que ciertas películas pertenecientes a las categorías *narrativa* y *largometrajes* podrían ser asimiladas por algunos espectadores a géneros específicos de Hollywood, pero en el contexto de este espacio concreto de exhibición no se autoriza una tal identificación.

Vista de manera aislada, cualquier división de géneros parece lógica y completa. Una configuración genérica determinada sólo revela la deuda que mantiene con las instituciones de exhibición cuando se la compara con el sistema de exhibición que la sostiene. Antes de 1910, el término *moving picture* (película) servía como designación genérica, en oposición respecto a la otra forma con que compartía programa en los *nickelodeon*: la *illustrated song* (canción ilustrada). Hacia 1911, sin embargo, *Moving Picture News* reflejaba la nueva tendencia de presentar programas compuestos únicamente por *moving pictures*, y la consecuente necesidad de una distinción entre éstas, separándolas en dramas, comedias, *westerns* y películas de carácter educativo. Durante el período mudo, las listas de géneros retenían uno o más términos para designar las películas cortas (por ejemplo, educativas, *scenics* y noticiarios), porque los programas del cine mudo se nutrían principalmente de pelí-

culas de corta duración. El cambio en las prácticas de exhibición, estimulado en parte por la conversión de Hollywood al cine sonoro, acabó por restringir el vocabulario genérico a los géneros de largometraje. La longevidad de estas categorías a veces nos impide ver que están ligadas a una institución específica de exhibición.

Si eliminamos a la institución, las categorías genéricas cambian. La adhesión por parte de las emisoras norteamericanas a la nueva política de programación en bloques de treinta minutos de duración provoca que actualmente los programadores televisivos (a diferencia de numerosos sistemas europeos) se interesen primero por la duración y luego por el contenido. Los programas en venta para redes norteamericanas se clasifican, por lo tanto, en múltiplos de 26 minutos (la cantidad de programación que encaja en los bloques estándar de 30 minutos de la televisión comercial norteamericana). Por su parte, los sistemas de televisión que carecen de un horario predeterminado para el inicio de los programas prestan muy poca atención a estas consideraciones. Sometidas a la primacía de estos requisitos temporales, las películas de Hollywood cambian de categoría en su pase por televisión, e, incluso, vuelven a montarse para que se ajusten a las necesidades de programación de la TV. Cuando las películas se transfieren a vídeo para el alquiler o venta en videoclubs, tiene lugar una modificación similar: cualquier película imaginable se encajará en la categoría genérica de moda en ese momento.

La importancia de la exhibición como garante de la identificación genérica suele pasar totalmente inadvertida, pero se pone de manifiesto con sólo proyectar una película en un lugar distinto al que le estaba inicialmente destinado. Igual que el urinario de Duchamp evocaba asociaciones nuevas al pasar del lavabo de caballeros a la sala de exposiciones, si en una gala benéfica museística se proyecta propaganda soviética, pornografía gay o una película de John Waters, las afiliaciones genéricas de estos filmes cambiarán radicalmente. Cuando las películas de acción aparecen enumeradas en las revistas de artes marciales junto con los documentales kumitas, dejan de pertenecer al género de acción para pasar al de las artes marciales. Cuando, en el viejo catálogo de Blackhawk Films, *Salvada por el teléfono* (The Lonedale Operator) y *El maquinista de la General* (The General) aparecían junto a documentales sobre ferrocarriles, pasaban, inevitablemente, a formar parte del género ferroviario. Una estrategia similar de exhibición —que programa *weepies* de Hollywood junto a películas actuales realizadas por mujeres directoras— contribuyó a crear el género del *woman's film*. Hemos subestimado con demasiada frecuencia el papel de las instituciones de exhibición en el asentamiento de una afiliación genérica.

Igualmente relevante es el papel del estamento crítico, siempre con la ayuda sustancial (si bien normalmente implícita) de sus lectores. Cuando Nino Frank y otros críticos franceses de la posguerra se referían a ciertos filmes norteamericanos calificándolos de *noir*, no estaban emitiendo juicios genéricos; lo que hacían, más bien, era utilizar un adjetivo francés bastante corriente que, a través de las expresiones *Série noire* y *roman noir*, había tomado la connotación psicológica de *oscuro* más que la denotación original de *negro*. El uso repetido del término *film noir* acabó teniendo, sin embargo, perdurables consecuencias en el género, en parte porque, como afirma Jim Naremore, «el *film noir* ha resultado útil a la industria cinematográfica,

al dar *cachet* artístico y grandes oportunidades tanto a los autores del "Nuevo Hollywood" de los setenta como a los especialistas en sexo y violencia de los ochenta».

Probablemente, un crítico por sí solo no es capaz de crear o resucitar un género, pero la comunidad crítica y sus lectores pueden llegar a conseguirlo. Pensemos, por ejemplo, en Tom Gunning cuando sugería que las películas del cine primitivo podían dividirse en tres grandes géneros: no-continuidad, continuidad y discontinuidad. Por un lado, se trata de una opinión aislada. Por el otro, el ensayo ha sido objeto de constantes reimpresiones y traducciones y ha sido citado por otros críticos, con lo que ha obtenido el sufragio de todos aquellos que han «votado con sus ojos» al elegir leerlo, comprarlo o recomendarlo. Cuando Ed Guerrero organiza gran parte de sus textos en torno a lo que denomina «el género hollywoodiense de las plantaciones, que abarca unos sesenta años, aproximadamente» (1993, pág. 10), está reclamando implícitamente a la comunidad crítica que apoye su idea de fusionar en un nuevo género *epopeyas* históricas, musicales, melodramas, aventuras y cine de animación. Thomas Cripps hace lo mismo, aunque en una dirección ligeramente distinta, al proponer que se consideren todas las películas protagonizadas por actores negros como género (*Black Films as Genre*, 1978).

Así como una comparación atenta de la terminología genérica con las prácticas de exhibición manifiesta una estrecha interconexión entre la nomenclatura y la programación, el estudio detallado de las etiquetas de géneros revela sólidos vínculos entre las categorías genéricas y las corrientes culturales a las que se adscriben los críticos. La *Blaxploitation* se identificó como categoría cultural durante el período liberal posterior al movimiento pro-derechos civiles. El movimiento feminista fue quien difundió el uso de *woman's film* como término para designar un género. Durante décadas se han producido películas sobre la amistad entre dos miembros del mismo sexo, pero tuvo que llegar la época de la liberación *gay* para que el *buddy film* se convirtiera en género. Hasta los términos genéricos en apariencia más personales o idiosincrásicos reflejan pautas culturales del momento. Basta con pensar en aquel aficionado que proclamó: «I like Chick-Flicks, but I loathe Chick-Flick-Wanna-Be's»¹ (Kim, 1997). Un comentario así sólo se produce si uno se siente muy secundado por un grupo del mismo sexo.

¿Cómo llegan a ser populares e influyentes estos términos? Quizá el paso más importante para que una designación genérica entre en el panteón de los géneros es que lo adopten los principales árbitros del gusto genérico de nuestra generación: *TV Guide* (y similares publicaciones semanales), *Leonard Maltin's Movie & Video Guide* (y otras obras de referencia por películas) y *Blockbuster Video* (incluyendo los redactores anónimos de los textos que figuran en el dorso del videocassette). Para la mayoría de los espectadores, el género se sitúa en esas clasificaciones, junto con los apéndices de los grandes volúmenes ilustrados de venta masiva y en los libros de texto de los cursos de introducción al cine. Si Leonard Maltin dice que *Thelma y Louise* es una *road movie* (y no una *Chick-Flick* o un *buddy film*), ¿quiénes somos nosotros para contradecirle?

1. «Me gustan las pelis de tías, pero no aguanto las pelis de tías que van de pelis de tías».

Quizá la más insidiosa de las clasificaciones sean las calificaciones establecidas por el Estado, la Iglesia, grupos especiales de interés o, incluso (especialmente en los Estados Unidos), la propia industria del cine. Aunque muchos podrían afirmar, y con razón, que una «H» o una «X» (Gran Bretaña), un cuadrado rojo en la esquina inferior derecha de la pantalla del televisor (Francia) o una «G», «PG», «R» o «X» (Estados Unidos) no son exactamente distinciones genéricas, es importante reconocer que estas designaciones tienen un efecto similar al de los géneros sobre productores, exhibidores y espectadores. A los productores, las calificaciones les sirven para canalizar las decisiones de producción en categorías claramente diferenciadas, como, por ejemplo, excluir la combinación de una trama atractiva para niños menores de 14 años con imágenes que puedan situar a la película en la categoría «R». Para los exhibidores, estas calificaciones tienen las mismas consecuencias en la programación que cualquier otra clasificación genérica: el espacio de medianoche del domingo en el Canal Cinco de Francia se suele reservar para una película con «cuadrado rojo» (es decir, pornografía *soft-core*), al igual que hubo un tiempo en que la mañana del sábado se dedicaba a películas «infantiles». Como respuesta, el público sabe qué debe esperar de una calificación determinada, no solamente en términos de violencia, desnudos o lenguaje ofensivo, sino también respecto al tipo de historia, el ritmo de la película y la sofisticación del diálogo.

En países donde existen subvenciones oficiales a la producción cinematográfica, se suele incluir en los documentos oficiales una lista de géneros autorizados. Identificada en otros tiempos con la Unión Soviética y otros países comunistas, esta costumbre pasó durante los años setenta y ochenta a lo que podríamos llamar el eje



Susan Sarandon y Geena Davis en *Thelma y Louise* (*Thelma and Louise*, 1991): ¿es una chick-flick, un buddy film, una road movie o bien es otra cosa?

Uganda-Chile-China, donde el gobierno no sólo dicta cuáles son los géneros oficiales sino que también se encarga de definirlos escrupulosamente. En los Estados Unidos, estas designaciones distan de estar ausentes. Existen, por ejemplo, en los impresos de subvenciones distribuidos por los Consejos de Humanidades locales financiados por (y ante quienes deben responder, por lo tanto) el National Endowment for the Humanities. Existen en el lenguaje de los anuncios de las becas del National Endowment for the Arts. Existen en la terminología genérica desplegada por grandes organizaciones privadas como el Metropolitan Museum of Art y el Getty Museum, patrocinadores del proyecto «Art on Film» y garantes del género perpetuado bajo la etiqueta *art on film*. Con todo, las instituciones de carácter gubernamental han tenido un efecto limitado en la terminología de los géneros cinematográficos en América, en parte porque, a diferencia de la mayoría de países, el gobierno de los Estados Unidos ha financiado muy poca producción cinematográfica y en parte porque Hollywood ha conseguido dar la impresión de que se regula a sí mismo satisfactoriamente y, en consecuencia, el gobierno no tiene por qué mezclarse en sus asuntos.

Los ingleses no han tenido la misma suerte. En los primeros tiempos del género, las películas de terror recibían (como otras películas «adultas») la calificación «A» del British Board of Film Censors, lo que significa que los menores de dieciséis años sólo podían entrar en la sala en compañía de un adulto. Introducida en 1937, la calificación «H» (de «horror») reafirmó la cohesión del género de horror y al mismo tiempo excluyó a los menores de 16 años. Cuando, en 1952, se aplicó la nueva calificación «X» a las películas de contenido sexual y a las terroríficas, se recortó una parte importante del mecanismo de apoyo al género de horror, lo que dio como resultado el desmembramiento de éste y su traslado a géneros contiguos (como la ciencia-ficción, el cine negro, el melodrama y otros por el estilo).

En 1984, tras una campaña de dos años de duración cuya punta de lanza fue *The Daily Mail*, el Proyecto de Ley sobre Grabaciones en Vídeo pretendía asegurar la calificación de todas las cintas de vídeo a la venta en Gran Bretaña. En opinión de sus defensores, esta medida se hizo necesaria por la creciente distribución de «nasty videos» (vídeos obscenos), que (siguiendo el proceso de sustantivación trazado en el capítulo 4) pronto pasaron a conocerse como los «video nasties». Al igual que otros generificadores, los partidarios de la censura dieron la espalda a las clasificaciones anteriores y a la especificidad del medio, poniendo la etiqueta de «obsceno» no sólo a cintas de ficción como *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*), *Trampa mortal* (*Death Trap*), *Posesión infernal* (*The Evil Dead*), *I Spit on Your Grave*, *La última casa a la izquierda* (*Last House On the Left*) y *SS Experiment Camp*, sino también a documentales (*Faces of Death*) e incluso a telefilmes como *El día después* (*The Day After*). Los detractores sostenían que, al estar disponibles en videocassette, estas películas podían tener un efecto perjudicial en los espectadores más jóvenes. En otras palabras, al situar el género *nasties* en un supuesto efecto sobre un público específico, los responsables de la propuesta vieron en el Proyecto de Ley sobre Grabaciones en Vídeo una forma de concretar la identificación genérica mediante la acción oficial del gobierno.

Mientras tanto, en Estados Unidos, la ABC presentó *El día después* (1983) y ésta batió récords de audiencia como película de problemática social, que investigaba uno de los temas más candentes en el ámbito político y social: la amenaza de una guerra nuclear. Aunque se la podía haber presentado como melodrama, ciencia-ficción o cine de catástrofes, o en lo que Gregory Waller denomina «el género de las guerras futuras» (1987, pág. 10), el telefilme de Nicholas Meyer fue encauzado por las cadenas televisivas y la prensa en la dirección del género de problemática social. La importancia de esta actitud no se aprecia verdaderamente si no se compara con el comentario realizado en Gran Bretaña por Martin Barker en su análisis del filme. Barker identifica *El día después* como *video nasty* e invita a los espectadores a (a) limitar su atención sólo a las escenas de violencia y sufrimiento, (b) aceptar la evaluación de los censores de dichas escenas y (c) abandonar el análisis textual y cultural como medio de establecer el significado global de la película.

Como Barker demuestra repetidamente en sus análisis de *SS Experiment Camp* (1984, págs. 30-31), *Faces of Death* (págs. 35-36), *Holocausto Canibal* (págs. 106-110) y *I Spit On Your Grave* (págs. 112-116), quizá estas películas no sean obras maestras desde un punto de vista estético, pero utilizan la violencia para plantear puntualizaciones claras y no exentas de interés. Naturalmente, estas puntualizaciones consisten en una crítica sistemática de las prácticas y el poder de la sociedad patriarcal y del gobierno conservador. Aunque todas esas películas se podrían ver como filmes de problemática social, el Proyecto de Ley sobre Grabaciones en Video parece expresamente diseñado para evitar que se puedan entender en ese contexto. Aunque la mayoría de los observadores atribuyen la fascinación por la violencia de la juventud británica al desempleo y el malestar social, el gobierno Tory de Margaret Thatcher y el *Daily Mail* hicieron cuanto estaba en su poder para distraer la atención de la complicidad gubernamental, dedicándose en cambio a recriminar la disponibilidad de videos «peligrosos».

La sorprendente saga del género *video nasties* representa, sin duda, un caso extremo, inusual en la historia del cine. Por infrecuente que sea, esta invención de un género y su institucionalización legislada revelan un problema que aún no había salido a la luz en este capítulo sobre la ubicación del género. Mientras el género se muestra como la consecuencia natural de unas prácticas de producción y exhibición o como una cualidad inherente a los textos, la cuestión del género se presenta bastante neutral y objetiva. Sin embargo, en el caso de una forma extrema de apoyo institucional para una construcción genérica específica como el que encontramos en la historia de las *video nasties*, la ubicación y la naturaleza del género superan el ámbito de lo puramente académico. Metidas en cuestiones de género, las instituciones trabajan activamente para establecer los valores de verdad de sus afirmaciones sobre textos y géneros. Como se aprecia en el caso de las *video nasties*, en numerosas ocasiones existen actitudes políticas subyacentes a los enunciados acerca de la naturaleza, la estructura y el efecto de las películas. Si resulta que la ubicación de un género no es más que el enunciado de una determinada institución, ¿es posible que los géneros se puedan emplazar en esas instituciones al igual que en la producción, la exhibición, la crítica y en los propios textos?

¿Algo más que un juego?

Entre los teóricos más influyentes de los géneros, nadie se ha expresado mejor acerca de la cuestión de la ubicación del género que Ludwig Wittgenstein. En la cita inicial del presente capítulo, nos exhorta a «mirar y ver» qué tienen en común los juegos si queremos entender por qué distintas actividades reciben un mismo nombre: «¡No pienses, sino mira!», nos dice, situando claramente la «esencia del juego» no en nuestro pensamiento sino en algo que puede detectarse en los propios juegos.

Siguiendo a Wittgenstein de manera bastante literal, me dispuse a «mirar y ver» qué son los *frutos secos*. En el supermercado de mi barrio, encontré un cartel que indicaba el pasillo donde se encontraban los frutos secos. En mitad de ese pasillo encontré los dos grandes expositores a los que aparentemente se refería el cartel indicador. Uno estaba lleno de latas y y tarros, con las etiquetas «anacardos», «cacahuetes», «almendras», «pipas saladas de girasol» o «frutos secos variados». El otro presentaba docenas de bolsas, que en algunos casos contenían frutos secos con cáscara etiquetados como «nueces», «nueces del Brasil», «nueces de pecán», «cacahuetes», «castañas» y «avellanas», y en otras se presentaban sin cáscara e identificados como «nueces», «nueces de pecán», «avellanas» y «combinado para viajes». De izquierda a derecha, el lado del pasillo donde se situaban los frutos secos estaba distribuido de la siguiente manera:

preparados para hacer bebidas
preparados para hacer pasteles
adornos de pastelería
chocolate en polvo
chocolatinas
frutos secos
aceite de cocina
aceite bajo en colesterol
productos dietéticos

Aunque el pasillo en su totalidad no revelaba ningún factor único de organización, cuando yo me situaba frente a una de las secciones del pasillo podía ver fácilmente un denominador común en los productos que se mostraban ante mí. Primero venían los *preparados*, después los *productos de pastelería*, luego los *productos de chocolate*, y así sucesivamente. Partiendo de esta serie de denominadores comunes que se solapaban, y centrándome en los frutos secos, pude llegar a las siguientes conclusiones:

- los *frutos secos* son comestibles (como el resto de artículos del pasillo);
- los *frutos secos* se guardan en tarros, latas o bolsas (a diferencia de los *preparados*, que se presentan en cajas);
- los *frutos secos* son pequeños (igual que las chocolatinas contiguas a los frutos secos);
- los *frutos secos* son aceitosos (como los artículos contiguos al otro lado).

Mientras esperaba en la cola de la caja, reparé en otros productos relacionados con los frutos secos: combinados para el aperitivo, barritas de frutos secos y rosquillas.² No supe cómo encajar estos tres productos en mi experimento de «mirar y ver».

Con mis observaciones algo contradictorias e inconclusas aún en mente, llegué a casa. El proceso de guardar los alimentos que había comprado incrementó aún más mi frustración. Después de guardar el preparado para hacer pasteles en la despensa (junto a la pasta), los adornos en la nevera (junto a los huevos), la bolsa de frutos secos en un armario (junto a las especias) y el aceite en otro armario (junto a las botellas grandes), procedí a guardar los frutos secos en lata con las patatas fritas y las galletas tostadas (junto al bourbon y el whisky escocés). Por lo que parece, en casa no veía las mismas cosas que vi en la tienda. El pasillo de los frutos secos me hizo pensar en los preparados (bebidas y pasteles) como *artículos en cajas*, mientras que en casa los puse de inmediato en la despensa con el resto de artículos *secos*. En la tienda, el aceite parecía estar definido por su *oleosidad*, factor que compartía con los frutos secos contiguos, pero en casa se puso en juego de inmediato el factor *altura* del recipiente.

Ya que había mirado dos veces y había visto dos cosas distintas, decidí visitar el almacén de la tienda. Allí me encontré con que los aceites se guardaban a ras de suelo, junto a otros alimentos impercederos de mayor peso, como las sopas y los vegetales enlatados. La mayoría de frutos secos estaban en otro lugar del almacén, en un segundo nivel dedicado a latas y tarros de peso mediano. Los preparados para hacer pasteles y los frutos secos en bolsa estaban en el nivel superior, con los productos más livianos como los cereales para el desayuno.

Me molestó que los frutos secos se clasificasen en familias tan distintas, por lo que consulté un tratado científico para llegar a la verdad. Menuda frustración tuve al comprobar que los anacardos y los cacahuets estaban situados en capítulos totalmente distintos. Clasificados como frutos, los anacardos aparecían junto a los melocotones y las peras, mientras que los cacahuets estaban clasificados como legumbres y agrupados con los guisantes y las judías. Me tomé una pequeña venganza al recurrir a mi fiel enciclopedia en un solo volumen, donde los cacahuets (*peanuts*) aparecían en la «p», entre los melocotones (*peaches*) y las peras (*pears*).

¿Qué aprendí de este intento de mirar y ver? En primer lugar, cada ubicación revela un aspecto distinto de los frutos secos: su tamaño, peso, composición, esquemas de crecimiento, envasado, caducidad, ortografía, funciones sociales, y así sucesivamente. Eso es precisamente lo que Wittgenstein predijo. En vez de encontrar una sola característica común que defina a todos los frutos secos, descubrimos un gran número de características comunes a algunos frutos secos y a ciertos artículos. En vez de ser una especie científica, definida por características únicas que solamente se encuentran en los frutos secos, la categoría *frutos secos* representa la intersección de varias líneas distintas de razonamiento que agrupan, cada una por su parte, los frutos secos junto a artículos que normalmente no se consideran como tales.

2. Juego de palabras entre *nuts* (frutos secos) y *doughnuts* (rosquillas). (N. del t).

Curiosamente, el proceso de mirar me hizo percibir varias características que en modo alguno podía concebir como propiedades de los frutos secos. Empecé con el ansia de mirar los frutos secos, pero lo que vi fueron estanterías, recipientes y palabras. Algunas de las ubicaciones de los frutos secos llamaban la atención sobre las características de los frutos secos en sí, mientras que otras parecían derivar de costumbres sociales y económicas de naturaleza mucho más general. En resumen, mi experimento de mirar hizo que prestara mucha menos atención a las propiedades innatas de los frutos secos que al contexto físico y social en el que dichos frutos secos se utilizan (esto es, cómo se denominan, venden, almacenan y consumen).

Cuanto más me dedicaba a *mirar* los frutos secos (es decir, no a los frutos secos en abstracto, sino a los frutos secos tal y como se me ofrecen en un momento histórico y en un lugar concretos), más obligado estaba a *ver* los propósitos y prácticas específicas de quienes los utilizan. El reconocimiento de este hecho sugiere varias hipótesis de carácter general:

1. Los «parecidos de familia» no sólo derivan de un historial familiar independiente, aparentemente natural y supuestamente objetivo; también dependen en gran medida de los usos que se dan a los distintos miembros de la familia.

Esto no resulta sorprendente si recordamos que el punto de partida de la pregunta de Wittgenstein no eran los «juegos» sino «los procesos que llamamos "juegos"» (la cursiva es mía). El énfasis en la denominación nos recuerda que la idea de los juegos es en sí una construcción social, con autores y propósitos.

2. Como los frutos secos y los juegos, los géneros también dependen en gran medida de los propósitos de quienes los denominan, empaquetan, almacenan, sirven o consumen.

Independientemente de las características intrínsecas que el material genérico tuviese antes de ser reconocido como género, este material se ve modificado activamente por quienes pronuncian el nombre del género, describen sus rasgos, lo exhiben, lo reproducen en parte o hacen uso, de la manera que sea, de su potencial.

3. Del mismo modo que las distintas ubicaciones para almacenar frutos secos dependen de la capacidad de los frutos secos para ser visualizados de distintas maneras (en términos de tamaño, forma, peso, composición y uso), la constitución y la existencia continuada de los géneros dependen de la potencial variedad de los textos que se asocian al género.

Las distintas identificaciones genéricas se corresponden con distintos usos, la ubicación en series distintas y el énfasis en características diversas. Para comprender la identidad y función del género, debemos prestar atención a la manera en que los distintos usuarios del género han situado los textos en contextos en gran medida divergentes.

4. El hecho de que los frutos secos (o los géneros) puedan visualizarse de distintas maneras sugiere la posibilidad de que el «mirar y ver» de Wittgenstein suscite una pregunta epistemológica básica: ¿En verdad pasamos directamente de mirar a ver y a saber?

De igual manera que Wittgenstein presupone que el término *juego* es un vocablo culturalmente compartido que todos los hablantes de una lengua emplean de manera similar, da también por sentado que existe un proceso único y uniforme de análisis que nos llevará, sin error posible, de mirar a saber. Pero supongamos que distintos individuos o grupos, en virtud de sus distintos designios respecto al género, lo utilizasen diferencialmente. ¿Acaso no *mirarían* a partes distintas, *verían* aspectos distintos y llegarían finalmente a convencerse de *saber* cosas distintas? En pocas palabras, podría ser que la actitud de Wittgenstein respecto al lenguaje común diera demasiadas cosas por sentadas. De hecho, lo que se debe cuestionar es, precisamente, la idea de que el lenguaje es *común* (es decir, compartido).

5. La naturaleza y propósitos que percibimos en los géneros dependen directamente y en gran medida de la identidad y propósitos de quienes los utilizan y evalúan.

Cuando Wittgenstein habla de «los procesos que (*nosotros*) llamamos "juegos"» (la cursiva es mía), simplifica en exceso la situación. ¿Quiénes somos *nosotros* en el caso de los géneros? ¿Los productores? ¿Los exhibidores? ¿Los espectadores? ¿Los críticos? Cuesta imaginar cómo podríamos excluir a cualquiera de estos usuarios de los géneros. Aplicada a un género cinematográfico en concreto (el *western*, por ejemplo), la frase de Wittgenstein se enunciaría como sigue: «los procesos que nosotros, los productores, exhibidores, espectadores y críticos, llamamos "el *western*"». Pero una formulación de este tipo crea una comunión evidentemente artificial, que presupone falsamente la existencia de un vocabulario común, de objetivos similares y de una comunicación transparente. Sabemos perfectamente que esos grupos tienen anhelos, métodos y filosofías totalmente distintas.

Parafraseando a Wittgenstein: «¿Qué hay de común a todos estos usuarios de los géneros? No digas: «*Tiene que haber algo en común...*», sino *mira y ve* si hay algo común a todos ellos». En el pasado, se ha dado por sentado que los géneros son categorías compartidas a gran escala, que aseguran una comunicación clara entre:

- el personal administrativo y de producción («Quiero que esto sea una comedia, no un melodrama»);
- los productores y exhibidores («El paquete incluye dos *westerns*, dos musicales y dos comedias»);
- los exhibidores y el público («Venga a ver el mayor filme de aventuras del año»);
- los críticos y los lectores («Es una película de gánsters de las que ya no se hacen»).

Cuando examinamos de cerca la comunicación genérica, sin embargo, no descubrimos entendimiento y actitudes compartidas, sino rivalidad en los significados, equívocos premeditados y un deseo no de comunicación sino más bien de dominación.

Todos los términos genéricos tienen un autor implícito; es decir, que son siempre el producto de un grupo específico de usuarios. Pero cuando se utilizan términos genéricos, éstos no aparecen casi nunca firmados por sus autores. Se suelen presentar, en cambio, como términos universales que, se nos dice, están dictados por la tradición o nacen espontáneamente de la estructura textual.

Más que un vaso comunicante transparente entre emisor y receptor —como ese «mensaje» exento de problemática situado en el centro del modelo comunicativo de Jakobson—, los géneros deben contemplarse como el escenario de una batalla entre sus usuarios. El reto que se nos plantea es descubrir cómo los autores y consumidores de la terminología genérica disfrazan sus intereses y sus actividades. El modelo de «parecidos de familia» de Wittgenstein revela, por desgracia, su complicidad en este aspecto, ya que oculta sistemáticamente las fuerzas que mueven a los géneros tras un proceso aparentemente natural (el desarrollo de parecidos de familia a través de la genética). La adopción de una perspectiva centrada en los usuarios es, por lo tanto, la única opción posible para que los estudios de los géneros puedan recobrar la discursividad que Wittgenstein y tantos otros teóricos de los géneros se han esforzado en evitar.

7. ¿Cómo se utilizan los géneros?

Las diferencias genéricas radican en el «valor de uso» de un discurso más que en su contenido, rasgos formales o normas de producción.

Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre* (1974, pág. 7)

El título del presente capítulo parece formular una pregunta simple y directa. «¿Cómo se utilizan los géneros?» suena igual que: «¿Cómo se utilizan los martillos?». Un objeto existe: un martillo, por ejemplo. Todo el mundo sabe lo que es. Se puede comprar en una tienda. Yo tengo uno en la cocina. Si me preguntan cómo se utiliza, diré que lo suelo emplear para clavar clavos, aunque se sabe que en ocasiones me ha servido para colocar algún que otro tornillo en su lugar. La existencia y la identidad de los martillos es tan obvia que parece que la pregunta se refiera únicamente al uso específico que yo doy a un objeto tan familiar, y no a su propia naturaleza o finalidad. Al fin y al cabo, aunque utilice el martillo para colocar tornillos nunca siento la tentación de llamarlo destornillador, o incluso «atornillador». Es, en todo momento, un martillo, un objeto cuya identidad y uso se ven confirmados de manera clara y estable por la cultura en que vivimos.

Pensamos los objetos y sus usos como si fuesen dos conceptos totalmente separados, pero como el lenguaje se define esencialmente por el uso, cualquier uso posee ramificaciones potenciales para (nuestra comprensión de) el objeto utilizado. Creemos que los objetos y sus nombres preceden al uso, pero en realidad todos se inscriben en un proceso circular que los hace mutuamente dependientes. Cuando los productores, comerciantes y consumidores de un objeto comparten un solo sentido

del valor de uso del objeto, el carácter circular del proceso tiende a permanecer invisible. El sistema entero, sin embargo, se afirma en esta circularidad y en la invisibilidad que la acompaña. Si cambiamos un solo elemento del recorrido, todo el sistema se vendrá abajo.

Si los martillos parecen tener una existencia inmutable no es tanto por la solidez de los materiales con que se fabrican sino en razón del contrato social que vincula a productores, comerciantes y consumidores en una única comunidad de interpretación respecto a las cualidades que definen la esencia «martillo». Cada cual sabe lo que el resto espera de un «martillo»; cada cual emplea sus atributos de la misma manera. Pero es innegable que este ejemplo se sitúa en un extremo de un amplio espectro de posibilidades. En este extremo, los usuarios forman un frente común tan cohesionado que la identidad de los objetos y la precisión del lenguaje no pueden ser objeto de cuestionamiento alguno. Las ventajas sociales de esta cohesión son manifiestas: si todos nosotros hablamos una misma lengua para referirnos a unos mismos objetos y asumimos que sirven a unos mismos propósitos, es que vivimos en un mundo de seguridad y entendimiento. Sin ese territorio común, la sociedad humana no sería posible.

Pero la sociedad no ha sido nunca tan simple. Por útil que pueda resultarles a los seres humanos el compartir términos y conceptos, la historia manifiesta una tendencia opuesta permanentemente en juego en la comunicación humana. Mientras que algunas personas se conforman con los objetos y el lenguaje definidos por las anteriores generaciones, otras se distinguen por el rechazo de las nociones heredadas. Estos renegados inventan, renombran, redefinen, recategorizan y redibujan los mapas existentes, inyectando nuevas energías en un sistema que, sin ellos, permanecería estable. La cultura y la propia historia del lenguaje y de la sociedad dependen de la continua invención de objetos, conceptos, nombres y usos. Si un extremo del espectro está ocupado por preguntas del tipo: «¿Cómo se utilizan los martillos?», que implican que los martillos están definidos de manera permanente y no se ven afectados por el uso, en el polo opuesto residen preguntas como: «¿Qué nombre le daremos a esto?», que requieren una respuesta práctica en la que el uso dicte la etiqueta y la definición, y no a la inversa. En medio se sitúan las preguntas que combinan los atributos de los dos polos. Estas preguntas reconocen, por un lado, la relativa estabilidad de los objetos y las palabras; pero también admiten su potencial mutabilidad. Cuando se formula una pregunta reversible, orientada a los procesos e interactiva del tipo: «¿Cómo se utiliza el lenguaje?», siempre está presente de manera implícita la pregunta inversa: «¿Cómo modifica el uso al lenguaje?».

En el pasado, casi todas las obras sobre géneros han dado por supuesto que éstos gozan de la misma determinación cultural que los martillos; este capítulo demostrará la necesidad de un enfoque más amplio de la cuestión. Los géneros no son categorías inertes compartidas por todo el mundo (aunque en ocasiones sin duda lo parecen), sino reivindicaciones de carácter discursivo que los hablantes reales efectúan con propósitos concretos en situaciones específicas. Incluso en los casos en que las circunstancias que rodean al discurso permanecen ocultas, y con ello queda velado el propósito, haremos bien en suponer que las referencias genéricas forman

parte de una estrategia global del discurso. Obsérvese que la mayoría de usuarios de los géneros se esfuerzan por desviar la atención de este hecho: probablemente, la táctica más importante en el mundo de los géneros consiste en naturalizar las propias reivindicaciones discursivas. Esta estrategia se lleva a cabo casi siempre atribuyendo al texto objetivos y funciones propias del productor, exhibidor, espectador o crítico. Todos los significados básicos del término género —esquema, estructura, etiqueta, contrato— tienen su propio portavoz, excepto uno: la estructura textual. En este vacío corren a precipitarse quienes hablan en nombre del resto de significados, porque así pueden esconder sus propios propósitos tras el texto, en apariencia neutro.

En consecuencia, se podría volver a narrar la historia de la teoría de los géneros como la historia de los intentos por parte de los usuarios de encubrir sus propias actividades y propósitos. Aristóteles enmascara la distancia entre estructura y recepción al igualar la recepción catártica con la estructura trágica. Horacio y los críticos neoclásicos intentan asegurar la identidad de la producción y la recepción de los géneros legislando acerca de los deberes de los productores y receptores «virtuosos». Por su parte, Brunetière trata los géneros como si fuesen especies, subordinando a todos los usuarios de los géneros a una serie supuestamente natural, orgánica y preexistente. Frye omite las diferencias entre dos usos sociales antitéticos de la comedia, al enterrar la Vieja Comedia de Aristófanes en favor de la Nueva Comedia de Menandro. Leo Braudy, John Cawelti y Thomas Schatz reducen el género a un lenguaje mágico que la tribu utiliza para hablarse a sí misma, gracias a la cooperación desinteresada de los estudios. Steve Neale destruye la independencia de los grupos de usuarios críticos en favor de una adhesión incondicional a las prácticas previamente establecidas por los productores. A su modo, cada una de estas actitudes representa al género como una entidad única, unificada y transparente. El presente capítulo sugiere, en cambio, que la práctica y la terminología de los géneros son espacios de continuas luchas. En vez de hacer confluír el trabajo de productores, exhibidores, espectadores y críticos, lo que necesitamos es reconocer la diversidad de intenciones que les mueven y las diferencias resultantes por lo que respecta a categorías, etiquetas y usos de los géneros.

Un día en Walt Disney World

Una mañana en las vacaciones primaverales de 1996. Estamos haciendo cola, junto a todos los aficionados del planeta (o eso parece), para entrar en el Tour por los Bastidores de los Estudios Disney-MGM, una de las atracciones de Disney World. Mientras nos abrimos paso por interminables corredores, nos rodea una extraordinaria colección de carteles de películas Disney. A falta de nada mejor que hacer, decido fijarme en la manera en que Disney aborda los géneros. Compruebo, asombrado, lo difícil que resulta detectar la más mínima referencia al tema. Después de pasarme casi una hora inspeccionando carteles, estoy empachado de personajes Disney, títulos Disney y del estilo Disney; pero, de los géneros, ni rastro. Puede que

sea la preparación perfecta para lo que vino a continuación: una vuelta por los bastidores de un estudio que consigue el milagro de centrarse exclusivamente en las películas de Disney, el estudio que ocupa menos espacio físico de todo Hollywood.

Llega la tarde. Estoy ansioso por emprender El Gran Viaje del Cine, otra de las atracciones. Para mi desgracia, parece que hay otro medio millón de personas que tuvieron la misma idea primero. Finalmente, puedo descansar: entro en una gran sala donde se proyectan *trailers* de películas que ayudan a pasar el tiempo: *En busca del arca perdida* de la Paramount, *Cantando bajo la lluvia* de la MGM, *Fantasia* de Disney, *Desfile de candilejas* y *Casablanca* de la Warner. Al fin ha llegado mi hora. Esta vez no se ven frustrados mis deseos de vivir los géneros. De hecho, el viaje entero gira alrededor de los géneros: musicales, películas de gánsters, *westerns*, ciencia-ficción y películas de acción. Como los *trailers* de la primera sala, las películas que allí aparecen proceden de todos los grandes estudios de Hollywood.

¿Por qué esa diferencia? ¿Por qué una de las atracciones se esfuerza en ocultar las conexiones con los géneros, y la siguiente hace todo lo posible por sacarlas a la luz? ¿Por qué se configura uno de esos viajes como si Walt Disney fuera el único cineasta de Hollywood, mientras que el siguiente representa a la totalidad de la industria cinematográfica de Hollywood? En mi opinión, la respuesta radica en el estatus *discursivo* de todos los enunciados genéricos. Siempre pronunciados por alguien y dirigidos a alguien, los enunciados sobre los géneros están siempre configurados por la identidad del hablante y del público. Los estudios de Hollywood no son entidades aisladas con un discurso uniforme. Por el contrario, los estudios hablan con múltiples voces. A veces escuchamos la voz del estudio-como-estudio-singular (la estrategia adoptada por los carteles de Disney y la vuelta por los Bastidores del Estudio); en otras ocasiones escuchamos la del estudio-como-participante-en-el-sistema-de-Hollywood (como sucede en El Gran Viaje del Cine). Cuando los empleados del estudio se comunican entre ellos utilizan un tipo de lenguaje, pero nosotros oímos algo muy distinto cuando ese mismo estudio interpela al potencial consumidor. Sorprendentemente, críticos y productores emplean un vocabulario totalmente distinto. Estas aparentes contradicciones, lejos de comportar un uso erróneo de la terminología genérica, lo único que hacen es poner de manifiesto las inflexiones discursivas que caracterizan al uso de los géneros.

El estudio tradicional de los géneros, de carácter básicamente *referencial*, ha planteado preguntas factuales y tangibles: ¿Qué géneros existieron y en qué momento? ¿Qué películas incluye cada género? ¿Qué estudios produjeron qué géneros y cuándo? ¿Cómo cambian los géneros a lo largo del tiempo? Las principales preguntas de una aproximación *discursiva* a los géneros son muy distintas: ¿Quién pronuncia los términos genéricos? ¿Para quién? ¿Con qué fin? ¿Por qué un mismo término se emplea de forma distinta por usuarios distintos? ¿Por qué unas mismas películas se describen a veces en función de su género y a veces se ocultan tras una terminología totalmente distinta? Sólo descubriremos cómo (y por qué) se utilizan los géneros si formulamos preguntas de este tipo.

Majors e independientes



En los años veinte, las productoras independientes como Ward Lascelle Productions, reducidas a la distribución según el sistema de derechos de estado, dependían de la designación por géneros para identificar sus productos (Film Daily Year Book, 1925, pág. 302).

Basta con echar una ojeada al *Film Daily Year Book* de 1925 para detectar una variedad de prácticas cuyo sentido sólo se puede desentrañar investigando su estatus discursivo. En un extremo del espectro encontramos varias páginas de anuncios de productores independientes ya olvidados, que en 1925 anunciaban su lista de series de películas identificadas por géneros. La Artclass Pictures Corporation de los hermanos Weiss ofrece «Ocho historias de amor a caballo de cinco bobinas» y «Ocho películas de acción emocionante (*thrillo-action*) de cinco bobinas» (pág. 297). Gerson Pictures propone «una serie de dramas románticos con comedia y emociones» (pág. 298). Ward Lascelle Productions presenta «DOS SERIES DE PELÍCULAS EN EXTERIORES Y WESTERN DE ÉXITO ASEGURADO» (pág. 302). La Independent Pictures Corporation de Jesse J. Goldberg incluye en su lista «Ocho westerns de BILL CODY», «Ocho westerns de Franklyn Farnum» y «Ocho dramas de peripecias acrobáticas» y a continuación «Ocho dramas de sociedad» (pág. 303). La lista de Sierra Pictures cuenta con «una serie de seis aventuras del Oeste de cinco bobinas», una serie de veintiséis *thrillers* del Oeste de dos bobinas» y «una serie de doce comedias de dos bobinas» (pág. 315).

Casi todos los productores independientes conciben, etiquetan y anuncian claramente sus películas en lotes identificados por géneros.

Así como los anuncios de los independientes constituyen toda una lección acerca de los géneros en los años veinte, los grandes estudios, por su parte, parecen ignorar las categorías genéricas. Un anuncio de la Paramount, por ejemplo, destaca los elementos más comerciales de cada una de sus películas en vez de señalar su afiliación genérica (pág. 162). En ocasiones, el título de una obra de éxito o el nombre de un director famoso aparecen en mayúsculas («PETER PAN, de J.M. Barrie», «The Golden Bed, de CECIL B. DEMILLE»). Con mayor frecuencia, se cita el nombre de la estrella («POLA NEGRI en La dama de Oriente (East of Suez)», «BEBE DANIELS en Miss Bluebeard», «RICHARD DIX en A man must live»). La First National Pictures consigue llenar un suplemento de treinta y dos páginas sin recurrir una sola vez a la terminología de los géneros (págs. 129-160). De manera similar, la Warner Bros. presenta su lista de 1925 sin admitir en ningún momento las conexiones genéricas de sus filmes (pág. 172).

¿Cuál es el motivo de estas diferencias tan pronunciadas en la política publicitaria de los estudios? La respuesta se encuentra en las páginas del *Film Daily Year Book*. Mientras que los grandes estudios controlan sus propias cadenas de salas, «los locales de estreno en muchas de las grandes ciudades son prácticamente inaccesibles... para el productor independiente» (pág. 289). La distribución de las películas independientes queda restringida, mediante un sistema legislativo de «derechos de estado», a una red alternativa de mercados independientes (cuya lista figura por separado en las páginas 321-322). De esta manera, mientras las grandes productoras se esfuerzan por diferenciar sus producciones de las ofertas de la competencia, los independientes intentan encajar las suyas dentro de categorías ya definidas que se aplicaban en los únicos espacios de exhibición restantes (para películas de corta duración, reestrenos o producciones de bajo presupuesto). Los independientes se dirigen a un público distinto al de las *majors*, y emplean, en consecuencia, la terminología genérica de modo totalmente distinto. Cuando los programas dobles se popularizaron en los años treinta, los grandes estudios a veces adoptaban el lenguaje genérico de los independientes cuando presentaban sus producciones de serie B, al tiempo que renunciaban a aplicar etiquetas genéricas a sus producciones de prestigio.

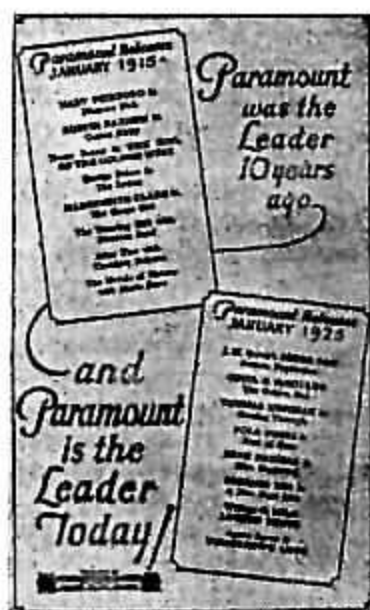
La lógica del discurso genérico se puede examinar de cerca comparando los anuncios de la Universal Pictures de Carl Laemmle y de la USLA Company de William D. Russell. Descartando las etiquetas genéricas para sus producciones más ambiciosas, la Universal identifica cada una de sus películas de prestigio como «una joya Universal» (pág. 194). Con todo, la Universal, que casi siempre era la última de la fila respecto al resto de productoras, no podía subsistir únicamente en virtud de sus ofertas de primera clase. Junto a sus «joyas» encontramos una serie de películas designadas como «un *western* Universal», destinadas a satisfacer las necesidades de la exhibición de manera no muy distinta a la de las productoras independientes. Pero no todas las películas que nosotros reconoceríamos como *westerns* reciben esa denominación. Con el afán de capitalizar la celebridad de los actores bajo contrato en el estudio, la Universal enumera, en cambio, *The Hurricane Kid*, *The Saddle Hawk*, *Taming the West* y *Let 'Er Buck* como Producciones Gibson Universal, utilizando el nombre de su protagonista, la celebridad (en aquella época) del *western* Hoot Gibson. En función del tipo de producto (e, implícitamente, en función del potencial mercado), la Universal modula su vocabulario entre las etiquetas estrictamente genéricas, características de los independientes, y la omisión de la terminología relativa a géneros, propia de las *majors*.

Al igual que Carl Laemmle recurre al repertorio independiente para mantener su posición, William D. Russell se inspira en las prácticas de las *majors* para elevar su propio estatus (pág. 309). Dado que su productora, la USLA Company, se especializa en grupos identificados por géneros («Una serie de seis dramas de la clase alta», «Una serie de ocho melodramas», «Una serie de dramas de sociedad y melodramas de la clase alta», «Una serie de seis *westerns* "distintos del resto"», y «Una segunda serie de *westerns* que constituirán una clase por sí mismos»), las películas de Russell ocupan, desde el punto de vista de los críticos, la estrecha franja propia

de los géneros que, durante los años veinte, se reservaba a las ofertas independientes y que, durante el resto del período clásico de Hollywood, ocupaban las películas de serie B. *Film Daily* describía *The Valley of Hate* como «una excelente película en su clase» (la cursiva es mía). Para alabar *The Courageous Coward*, al cronista de *Billboard* no se le ocurrió nada mejor que afirmar que «como mínimo, es un cincuenta por ciento mejor que las típicas películas de su clase» (la cursiva es mía). De manera parecida, *Billboard* había recomendado encarecidamente *His Own Law*, pero sólo a los exhibidores «que puedan presentar un excelente pequeño *western*».

En un intento de liberarse de este encorsetamiento genérico, los titulares de la publicidad de Russell en 1925 rezan lo siguiente:

Una serie de cuatro películas protagonizadas por
WESLEY BARRY
Primera producción
«BATTLING BUNYAN»
Basada en una historia de Leslie Franklin Gold-
man escrita para el Saturday Evening Post
Reparto de estrellas que incluye a Frank Campeau,
Molly Malone...



Evitando la nomenclatura genérica, los grandes estudios como la Paramount preferían la autopublicidad, que incluía referencias a las estrellas, las propiedades del estudio y sus anteriores éxitos.

En esta ocasión el lenguaje utilizado por Russell alude a personajes de su propiedad exclusiva, actores bajo contrato, historias compradas de antemano y un elenco de actores reconocible, todos ellos rasgos propios de los grandes estudios. ¿Por qué motivo iba a cambiar su discurso en un pequeño fragmento de su anuncio? ¿Y por qué razón otros independientes como Bud Barsky (pág. 308) anunciaban de manera sistemática a sus actores y directores en vez de centrarse en los géneros de sus historias? Nuevamente, la respuesta se encuentra en consideraciones de carácter discursivo. ¿A quién se dirigen Russell y Barsky? No hay duda de que a sus potenciales clientes, los distribuidores de derechos de estado y los exhibidores que frecuentan el mercado independiente.

Al mismo tiempo, sin embargo, estos productores se dirigen de manera soslayada a otro tipo de público, un público con criterios y gustos muy distintos. A mediados de los años veinte, las películas realizadas por los independientes de mayor éxito se estrenaban a través de los grandes estudios. Aunque de entrada pueda parecer que el principal objetivo de los productores independientes es incrementar las ventas en el mercado independiente, los independientes más ambiciosos aspiraban, de hecho, a liberarse del mercado de los derechos de estado para acceder a las ca-

Carl Laemmle's
The White List
Smoldering Fires
Hurricane Kid
Oh Doctor!
Secrets of the Night
The Mad Whirl
Ridin' Thunder
Price of Pleasure
The Saddle Hawk
House Peters in Raffles
The Amateur Crackman
The Clash
I'll Show You the Town
Fifth Avenue Models
The Meddler
Brass Buttons
Taming the West
HOUSE PETERS
in OVERBOARD!
Don Dare-Devil
Let 'er Buck
Dangerous Innocence
Red Clay
Up the Ladder
Universal has the Pictures

Pauline Frederick, Laura LaPlante, Tully Marshall, Wendy Hawley, Alvin Karpis and Bert Roach. Story by Duke Coward and Edward Higgins. A Clarence Brown Production. Universal Jewel.

Starting Hoar Gibson, with Marion Dixie, William Breen, Arthur Mackley, Harry Todd, Fred Brown and Violet LaPlante. Story by Will Lamb. Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.

Starting Reginald Denny, with Mary Anne, Chis Harlan, Wm. V. Mong, Mike Donlin, Lucille Ward and Tom Ricketts. From the Saturday Evening Post story and novel by Harry Leon Wilson. A Horne Piller Production. Universal Jewel.

Starting Kirkwood and Madge Bellamy, with Lutz Potts, James Tully, Tom Wilson and Edward Galt. From the sensational stage success "The Night Cap" by Guy Bolton and Max Marston. Directed by Herbert Blaché. Universal Jewel.

May McAvoy, Jack Mather, Barbara Bedford, Myrtle Ford, and George Fawcett. From the story "Hare's Hare" by Richard Washburn Child. Directed by William Selzer. A Universal Jewel.

Starting Jack Hoxie with Katharine Grant and Francis Ford. Directed by Clifford Smith. A Universal Western.

Starting Virginia Valli and Norman Kerry, with Louise Fazenda, T. Roy Barnes, George Fawcett, Kate Lester and Ward Crane. Story by Marion Orth and Elizabeth Hollings. Directed by Edward Sedgwick. Universal Jewel.

Starting Hoar Gibson, with Marion Dixie, O. Raymond, Fay, Louis Sedgwick, Charles K. French, Frank Campeau and others. Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.

With Miss DuPont, Walter Long, Hedda Hopper, Walter Hall, Freeman Wood and others. From the novel by B. W. Harington. A King Doreo Production. Universal Jewel.

Alma Babson and Percy Maywood, with Jean Harlow, Cesar Graven, Ross Rossman, Lane Pitts and Arden Darbyshire. From the story "Mimicry" in the Ladies' Home Journal by Clarence Buddington Kelland. Directed by Edward Laemmle. Universal Jewel.

Starting Reginald Denny. From the novel by Elmer Davis. Directed by Eda Kenton. A Universal Jewel.

Starting Mary Philbin and Norman Kerry, with Rosemary Tully, Joseph Sweeney, Ross Dixon and Jean Harlow. Based on the novel "This Year in Life" by Horatio Hale. Directed by Reginald Denny. A Universal Jewel.

Starting William Desmond, with Dolores Costello, Jack Dougherty, Chas. Anderson, Albert J. Smith, Kate Lester and others. Story by Miles Orzech. Directed by Arthur Rosson. A Universal Western.

Harlow Hamilton and Madge Bellamy, with Cesare Graven, Martha Merna, Dorothy Brock, Jackie Morgan, Harry Moran and Nick de Ruiz. From the Red Book Magazine story "The Flower of Napoli" by Gerald Beaumont. Directed by Edward Laemmle. A Universal Jewel.

Starting Hoar Gibson. Story by R. M. Bowens. Directed by Arthur Rosson. A Universal Gibson Production.

With a brilliant supporting cast including: Percy Ruth Miller, Arthur Hays, William Austin, Lela Yessamy, Fred George Kern, Topi Farnham. From the novel, "Fired Wish," by A. M. Stoddard. Directed by Herbert Blaché. A Universal Jewel.

Starting Jack Hoxie, with Catherine Calahan, William Breen, Cesar Graven and Duke Lee. Story by William Gibson. Directed by Clifford Smith. A Universal Western.

Starting Hoar Gibson, with Marion Dixie, Joe Sedgwick and O. Raymond. With exclusive action scenes of the building 1924 "Penitentiary Round-up." Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.

Laura LaPlante and Eugene O'Brien. Based on the novel "Ann's on Mine" by Paula Wynne. Directed by William Selzer. Universal Jewel.

Starting William Desmond, with Marceline Day, Billy Smith, Lela Tuck and Albert J. Smith. Story by Seth Goddard. Directed by Ernest Laemmle. A Universal Western.

Starting Virginia Valli, with Forrest Bradley, Holmes Herbert, Margaret Livingston, George Fawcett and Priscilla Kloss. Owen Davis' Big Broadway Stage Hit. Directed by Edward Selzer. Universal Jewel.

Sin ser nunca del todo una mayor, pero sin quedar relegada tampoco al estatus de independiente, la Universal dividió su terminología en dos ámbitos: las referencias a la propia productora y el vocabulario de los géneros (Film Daily Year Book, 1925, pág. 194).

"QUALITY FIRST"

THE WILLIAM D. RUSSELL
MOTION PICTURE ENTERPRISES

LARGEST INDEPENDENT PRODUCER IN AMERICA

6 BIG UNITS 6

"40 count 'em 40"
 pictures now ready or in active preparation for 1925

MR. EXHIBITOR!
 If your exchange does not handle Russell Productions write to us and we will tell you where you can get the only sure-fire successes that will keep your ticket sellers "jumping higher" to take care of the line at the box office window.

CROWN PRODUCTIONS, INC.
 A series of four pictures starring **WILEY BAKER**
"BATTILING BUNYAN"
 From Louis Freidrich's Amazing Story. First Series. All four pictures feature Frank Conway, Mike Donlin, Lutz Potts, Wm. V. Mong, Chis Harlan, James Tully, Tom Wilson, and a Grand Finale. Release Jan. 20, by Associated Exhibitors. In active preparation "The Figure Out"

WILLIAM D. RUSSELL, INC.
 A Series of Six Big Cost Pictures
"THE ROBES OF SIN"
 With Spivey, Brown, Jack Brown, George Fawcett, Ross Gordon, Louis Lane Allen and a grand supporting cast. Grand Finale Ready in January

BERNARD PRODUCTIONS, INC.
 A Series of 8 Masterpieces Starring **"JOHNNY FOX"**
 The Famous Book End of "The Claret Wagon" Series. First Release January 14, 1925

EARLE PRODUCTIONS, Inc.
 A Series of 4 High Cost Mystery and Melodramas
"THE VALLEY OF HATE"
"THE COURAGEOUS COWARD"
 New Study Third Release in December

EXMINE PRODUCTIONS, Inc.
 A Series of 5 Westerns "The A's Different From the Rest"
"HIS OWN LAW"
"THE PASSING OF WOLF MACLEAN"
"THE RATTLER"
 Are Now Ready and Will Be Followed By "The Division Line" "The Sin of Sinners" "Mystic Mountain"

REAL PRODUCTIONS, Inc.
 A Grand Series of Westerns That Will Be in a Class By Themselves
 First Release February 14, 1925

THE USLA COMPANY Sole Foreign and Domestic Distributor 1400 Broadway, New York, U.S.A.
 Phone Frisco 6828 — Cable "Russell"

En la lucha por elevarse más allá del estatus independiente, la Motion Picture Enterprises de William D. Russell dividía el espacio de sus anuncios entre una producción especial carente de género (Battling Bunyan, estrenada por Associated Exhibitors) y diversas series identificadas por géneros (Film Daily Year Book, 1925, pág. 309).

denas de salas de los grandes estudios. Sólo en 1925, por ejemplo, la First National Pictures estrenó películas de Alfred E. Green Productions, Edwin Carewe Productions, Inspiration Pictures, John Francis Dillon Productions, M. C. Levee Productions, Rockett Productions, Sam E. Rork, Inc. y United Studios. ¿Y por qué no Bud Barsky o William D. Russell en 1926? De hecho, si reparamos en la letra pequeña veremos que *Battling Bunyan*, de Russell, fue distribuida por Associated Exhibitors, que no era exactamente un gran estudio pero en todo caso constituía una vía de acceso al circuito y al mercado Pathé.

Las diferencias en las circunstancias de exhibición llevan a los estudios a publicar sus obras de muy distintas maneras, de acuerdo con necesidades de clasificación diferencial. Los que acceden con facilidad a las salas de exhibición tratan de individualizar sus productos, para distinguirlos claramente de los que se proyectan en el cine de al lado. Pero quienes no tienen asegurada la exhibición necesitan comunicar el carácter de sus productos con la máxima claridad posible. En el primer caso, el género puede llegar a impedir el éxito; en el segundo, el género es una necesidad práctica. Aunque, como demuestra el caso de William D. Russell, el mismo anuncio puede estar simultáneamente dirigido a varios tipos de público, mediante terminología diversa y con objetivos claramente divergentes.

Hollywood y Washington

Si examinamos la edición de 1943 del mismo *Film Daily Year Book*, vemos que un despliegue aún mayor de terminología genérica puede en ocasiones ser útil para los intereses del estudio. En un informe sobre los esfuerzos realizados por la productora durante el primer año de la guerra, la 20th Century-Fox clasifica sus películas de un modo muy distinto al empleado antes del conflicto:

Si desglosamos el conjunto de las grandes producciones, veremos que en ocho casos los temas se centran directamente en la glorificación de las fuerzas armadas estadounidenses, en siete casos los temas o las localizaciones aluden a los países Aliados, en dos la acción está ambientada en países del Eje, en tres se interpreta la vida en los hogares norteamericanos durante el conflicto, cinco de ellos son los más grandes musicales, con canciones y baile, jamás producidos por la Twentieth Century-Fox y seis son dramas escapistas de temática universal.

(*Film Daily Year Book*, 1943, pág. 226)

La sustitución de los géneros tradicionales por un vocabulario genérico que encajase claramente con las condiciones del período bélico no impide al estudio evocar contextos genéricos que nos resultan familiares. Por ejemplo, entre las películas clasificadas bajo la rúbrica «FUERZAS ARMADAS ESTADOUNIDENSES», *Ten Gentlemen from West Point* se identifica como «historia dramática», *United We Stand* es descrita como «una película documental», *Iceland* es una «comedia musical», *Manila Calling* un «melodrama», y así sucesivamente. Podemos ver aquí en acción el

proceso de creación de géneros antes descrito. Películas previamente asociadas con géneros totalmente distintos —y, por lo tanto, consideradas como pertenecientes a categorías mutuamente exclusivas— se ven reunidas en virtud de una nueva identificación con algún rasgo en común, en este caso la presencia de las fuerzas armadas de los Estados Unidos. De este modo, *Iceland*, un vehículo para Sonja Henie, es arrancada de su obvia clasificación como musical y reconfigurada como película «de las FUERZAS ARMADAS ESTADOUNIDENSES».

Al abordar este vocabulario genérico revisado, el estudio tradicional de los géneros elaboraría una minuciosa descripción de las características textuales que justifican tal revisionismo. Se podría, quizá, recurrir a un análisis semánticosintáctico que revelase la importancia semántica de las localizaciones y los temas elegidos durante la guerra, junto con la casi total inexistencia de coherencia sintáctica. De acuerdo con este análisis, no existirían dudas acerca de por qué esta nueva categorización no sobrevivió a la guerra: los géneros que se basan únicamente en la semántica carecen de la coherencia necesaria para su longevidad. Aunque este análisis resultaría bastante útil a la hora de configurar el texto, no podría reconocer la dimensión discursiva subyacente a la configuración textual. En vez de centrarnos en la pregunta: ¿Cómo se organizan los textos?, lo mejor que podemos hacer es recordar que la organización textual está controlada por objetivos discursivos. En pocas palabras, hemos de preguntar siempre: «¿Quién pronuncia este vocabulario genérico? ¿Para quién? ¿Y con qué propósito? Esto no sólo tiene validez cuando los términos genéricos se utilizan de una forma anómala, sino, especialmente, cuando se emplean de forma aparentemente oportuna, precisa y transparente.

¿A quién se dirige esta tipología revisionista de la 20th Century-Fox? La primera indicación se encuentra en el anuncio de cuatro páginas de ese mismo estudio (págs. 235-238), en el que las películas no se identifican ni mediante los géneros tradicionales ni mediante los del período de guerra, sino por el autor del texto («*THE MOON IS DOWN*, de John Steinbeck»), el director («*EL DIABLO DIJO NO* [Heaven Can Wait], de Ernst Lubitsch») o los protagonistas («Orson Welles [y] Joan Fontaine en *ALMA REBELDE* [Jane Eyre]»). El público de este anuncio no parece ser el mismo que el del informe anual del estudio. Una segunda indicación nos la dan los informes presentados por otros estudios. La Warner Bros., por ejemplo, divide sus películas en categorías prácticamente idénticas a las que utiliza la 20th Century-Fox:

1. El enemigo.
2. Nuestros aliados.
3. Las fuerzas armadas.
4. La producción durante el conflicto.
5. La vida en los hogares norteamericanos durante el conflicto.
6. Los grandes temas.

(Págs. 233-234)

Sorprendentemente, la Universal utiliza exactamente los mismos términos y en el mismo orden (Págs. 232-233). Hasta el detective más aficionado reconocería en un grado tan elevado de coincidencias la influencia de un agente exterior.

Nuevamente, si echamos un vistazo a las páginas de *The Film Daily Year Book* descubriremos a ese agente: el gabinete de la Costa Oeste de la Office of War Information Motion Picture (OWI), constituida en 1942.

Para servir mejor a la industria, se abrió una oficina en Hollywood bajo la dirección de Nelson Poynter, ex editor de Scripps-Howard y que recientemente había trabajado junto al Coordinador de Información. Posiblemente, la función más importante de la oficina de Hollywood es aportar datos de investigación a los productores, a petición de éstos. Los estudios de la OWI, en aspectos como los efectivos humanos, las acciones de salvamento, los impuestos, transportes y otros problemas de los tiempos de guerra han sido en muchas ocasiones extremadamente valiosos para las tareas de los productores y escritores.

Poynter ha clasificado en seis categorías los datos de investigación facilitados por la OWI a Hollywood. Los grandes temas: por qué luchamos, la paz. El enemigo: su naturaleza. Las naciones unidas y los pueblos unidos: nuestros compañeros de armas. El trabajo y la producción. La vida en los hogares americanos durante el conflicto: el sacrificio. Las fuerzas en combate: el día a día del combatiente en el frente.

(Older, 1943, pág. 185)

Se puede dudar razonablemente de que la oficina de la OWI fuese creada «para servir mejor a la industria». Por el contrario, se sabe a ciencia cierta que la producción de Hollywood fue severamente restringida por la OWI. De hecho, el mayor problema de Hollywood durante la guerra fueron las dificultades para obtener material para los planes de producción y su aprobación por parte del gobierno. Desconocemos si los seis encabezamientos de Poynter respondían a una petición previa de la industria, pero lo cierto es que el *Film Daily Year Book* de 1943 confirma, indudablemente, la adhesión servil de los estudios al nuevo vocabulario genérico de la OWI. En nuestros días, es obvio que los mensajes de la 20th Century-Fox, la Warner Bros. y la Universal que aparecieron en *Film Daily Year Book* se dirigen indirectamente al gobierno de los EUA.

Aunque el análisis textual sugiere que el revisionismo genérico del período de guerra no prosperó por su falta de sustancia sintáctica, el análisis discursivo de ese mismo fenómeno pone de manifiesto que fue el gobierno quien dictó desde el principio los nuevos géneros, y éstos desaparecieron en cuanto el gobierno dejó de tener motivos para «recomendar» su utilización, o más bien cuando la industria cinematográfica ya no tenía por su propia existencia y por lo tanto Washington pasó a ser, nuevamente, uno más de entre todos los públicos posibles. De hecho, los géneros dictados por el gobierno ya habían desaparecido incluso antes del fin de la guerra, siempre que la industria se dirigía a otro interlocutor. Por ejemplo, en el vigésimo segundo informe anual de la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos, un documento interno fechado en 1944 titulado *La industria cinematográfica en América durante la guerra 1943-1944* y redactado por Will Hays, ofrece una clasificación de la producción de 1943 totalmente distinta a la del *Film Daily Year Book*, que estaba dirigido exclusivamente al gobierno. En este docu-

mento nos encontramos con que los principales «tipos y clases de largometrajes» vuelven a ser los de siempre: melodrama, *western*, drama, policíaco, comedia, comedia musical, terror, documental, fantasía y las películas de viajes. Únicamente persiste un signo de intervención gubernamental: el enorme número de dramas de problemática social (sesenta y tres) en 1943, que, junto con los dieciocho melodramas de problemática social y cinco filmes policíacos de problemática social, convierten al género sobre problemática social en el más popular del año (págs. 36-37). Tenemos aquí, reconfiguradas, películas que en otro documento, para otro público, habían sido etiquetadas como: «La producción durante el conflicto», «La vida en los hogares americanos durante el conflicto» y «Los grandes temas». Para simplificar, podemos decir que los nuevos géneros del período de guerra se correspondían con un público nuevo para el discurso de los estudios: el gobierno de los EUA. Cuando Hollywood volvió a su público más tradicional —distribuidores, exhibidores y espectadores de pago—, el vocabulario genérico también volvió a las normas anteriores al conflicto.

Visión positiva y negativa de los géneros

Al tratar a los géneros como categorías fijas, la tradición los presenta como una especie de lenguaje abreviado, una taquigrafía que asegura una comunicación inmediata y precisa entre productores y técnicos, estudios y espectadores, críticos y lectores. No se puede negar que dicha comunicación existe, en ocasiones. Hay suficiente consenso cultural sobre la existencia y naturaleza de ciertos géneros para establecer un buen entendimiento, sobre todo en el caso de géneros que combinan rasgos semánticos fácilmente identificables con una sintaxis estable (como el *western* y el musical, por ejemplo). Desgraciadamente, demasiadas teorías del género se han fundamentado casi exclusivamente en casos especiales como éstos. Por irónico que pueda parecer, los problemas de comunicación relativos al género pueden ayudarnos a comprenderlo mejor, puesto que es precisamente en las contradicciones que se manifiestan entre las distintas prácticas genéricas donde se revelan los impulsos discursivos que subyacen al género. Para demostrar este enunciado, afrontaremos ahora y hasta el final del capítulo una importante contradicción que nos permitirá dilucidar ciertas prácticas discursivas generalizadas. Y otra contradicción será la protagonista del capítulo 8.

¿El género es un objeto positivo o negativo? Casi todos los tratados académicos sobre los géneros dejan en el lector la convicción de que, como mínimo para los productores, los géneros son verdaderamente excelentes. Según Richard Maltby, «para los productores, las ventajas del principio de clasificación de películas por tipos son claras. En primer lugar, ofrecen una garantía financiera: ya de entrada, las películas de género tienen el mercado asegurado entre su público, porque el espectador posee una imagen y una experiencia del género antes de enfrentarse a cualquier ejemplo concreto de éste» (1995, pág. 112). Los críticos vuelven repetidamente a este concepto del género «como propiedad con mercado seguro»

(Wyatt, 1994, pág. 55). Como apunta Bruce A. Austin, «las investigaciones han demostrado sistemáticamente que la gente cita la trama o historia de una película y su género como las razones más importantes para ir al cine en general y el motivo por el que acuden a ver una película en concreto» (1989, pág. 74). Existe, ciertamente, una extensa bibliografía sobre el tema (compilada por Austin y Gordon, 1987).

La clasificación por edades como género

Creado en su origen para anticiparse a una temida intervención gubernamental en la industria cinematográfica tras una serie de escándalos públicos, el Código de Producción promulgado por la Motion Picture Producers and Distributors Association convirtió a todas y cada una de las películas de Hollywood en un acto implícito de discurso dirigido de forma sesgada al gobierno. Hasta la llegada del sistema de clasificación por edades establecido en 1968 por la Motion Picture Association of America (MPAA), sin embargo, esta deferencia para con Washington tuvo muy pocos efectos directos sobre los géneros.

Tal y como se ha practicado en los últimos treinta años, el sistema de clasificación ha asignado a todas las películas, *trailers* y carteles de películas una letra que indica el público apropiado de la película, según la Classification and Rating Administration de la MPAA, la llamada CARA. Como las categorías impuestas por el gobierno durante el período de guerra, esta clasificación cumple importantes objetivos respecto a los géneros. Así como las circunstancias materiales de la vida durante la guerra elevaron el grado de atención prestado a ciertos denominadores comunes (la presencia de las fuerzas armadas de los EEUU, por ejemplo), se supone que el hecho de ser padres o madres de familia atrae la atención de los potenciales espectadores respecto a temas como la presencia (o ausencia) de lenguaje ofensivo, desnudos y violencia.

Esto no significa que categorías como éstas sean buscadas, mostradas o utilizadas de igual manera por todos los cineastas o en todos los momentos históricos. Originalmente, la clasificación por edades se dirigía principalmente a los propietarios de las salas de exhibición y a los padres de familia. «G» (de «General audiences», «público en general»), significaba que los padres podían ir acompañados de sus hijos. «PG» invitaba a los padres a ejercer el papel de asesores (*Parental Guidance*, asesoramiento paterno). Una clasificación «R» («Restricted»), restringía la película a los espectadores a partir de los diecisiete años a menos que fueran acompañados por un adulto, reclamando por lo tanto otra actitud de los padres respecto a sus propias decisiones. La temida «X» informaba a los propietarios de las salas que todos los menores de diecisiete años debían ser excluidos (*excluded*). Con la evolución del sistema, no obstante (que incluye una nueva categoría, la PG-13, y la sustitución de la designación «X» por NC-17), los productores han ido utilizando cada vez más esta clasificación como reclamo para los espectadores más jóvenes.

Lamentablemente, los estudios críticos que afirman la importancia del género como una influencia positiva en las decisiones del espectador suelen ocultar la mitad de la historia. Como hemos visto al comparar la publicidad de los grandes estu-

Desde hace unos años, las productoras han hecho todo lo posible por evitar las clasificaciones que permiten ver películas a la gama más amplia de espectadores (esto es, G, PG y PG-13), porque se han dado cuenta de que el grupo demográfico que más les interesa (los espectadores de entre 15 y 25 años) evita las películas que ostentan esa calificación. Conscientes de que resulta mucho más útil dirigirse al público joven y no a sus padres, los productores se han dedicado a añadir sistemáticamente a sus películas el grado suficiente de violencia, desnudos o lenguaje ofensivo para asegurar una clasificación R. (Nos preguntamos cuánto tiempo tardará el sistema de clasificación moral televisivo norteamericano en subvertirse de la misma manera.) Ni los contenidos ni las estructuras pueden dar cuenta por sí solas de lo sucedido en este caso, porque ambos dependen directamente de los cambios en la situación discursiva y en la identidad del público al que las productoras se dirigen con esta manipulación de las clasificaciones.

Las clasificaciones por edades son sólo una pequeña parte del discurso global de las productoras. Los carteles de las películas normalmente la presentan en un tipo de letra muy pequeño en una de las esquinas inferiores; las únicas excepciones a esta regla las constituyen las películas clasificadas X. De hecho, los grandes estudios tienden a minimizar la clasificación por edades y otros atributos de género, mientras que las productoras de películas para adultos casi siempre hacen alarde del género. Magnificando la clasificación otorgada a la película (en algunos casos, la X tiene el mismo tamaño que el cartel) o multiplicándola (caso de la célebre triple XXX), las productoras de películas para adultos identifican firmemente el género con la clasificación de la película. En este proceso para llegar al público que se han marcado como objetivo se han visto ayudados por una característica poco conocida de las clasificaciones de la MPAA: aunque las clasificaciones están registradas en las oficinas de patentes y marcas registradas de los Estados Unidos, y por lo tanto no pueden ser utilizadas sin el consentimiento previo de la CARA, la clasificación X (cuando ésta aún existía) podía ser aplicada por los propios productores. Probablemente, Linda Williams tenía razón en principio al afirmar que «quienes tienen poder construyen la definición de pornografía a través de su capacidad de censurarla» (1989, pág. 12); tras convertirse las películas X en un objeto de consumo, sin embargo, los productores descubrieron lo fácil que les resultaba beneficiarse de esa misma censura. Al operar en un mercado que parte de una clara designación genérica, como les sucedía a los independientes durante los años veinte, los creadores de películas para adultos aprovechan el vocabulario más adecuado a su disposición para etiquetar su mercancía.

dios y de los independientes durante los años veinte, la importancia del género en el discurso de la industria depende en gran medida del tipo de exhibición que se está buscando. Si la decisión de los espectadores de ir al cine motivados por el género basta para mantener a los cineastas independientes, el reclamo del género, en cambio, nunca es suficiente para las producciones de una *major*. Esta diferencia resulta aún más compleja tras los cambios sustanciales en la financiación y la publicidad de Hollywood motivados por la caída del sistema de integración vertical de producción-distribución-exhibición.

En el Hollywood clásico resultaba relativamente barato hacer películas que reportasen unos beneficios reducidos pero seguros. Operando igual que otros fabricantes, hasta los mayores estudios evitaban los riesgos, buscando la garantía de unas ganancias que, aun siendo limitadas, les permitiesen recuperar la inversión. En ese clima, donde el cine era la mayor fuente de entretenimiento y las alternativas para el ocio eran relativamente infrecuentes, la identificación por géneros podía servir, sin duda, para evitar pérdidas en cualquier película. La situación es hoy muy distinta. Las cuentas del Hollywood actual no se basan en los pequeños beneficios de cada película, sino en conseguir que obtenga grandes beneficios una de cada diez. El presupuesto en publicidad para las películas de hoy suele sobrepasar la totalidad del presupuesto que en los años cincuenta se destinaba a una producción entera. En consecuencia, la importancia relativa de la mera identificación con un género ha disminuido significativamente, porque el género nunca puede, por sí solo, asegurar el éxito. En ambos períodos, la afiliación genérica puede contribuir a que una película alcance unos ingresos medios o ligeramente superiores a la media, pero en el Hollywood clásico una película mediana reportaba siempre un pequeño beneficio, mientras que actualmente una película mediana en realidad pierde dinero.

Pese al gran número de investigaciones que parecen demostrar la utilidad mercantil de la identificación por géneros, los espectadores no siempre tienen una visión tan uniformemente positiva del género como los críticos nos quisieran hacer creer. En parte, esta confusión deriva del tipo de preguntas que suelen formular los encuestadores. Desde el principio, a los aficionados se les ha preguntado siempre: «¿Qué tipo de películas le gustan más?» (Foster, pág. 27, en Portland en 1914; Short, *passim*, en Iowa City en 1916; Hepner, pág. 896, en una ciudad sin identificar en 1928; citado por Koszarski, 1990, págs. 30-31), o: «¿En qué se basó para elegir esta película (o sala)?» (por ejemplo, varios estudios realizados a mediados de los veinte, citados por Koszarski, 1990, págs. 28-31). Preguntas tipo test de esta clase tienen forzosamente que confirmar una supuesta influencia positiva de los géneros en las decisiones tomadas por los espectadores.

Supongamos, sin embargo, que se realiza una encuesta más abierta, preguntando cosas como: «¿Qué efecto tienen los géneros en su elección de películas?». ¿Obtendríamos resultados distintos de un estudio de este tipo? Que yo sepa, el único sondeo de esta clase lo llevó a cabo Susan Kim en Iowa City durante el verano de 1997. Se pidió a un centenar de personas que hacían cola en un cine que rellenasen un cuestionario que incluía preguntas abiertas cuyo objetivo era inducir la producción de respuestas que pusieran de relieve el conocimiento y las preferencias res-

pecto a los géneros, así como el papel de los géneros en la elección de películas. Aunque un grupo de encuestados admitió que el género «es útil para decidirse por una película que se corresponda con mi estado de ánimo», otro grupo igualmente numeroso hizo comentarios negativos —e incluso airados— sobre los géneros. Un aficionado señaló que «el género sólo importa cuando es una de esas cursis películas de «chico conoce chica» de Hollywood: sé entonces que tengo que evitarla a toda costa». Otra encuestada dijo que los géneros no le servían tanto para decidir qué quería ver como para clasificar «las que no hay que ver», que en su caso incluían las de terror, las de la Segunda Guerra Mundial, las fantasías de espada y brujería y las películas románticas. Al parecer, la capacidad del género como influencia positiva se ve contrarrestada por una tendencia igualmente extendida a considerar ciertos géneros, y con ellos la producción de género como tal, como algo a evitar.

Dada la cantidad de tinta vertida para explicar la utilidad de los términos genéricos como taquigrafía empleada por los estudios, esta dimensión crítica respecto al género podría parecer sorprendente. Sin embargo, basta con echar un vistazo a los memorándums de los estudios para confirmar una visión del género como objeto perjudicial. Cuando en 1939 Robert Lord redactó un informe para uno de los jefes de estudio de la Warner, Hal Wallis, sobre una propuesta de producción, empleaba una terminología genérica rotunda: «hasta ahora, la sofisticada comedia ligera propia de Lubitsch nunca ha llegado a impresionar del todo al gran público» (Behlmer, 1985, pág. 117). Cumpliendo una tarea similar respecto a un proyecto llamado «Todo el mundo acude a Rick's» (*Everybody Comes to Rick's*), Robert Buckner transmitía a Wallis sus dudas sobre la futura *Casablanca* en términos de género. El gran momento de la película, mantenía, es una «total farsa melodramática» (*ibid*, pág. 198). Recordando que la creación de géneros cinematográficos en muchos casos ha sido propulsada por la publicidad negativa (el *western* como una nimiedad sólo apropiada para niños o extranjeros, el musical como el tipo de película que todo el mundo estaba cansado de ver), no debería sorprendernos que para los ejecutivos de los estudios la identificación por géneros también constituyese un sinónimo de producción pasada de moda, simplista y anquilosada. Ciertamente, en nuestra sociedad algunas etiquetas genéricas se han convertido en términos peyorativos. En ciertos círculos, calificar una película de «melodramática» equivale a menospreciarla. Etiquetar una comedia como «slapstick» ya no equivale a designarla como género, porque hay demasiados géneros que acaban perdiendo su especificidad en favor de una negatividad «genérica».

Estrategias de marketing: nombres de marca

El uso que en los últimos tiempos se viene haciendo en el marketing del término «genérico» puede ayudarnos a entender cómo el género puede ser entendido a la vez como algo positivo y negativo, y por qué las industrias cinematográficas han desplegado el género de un modo tan desigual y aparentemente idiosincrático. Basta con pasear por un supermercado hoy día para advertir dos tendencias contrapues-

tas a la hora de empaquetar y etiquetar los productos. En un extremo están las «marcas», los productos más caros apoyados por un enorme presupuesto publicitario de alcance nacional. Los nombres de estos productos son marcas registradas; se presentan en envases con un diseño distintivo sujeto a *copyright*; la letra pequeña proclama el número de patentes pendientes o detenidas por los fabricantes.

En el extremo opuesto encontramos a un grupo de envases sencillos, que contienen una serie de productos denominados *genéricos*. A la inversa de los productos de marca (y de manera similar a los productos etiquetados con el nombre del comercio y otros artículos de bajo precio), el etiquetado de los productos genéricos es tan simple que prácticamente no incluye diseño alguno, a excepción del nombre que lo identifica y una lista del contenido. De hecho, la lista del contenido es casi siempre el aspecto más prominente del envasado de los productos genéricos; en este tipo de productos no se presta una especial atención al color, la forma y la textura, sino que más bien se destacan, sin más, los contenidos nutricionales de cada artículo. Pero todavía hay otra diferencia entre las marcas y los productos genéricos. En el envase de un producto genérico, todas las palabras aparecen correctamente escritas, mientras que el etiquetado de las marcas presenta, sistemáticamente, nombres deliberadamente alterados.

El proceso de deformación de la lengua inglesa con la finalidad de crear un nombre de marca reconocible es tan habitual que se podría construir una auténtica tipología de los orígenes de las marcas. Seguramente, la fuente más común de productos y servicios de marca es, pura y simplemente, la escritura alterada, como sucede en Cheez Whiz, Diet Rite Cola, Heet, Kix, Kleenex, L'eggs, Oven Krisp, Pak Mail, Rice Krispies, Scotchbrite, Stanley Steamer, Trix, U-Haul y Velveeta. La grafía de ciertos vocablos del inglés se modifica constantemente en los nombres de marcas, como sucede con queso (*cheese/cheez*), limpio (*clean/kleen*), guarda (*guard/gard*), tú (*you/ü*) y el trío compuesto por brillante, ligero y bueno (*bright/brite, light/lite, right/rite*). Una segunda categoría de nombres de marca deriva de la expansión de términos descriptivos ya existentes (acompañados con frecuencia de grafías alteradas o deformadas): Baggies, Donettes, Clearasil, Clorox, Grravy, Jell-O, Müeslix, Steamatic, Tampax, Wheaties. Un tercer grupo de nombres surge de un proceso de combinación (que a veces se mezcla con la alteración de la grafía): Butterball, Kit Kat, Krusteaz, Manwich, Pennzoil, Rice-a-roni, Rubbermaid, Skintastic, Sunkist. Y una última categoría resulta de la contracción (con o sin el apóstrofe): Amoco, Beggin' Strips, Charmin, Cracklin' Oat Bran, Esso, Kibbles 'n Bits, Bac'n Cheez, La'-James, Land O Lakes, O-Cel-O.

Una vez establecido el nombre de la marca, puede ampliarse fácilmente hasta alcanzar proporciones dinásticas. Al principio solamente había un tipo de Cheerios; ahora tenemos los Cinnamon Cheerios, Honey Nut Cheerios y Multigrain Cheerios. Cuando la forma innovadora «Chex» se hubo ganado el reconocimiento popular, se utilizó para todos los tipos de cereal posible: maíz, arroz, trigo y hasta el salvado compuesto. De los Fritos surgieron los Doritos y los Tostitos. La familia Fruit Newton empezó con un higo y nada más, pero ahora incluye manzanas, arándanos, frambuesas y fresas.

Se entrevé, pues, un esquema fascinante en las estanterías del supermercado del barrio. En primer lugar, los «genéricos» comparten una serie de características:

- a) los productos genéricos solamente ofrecen alimentación o servicios básicos;
- b) sus etiquetas describen el contenido de forma directa y precisa;
- c) las etiquetas muestran lo que podríamos llamar un grado cero de la creatividad;
- d) las etiquetas respetan la gramática y ortografía del inglés.

Los productos de marca también comparten una serie de características, diametralmente opuestas a las de los productos genéricos:

- e) además de la alimentación básica, se entiende que los productos de marca ofrecen un suplemento sin especificar de atenciones, encanto, diseño, calidad u otro tipo de ventajas;
- f) aunque habitualmente transmiten algo de información sobre el contenido básico del producto, el objetivo de las etiquetas es producir una actitud positiva del consumidor respecto a las ventajas suplementarias;
- g) las etiquetas son casi siempre lo bastante distintivas como para constituir una marca registrada;
- h) el grado de distinción de las etiquetas se adquiere mediante la simulación de nombres de familia o a través de la deformación del lenguaje.

Si comparamos las dos listas, reconoceremos de inmediato hasta qué punto los géneros, en una cultura de marcas, son incapaces de ofrecer todas las cualidades deseadas. Aunque los genéricos emplean un inglés correcto, anuncian verdaderamente lo que contienen, satisfacen necesidades humanas básicas y preservan a los consumidores de la amenaza del hambre, los productos de marca prometen algo más fascinante: fantasía, calidad, estilo e individualidad.

La clave del éxito de las marcas reside, irónicamente, en su capacidad de burlarse de los productos genéricos y tomarse libertades con el inglés correcto que se asocia con éstos. Para constituir un nombre de marca registrable, es necesario, precisamente, violentar el lenguaje estándar. Mediante esta deformación del lenguaje y otras diferencias por un estilo (el diseño «estilizado» de las marcas frente a lo insustancial del diseño de los genéricos), los productos de marca se distancian de los genéricos. Y ése es, ni más ni menos, el objetivo específico que persiguen. Con el fin de tener algo especial para vender, algo que justifique un precio más elevado, los fabricantes de marcas deben diferenciar activamente sus mercancías. Cualquiera puede fabricar productos genéricos, pero sólo los propietarios de las marcas pueden sacar provecho de éstas y de la clientela fiel que suscitan. En el mundo del consumo, nada es menos deseable que los productos genéricos. Los supermercados norteamericanos quedan, pues, muy alejados de ese Hollywood descrito por los críticos, donde los géneros tienen la reputación de ser una suerte de taquigrafía útil.

Películas de marca

Si atendemos a la terminología de los estudios, comprobaremos que el tratamiento que los productos genéricos reciben en un supermercado se aproxima mucho más a la práctica de Hollywood que la concepción, típica de los críticos, del género como lenguaje taquigráfico. Lejos de producir y publicitar películas de género, los grandes estudios evitan sistemáticamente la asociación de sus películas con un género específico. Como los productos genéricos de un supermercado, los filmes de género pueden ser realizados y distribuidos por cualquier productor. Después de explotar una película de género, el productor se enfrenta de nuevo a la necesidad de crear un público basado únicamente en la fidelidad del público a un determinado género. Si el contexto de exhibición es favorable en esos momentos al género, ésta puede ser una estrategia aceptable, pero incluso en este caso el productor deberá competir en igualdad de condiciones con el resto de productores de películas de género. Compensa mucho más seguir una estrategia que eluda la identificación genérica, haciendo hincapié en ese plus específico que el estudio aporta al género.

Por definición, los géneros no pueden estar nunca controlados por un solo estudio; en cambio, un estudio tiene acceso exclusivo a actores bajo contrato, a sus propios directores, personajes de su propiedad y procesos patentados. Al destacar estas cualidades restringidas en la publicidad de cada una de sus películas, un estudio se asegura automáticamente un público para la siguiente película protagonizada por el actor principal, el personaje o el *look* característicos de la productora. En vez de partir de cero, basta con que la publicidad de la siguiente película señale la continuidad con la anterior para asegurar una elevada cifra de espectadores. Con arreglo a esta lógica, Hollywood rehuye la lógica de los géneros en sus decisiones de producción y publicidad, en favor de series, ciclos, *remakes* y secuelas.

Los creadores cinematográficos entendieron desde un principio el valor de los ciclos de películas. En las primeras décadas del cine, sin embargo, no podía ni siquiera contemplarse la posibilidad de basar la especificidad del estudio en los protagonistas o los directores. Así pues, lo que hacía la industria cinematográfica era arrancar una página del periódico del día y adoptar el método que habitualmente se utilizaba para singularizar las tiras de historietas: se crearon personajes característicos y fácilmente identificables (procedentes, en algunos casos, de esas mismas historietas) para que cada película pudiera contribuir a publicitar la siguiente. En los Estados Unidos, el proceso inaugura, prácticamente, el cine comercial. Antes de la entrada del nuevo siglo, la Edison había creado personajes llamados, simplemente, «El vagabundo» («The Tramp») y «Jones», mientras que la American Mutoscope y la Biograph habían inaugurado sus series «Burglar Bill» y «Little Willie». En rápida sucesión, la Edison fue introduciendo nuevos personajes procedentes de la historieta: «Uncle Josh» (1900), «The Old Maid» (1901) y «Uncle Reuben» (1901). El nuevo siglo también fue un período intenso de adaptaciones cinematográficas de personajes nacidos en los periódicos, entre los que se cuentan «Happy Hooligan» (Edison, 1900), «Foxy Grandpa» (Biograph, 1902), «Buster Brown» (Edison, 1903) y «Weary Willie» (Edison, 1904). Esta estrategia, diseñada con el doble fin de sim-

plificar la producción y mejorar la distribución, topó, desgraciadamente, con limitaciones en una América en la que aún no estaban claramente definidos los estatus de *copyright* del entretenimiento popular. Una y otra vez, los estudios se robaban los personajes unos a otros. Tras apropiarse de «El vagabundo» y de «Happy Hooligan» de la Edison, la Biograph vio cómo su propio «Burglar Bill» pasaba a protagonizar una película de la Vitagraph.

Otra estrategia de creación de ciclos se basaba en el uso de títulos formularios que empezaban con una misma palabra. La serie «How» de la Biograph arrancó en 1898 con *How the Athletic Lover Outwitted the Old Man*, *How the Ballet Girl Was Smuggled into Camp* y *How Bridget Served the Salad Undressed*. Iniciada en 1900, la serie rival «Why» de la Edison contaba con títulos como *Why Mrs. Jones Got a Divorce*, *Why Mr. Nation Wants a Divorce* y *Why Bridget Stopped Drinking*. A partir de 1902, la Biograph aprovechó el filón de dos series relacionadas, que prometían «Amor» en una hamaca, en un maizal, en la oscuridad, en los suburbios, o travesuras «en un» salón de manicura, en un salón de masaje, en el gimnasio de un internado, en un balneario alemán o en el hotel Raines Law. Desprovistos de protección legal, sin embargo, estos géneros demostraron ser tan poco eficaces como los per-

sonajes reconocibles a la hora de garantizar beneficios a las creaciones de propiedad de los estudios. Casi inmediatamente después, la Edison copió los títulos «How» de la Biograph, y, como en esos días el toma y daca se consideraba aún juego limpio, la Biograph se limitó a tomar prestada la estrategia «Why» de la Edison.

Como demuestra este ejemplo, el valor de una producción y de una estrategia de mercado orientadas a las series depende de la situación legal. Sin una protección clara de *copyrights* y marcas registradas, las etiquetas genéricas eran casi tan rentables como los rasgos identificadores más específicos. En esos primeros tiempos de la producción cinematográfica, cualquier catálogo ofrecía una serie semi-exclusiva del estudio y designaciones genéricas que todos podían compartir. Sin embargo, los sucesivos cambios históricos acabarían por modificar rápidamente esta práctica. La creación del *star-system*, seguida de cerca por el tratamiento de los directores como estrellas, se tradujo en una disminución de la importancia del género a título publicitario (y también, por lo tanto, en el plano de la producción). Con una protección legal mejorada, se hizo posible (y lucrati-



Relegando las referencias genéricas a unos gráficos de trazo sombrío que aluden al cine de aventuras, este cartel de *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) se centra sobre todo, a través del texto, en la colaboración entre George Lucas y Steven Spielberg.



En vez de admitir cualquier posible conexión con un género ya existente, los carteles de las películas de James Bond (Agente 007 contra el doctor No [Dr. No, 1962]: Desde Rusia con amor [From Russia with Love, 1963]) se esforzaban por dirigir la atención hacia los rasgos de propiedad del estudio: James Bond, Ian Fleming y Sean Connery.



Al no poseer ninguno de los rasgos de propiedad de la serie Bond, Ipcress (The Ipcress File, 1965) tuvo que apoyarse en la identificación genérica y en la comparación con su rival, la serie Bond.

vo) para un Hollywood más maduro el diseño y la protección de personajes exclusivos. Entre los primeros ejemplos se cuenta Charlie Chan (1929), de la Fox, Tarzán (1932), de la MGM y El Hombre Delgado (1934) y Perry Mason (1934), de la Warner. A finales de los treinta, casi todos los estudios se habían sumado a esta tendencia. Adaptando de nuevo a personajes procedentes de la historieta, e incorporando también a personajes de la radio y de la ficción popular, la Columbia tenía a The Lone Wolf (1935) y a Blondie (1938), la Warner a Torchy Blane (1936) y a los Bowery Boys/Dead End Kids (1937), la MGM tenía al Dr. Kildare (1937) y a Andy Hardy (1937), la Fox poseía a Mr. Moto (1937) y a Michael Shayne (1940), la RKO ofrecía El Santo (The Saint, 1938) y la Paramount a Henry Aldrich (1939). Aunque muchas de esas series acabaron como producciones de serie B, todas ellas cumplieron con éxito el principal objetivo de los estudios que les dieron vida: asegurar un flujo de beneficios constante sin ofrecer apoyo alguno a la competencia.

En épocas más recientes, personajes exclusivos como James Bond, Rambo, Indiana Jones, Conan, Batman o Superman, junto con títulos susceptibles de repetición como *El Padrino*, *Grease*, *Tiburón*, *Halloween*, *Star Trek*, *Arma letal*, *Depredador*, *Robocop* y *La jungla de cristal* han contribuido a que Hollywood cosechase unos beneficios récord, gracias a la protección legal que el sistema ofrece hoy en día. Aunque la idea comúnmente aceptada es que Hollywood hace y publicita películas de género, si inspeccionamos detenidamente las campañas publicitarias descubriremos que los enunciados genéricos nunca han formado parte sustancial de la estrategia publicitaria del cine, excepto en los casos en que se trataba de capitalizar el éxito de otro estudio. Si bien hasta los carteles más rudimentarios y los trailers más sucintos aportan algo de información sobre los vínculos de una película con el género, siquiera a través del vestuario y las localizaciones (los arreos del western y un caballo versus una espada y unas sandalias o un traje de etiqueta y una orquesta de baile), los textos de los carteles y la voz en off de los trailers destacan sistemáticamente las características de propiedad exclusiva (el protagonista, el director y los grandes éxitos del estudio relacionados con la película presentada) por encima de determinantes que pueden compartirse como el género. *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* no fue promocionada por la Warner Bros. como un biopic —aunque en 1940 el género ya era reconocido a gran escala como tal— sino como el heredero de las anteriores películas de la Warner sobre Pasteur y Zola. La Paramount no presenta *En busca del arca perdida* (Raiders of the Lost Ark) como una película de aventuras; propone, en cambio, a «Indiana Jones, el nuevo héroe de los creadores de *TIBURÓN* y *LA GUERRA DE LAS GALAXIAS*». La función de la publicidad es anunciar, en una misma medida, al filme y a aquellos que lo crearon.

Las campañas publicitarias para la serie de James Bond, todo un éxito en los sesenta, y las de sus imitadores constituyen un ilustrativo ejemplo. *Agente 007 contra el doctor No* (Dr. No), de la United Artists, no se identifica por su género sino como «LA PRIMERA PELÍCULA DE JAMES BOND». El cartel de *Desde Rusia con amor* (From Russia With Love) añade la estrella al cóctel; en la esquina superior derecha se incluye, para quienes no reconozcan el título de la novela de Ian Fleming, un rótulo que reza «VUELVE JAMES BOND», mientras que en la esquina inferior izquierda se

nos recuerda que la película presenta a «SEAN CONNERY COMO JAMES BOND». Unos pocos meses más tarde, otros estudios ansiosos por sacar tajada del éxito cosechado por Bond hacen lo imposible por caracterizar a sus películas en comparación a las de Bond. El cartel de *Ipcress* (The Ipcress File) alude tanto a la serie Bond («¡Un *Goldfinger* para adultos, mucho más divertida que cualquier película Bond y más gratificante, también!» — *Newsweek*) como a la designación genérica resultante («UN THRILLER ADMIRABLE EN TODOS LOS ASPECTOS» — *The New Yorker*). Como demuestra este ejemplo, la afiliación a un género no es algo a lo que todas las películas tengan derecho desde su nacimiento, sino que constituye una estrategia discursiva para acceder al público de la competencia. Así como la decisión de la 20th Century-Fox de anunciar *El gran milagro* recordando éxitos de la Warner como *La tragedia de Louis Pasteur* y *La vida de Emile Zola* tendía a consolidar el estatus del biopic, la alusión de la Universal a las películas de sus competidores reafirma la identidad de las películas de ambos estudios como thrillers.

Ejemplos como éstos sugieren que debemos considerar al género no como una cualidad de los textos, sino como un producto derivado de la actividad discursiva. El estudio A produce un ciclo exitoso de películas, anunciándolas como un ciclo exclusivo basado en un personaje, una trama y una estrella protagonista; con el afán de beneficiarse de ese triunfo, el estudio B produce películas similares y las anuncia aludiendo a los éxitos del estudio A. La denominación del ciclo del estudio A es limitada y exclusiva del estudio (las películas de James Bond, por ejemplo), por lo que no puede aplicarse conjuntamente a las películas de los estudios A y B. Se hace necesario, entonces, recurrir a un término genérico que englobe a todo el grupo de películas. Trabajando retrospectivamente, y sirviendo a sus propias necesidades de un vocabulario estable, potente y de largo alcance, los críticos adoptan y hacen cristalizar velozmente esta terminología genérica, aplicándola indiscriminadamente a las películas de ambos estudios. Mirando aún más atrás, y asimismo guiados por sus propias necesidades, los estudiosos del cine con frecuencia han sido incapaces de distinguir ese uso crítico de la actitud inicial del estudio, que evitaba escrupulosamente toda terminología de carácter genérico. Se olvida con demasiada facilidad que la mayoría de etiquetas de género nacen vinculadas a ciclos limitados.

Convencidos de que Hollywood ha producido y publicitado siempre películas de género, muchos estudiosos han mostrado su sorpresa al conocer estas afirmaciones. El proceso que aquí se describe, sin embargo, es totalmente predecible, siempre que uno comprenda la lógica que lo alimenta. Mucha gente se imagina que un estudio de Hollywood funciona como una fábrica: a partir de moldes estandarizados, el estudio produce películas similares y reconocibles, las etiqueta en función de esa semejanza y las vende con esa etiqueta mientras haya un mercado para el producto. Esta concepción es fundamentalmente equívoca, puesto que presupone que los estudios crean únicamente un tipo de producto: películas. En realidad, los estudios procuran crear, como mínimo, otro tipo de producto.

Además de los filmes en sí, los estudios crean etiquetas, personajes, tramas, temas musicales, técnicas, procesos y dispositivos que, a la larga, pueden acabar siendo más valiosos que las películas donde fueron aplicados por vez primera. La más

importante de esas creaciones es el propio nombre del estudio. Así pues, toda producción apunta a dos objetivos interdependientes pero distintos: no sólo pretende obtener beneficios de esa película en concreto, sino, al mismo tiempo, garantizar unos ingresos futuros identificando el éxito de la película con un rasgo exclusivo del estudio (título, personaje, protagonista) que pueda utilizarse de nuevo para vender, ya de antemano, el siguiente título.

Este proceso se puede entender haciendo referencia a los métodos de creación e intercambio de la propiedad en el capitalismo. La concepción tradicional de la producción de Hollywood únicamente reconoce dos fuentes de riqueza: la fabricación y la venta. El estudio hace la película y la vende a los distribuidores y/o espectadores. Bajo esta perspectiva, los estudios cinematográficos serían simples artesanos que cobran una tarifa horaria derivada de su nivel de habilidad más gastos de material. Este modelo, hasta cierto punto adecuado para entender a los independientes del Hollywood de los años veinte, resulta totalmente inadecuado para describir a los grandes estudios de siempre en Hollywood, porque capitalismo significa algo más (¿o menos?) que un intercambio igualitario de trabajo por dinero.

Para comprender la estrategia de marcas desplegada por la mayoría de productores cinematográficos, se tienen que reconocer dos fuentes adicionales de riqueza: la invención y el robo. Aunque existen inventos de muchas clases que han reportado beneficios a los estudios de Hollywood, los más importantes son, con mucho, las marcas registradas que el estudio ha creado *ex nihilo* y dotado de unos contenidos propios. Algunas de esas etiquetas exclusivas duran décadas, pero la mayoría tienen una existencia corta; mientras están vigentes, sin embargo, ostentan un enorme valor financiero. Algunas —como la Kodak y la Esso, o Mickey Mouse y el logo de la MGM— han superado el paso del tiempo, pero Postum y Shirley Temple no sobrevivieron a la guerra, y el título «La jungla de cristal» podría no tener continuidad en el siglo que ahora empieza.

Nótese que el valor al que nos referimos *no* es el valor de los productos materiales, sino el valor del término en sí. No parece arriesgado aventurar que costaría mucho más dinero comprar la marca registrada Jell-O que todos los paquetes de Jell-O que actualmente se encuentran en los supermercados. Asimismo, sería probablemente más barato comprar el contrato de cada uno de los jugadores de los Dallas Cowboys que adquirir el nombre del equipo. A finales de los ochenta, el productor Joel Silver podría haber preferido vender Silver Pictures antes que abandonar los derechos del título «Arma letal» y sus contratos con los actores Mel Gibson y Danny Glover (sin tener en cuenta el hecho de que, gracias al éxito de *Arma letal*, *La jungla de cristal* y *Depredador*, la etiqueta Silver Pictures se convirtió en una atracción de taquilla de éxito seguro). Aunque no ofrecen sustento material alguno, las marcas son la forma quintaesenciada de la propiedad moderna. Durante casi un siglo, los estudios y productores de Hollywood han utilizado todos sus productos básicos —sus películas— para crear un producto secundario aún más lucrativo: un rasgo cuya esencia sea la de una marca y que pueda incluirse en posteriores películas, garantizando la fidelidad del público y unos ingresos continuados.

Si el esfuerzo de los estudios de Hollywood suele ir encaminado a la producción de películas con una «firma», es decir, películas que produzcan no sólo beneficios económicos sino también un valor realizable suplementario que a su vez pueda ser objeto de venta, en ocasiones resulta más lucrativo limitarse a robar una propiedad inventada por otro estudio. Esto es lo que sucede cuando la Universal compara *Ip-ecress* con las películas de James Bond de la United Artists y reduce el conjunto de películas resultante a la categoría más general de «thriller». Quizá robo es una palabra demasiado fuerte en este caso; quizá el término apropiado sea «intrusión». Si se mueven con cuidado, los intrusos pueden vivir bastante bien en Hollywood, igual que han hecho en los supermercados imitando los nombres, productos y envoltorios de las grandes marcas, capitalizando en beneficio propio el éxito obtenido por éstas. Ciertamente, el término «capitalizar» lo dice todo: si los ciclos crean capital mediante la invención, la terminología genérica sirve para redefinir las características exclusivas de los productos convirtiéndolas en términos susceptibles de ser compartidos, lo que equivale a forzar la distribución del capital.

La discursividad genérica

Este repaso de los usos de los géneros, aunque sucinto, sugiere una serie de importantes conclusiones:

1. Los géneros deben entenderse desde un punto de vista discursivo, es decir, como un lenguaje que no sólo pretende describir un fenómeno concreto, sino que está dirigido por una de las partes a otra, normalmente con un propósito identificable y específico.
2. Lo que habitualmente consideramos entidades unitarias (el estudio, el espectador) comprende en realidad múltiples lugares discursivos.
3. Las variaciones en la afiliación, evaluación y terminología genéricas derivan normalmente de diferencias en la situación discursiva.
4. Los géneros como concepto, así como las películas de género, pueden recibir tratamientos positivos o negativos; esta distinción puede atribuirse a las diferencias existentes entre sus usuarios y los objetivos que pretenden alcanzar al utilizar las normas o la terminología del género.
5. La tendencia, propia de algunos usuarios de los géneros, de evitar la terminología genérica (especialmente, los grandes estudios cuando hablan en su propio nombre), así como la tendencia consistente en identificar siempre las películas por géneros (los estudios cuando hablan en nombre de la industria, los estudios de Hollywood en el extranjero, los estudios independientes, los productores de cortometrajes o los críticos) puede explicarse por la dimensión económica de su situación discursiva (y, en especial, en lo relativo a la protección de marcas registradas y *copyrights*).
6. Con frecuencia, los géneros se crean o ratifican como productos intermedios de imitación industrial. Los productores especializados en la clonación de otros éxitos, en su intento de equiparar sus propias películas a las marcas que imitan, tienden a utilizar términos genéricos que reducen a los originales y a los clones a un mismo denominador común.

7. La terminología de los géneros se suele propagar cuando los críticos aceptan los términos de carácter amplio y exentos de derechos de propiedad elegidos por los productores clonadores.

Aunque estas siete conclusiones recogen el tema del uso genérico por parte de la producción, prácticamente no mencionan la forma en que otros grupos —críticos y espectadores, entre otros— utilizan los géneros. Los dos capítulos siguientes ofrecen la oportunidad de ampliar esta visión limitada del uso de los géneros.

8. ¿Por qué a veces se mezclan los géneros?

Supongamos, por un momento, que fuera imposible no mezclar los géneros. ¿Qué sucedería si, en el corazón mismo de la ley, anidase una ley de impureza o un principio de contaminación?

Jacques Derrida, «La loi du genre» (1980, pág. 57)

En la historia de la crítica, la mezcla de géneros se asocia principalmente con el romanticismo europeo. Concebida como una crítica a la pureza genérica neoclásica, la mezcla romántica de los géneros asentó los cimientos de una nueva estética inspirada en parte por los géneros mixtos medievales. Como modelo para el estudio de los géneros cinematográficos, la oposición histórica de los géneros puros neoclásicos con los géneros mixtos románticos no deja de plantear problemas, pese a todo. Como explicación que justifica la mezcla de géneros por razones de contingencia histórica, la oposición clásico/romántico desemboca fácilmente en la conclusión de que la mezcla de géneros es el simple resultado de las preferencias estilísticas de un período, estudio o director concretos. Así pues, estamos habituados a leer que el clasicismo de Hollywood fue un período de producción netamente genérica, mientras que el cine americano de los últimos años o bien evita los géneros o bien los recombina más o menos azarosamente (véase, por ejemplo, Schiff, 1994, pág. xiv y siguientes). Se dice que algunos directores de Hollywood tienen predilección por los géneros puros (Ford, Hawks, Hitchcock, Lubitsch, Minnelli, Sirk), mientras que otros se distinguen por la mezcla de géneros (DeMille, Renoir, Welles). Si bien estos comentarios no carecen de interés ni son del todo inexactos (aunque a lo largo de este capítulo examinaremos exhaustivamente —y revisaremos de manera signi-

ficativa— la primera de estas afirmaciones), con frecuencia incurren en errores de percepción, porque parten del supuesto de que la mezcla de géneros es una cuestión de carácter únicamente histórico.

Como se demostrará a lo largo del capítulo, la mezcla de géneros, constituye antes que nada —antes de alcanzar un plano histórico— un problema discursivo. Es decir, que nuestra idea de que los géneros se mezclan en mayor o menor medida en las películas de un período o director determinados deriva en gran parte del modo en que estas películas han sido descritas, categorizadas y etiquetadas. Estas descripciones, categorías y etiquetas aparecen, naturalmente, en textos que tienen su propio público y su propio discurso. Sólo si prestamos atención a esta orientación discursiva podremos entender qué está en juego cuando se identifica a las películas como ejemplos de género puro o de mezcla de géneros. En otras palabras: haremos bien en estudiar la mezcla de la terminología genérica antes de entrar a inspeccionar los ejemplos específicos de mezcla de géneros.

Intereses de la crítica

¿Cómo llegamos a saber de la existencia de los géneros? ¿Cómo aprendemos una larga lista de términos genéricos que nos permite tener una idea más o menos clara del contenido de cada uno de los géneros, que nos permitirá clasificar fácilmente gran cantidad de películas en categorías genéricas? Casi todo el mundo presupone que lo que podríamos llamar «competencia genérica» deriva del visionado de las películas, pero nuestra experiencia en otros ámbitos desmiente tal suposición. Sin duda, cuando practicamos un deporte aprendemos cosas acerca de éste, pero el lenguaje que utilizamos para describir el deporte está configurado por la redacción de los textos periodísticos y televisivos sobre el tema. Basta con escuchar a los aficionados cuando hablan de su deporte favorito: se reconoce de inmediato el lenguaje de los anunciantes deportivos y de sus colegas periodistas. Si preguntamos a la gente sobre el matrimonio o los distintos estilos de vida, sus respuestas reflejarán las opiniones de los consultorios sentimentales de la prensa y de los *talk shows* de la franja matinal de la televisión. Nuestra experiencia de la guerra y las explicaciones de ésta pasan, principalmente, por los medios de comunicación que la llevan hasta nuestros hogares, pero la guerra no es el único fenómeno sometido a una mediación de este carácter: todo, desde la política a los productos comerciales, se describe cada vez más con arreglo a unas categorías y una terminología procedente de los intermediarios que nos las sirven. El cine no es una excepción: nuestros términos y nuestros conceptos no derivan tanto del cine en sí como de quienes lo hacen llegar hasta nosotros.

¿Quiénes son, pues, las personas e instituciones que nos enseñan a hablar sobre cine? Las fuentes primarias incluyen, sin duda, los textos financiados y configurados por los estudios a los que no escapa ningún aficionado, entre los que se cuentan los anuncios en la prensa, las vallas publicitarias y los *trailers* de los próximos estrenos. Durante la época de máximo esplendor en Hollywood, la lista necesaria-

mente se ampliaría para incluir los voluminosos informes de prensa distribuidos por los estudios que, además de carteles e imágenes, contenían textos anónimos para la redacción de artículos periodísticos y programas de radio, fotografías cuidadosamente seleccionadas y gráficos y esquemas para promociones y concursos. Como hemos visto, sin embargo, estas fuentes en muy contadas ocasiones instruyen sobre el significado y el uso del vocabulario de los géneros. Subrayan, en cambio, los atributos distintivos del estudio, y entre ellos los títulos anteriores producidos por el estudio, los rasgos estilísticos que lo caracterizan y los nombres de las estrellas protagonistas, directores y personajes, rodeados por una lujosa panoplia de superlativos («el primer», «el mejor», «el mayor»).

Nuestro conocimiento básico de los géneros procede, en cambio, del compromiso que nuestra cultura mantiene con la reflexión sobre el cine y la conservación de su memoria. Mientras que el discurso de los estudios tiene una memoria a corto plazo y se orienta siempre hacia el futuro, la crítica y la categorización miran siempre hacia el pasado. Los estudios pueden hacer mención de una película de éxito reciente, pero en el mundo de la producción el tiempo pasa muy rápido para las películas; muy pocas de las películas de ayer merecerán recordarse mañana. Los críticos, por el contrario, acometen la empresa de situar una película en un pasado mucho más amplio. Los términos genéricos concretan y concentran la tarea crítica. Como método de asegurar la referencia bibliográfica, los términos genéricos ofrecen una forma útil de categorización, que permite una configuración más simple y eficiente —facilitando la consulta— de nuestra memoria cinéfila a largo plazo. Por este motivo, para comprender la terminología de los géneros resulta imprescindible empezar por los críticos y compiladores, nuestra fuente más importante de términos genéricos.

¿Cuáles son las necesidades del discurso crítico y de qué manera conforman nuestra concepción del género? Bruce A. Austin, en su libro *Immediate Seating*, ofrece una visión de la lógica genérica desplegada por los críticos. El capítulo sobre «Historia y tipo» empieza señalando que «las investigaciones han demostrado repetidas veces que la gente cita la trama o historia de una película, así como su género, como las razones más importantes para ir al cine en general y como el motivo por el que han decidido ir a ver una determinada película» (1989, pág. 74). Pero, como el propio Austin argumenta a continuación, la gente no siempre define un género del mismo modo ni clasifica las distintas películas de manera invariable. Austin concluye que «cuando tratamos de valorar las preferencias respecto a los géneros, es necesario separar los géneros en categorías significativas, mutuamente excluyentes y exhaustivas» (*ibid.*, pág. 75). Aunque Austin se aproxima al género con presupuestos y objetivos específicos de la sociología, su deseo de abordar la temática de los géneros de manera clara y estable es compartido por toda la comunidad de estudiosos que se dedican a la crítica y categorización de películas.

Esa necesidad de enfrentarse a unos géneros «significativos, mutuamente excluyentes y exhaustivos» se expresa, en grado extremo, en todas las listas de películas que incluyen información relativa a géneros. Muchos centros educativos, bibliotecas y archivos emplean una base de datos por ordenador para registrar su

colección de películas y vídeos. Como las bases de datos facilitan la recuperación de la información partiendo de cualquier tipo de dato que previamente se haya introducido, uno de los campos de estas bases de datos se suele dedicar al género. Este procedimiento funciona bastante bien cuando es una sola persona quien se ocupa de hacer todas las entradas de géneros, pero en cuanto se multiplica el número de usuarios que introducen información sobre géneros el sistema empieza a fallar. ¿Qué ocurre cuando una persona etiqueta todas las películas de acción/aventuras con el término *aventuras*, mientras que otra utiliza también *acción*? ¿Qué pasa si alguien limita el género de *gángsters* a los años treinta, y utiliza *cine negro*, *acción* o *thriller* para películas posteriores, mientras que otra persona aplica la etiqueta *gángster* a películas de todas las épocas? Puede que alguien distinga cuidadosamente entre *melodrama* y *woman's film*, mientras que otro quizá nunca utilice la designación *woman's film*, y aluda en todo momento a los *weepies*. La única manera de salir del embrollo es establecer, como sugiere Austin, una lista estándar de términos genéricos. De este modo, serán los encargados de las bases de datos quienes, en última instancia, decidirán restringir las posibilidades de elección de términos para el campo del género, obligando a los usuarios a escoger de una lista relativamente corta de etiquetas compartidas por todos.

Por ejemplo, la página de Internet titulada «The Genres List» presentaba, cuando era Lars Joergen Aas el encargado de su mantenimiento, un menú restrictivo de tan sólo catorce géneros «principales», seguido por una nutrida lista de palabras genéricas clave empleadas para detallar mejor la identidad genérica de una película en concreto. Junto con la sugerencia de que los participantes debían «intentar emplear géneros ya utilizados» en vez de «crear nuevos géneros como "Cop" cuando ya existe un género llamado "Police"», estos términos consensuales eran necesarios para que «The Genres List» pudiese facilitar «una búsqueda más sencilla en la base de datos de películas», un objetivo que sólo se consigue cuando todos los usuarios emplean las mismas etiquetas para los mismos fenómenos. Los estudiosos que tratan a los géneros como categorías transhistóricas podrían replicar que en la raza humana está inscrita una breve lista de géneros, y que lo único que hizo Aas fue dar coherencia ortográfica a una homogeneidad arraigada en un nivel profundo. Pero ¿qué decir del hecho de que la breve lista de términos genéricos primarios que rige The Genres List no incluya ni el melodrama, ni el cine romántico ni el de gángsters? Relegados a un estatus secundario, estos términos tan familiares se perdieron en una larga lista de no menos de 235 palabras genéricas clave, que van desde «humor adulto» hasta «zombie».

Imponiendo una coherencia propia y particular —en vez de derivarla de la naturaleza humana—, The Genres List adopta una estrategia compartida por muchas recopilaciones similares. Repertorios como el *Handbook of American Film Genres*, de Wes Gehring, o *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*, de Daniel López, revelan una misma y doble compulsión: emplear un número suficiente de categorías para asegurar que se abarcarán todas las películas, limitándose al menor número de etiquetas posible. En pro de la claridad y la simplicidad, las películas se suelen clasificar bajo una sola rú-

brica. Libros como éstos, junto con las listas de géneros que figuran a veces al final de los libros de texto sobre cine, suelen tratar por todos los medios de justificar la identificación de cada película con un solo género (una trampa que, felizmente, evita *Moving Image Genre-Form Guide*, editado por Brian Taves, Judi Hoffman y Karen Lund para la Library of Congress). Las películas de géneros mixtos se suelen clasificar con arreglo a un género «dominante»; las películas que en distintos períodos han recibido distintas denominaciones se identifican con un solo género; las películas cuya etiqueta genérica original ha caído en desuso se asimilan, sin mayores complicaciones, a otro género que aún no se había inventado en la fecha de producción del filme. A diferencia de los estudios cinematográficos, que venden películas y, por lo tanto, hacen hincapié en su individualidad y no en su afiliación genérica, los autores de estas recopilaciones (y, a fortiori, las editoriales que las venden a las bibliotecas de todo el mundo) venden libros y «conocimiento», productos admirablemente servidos por una atribución genérica totalmente diáfana.

La mayoría de las reseñas de películas siguen una tradición similar por lo que respecta a la denominación genérica, aunque a veces por distintos motivos. Un ejemplo típico de crítica apela al conocimiento sobre géneros de los lectores a fin de situar una película que éstos aún no han visto, y los filmes se etiquetan con el nombre de un solo género conocido por todos, como demuestran los siguientes ejemplos tomados de la obra de Richard T. Jameson, *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Video Guide* (las cursivas son mías):

Hacía mucho tiempo que Hollywood no producía una *comedia* tan negra como *La guerra de los Rose*. (David Ansen, pág. 102)

Por una de esas extrañas ironías de la distribución cinematográfica, justo en el momento —otoño de 1989— en que la paz estaba abriéndose paso en medio mundo, se estrenó toda una serie de impresionantes *películas de guerra*; la reinterpretación post-Malvinas de *Enrique V* realizada por Kenneth Branagh; *Tiempos de gloria* de Edward Zwick, narración del servicio prestado por un regimiento negro en la Guerra de Secesión; y *Nacido el 4 de julio* de Oliver Stone. (Morris Dickstein, pág. 272)

Roxanne es una de las *comedias románticas* más hermosas y exultantes que jamás se han realizado en nuestro país. (Peter Rainer, pág. 116)

Todo lo que tiene de bueno y de malo *Llamaradas*, una *película de acción* sobre bomberos, puede verse ya en la escena inicial del filme. (Julie Salomon, pág. 216)

No existe género más infame que el de las *películas de mujeres encarceladas*, que hoy día se realiza casi íntegramente en Filipinas y que presenta a mujeres que degradan a mujeres en un contexto de fantasías de sexo y violencia para delección del público masculino. En consecuencia, resulta especialmente gratificante ver una película como *La cárcel caliente*. (Kevin Thomas, pág. 283)

Esta *road movie* tremendamente divertida, pertinente y desgarradora (*Thelma y Louise*) pretende llegarnos dentro, y lo consigue. (Peter Travers, pág. 297)

No se trata de otra película de acción de Walter Hill; *El tiempo de los intrusos* es una película de acción post-Rodney King. (Armond White, pág. 221)

Bailando con lobos tiene el mismo atractivo que la mayoría de westerns clásicos, y hasta el mismo tipo de defectos. (Michael Wilmington, pág. 74)

Estas atribuciones genéricas suelen aparecer al principio de la reseña, con frecuencia en la frase inicial. En este sentido, eclipsan con facilidad al resto de detalles o matizaciones que el texto pueda desplegar a lo largo de su desarrollo. Por muy abiertamente que el crítico señale en dirección a otros géneros, la atribución genérica inicial tiende a subordinar el resto de información a una sola identidad genérica.

¿Por qué los comentaristas demuestran tener el mismo fervor categorizador que los enciclopedistas? ¿Por qué los críticos han de tratar de forma sistemática a los géneros como categorías estancas, exentas de toda problemática? Y, especialmente, ¿por qué quienes se dedican a escribir reseñas, cuya tarea más obvia es dotar de señas particulares a la película, se lanzan a identificar a los filmes con categorías genéricas estables, monolíticas y, valga la redundancia, generalizadoras? En un principio, esto podría parecer una mera curiosidad, pero en mi opinión esta «paradoja del crítico» oculta en su interior una de las claves fundamentales para la comprensión del género. En el pasado, los teóricos de los géneros han dado por sentado que era el estudio que producía el filme quien imponía inicialmente la etiqueta de género. Como hemos podido apreciar, la realidad es muy distinta: en la mayoría de casos, los estudios evitan identificar una película con una etiqueta genérica única sin adulterar. El potencial genérico de una película sólo se concreta y estabiliza cuando la película es objeto del acto de recepción crítica. Es decir, que la mayoría del lenguaje genérico tiene su origen en los críticos y no en los estudios.

A diferencia de los estudios, los críticos no tienen nada obvio que vender. Si bien facilitan una cierta cantidad de información a la gente que aún no ha visto la película, les correspondería un lugar muy bajo en la escala de valores del gran tótem del cine si todo lo que pudieran ofrecer es una prioridad de visionado. De hecho, era esto lo que ofrecían los primeros críticos del periodismo cinematográfico y la posición que ocupaban era ciertamente ínfima: se amontonaban anónimamente en publicaciones del medio como *The Film Index* y *The Moving Picture World*. No fue hasta que *The Dramatic Mirror* empezó a publicar reseñas más complejas cuando el nombre de un crítico comenzó a adquirir una identidad específica (como «el Espectador») y, finalmente, a aparecer en el encabezamiento del artículo (como Frank E. Woods). ¿Cómo consiguió Woods emerger del anonimato, y cómo adquieren reconocimiento los críticos de hoy? Woods tenía un producto para vender, más allá de la prioridad de visionado (una ventaja que deja de existir en cuanto el lector ha visto la película). Por una parte, elevó el estatus de su objeto de estudio al establecer vínculos entre el cine y el resto de las artes; por otra, individualizó su propio estilo de escritura al describir las técnicas cinematográficas de una manera personal. De este modo, colaboró en la integración de la profesión crítica dentro de un movimiento de individuación masiva, en el que también participaron directores y actores, iniciado hacia 1910.

Los críticos de nuestros días siguen de cerca los pasos de Woods. Por una parte, hacen todo lo posible por establecer la validez del medio en el que operan. Por otra, intentan crear su propio estilo «de marca». Aunque los críticos han utilizado toda una serie de estrategias para elevar el estatus del cine, como las tendencias del arte y ensayo y el cine de autor de los años cincuenta y sesenta, la táctica más duradera ha consistido en vincular el cine a las raíces narrativas y míticas que entraña la identificación genérica. La atribución genérica incrementa el valor del acto crítico, al conectar el cine con categorías establecidas y profundamente arraigadas en la cultura. No es casual que tantos críticos hayan escrito impetuosos textos cuyo objetivo es, en parte, reivindicar la reputación de un género determinado: André Bazin sobre el western, Arlene Croce sobre el musical, Molly Haskell sobre el *woman's film*, Pauline Kael sobre el cine épico, Andrew Sarris sobre la *screwball comedy*, Richard Schickel sobre la animación, Paul Schrader sobre el cine negro, David Thomson sobre el cine de gánsters, Parker Tyler sobre el cine *underground*, Robert Warshaw sobre el western y el cine de gánsters y Robin Wood sobre el cine de terror. Unos géneros poderosos y una afiliación genérica clara aportan un formidable impulso a toda tarea crítica. En resumidas cuentas, son esos mismos críticos que nos hablan de géneros quienes constituyen la fuente de nuestra tendencia a identificar una película con un solo género dominante. Al fin y al cabo, ¿cómo se podría servir al ideal crítico de los géneros si éstos no pudieran vincularse directamente a las películas?

Estrategias del estudio

Debe recordarse, sin embargo, que los estudios de Hollywood están lejos de compartir la posición discursiva de los críticos. A los críticos les interesa que los géneros sean entidades sólidas y que la afiliación genérica sea única, mientras que los estudios, a su vez, tienen intereses notablemente distintos. Si los críticos son como analistas políticos, que dependen de sus propias capacidades para diferenciar entre los distintos candidatos y sus plataformas, los estudios son como candidatos que optan a cargos políticos, cuya principal preocupación es no excluir a ningún grupo de votantes. A los analistas políticos se les paga por llamar a las cosas por su nombre, mientras que los candidatos hacen todo lo posible para evitar dar nombres a las cosas, puesto que podrían causar una controversia que derivase en una pérdida de votos. Ésta, y no otra, es la actitud que preside el enfoque con que el estudio aborda los géneros. Dado que nombrar un género equivale a adoptar una postura política, y al hacerlo siempre se corre el riesgo de dejar fuera a aquellos espectadores potenciales que evitan sistemáticamente ese género, los estudios de Hollywood prefieren, en cambio, sugerir las afiliaciones genéricas en vez de decir en voz alta el nombre de cualquier género específico (excepto en el caso de las películas exclusivamente concebidas para sacar partido de un género «de rabiosa actualidad»). El objetivo es, por supuesto, atraer a quienes reconocen y aprecian los signos de un género determinado, evitando a un mismo tiempo el rechazo de aquellos a quienes no les gusta ese género.

En el capítulo 4 exploramos la tendencia propia del clasicismo de Hollywood a dejar implícita la presencia simultánea de un número suficiente de géneros que asegurase el atractivo de una película respecto a los tres sectores de público reconocidos: el público masculino, el público femenino y un público *tertium quid* cuyos intereses están fuera de las tradicionales áreas de interés de hombres y mujeres. Durante la época dorada de Hollywood, las campañas publicitarias de los estudios recurrían, pues, implícitamente, a un menú como el siguiente:

Géneros masculinos (elijase uno como mínimo):

Aventuras y acción
Cine de gánsters
Cine bélico
Western

Géneros femeninos (elijase uno como mínimo):

Drama
Musical
Comedia romántica
Weepee

Tertium quid (elijase uno como mínimo):

Fantasia
Cine de época / histórico
Comedia slapstick
Aventuras de viajes

Si bien, que yo sepa, los jefes de publicidad de los estudios nunca llegaron a codificar esta amalgama, el sistema funcionó durante varias décadas: hasta los años sesenta, en que aparecieron nuevos métodos de medir y concebir los datos demográficos del espectador. El viejo sistema solamente reconocía dos variables: la edad y el sexo, o bien se era un adulto sexualmente definido (ya sea hombre o mujer) o no (y entonces, uno formaba parte del *tertium quid*, que a veces se desglosaba en público infantil y tercera edad). Actualmente, se reconocen bastantes más variables (no sólo la edad y el sexo, sino también la raza, la etnia, la clase social, la educación, las actividades favoritas, la situación geográfica y el nivel de ingresos), y las categorías anteriores se fragmentan en piezas mucho más pequeñas (el viejo sistema, por ejemplo, contaba únicamente con tres grupos básicos de edad —niños, adultos y tercera edad—, mientras que el nuevo sistema reconoce hasta ocho franjas de edad distintas). Aunque la información detallada que el nuevo sistema facilita posibilita que los productores puedan dirigirse a su público con mayor precisión, la división del espectador en múltiples sectores reducidos también induce a los departamentos de publicidad a sugerir la presencia de una selección aún más amplia de géneros o subgéneros.

El deseo de dirigir la publicidad a una amplia gama de públicos, todos ellos muy específicamente definidos, obliga a los productores a concebir las películas como una mezcla de géneros, tantos como sean necesarios para los tipos de público a los que se dirige la película. Aunque los críticos se ponen de acuerdo en proclamar que los patrones genéricos configuran las prácticas de producción de Hollywood, enca-



Como demuestra el personaje interpretado por Tim Robbins en *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992), de Robert Altman, los productores actuales se pasan el día escuchando a guionistas que intentan identificar sus guiones con el mayor número posible de géneros.

radas siempre al afianzamiento de unos beneficios y estructuradas como una cadena de producción en serie, un atento examen sugiere que Hollywood prefiere la mezcla de géneros romántica al ideal clásico de la pureza del género. Deliciosamente captada en la versión que Robert Altman hizo del guión de Michael Tolkin *The Player*, la práctica fundamental de desarrollo de un guión en Hollywood comprende (a) los intentos de combinar las cualidades comerciales de los éxitos anteriores y (b) la práctica consiguiente, que comporta no sólo la mezcla de géneros sino el pensar las películas en términos de la multiplicidad de géneros que puedan atraer a los respectivos espectadores de cada género. El primer guión que cae en manos del productor Griffin Mill (Tim Robbins) en la escena inicial de *El juego de Hollywood* se describe como «un cruce entre *Memorias de África* y *Pretty Woman*» (Tolkin, 1995, pág. 16), fórmula con que Hollywood evoca esa película perfecta capaz de llegar a todos los espectadores posibles en virtud de su capacidad para combinar opuestos: África y Los Ángeles, un drama romántico basado en una autobiografía real y una fantasía arquetípica basada en la ensoñación más vieja del mundo, una actriz madura de talento y una cara bonita recién descubierta, intelectualidad y atractivo para las masas. La continuación nos lleva a mayores alturas (o profundidades).

El juego de la mezcla de géneros

Un juego sencillo puede servir para explicar la facilidad con la que Hollywood mezcla los géneros. Imaginemos un nuevo entretenimiento de salón en donde cada jugador saca el nombre de un género y añade a una sinopsis acumulativa de una película una frase correspondiente a esa etiqueta genérica. Éste es un ejemplo del posible desarrollo de una partida:

Jugador 1 (saca drama histórico de época)

La película se inicia con la imagen de Gilbert y Jacqueline, luciendo unos vestidos de época, saliendo de una lujosa mansión en la zona residencial de Nueva Orleans.

Jugador 2 (saca cine bélico)

Fundido a una secuencia de batalla en la Guerra de Secesión, mientras Gilbert explica en *off* cómo consiguió reunir su fortuna.

Jugador 3 (saca drama)

«Ahora», dice, «mi socio me está buscando; cree que le robé la mitad del botín».

Jugador 4 (saca cine negro)

Corte a los barrios bajos de la ciudad, donde alguien contrata los servicios del detective Beaugars, quien, junto con su voluptuosa secretaria, debe encontrar a Gilbert y la estatua en cuyo interior se esconde el dinero.

Jugador 5 (saca western)

Persecución, en acción paralela, que arranca en el puerto de St. Louis, en la que Beaugars persigue a caballo la diligencia en la que Gilbert y Jacqueline hablan de sus planes futuros.

Jugador 6 (saca weepie)

El diálogo revela que Gilbert y Jacqueline van a comprar la libertad de su amada hija ilegítima Cosette, cautiva en el mundo de la prostitución en San Francisco.

Jugador 7 (saca comedia slapstick)

Cuando la diligencia se detiene para cambiar los caballos, un petimetre del Este (interpretado por Leslie Nielsen) ofrece un interludio cómico.

Jugador 8 (saca musical)

Canción: «The Code of the West», que los conductores de la diligencia empiezan a cantar al petimetre; se suman después los propietarios de la posada y, finalmente, los propios Gilbert y Jacqueline, que interpretan un dúo sobre un decorado imaginario vestidos como Buffalo Bill y Annie Oakley.

Jugador 9 (saca aventuras de viajes)

Secuencia episódica que muestra a una diligencia cruzando las llanuras, las montañas, el desierto y, finalmente, un gran plano general en picado de San Francisco con el océano al fondo.

Jugador 10 (saca comedia romántica)

Antes de que Beaugars pueda alcanzar a Gilbert y a Jacqueline, protege a Cosette del proxeneta que la explota, la mira a los ojos, la toma en sus brazos y,

cuando ella señala hacia el arcón donde guarda su ajuar, él entiende a la perfección lo que le quiere decir. Se besan mientras Gilbert y Jacqueline depositan la estatua en el interior del arcón, al son, una vez más, de «The Code of the West».

Como sugiere este ejemplo lúdico, los géneros se pueden mezclar con facilidad porque:

- la concepción popular del género gira principalmente en torno a uno o dos elementos característicos y fácilmente identificables, lo cual permite evocar el género con un material mínimo;
- una película no debe seguir necesariamente la lógica de un solo género a lo largo de todo su desarrollo para que sea identificada con ese género;
- puesto que se basan en elementos diversos (material narrativo, temas, imágenes, estilo, tono, etc.), géneros distintos pueden combinarse con un mínimo de interferencias entre sí;
- ciertas escenas o motivos (por ejemplo, la apoteosis final del amor triunfante), al ser comunes a varios géneros (el western, el musical, el weepie, la comedia romántica, etc.), tienen la capacidad de reforzar la percepción de varios géneros distintos por parte del público.



Para todo el mundo, el western musical romántico de la MGM *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954) parece el resultado de una partida del juego de la mezcla de géneros, celebrada entre productores de Hollywood.

«O sea que se trata de una comedia *thriller* de tema político y con tonos sobrenaturales, pero romántica», dice Mill, traduciendo a su propia jerga genérica las palabras del guionista. «Romántica», asiente el escritor. «Como un encuentro entre *Ghost* y *El mensajero del miedo*» (*ibid.*, pág. 18). Ahora es *Ghost*, ese «*thriller-comedia-romántica*» (Wyatt, 1994, pág. 106) de éxito arrollador la que se ve emparejada con un «*inquietante thriller de paranoia política*» (Malin, 1997, pág. 833) a fin de asegurar un rendimiento económico aún mayor. A pesar del palimpsesto de ironías que preside el filme, rápidamente nos damos cuenta de que esta acumulación de géneros es la mercancía con la que tratan los productores de nuestro tiempo.

En nuestros días, es un halago decir que una película titulada *Kiss and Kill* (título compuesto, ya de entrada) es «un *thriller* negro, una historia de amor, un drama psicológico, un *whodunit*, con algo de *western*», hasta el punto que esta letanía de etiquetas genéricas llegó a figurar en los anuncios del filme en la prensa diaria pese a la insistente tendencia publicitaria a dejar a un lado los términos genéricos específicos en favor de imágenes provocativas o de un lenguaje sugestivo. Tanto en la década de los treinta como en la de los noventa, los productores de las películas más populares han entendido siempre el valor de fusionar las cualidades de distintos filmes de éxito. Como diría Mae West, en este caso demasiada cantidad de una cosa buena no es, ni de lejos, suficiente.

¿Qué tienen los géneros para que resulte tan fácil mezclarlos? En otros ámbitos, los tipos que constituyen categorías diversas no pueden mezclarse en absoluto, porque están diseñados para ser mutuamente excluyentes por naturaleza. Aunque los géneros con frecuencia se comparan a las especies, resulta del todo imposible aparear moscas con serpientes de cascabel siguiendo el modelo con que Hollywood combina habitualmente los géneros. Otros tipos de categorías, estructurados como las distintas escalas de planos cinematográficos dentro de un solo espectro de posibilidades, pueden hacernos dudar entre dos categorías (¿es un plano medio o un primer plano?), pero no desembocan en una indiscriminada mezcla de categorías como la que practica Hollywood. Hay otro tipo de categorías, como la nacionalidad, cuya dependencia de lo histórico es tan pronunciada que pueden originar anomalías como la doble nacionalidad o la ausencia de ésta, pero nadie tiene la libertad de mezclar nacionalidades igual que Hollywood mezcla los géneros.

En relación con otras categorías, los géneros carecen del carácter mutuamente excluyente del género y la especie, de la configuración lineal de las escalas de planos, y de las fronteras firmemente trazadas y defendidas de las naciones y las nacionalidades. Por el contrario, cada género no sólo se confeccionó a base de materiales encontrados, que pueden introducirse en cualquier película y en casi cualquier momento (y en conjunción con cualquier otro género), sino que, además, en las mentes de los espectadores los géneros están tan estrechamente vinculados con ciertos rasgos semánticos reconocibles de inmediato que basta con introducir un elemento aquí o allá para evocarlos. La historia de la evolución de los géneros de Hollywood podría haber seguido fácilmente el modelo de la especificidad y separación neoclásica de los géneros; en cambio, Hollywood ha desarrollado a lo largo de su historia técnicas que no sólo facilitan la mezcla de géneros, sino que la convierten en algo obligatorio.

El cóctel de Hollywood

Desde que Hollywood empezó a aplicar los meticulosos métodos de seguimiento de audiencia propios de la industria televisiva, su publicidad ha ido centrandose los objetivos en sectores cada vez más específicos de público. Pero se trata de algo más que una mera cuestión de estrategia promocional. Cuando la publicidad a gran escala apareció por vez primera a mediados del siglo XIX —gracias al incremento de la circulación de la prensa diaria—, se limitaba a anunciar la disponibilidad de un producto diseñado para satisfacer una necesidad concreta del consumidor y a describir sus cualidades. En nuestros días, el papel que la publicidad encarna es mucho más activo. El descubrimiento de una táctica publicitaria de éxito provoca que la información que deriva de ésta vuelva a introducirse en el sistema a fin de incrementar la comercialidad, es decir, a fin de generar productos que puedan anunciarse con mayor facilidad y éxito. Los productos, que en otros tiempos sintonizaban con las necesidades primarias del consumidor, se diseñan ahora para que se acomoden a los hábitos de compra, tal y como los descubren y definen la publicidad y los departamentos de investigación de audiencia. Cuando el cine nació, los productos determinaban la estrategia publicitaria; un siglo más tarde, es la publicidad la que determina el diseño del producto.

Sin duda, se trata de un esquema muy conocido. Lo que no se reconoce tanto es el papel sustancial que el género desempeña en este proceso. Uno de los motivos de que tengamos unos conocimientos tan limitados acerca del mecanismo que mueve al Hollywood actual es el secreto bajo el que las productoras mantienen sus estrategias de mercado y los documentos que las ponen de manifiesto. Yo mismo pude estudiar el tema gracias a la generosidad de mi colega Dell Edwards, quien me permitió trabajar con una serie de documentos, particularmente explícitos, sobre estudios de audiencia, elaborados por Joseph Farrell y The National Research Group para Walt Disney Productions. Mediante el análisis de encuestas sobre audiencia, anuncios televisivos, un *trailer* y la estrategia publicitaria general para *Cocktail* (1988), el vehículo que la Touchstone Pictures puso al servicio de Tom Cruise, esta documentación pone de manifiesto con inusual claridad las orientaciones genéricas de las actuales estrategias de marketing de Hollywood.

Con la finalidad de determinar «la intensidad del interés de los aficionados por ir a ver *Cocktail*... y el tipo de aficionado más intere-



Independientemente de cómo se presentase la película a sus potenciales espectadores, Tom Cruise demostró ser el mayor atractivo de *Cocktail* (1988), de Touchstone Pictures.

sado» (Farrell, 1988a, pág. 1), el informe sobre «Estrategia publicitaria» traza un preciso plan de batalla: en vez de tomar la película tal y como fue presentada, los investigadores la reconceptualizaron, convirtiéndola en cuatro películas distintas pero coexistentes, cada una de ellas con una trama distinta correspondiente a un género reconocible.

Se presentaron, como alternativas, cuatro descripciones de conceptos a los aficionados al cine; cada descripción representaba un enfoque potencialmente distinto de estrategia publicitaria. Las cuatro alternativas de enfoque conceptual referidas en este informe son las siguientes:

- «Tom Cruise/Drama romántico»
- «Fiebre del sábado noche»
- «El éxito no basta»
- «Como hermanos»

En la versión «Tom Cruise/Drama romántico», se subraya el aspecto romántico de la historia, con un amor perdido y luego recuperado. El concepto «Fiebre del sábado noche» se centra en el deseo del joven de triunfar en la gran ciudad y cómo su definición del éxito se ve transformada por sus experiencias. En la versión «El éxito no basta», se hace hincapié en el conflicto entre el amor y el éxito financiero. La versión «Como hermanos» se centra en la relación entre el joven y su mentor, el camarero maduro.

(Farrell, 1988a, pág. 1)

Los sujetos encuestados nunca llegaron a ver ni un solo fragmento de la película. Aunque también se realizaron pruebas a partir de la película, el trailer y varios anuncios televisivos, la estrategia publicitaria global se basó en el análisis crítico de la película realizado por el National Research Group (probablemente, a petición de Walt Disney Productions, pero los documentos de que dispongo no me permiten confirmar esta suposición).

El primer punto del informe («Tom Cruise/Drama romántico») identifica de manera específica su orientación genérica. El segundo, invocando el éxito de Travolta, en aquel entonces cercano, señala en dirección a la tradición *Bildungsroman*/Horatio Alger subyacente a la trama de *Fiebre del sábado noche*. La etiqueta «El éxito no basta» evoca el melodrama de los años cincuenta, y la descripción confirma ese vínculo. El concepto final («Como hermanos») nos remite a uno de los géneros de finales de los ochenta: el *buddy film*.

¿Cómo se puede presentar una misma película como cuatro historias diferentes que derivan de cuatro géneros distintos? Se utilizan varios dispositivos distintos para asegurar la polivalencia no sólo de *Cocktail*, sino de las películas de Hollywood en general. En primer lugar, la película ofrece un exceso de material, más de lo necesario para cualquier lectura dada. El informe resume el concepto de drama romántico del siguiente modo:

Cocktail, protagonizada por Tom Cruise, es un nuevo drama romántico. Cruise interpreta a un joven *barman* ... Pero Cruise se da cuenta de que la vida nocturna deja

The National Research Group, Inc.
March 21, 1988
Page 12 0310R

-- Total positive interest, while similar based on all four concepts, is highest in response to the "Success Is Not Enough" concept at an above average level.

	Title/Stars Int. Stars		Based On Concept				NRG Horns
			"Sat. Night Fever"	"Success Is Not Enough"	"Like Brothers"		
Definite	22	20	29	39	30	31	25
Probable	28	23	29	22	26	22	25
Total Positive	60	55	59	62	56	63	60

- Younger females express the highest interest in the movie based on all four concept descriptions, at similar and exceptionally strong levels. Older males express the lowest interest at well below average for all four concepts.
- The "Success Is Not Enough" concept generates strong younger female interest, who express an outstanding 39% "definite" interest, but below average "definite" interest among all other sex/age groups. The next most interest is expressed by younger males and younger females but mostly just "probable" interest.
- The "Like Brothers" description generates strong younger female interest (49%) and the highest level of "definite" interest among younger males at an above average 34% level, and the interest based on this concept clearly skews to younger moviegoers. The "definite" interest is slightly below average among older females (22%).
- The "Saturday Night Fever" description is again quite effective among younger females (46%) and averagely effective among older females. It is not effective among males.
- The "Tom Cruise/Romantic Drama" concept is very effective among younger females (51%) and not particularly effective among the other sex/age groups except that younger males are about averagely interested.

Esta página del estudio de audiencia realizado antes del estreno de *Cocktail* muestra los cuatro conceptos genéricos empleados para describir la película a sus presuntos espectadores.

un vacío en él. Trabajando durante el invierno como *barman* en una bella playa jamaicana, se enamora de una joven artista que intenta abrirse camino en Nueva York; es muy distinta de la mujer rica con la que él creía tener que casarse, pero se trata de un amor verdadero. Cuando ella ve que Cruise se cita con una mujer rica, no sabe que lo hace para ganar una apuesta absurda con un compañero de trabajo. Decepcionada, regresa a Nueva York sin volver a verle. Cuando Cruise regresa en primavera a la ciudad, la encuentra, pero ella le rechaza, alegando que prefiere al dinero antes que a ella.

El insiste, y la sigue hasta la casa de sus padres, donde descubre que es de una familia muy rica. El padre de la muchacha ofrece dinero a Cruise para que abandone a su hija. El lo rechaza rotundamente, resuelto a demostrar que su amor es sincero. El clímax emocional de la película llega tras quedar completamente trastocada la vida de Cruise; sólo entonces se podrá reunir felizmente con su verdadero amor.

(Parrell, 1988⁴, pág. 9)

Si *Cocktail* se limitase únicamente a esta narración de miras tan estrechas, sería difícil verla a través de más de un cristal genérico, pero la película contiene muchas más capas en su interior.

Se inicia con una secuencia que muestra los intentos de Cruise de conseguir en primer lugar un trabajo y posteriormente una educación. El filme está jalonado por los encuentros de Cruise con su tío, un avaricioso *barman* de su Queens natal. En Manhattan recibe una formación de alto nivel de un rutilante *barman*, interpretado por Bryan Brown, hombre de acusada personalidad que tiene su propio glosario de proverbios y normas, su propia historia de amor y matrimonio, así como sus propios problemas económicos que desembocarán en un suicidio cometido para atraer la atención de los demás. Además de conocer a su verdadero amor, Cruise flirteará con varias jóvenes que conoce en los bares donde trabaja, y mantiene una relación con una atractiva ejecutiva; su primera conquista le será arrebatada por Brown, y posteriormente será la mujer de éste quien se echará en los brazos de Cruise. Desde el punto de vista del concepto de drama romántico, la mayoría de este material resulta excesivo; como tal, tiende a desestabilizar la lectura como drama romántico, ofreciendo otras configuraciones interpretativas y nuevas asociaciones genéricas. David Bordwell ha dicho que el cine de Hollywood es un «cine excesivamente obvio» (Bordwell *et al.*, 1985, pág. 3); de hecho, precisamente porque el cine de Hollywood suministra un exceso de material debe calificarse de *cine engañosamente obvio*.

Existe un segundo dispositivo que favorece la polivalencia fílmica: es lo que podríamos denominar *el encuadre múltiple*. En virtud del contexto en el que se presenta, todo suceso parece estar «encuadrado» por una o varias series narrativas, como si un solo objeto fuera fotografiado repetidamente pero siempre ante un fondo distinto, poniendo en cuestión la identidad de ese objeto a través de las distintas fotografías. Las primeras escenas en la barra del bar de *Cocktail*, por ejemplo, se inscriben con facilidad en todos los conceptos genéricos de la película:

- la vanidad y vacuidad de la escena del bar ofrecen un ejemplo del camino que el romántico Tom Cruise se negará a tomar;
- la experiencia de Brown cumple la doble función de modelo y prevención para el joven e ingenuo Cruise, reforzando los estereotipos de relato iniciático del filme al estilo «*Fiebre del sábado noche*»;
- En contraste con el destartado bar de Queens del tío, el bar de *yuppies* de Manhattan representa eficazmente la parte de «éxito» del concepto «el éxito no basta»;
- La relación entre los dos *barman* «como hermanos» invoca el género del *buddy film*, incluyendo el cliché de la rivalidad fraternal respecto a una misma chica.

No sólo las acciones; también los personajes y el diálogo son susceptibles de leerse según la lógica del encuadre múltiple, tanto en términos de estrategias textuales como en términos de proceso espectadorial.

Una de las estrategias textuales que facilitan el encuadre múltiple merece ser conocida como un tercer dispositivo que favorece la polivalencia fílmica. Podemos denominar esta táctica como *la yuxtaposición fértil*. Los estudios tradicionales de la narrativa clásica (tanto literaria como fílmica) describen invariablemente los sucesos narrativos mediante metáforas lineales, como la «cadena» narrativa, frecuentemente asociada con la narratología estructuralista (Barthes, Todorov y Genette), esta concepción aristotélica de la narrativa ha sido la predominante en las teorías sobre la narración. Desmontando los textos hasta obtener un único hilo narrativo, este enfoque trata cada eslabón en relación únicamente con los eslabones inmediatamente anterior y posterior. Pero supongamos que el texto, como en el caso de *Cocktail*, esté repleto de material extra. Más que una cadena, en este caso tendríamos entonces ante un rompecabezas, donde el valor de cada pieza depende de su posición en el todo, y no de una sola causa y de un solo efecto, sino de las distintas piezas que se sitúan a su alrededor. La narrativa de Hollywood ha sido tratada casi siempre mediante el modelo temporal (y lineal); sin embargo, resulta más enriquecedor contemplarla desde el modelo espacial, más complejo y abierto, de la yuxtaposición. Las películas de Hollywood están más cerca de las novelas del Grial medievales de las novelas lineales en las que se basa la mayoría de la teoría narrativa; por este motivo, parte de su fuerza procede del delicado entrelazamiento de múltiples personajes, tramas y temas.

En vez de definir cada acontecimiento mediante una causa precedida por un acontecimiento subsiguiente, la yuxtaposición ofrece la posibilidad permanente de interacciones múltiples. Cada uno de los instantes que se proyectan en la pantalla se inscribe en una urdimbre pluridimensional, en la que distintos elementos — como el montaje, el diálogo y la música — se entretajan formando un tejido pluridimensional y reversible. Con cada nueva yuxtaposición, aparecen nuevas conexiones y los conceptos se intensifican o pasan a quedar almacenados en la memoria, en un proceso que conduce, potencialmente, a ese momento mágico de reencuentro cuando ese espectador-tejedor aprieta el pedal de la máquina, levantando los hilos de la trama y dejando otros debajo, iniciando de esta manera una nueva serie de yuxtaposiciones y reencuadres. Sólo cuando se entienden como parte de un todo entrelazadas, caracterizadas por múltiples intersecciones y yuxtaposiciones, las películas de Hollywood revelan totalmente sus estrategias polivalentes.

Finalmente, otro de los dispositivos que facilita la polivalencia fílmica es la *polifocalización* o multiplicación de puntos de vista y posibilidades de lectura. El cine de Hollywood se caracteriza por una alternancia fundamental entre planos de acontecimientos u objetos (entre los que se cuentan las posturas corporales como objetos) y planos de rostros, con sus rasgos característicos de los rostros que indican una actividad mental que en cierta manera parece que envuelve a los

sorbe el objeto o acontecimiento representado en el plano anterior. Ampliamente reconocido como un aspecto sustancial del estilo de Hollywood, este ritmo casi nunca se concentra en un solo personaje; las películas de Hollywood, por el contrario, presentan sistemáticamente primeros planos de los rostros de múltiples personajes. En literatura, debe hacerse una distinción clara entre la introspección de los personajes (que permite un acceso privilegiado a sus pensamientos o sentimientos) y un tratamiento más distanciado que se limita a la descripción de los rasgos externos. En las películas de Hollywood, sin embargo, esta distinción no existe; imágenes similares deben servir a ambos propósitos. No existe un método automático para decidir —como sucede en la mayoría de novelas— si el rostro que vemos es simplemente el objeto de la mirada, el discurso o el pensamiento de otro, o si se trata del *locus* de un proceso mental que percibe, procesa y por lo tanto absorbe al resto de personajes de la película. Por el contrario, la inexistencia de una distinción clara entre perspectiva interna y externa permite que un mismo material filmado se pueda construir fácilmente de distintas maneras. El espectador aplica siempre ambas perspectivas a cualquiera de los personajes, produciendo una narrativa reversible (a forma parte de la historia de b, pero b también forma parte de la historia de a) y, con ello, la posibilidad de historias muy distintas. Esto significa que un solo acontecimiento puede convertirse, en manos de Hollywood, en un verdadero *Rashomon*, experimentado implícitamente por distintos personajes y que, por lo tanto, necesita ser integrado en cada una de sus historias (y, en consecuencia, también en distintos géneros potencialmente).

La escena, situada a mitad del metraje de *Cocktail*, del bar de la playa en Jamaica ofrece un buen ejemplo de este proceso. Con el afán de hacer realidad su fantasía de abrir un bar llamado «Cócteles y sueños», Tom Cruise se ha trasladado de Nueva York al Caribe, donde se dice que un *barman* con agallas puede ganar hasta cuatrocientos dólares al día. Allí encuentra al amor de su vida. Un día, aparece Bryan Brown en el bar y alardea de sus relaciones con una mujer casada rica y hermosa. Le dice a Cruise que él nunca conocerá esos placeres porque él no es «uno de los que llegan hasta el final». Aceptando el envite, Cruise apuesta que puede ligarse a una atractiva mujer que en ese momento está sentada junto a ellos en el bar. Cruise gana la apuesta con elegancia, pero acaba perdiendo mucho más de lo que gana. Vemos un plano de su novia, que aparece en el lugar justo en el momento en que Cruise se demuestra a sí mismo que sí es «de los que llegan hasta el final» acompañando a su nueva conquista hasta su habitación. Visiblemente molesta, la chica de Cruise regresa en avión a Nueva York esa misma noche.

En cierto sentido, se puede pensar que se trata de una escena y poco más. Este episodio aislado, sin embargo, se multiplica cuando consideramos los ojos que lo filtran. Primero, los camareros rivales se enzarzan en una pelea de gallos; su enfrentamiento se visualiza con músculos tensados, rostros que cambian de color, ojos que se salen de las órbitas: una escena de tantas en el tradicional repertorio del *buddy film*. Pasamos entonces a ver cómo Cruise despliega su labia y da caza a esa imagen de riqueza que ha codiciado desde el principio, aunque sea en la persona de una mujer visiblemente mayor que él (cumpliendo, pues, una conocida expectativa

de las tramas iniciáticas). Desgraciadamente, su novia aparece en el peor momento, lo justo para que pueda mostrar su consternación, despertar nuestra complicidad y desviar nuestra lectura en otra dirección. Desde Shakespeare, el drama romántico se ha basado en tales malentendidos. Tan sólo una escena, pues; pero una escena que, múltiplemente focalizada, se convierte como mínimo en otras tres, que llevan agua a tres distintos molinos genéricos.

El nombre no puede ser más adecuado: *Cocktail* sirve sus géneros siempre en forma de combinado. Aunque no es una película compleja en comparación con el resto de producciones de Hollywood, consigue pese a todo facilitar materiales y conexiones para la construcción de múltiples géneros. Esta polivalencia se ve incrementada por la decisión del estudio de producir varios anuncios televisivos distintos, cuyos títulos («Padre/Trama amorosa», «Compañeros/Equipo», «Éxito/Relación», etc.) sugieren un ajuste preciso con los «conceptos» genéricos que puso a prueba el National Research Group. Con la ayuda de otra investigación para determinar qué anuncio tendría mayor impacto en cada sector demográfico específico, dichos anuncios televisivos con toda probabilidad se programaron de acuerdo con los datos demográficos correspondientes a las distintas franjas de la parrilla televisiva (práctica estándar de la industria, aunque la información concreta sobre la programación sea inaccesible). Aunque un direccionamiento tan cuidadoso de la estrategia puede acabar distorsionando la reacción de cualquier grupo específico respecto a un determinado género, globalmente, sin embargo, lo que se asegura es una lectura multigenérica de la película, resultado al que también contribuye la proyección de un único *trailer* en las salas que une los cuatro conceptos genéricos en una miniaturización de la película de noventa segundos de duración. En conjunto, *Cocktail* y su material publicitario demuestran una de las estrategias básicas de Hollywood: incluso cuando la película contiene una baza segura exclusiva del estudio (como por ejemplo el protagonista, un personaje o una trama), nunca está de más el potenciar al máximo las opciones de éxito mediante la construcción de una trama entrelazada de múltiples géneros que garantice un máximo de oportunidades de obtener una respuesta positiva por parte del público.

Clasicismo contra posmodernidad

¿Pero es que la estrategia de *Cocktail* no es, en definitiva, un típico ejemplo de mezcla posmoderna? ¿Acaso los géneros no se utilizan hoy de manera muy distinta a la del Hollywood clásico? No son preguntas fáciles de contestar, puesto que aquí entran en juego consideraciones de carácter y de grado, y sus respectivas respuestas son bastante divergentes. Empecemos por las cuestiones de carácter: ¿los productores del clasicismo de Hollywood mezclaban los géneros de un modo sustancialmente idéntico al de los productores actuales? En un aspecto, sorprendentemente, la respuesta a esta pregunta es afirmativa.

Como señalamos en el capítulo 4, los productores de Hollywood siempre han tenido incentivos para producir ciclos de películas claramente identificados con el



Como la campaña televisiva de Cocktail, las fotografías de publicidad mantienen un equilibrio entre el protagonista del filme y las diversas construcciones narrativas que éste incorpora, junto con las afinidades genéricas implícitas: Cruise y su chica, Elisabeth Shue, (página opuesta, arriba), el joven Cruise camino del éxito, aprendiendo las artes del barman (página opuesta, abajo) y Cruise con su compañero de fútigas en el bar, Bryan Brown (arriba).

estudio. A lo largo de los años treinta, la Warner Bros. produjo una serie de películas biográficas extremadamente populares, modeladas primero a partir de figuras políticas internacionales, y posteriormente en base a personalidades célebres del mundo de la ciencia. El ciclo de la Warner, sin embargo, no se consagró como género a gran escala para toda la industria hasta que otros estudios siguieron el ejemplo hacia finales de la década, primero con músicos y empresarios musicales (en imitación de *El gran Ziegfeld* [The Great Ziegfeld] de MGM, premiada en 1936 por la Academia como Mejor Película) y luego con estadistas e inventores. En otras palabras, hasta finales de la década, cuando el *biopic* se reconoció como género por derecho propio, las películas biográficas se asociaban siempre con un género principal además de la biografía. En consecuencia, recibían dos nombres como mínimo; por ejemplo, drama biográfico o biografía musical. El reconocimiento de la categoría *biopic* hizo desaparecer ese doble estatus, posibilitando que en adelante los dramas biográficos y las biografías musicales recibieran la designación única de *biopic*.

Como demuestra esta situación, las películas que ahora designamos como *biopics* (con la confianza que nos da el juzgar las cosas *a posteriori*) atravesaron un período en el que su estatus genérico era mucho más incierto, precisamente porque estaba en proceso de transformación. De hecho, como hemos podido comprobar, la

creación de nuevos géneros conlleva la unión de un adjetivo (que representa al género nuevo) a una serie de nombres distintos (que designan a los antiguos géneros), con lo que se adquiere el hábito de identificar hasta las películas más simples con múltiples géneros. Pese a ello, hoy día se utilizan esas mismas películas para demostrar la pureza de los géneros clásicos de Hollywood, olvidando el período de formación que tuvieron que atravesar.

Pensemos en la cantidad de veces en que ha tenido lugar el proceso de genericación a lo largo del último siglo. Incluso si para ello aceptamos la —dudosa— afirmación de que el cine toma prestados, tal cual, géneros que existen en otros medios, el número de géneros cinematográficos nuevos es abrumador. Enumerados más o menos cronológicamente, constituyen una lista que debe incluir, como mínimo, las películas de boxeo, el cine de persecuciones, el cine educativo, los noticiarios, las películas de estudiantes, los musicales, el cine de gánsters, el cine de tema periodístico, las comedias *screwball*, los *biopics*, el cine negro, las *stag movies*,¹ el cine de arte y ensayo, las películas *exploitation*, las películas *big caper*, la *blaxploitation*, las películas sobre conciertos, el cine de catástrofes, el cine de conspiraciones políticas, las *road movies*, los *buddy films*, los *woman's films* y las películas de acción: la lista se cuadruplicaría si tuviésemos que incluir subgéneros (por ejemplo, las películas de zombis, los *spaghetti westerns* y las comedias situadas en campus universitarios), géneros menores (como las películas de surf, las películas de béisbol y el cine carcelario de mujeres) u olvidados (como las películas de indios anteriores a 1910, los dramas sexuales de los años veinte o las películas de estrellas de la radio en los años treinta). Con el desarrollo de cada nuevo género, las películas siguen un esquema predecible en el que primero se identifican con dos o más categorías distintas antes de estabilizarse en la identidad genérica con la que se asocian en la actualidad.

Este proceso se relega sistemáticamente al olvido en el caso de los géneros creados en el pasado, dejándonos con lo que parece un género sin mayores complicaciones, identificado por un único nombre. Además, este proceso permanece invisible durante el proceso de creación (y siempre hay gran cantidad de géneros que se encuentran simultáneamente en esa situación, aunque nadie puede afirmar con certeza cuáles llegarán a adquirir el estatus de género), por lo que resulta fácil llegar a la conclusión de que la multiplicidad de designaciones genéricas que reciben algunas películas recientes deriva de su complejidad y de la tendencia actual a la mezcla de géneros y no de una evolución histórica que aún está por culminar. ¿Las comedias de acción de policías emparejados producidas por Joel Silver son el producto de la mezcla de géneros posmoderna o bien un nuevo género en proceso de creación? ¿O ambos, quizá? ¿Las comedias terroríficas analizadas por William Paul en su libro *Laughing Screaming* (1994) están destinadas a convertirse en un género nuevo, con lo que desaparecería el estatus mixto que aparentemente las caracterizaba? Como sucede con la novela, que según Bakhtin era «el género del llegar a ser» (1981, pág. 8), los géneros cinematográficos están atrapados permanentemente

te en el proceso de llegar a ser. La práctica invisibilidad del proceso de genericación provoca que con demasiada facilidad pueda presuponerse que existen diferencias abismales entre las prácticas genéricas clásicas y contemporáneas.

Una segunda distinción aparente de carácter entre el clasicismo y las prácticas genéricas actuales evoca la tendencia posmoderna al bricolage, a la amalgama y la intertextualidad. Indiscutiblemente, éste es el núcleo del estilo posmoderno, algo que hace medio siglo ni tan siquiera existía. Es innegable que hay algo de verdad en esta afirmación, pero sólo si entendemos la diferencia en términos de gradación y no de carácter. Ya hemos visto cómo los estudios de Hollywood intentaban atraer a tres grupos de espectadores distintos publicitando (y, normalmente, insertando en la película) tres alusiones a otros tantos géneros. Obsérvese que esto se da tanto en las películas de género canónicas como en las misceláneas más obvias. ¿Qué *western* no es en algún momento un melodrama? ¿Qué musical podría ignorar totalmente al género romántico? La comedia *screwball* típica hilvana una serie de episodios, cada uno de ellos con su propio género. Es proverbial la tendencia de los estudios de Hollywood a incorporar siempre varios guionistas para una sola película, a fin de combinar sus reconocidos talentos para los distintos géneros. Que utilicemos de manera sistemática una sola etiqueta de género para identificar a una película en concreto no significa que la película se haya adscrito siempre a un solo género, o que no tenga otras características genéricas.

En el pasado, las etiquetas de género han resultado útiles, sobre todo, a aquellos críticos que prefieren manejar géneros potentes y claramente definidos. Quizá sea éste el motivo por el que tantos términos genéricos del cine parecen más bien pactos de silencio comunicativos y no descripciones razonadas. Es como si dijeran: «Si os parece bien, cuando utilicemos el término «western» haremos caso omiso de la presencia de acción, aventuras, comedia, catástrofes, drama, gangsterismo, melodrama, música, prensa o cualquier otra cosa que pueda apuntar hacia otro género. Aceptamos que, tras pulsar el botón «western», el resto de botones sobre géneros queden desactivados». Hoy día, en favor del gusto posmoderno, algunos críticos han descubierto los placeres de la intertextualidad y de los géneros múltiples, pero no debemos confundir un cambio en el paradigma crítico con una diferencia textual. La mezcla de géneros ha sido, durante muchos años, una norma para Hollywood.

Resultaría erróneo, sin embargo, llegar a la conclusión de que las semejanzas fundamentales entre el uso de los géneros en el clasicismo y en la contemporaneidad excluyen las diferencias de grado. De hecho, la mezcla de géneros que Hollywood realizaba en sus primeros años con fines publicitarios era, en el mejor de los casos, rudimentaria; normalmente, se traducía en combinar unos pocos géneros de forma nada espectacular y bastante tradicional. En muy pocos casos se reclamaba la atención del espectador respecto a las disparidades entre los géneros combinados según este método. Sucede lo contrario en el cine actual: se insiste en el uso de referencias intertextuales y se subrayan deliberadamente las convenciones de género para llevar el conflicto entre géneros a un primer término. De *En busca del arca perdida* a *Agárralo como puedas*, pasando por *La jungla de cristal*, los estudios de los ochenta persistieron en mezclar la comedia con el género de acción, lo que con-

1. Películas eróticas que se popularizaron en los años cuarenta y cincuenta. (N. del t.)

vierte al tipo duro y recurrente en el equivalente moderno, pasado por el tamiz de la mezcla de géneros, del *cowboy* cantante. Durante casi tres décadas, desde *Aeropuerto* (Airport, 1970) a *Titanic* (1998), las películas de catástrofes han convertido los problemas personales de un grupo de personajes atrapados en una excusa para acumular material prestado de multitud de géneros distintos.

Si guiendo una larga tradición de emparejamiento cómico de personajes abultados y diminutos (Chaplin y Campbell, Keaton y Arbuckle, Laurel y Hardy, Abbott y Costello), cantantes y comediantes (Crosby y Hope), hombres serios y cómicos (Martin y Lewis), el *buddy film* ha aportado nuevas categorías en las últimas décadas (basadas en la raza, el sexo, la clase social y la edad), constituyendo géneros nuevos a través de estas combinaciones. *Dos hombres y un destino* (Butch Cassidy and Sundance Kid) entrecruza a los *buddies* con el *western*, *Límite 48 horas* (48Hrs.) presentó a dos compañeros de distinta raza en un drama policíaco y *Thelma y Louise* integró el *buddy film* con la *road movie*. El uso de universos lejanos o cerrados hasta entonces identificados con un género específico (como las naves espaciales, las casas abandonadas, los submarinos o los puestos fronterizos) ha facilitado la combinación de géneros que se suelen identificar por el lugar en que se desarrolla la acción (la ciencia-ficción, el cine de terror, el cine bélico, el *western*) con otros géneros que habitualmente se identifican por el tipo de trama (comedia, drama, cine negro, melodrama, suspense, *thriller*).

La evolución tecnológica también ha contribuido a la combinación y desestabilización de los géneros. El creciente uso de imágenes de carácter documental en las películas de ficción y de imágenes generadas por ordenador en los documentales y docudramas aumenta la confusión, al igual que la facilidad de pasar las películas de un medio a otro. Lo que en la pantalla grande era un melodrama puede convertirse en una película educativa o incluso en una comedia al exhibirla en televisión o en la pantalla de un ordenador. Intercalar mensajes publicitarios o espacios informativos a lo largo de una película activa de inmediato nuevos contextos de género; sólo falta el *zapping* para acabar de complicar las cosas.

Instrucciones para la mezcla

No sorprenderemos a nadie si decimos que las conclusiones finales del presente capítulo son heterogéneas. Es innegable que la cuestión de la mezcla de géneros no es en absoluto ese tema sencillo que a veces se nos quiere dar a entender. Las conclusiones más importantes, de entre todas las posibles, son las siguientes:

1. La proclividad de los estudios a mezclar géneros difiere notablemente de la tendencia crítica a los géneros puros, por las diferencias de propósitos y de público entre unos y otros.
2. Sometidos siempre a la paradoja del crítico, los críticos deben individualizar las películas y al mismo tiempo establecer su conexión con tradiciones y categorías valoradas y establecidas; tienden siempre, por lo tanto, a un sólido reconocimiento del género y una afiliación genérica clara.

3. Muchos aspectos de la crítica y de la teoría cinematográfica parecen estar especialmente diseñados para impedir la percepción de la mezcla de géneros. Aceptar la idea de que la narrativa clásica de Hollywood pueda verse como algo lineal, ordenado temporalmente y claramente motivado predispone a los espectadores a vivir las películas como si estuviesen unificadas alrededor de la estructura familiar de un único género. El empleo de términos genéricos que condensan múltiples componentes genéricos en una sola designación disimula e incluso reprime el reconocimiento de la mezcla de géneros.
4. Pese a la tradicional preferencia de los críticos por la pureza de los géneros, la mezcla de géneros constituye una etapa fundamental en el proceso estándar de generificación.
5. La época dorada de Hollywood fue un período de intensa mezcla de géneros, cuyo principal objetivo era incrementar la comercialidad de las películas.
6. En el plano de la producción, esta mezcla se vio facilitada por el uso de alusiones genéricas de carácter semántico fácilmente reconocibles, por un despliegue paralelo o secuencial de alusiones basadas en aspectos distintos de la película, por una tendencia a basar la identificación del género en un pequeño fragmento de la película, así como por el hecho de que ciertos tipos de escena encajan fácilmente en varios géneros distintos.
7. Los rasgos textuales que promueven la identificación de múltiples géneros comprenden el uso de un exceso de material, un encuadre múltiple, una yuxtaposición fértil y una polifocalización.
8. En el plano publicitario, los estudios preferían sugerir la presencia de múltiples géneros sin especificarlos directamente.
9. La evolución del estilo en los últimos años —relacionada con los cambios en la concepción y cuantificación de la demografía de los espectadores— ha desembocado en una dependencia aún mayor respecto a la mezcla de géneros, así como en un aumento de la autoconciencia que acompaña a este proceso.
10. La percepción de la mezcla de géneros se ha visto incrementada por los cambios en la actitud de los críticos, que, cada vez más, atribuyen múltiples afiliaciones genéricas a una sola película.

A estas alturas, resulta innegable que la mezcla de géneros es algo más que un capricho posmoderno. Por el contrario, la práctica de la mezcla de géneros resulta imprescindible para el proceso de creación de géneros. Después de un siglo de cine, es muy fácil olvidar que los géneros puros de hoy surgieron de la fusión del filón principal del cine con otras formas totalmente distintas. Se necesitaron décadas de minuciosos ensayos y pruebas químicas para producir el canon actual de géneros de 24 quilates. Los setenta años de promedio de una vida humana dificultan nuestra percepción, pero el magma que produjo ese filón está aún en movimiento. Lo que para nosotros es una mezcla de géneros preexistentes en muchos casos no es más que la lava líquida de un nuevo género aún en proceso de creación. Queda por ver de qué modo esa roca fundida puede resultar útil para los espectadores de los géneros: éste será el tema del siguiente capítulo.

9. ¿Qué papel desempeñan los géneros en el proceso espectralorial?

El género es importante porque me hace sentir que formo parte de algo más grande que yo.

Anónimo (Susan Kim, «Genre Survey», 1997)

Los dos capítulos anteriores se han centrado en el valor de uso del vocabulario y las construcciones genéricas para productores, distribuidores, exhibidores y críticos, pero apenas han tocado el tema del papel que los géneros desempeñan en la experiencia de los lectores y espectadores. Como sucede con la mayoría de cuestiones sobre los géneros, este área se ve marcada por el acuerdo entre teóricos y críticos. Los comentaristas de los géneros, en su mayoría, basan su tratamiento del proceso de lectura en algunas suposiciones muy comunes sobre la circulación de los géneros:

- a. las películas de género se producen en masa, siguiendo un patrón estándar de género;
- b. los productores identifican sistemáticamente cada una de las películas con un solo género;
- c. los distribuidores y exhibidores respetan y perpetúan la identificación genérica de la película establecida por el productor;
- d. los consumidores eligen las películas en base a esa identificación;
- e. ante una película de género, los espectadores siguen una única serie de alusiones genéricas de forma inequívoca;
- f. los críticos, como el resto de espectadores, reconocen correctamente la identidad genérica de cada filme.

Esta enumeración, de una desarmante simplicidad, directa y lógica, no se ajusta, sin embargo, con la práctica de los géneros que hemos descrito en los capítulos anteriores.

Aunque algunas películas —principalmente, las producciones independientes y de bajo presupuesto— se crean siguiendo el modelo de una cadena de montaje, la mayoría de películas que actualmente se asocian con un género en concreto fueron producidas o bien antes del establecimiento de las normas del género o bien en contra de un paradigma de género ya existente (si bien casi siempre siguen las reglas de un ciclo exclusivo del estudio). Lejos de identificar de manera explícita una película con un género específico, los estudios tratan siempre de multiplicar el número de géneros con los que una película se identifica de manera implícita. En la edad de oro de Hollywood, distribuidores y exhibidores raramente violaban los contextos genéricos sugeridos por el estudio; sin embargo, las prácticas de exhibición en otros períodos y geografías suelen redefinir el género del filme. Aunque los consumidores con frecuencia eligen la película basándose en el género, el proceso es más complejo de lo que normalmente se da a entender. Lejos de reproducir estrictamente la categorización de la industria, los conceptos que emanan de los preestrenos respecto a la identidad genérica de una película proceden de fuentes variadas y en muchos casos contradictorias: el discurso del estudio (que, al dirigirse a varios tipos de público, incluye alusiones contradictorias a distintos géneros), las declaraciones de la crítica (que no despliegan el discurso genérico necesariamente por las mismas razones o de la misma manera que otros sectores de la industria cinematográfica), y redes diversas de espectadores de género (sin garantías de acuerdo entre las opiniones emitidas en los hogares, las oficinas, las iglesias y los bares). Las películas de Hollywood están diseñadas para beneficiarse de múltiples afiliaciones, y de ahí que en su mayoría sean lo suficientemente complejas desde el punto de vista del género para excluir la posibilidad de un procesado simple.

Excesivamente fundamentados en el musical, el western y la comedia slapstick —los únicos géneros en los que Hollywood se aproximó a un sistema de producción en cadena exento de problemática—, la mayoría de textos críticos sobre géneros pecan de reduccionismo. La claridad de comunicación que el modelo indicado da a entender representa un caso extremo sobre el que no pueden fundamentarse enunciados de carácter general. No hay duda de que este problema ha sido durante siglos el azote de la teoría de los géneros. En pugna por alcanzar la infalibilidad, los comentaristas de los géneros han apoyado siempre sus conclusiones en los casos más obvios, los textos más formularios y los géneros más duraderos. Cegada por esa luz a la que tiende, la mayoría de la teoría genérica ha sido incapaz de percibir los juegos de sombras que dotan de profundidad a los géneros. A modo de compensación, este capítulo versará sobre tres aspectos fundamentales del acto espectadorial enfrentado a los géneros, cuestiones que han sido eclipsadas por la obviedad del proceso de alusión-y-respuesta. Para simplificar, denominaremos a estos aspectos encrucijadas genéricas, economía genérica y comunidad genérica.

Las encrucijadas genéricas

En la medida en que están en deuda con géneros específicos, las películas de Hollywood incorporan una serie de «encrucijadas» diseñadas de forma paradigmática y reiteradas con frecuencia. Cada uno de esos momentos parte de una oposición crucial entre dos caminos que se abren para el texto, que representan respectivamente un distinto tipo de placer para el espectador. Para abreviar, podemos decir que uno de los desvíos ofrece una actividad o un valor culturalmente sancionados, mientras que el otro camino se aparta de las normas culturales en favor del placer genérico. Pese a que estas encrucijadas resultan invisibles a los ojos de aquellos espectadores que desconocen las tradiciones de los géneros evocados, tienen un gran peso en la experiencia de los seguidores de los géneros, porque representan simultáneamente una evidente amenaza al placer genérico y, con la complicidad del espectador, un triunfo evidente sobre los límites culturales que bloquean ese placer. En otras palabras, toda encrucijada genérica será sentida como una oposición de género contra cultura por un cierto porcentaje de espectadores, los que tengan invertido su placer en este tipo de experiencia del género. Aunque no sean conscientes del proceso, quienes disfrutan con un género determinado se ven siempre afectados por estas experiencias de encrucijada propias de ese género, por la sencilla razón de que la prolongación de su placer depende de la gestión «adecuada» de esas encrucijadas.

Es importante distinguir entre las encrucijadas genéricas y otras estructuras similares que han caracterizado a la narrativa desde Chrétien de Troyes y el surgimiento de la novela artúrica. Cuando los personajes llegan a un cruce de caminos —sea desde un punto de vista literal (como en las novelas del Grial y en la narrativa picaresca), moral (como en *La princesa de Clèves* o en *Moll Flanders*), psicológico (como en *Rojo y Negro* y en *La roja insignia del valor*) o metafísico (como en *La condición humana* y *La náusea*)—, lo que está en juego es su propio destino, que depende de la dirección que vayan a elegir. Así pues, este tipo de decisión es fundamental para lo que podríamos llamar el itinerario del personaje, mientras que la encrucijada genérica es el gran momento del itinerario del espectador. Un mismo acontecimiento visto de formas distintas puede constituir, por supuesto, un elemento importante de ambos itinerarios; la distinción entre ambos itinerarios radica más en una cuestión de punto de vista y definición que en una verdadera diferencia textual.

Por ejemplo, en *The Public Enemy* (1931), de la Warner, el joven Tom Powers rechaza insistentemente el modelo de integridad que encarna su hermano Mike en favor de una sucesión de actos criminales. En 1909, una gamberrada infantil en unos grandes almacenes se salda con el azaroso robo de unos patines de hielo, una pipa, un salero y un pimentero y, como colofón, unos sujetadores. No pasará mucho tiempo antes de que Tom y su amigo Matt Doyle emprendan crímenes de mayor envergadura, robando relojes para venderlos a un traficante. En 1915, Tom y Matt (ahora interpretados por James Cagney y Edward Woods) se desvían aún más del buen camino perpetrando atracos a mano armada, que finalmente desembocarán en



En *The Public Enemy* (1931), de la Warner, James Cagney y Edward Woods aportan la ilegalidad y la violencia que busca el público del cine de gángsters.

la muerte de un policía. En cierto aspecto, nos encontramos aquí en un territorio habitual del *Bildungsroman*; cada escena ofrece una nueva oportunidad para el protagonista de elegir entre el bien y el mal, la inocencia y la experiencia, las virtudes pastorales y el vicio urbano. Este itinerario del personaje no es, sin embargo, lo único que está en juego. Dado que la actividad criminal es necesaria para el género de gángsters, la conversión de Tom y Matt al delito es experimentada por los espectadores no sólo como una ruptura de la ley, sino también como una de las fuentes del placer del género. Aparentemente, se trata de un admonitorio cuento moral —si lo definimos como una función de la elección de los personajes—, pero, a la luz del itinerario del espectador, se revela más como una encrucijada genérica.

Para quienes experimenten *The Public Enemy* como una película de gángsters, las actividades ilegales son jalones imprescindibles a lo largo de una ruta que conduce hasta el placer genérico; aun formando parte de una cultura que condena el crimen, lo disculpamos en este contexto porque satisface nuestros deseos como espectadores de género. Puesto que la ilegalidad es necesaria para que obtengamos placer, nos dedicamos a buscarla, abriendo las puertas a esa subjetividad escindida característica del proceso espectadorial ante los géneros. Una parte continúa juzgando tal y como la cultura nos ha enseñado a juzgar, mientras que otra basa sus juicios en criterios de género, con frecuencia diametralmente opuestos a las normas cultu-

rales. Quizá el crimen no recompensa, como se encargan de recordarnos una y otra vez las películas de Hollywood, pero está claro que el cine de temática criminal sí recompensa. (No pretendo sugerir que los géneros escapen a la influencia cultural, sino que, simplemente, se nos presentan insistentemente como alternativas a las normas culturales, como si su propia existencia dependiese de la complicidad contracultural del espectador. En el siguiente apartado le daremos la vuelta a esta cuestión y mostraremos cómo la reacción contracultural genérica de los espectadores acaba siendo un método para confinarlos con mayor seguridad dentro de los límites culturales.)

Sombrero de copa (Top Hat, 1935), de la RKO, ofrece una visión especialmente clara de este conflicto entre los valores culturales y los valores genéricos. La secuencia de los títulos de crédito constituye, con la simultánea promesa de música de baile, unos pies que bailan y los nombres familiares, codificados desde un punto de vista genérico, de Fred Astaire y Ginger Rogers, una alusión que no deja lugar a dudas. «Esto es un musical», nos dice. «No mire esta película si no le gustan los musicales; pero si le gustan, el placer que el género le produce queda, desde este mismo momento, garantizado». Puesto que se trata de un musical, como los críticos se encargan de recordarnos de vez en cuando, no podría existir sin sus tres momentos constitutivos: chico conoce chica, chico baila con la chica, chico consigue a la chica. Pero en *Sombrero de copa*, ya desde el inicio, este proceso queda en entredicho. Cuando Astaire despierta a Rogers con su claqué nocturno, si ella reacciona como lo haría cualquier chica decente en un hotel de lujo de los años treinta, en vez de ir a quejarse directamente al intruso ruidoso, presentaría sus quejas a la dirección del hotel. Siguiendo esta opción de guión, el director haría callar a Astaire, informaría a Rogers de que ya se ha solucionado el problema y el incidente quedaría cerrado. Pero entonces no habría musical, porque el chico nunca encontraría a la chica. Se está poniendo a prueba ya la fidelidad del espectador respecto al género. ¿Es que Rogers tiene que obedecer las normas de etiqueta? ¿O debería saltarse lo que se considera aceptable en términos sociales en favor de una conducta que acabará dando pie a la aparición del musical? El espectador no duda un instante: el placer genérico siempre es preferible a la corrección social.

A lo largo de *Sombrero de copa*, esta estrategia se repite una y otra vez. El placer genérico se va distanciando de los usos y costumbres de la sociedad, llegando a ser en algunos casos antitético a éstos. Cuando Astaire invita a Rogers a bailar, ella cree que está casado con su mejor amiga (si bien el espectador sabe que no es cierto). Al principio, Rogers vacila y no sabe si bailar con él o no, comprometiendo de paso nuestro placer genérico, que depende de que el chico baile con la chica. Cuando la mejor amiga de Rogers la anima no sólo a bailar con Astaire sino a bailar pegada a él, el espectador se queda aún más complacido, porque la participación de Rogers en un acto prohibido no hace más que aumentar el placer espectadorial. Hasta ese momento, nosotros los espectadores hemos conseguido mantenernos al margen de todo deseo no autorizado por el sencillo método de proyectarlo en Ginger Rogers.

Poco después, Rogers hará «lo que es debido» al casarse con su jefe a fin de evitar la tentación de prolongar los escurceos con Astaire, poniendo una vez más en entredicho nuestro placer genérico al impedir que el chico se quede con la chica. Nos encanta comprobar, por lo tanto, que Astaire y Rogers —ahora casada— dan un pasco en barca juntos. Esta vez, perdonamos literalmente una relación adúltera a fin de garantizar la prolongación del placer genérico. Hasta entonces, no deseábamos lo prohibido; solamente deseábamos que Rogers deseara lo prohibido. Ahora nos encontramos a nosotros mismos celebrando abiertamente la consumación emocional de un



Ginger no sabe si debe bailar con el hombre que toma por el marido de su amiga, pero acaba haciéndolo, para deleite de los espectadores que fueron a ver Sombrero de copa (Top Hat, 1935) precisamente para contemplar a la pareja Astaire-Rogers en danza.

vínculo amoroso adúltero, con tal de poder seguir teniendo acceso a los placeres genéricos.

Cuando estamos en el mundo, seguimos sus reglas. Cuando penetramos en el mundo de los géneros, demostramos tener gustos y tomar decisiones de muy distinta índole, hasta el punto en que las normas familiares entran directamente en conflicto con otro tipo de satisfacción muy cercana a lo «indecente», si de mirarse desde un punto de vista cultural se tratase. No es sólo que el «baile indecente» (*dirty dancing*) se oponga a las actividades socialmente aceptables, sino que la sociedad (el honorable centro de vacaciones de *Dirty Dancing* (1987) no promete otra cosa que los rápidos juegos de salón, mientras que las coreografías «indecentes» del personaje que trabaja allí, de clase baja y con representantes de etnias diversas, son la muestra de que están hechos los musicales (incluso si el paquete acaba incluyendo un amor adúltero y un embarazo no deseado). Aunque la definición del término evoluciona constantemente, el género musical debe su existencia al baile ligeramente «indecente» desde el vals y el can-can al *breakdance* y la lambada. Del mismo modo, las películas policíacas tienen a su Harry el Sucio. Los *westerns* no existirían sin un Dirty Billy o un Dirty Dingus Magee. En tiempos de paz, se necesita a Doc (el patíbulo) para hacer una película de guerra. ¿Que queremos meter algo de comedia en una cinta de aventuras? Basta con emparejar a Dirty Mary con Crazy Larry.

Las conexiones de los géneros de Hollywood se fundamentan normalmente en los actores y acciones que se definen por su excentricidad respecto a algún ciclo cultural.



Como muchos de los musicales del pasado, *Dirty Dancing* (1987), de la Vestron Pictures, revive los bailes entre la versión pasada de moda de los padres y el tipo de baile «indecente» que encanta a la juventud... y al espectador. Aquí, Patrick Swayze y Cynthia Rhodes enseñan el mambo a Jennifer Grey (en el centro).

ral. El *western* depende de los forajidos, la ciencia-ficción necesita de los alienígenas, las películas de guerra se apoyan en la presencia de los forasteros, el cine de aventuras requiere hombres y bestias salvajes, las películas de terror cuentan con científicos enloquecidos, seres extraños o lo desconocido. Las tragedias pertenecen a quienes están tocados por la mano de la desgracia. Las distintas variantes de la comedia presentan personajes que pueden ser extraños, estrafalarios, chiflados o *screwball* (excéntricos). Los personajes de los dibujos animados son locos o necios, sus melodías son delirantes y sus sinfonías totalmente absurdas. Sistemáticamente, los personajes del melodrama o bien viven en la *carencia* (mal alimentados, maltratados, mal pagados, carentes de privilegios, menospreciados) o bien bajo el signo del *exceso* (despóticos, demasiado confiados, abrumados por las deudas, extenuados por el esfuerzo, convulsivamente opresores, extremadamente sensibles, ninfomaníacos, dominantes) o bien, directamente, en la *negación* (inapreciados, indignos, inestables, insolidarios, ingratos, infelices, injustos, impíos, inflexibles, impenitentes, irrefrenables, imperdonables).

Incluso los héroes y personajes modelo de Hollywood arremeten contra la autoridad (*biopic*, cine negro, comedia *slapstick*), adoptan un comportamiento de rebeldía individual (comedia *screwball*, fantasía, melodrama) o se lanzan a la búsqueda de los peligros cuya minimización es el principal objetivo de la sociedad (cine de aventuras, cine bélico, *western*). Resulta irónico comprobar que los «chicos buenos», los personajes que por definición están revestidos de normas culturales de defensa del orden (*sheriffs*, soldados, policías, agentes secretos), destacan en actividades que normalmente la sociedad limita —las peleas, el manejo de armas, la pasión por la velocidad o el dormir en cualquier parte, a cielo abierto— pero que ellos practican a placer. En un mundo en el que la paz es, aparentemente, el ideal, los géneros de Hollywood ofrecen un menú completo de accidentes, emboscadas, batallas, catástrofes, conflagraciones y guerras. Pese a lo pacífico de su desenlace, un filme lleno de balas, armas de fuego, bombas, cuchillos, puños y objetos varios de destrucción ofrece a sus devotos espectadores experiencias de casi todo menos de paz.

Puede que la sociedad moderna esté construida en torno a un ideal de lógica y progreso, pero la comedia abre las compuertas del absurdo y de la repetición compulsiva. La cultura implica el control de la naturaleza a través de la ciencia; en cambio, los llamados géneros «masculinos» presentan a una naturaleza súbitamente salvaje (cine de catástrofes, aventuras en la naturaleza) y una ciencia enloquecida o fantástica (terror, ciencia-ficción). Las normas sociales limitan de forma drástica el catálogo de intercambios emocionales aceptables; los llamados géneros «femeninos» (melodrama, musical, *weepie*) constituyen un terreno en el que es aceptable situar las emociones más potentes en el lugar de las sensaciones atenuadas que la sociedad sanciona.

El tropo del malentendido invocado una y otra vez por la comedia puede arrojar luz sobre el funcionamiento del mecanismo de las encrucijadas genéricas. Rasgo estándar de la comedia de costumbres desde Shakespeare y Molière, el malentendido fue elevado por Marivaux y la comedia de la Restauración a la categoría de dispositivo central, de gran riqueza temática, en la comedia romántica o sofisticada. De los Hermanos Marx a Chevy Chase y de Astaire y Rogers hasta el reciente *revi-*

val de Jane Austen, la confusión de identidades y los malentendidos han formado parte de la estructura del edificio de la comedia y las tramas amorosas en el cine. Dentro de esta tradición, se dibuja una clara distinción entre personajes y espectadores; mientras que los primeros sufren las consecuencias de los malentendidos, a los últimos se les confía siempre la verdad. Las comedias ofrecen, escena tras escena, sucesivas oportunidades de deshacer este desequilibrio aclarando los errores en que incurrir los personajes, pero —puesto que la comedia surge precisamente del malentendido— tanto el género como el placer que de éste obtiene el espectador se destruirían si se revelase la verdad, ese valor que, ostensiblemente, es el más importante de la sociedad. Cada sucesivo incidente basado en el malentendido no sólo aumenta nuestro goce, sino también nuestro desdén por el valor que la sociedad otorga normalmente a un entendimiento claro y sin obstáculos. Nuestro placer ha entrado en conflicto con el placer de la sociedad, y parece que por una vez tenemos el poder necesario para asegurar nuestra propia elección.

Las películas de género en televisión

Resulta extraordinariamente instructivo contemplar los filmes de género en la televisión comercial, donde los anuncios, los informativos y los mensajes de servicios públicos nos recuerdan constantemente los valores culturales que los géneros burlan. Basta con mirar un rato la televisión norteamericana para experimentar yuxtaposiciones tan abrumadoramente significativas como las siguientes:

- pasar de un mensaje sobre seguridad durante las fiestas a *La noche de Halloween*;
- de una conferencia de paz a *La chaqueta metálica*;
- de una lista de dispositivos de seguridad para automóviles a los salvajes accidentes de *Speed*;
- de un debate sobre atención a la infancia a *Solo en casa*;
- del apartado de las noticias dedicado a los radares urbanos a las frenéticas persecuciones de *French Connection*;
- de un anuncio de seguros domésticos a *Huracán*;
- de un anuncio de camionetas a la escena final de *Easy Rider*;
- de una familia feliz disfrutando de un nuevo cereal para el desayuno a la disfuncionalidad de *Gigante*;
- de un spot de los servicios públicos sobre los peligros del uso de armas a *Grupo salvaje*.

El alivio con que volvemos a la película es precisamente el placer con que algunos espectadores viven las encrucijadas genéricas. Dejando atrás los valores culturales, buscamos como mínimo unos minutos más de emoción, temor y peligro.

Naturalmente, no todos los espectadores realizan este potencial genérico; algunos rechazan totalmente el itinerario del género en favor de la ruta cultural (y quizá prefieran dedicarse a fregar los platos), mientras que otros simplemente pasan a buscar un placer genérico distinto (prestando atención, por ejemplo, a otros aspectos de la película o bien eligiendo otra película). Pese a lo que pueda parecer, las encrucijadas genéricas no son meras estructuras textuales (que por sí mismas no bastarían para determinar la reacción del espectador), sino un modo específico de procesar las estructuras textuales. Tras gozar, en un primer momento, de la libertad de seguir las indicaciones del género o bien ignorarlas, los espectadores van perdiendo progresivamente esa libertad después de haberse aventurado por el camino de un género. Operando de modo pavloviano, las reiteradas invitaciones de la película al procesamiento genérico arrastran a quienes las aceptan a disfrutar los placeres del género y a desdeñar las actitudes culturales que se presentan como alternativas.

En este apartado no me propongo dictar la manera en que los espectadores deben experimentar los géneros, sino más bien describir la interacción entre el público y el texto en el momento en el que los espectadores están experimentando una película genéricamente. Es importante señalar ahora, en vista a argumentos que se debatirán posteriormente, el papel que el placer genérico desempeña en este proceso. Los espectadores a quienes no les gusta un género en concreto tendrán experiencias distintas, por lo que respecta a sus encrucijadas, de las de quienes obtienen placer del género. Los que no tengan interés alguno en el género nunca se someterán a ese condicionamiento pavloviano, porque su falta de interés en el género equivale a no dar de comer a los perros de Pavlov. Aunque podría ser que otro género (encarnado, quizá, en encrucijadas distintas que ese mismo filme incluye) podría ofrecer el alimento necesario para tentarles a someterse a una versión ligeramente distinta del proceso.

En otras palabras, los géneros no aportan la energía necesaria para la experiencia genérica; ésta debe proceder, en cambio, de los espectadores, de quienes puede esperarse, en razón de sus diferencias, una gama extremadamente amplia de respuestas en lo que a inversión de energías se refiere. La especialidad de los géneros, en todo caso, es canalizar hacia una experiencia homogénea a aquellos espectadores que apuestan por un tipo similar de placer genérico. Como veremos al final de este capítulo, la capacidad de elegir los propios placeres del género subyace a toda operación genérica. Digo esto en franca oposición a los muchos teóricos y críticos de los géneros que dan por sentado que los géneros sirven para nivelar a todos los espectadores, transformando al público en un bloque único y homogéneo.

El proceso que se describe en este apartado remite a algunos comentarios que se suelen hacer sobre la narrativa en general. Se dice que las tramas requieren oposición o excepción; no pueden construirse sobre la base de la uniformidad. No resulta nada sorprendente, por lo tanto, que algunas clases de textos contengan personajes y actividades de carácter contracultural. En un sentido, este comentario no sólo está justificado sino que es extremadamente perspicaz: la mayoría de géneros funcionan de un modo narrativo; su capacidad de atraer y conducir al público deriva di-

rectamente de un impulso narrativo cuyas riendas toman de manera particularmente efectiva. En otro sentido, sin embargo, un enfoque que reduzca a los géneros a su componente narrativo no podrá nunca dar cuenta de la especificidad genérica.

Por mucho que desplieguen sus estrategias narrativas, las películas que se considera que poseen afinidades genéricas lo hacen de un modo que es exclusivamente suyo, caracterizado de forma precisa por las operaciones que tienen lugar en las encrucijadas genéricas. Incluso cuando no los leemos en función del género, los textos ofrecen numerosas encrucijadas de acontecimientos: ¿el amor o la profesión?, ¿avance o retirada?, ¿ciudad o mundo rural?, ¿la dama o el tigre? La diferencia radica en la naturaleza circular, la retroalimentación de la experiencia del género. La mayoría de encrucijadas narrativas llevan hasta un nuevo acontecimiento, un nuevo camino y un nuevo desvío, distinto del resto: para los espectadores de género, sin embargo, todas las encrucijadas están construidas como una fórmula: una de ellas siempre conduce a una actividad genérica renovada. Cada encrucijada ejerce, en consecuencia, el papel de prueba a la lealtad del espectador y como anuncio del género en cuestión. Aunque autoconciencia y reflexividad no son las primeras palabras que vienen en mente al pensar en los géneros, es importante reconocer la frecuencia con que los géneros emplean los recursos típicos de la narrativa para anunciar su propia mercancía.

Economía genérica

Como lugar de conflicto entre los valores genéricos y los valores culturales, las encrucijadas genéricas son un lugar de trabajo, el emplazamiento donde se realiza la labor cultural. Aunque no se puede esperar que todos los espectadores reconozcan o acepten la invitación que les tienden los distintos ejemplos de encrucijadas genéricas, quienes sí participan activan implícitamente en cada encrucijada normas tanto de carácter cultural como genérico. El mundo real está totalmente presidido, naturalmente, por valores culturales. En el mundo de los géneros, sin embargo, los valores genéricos predominan de forma sistemática, siempre que consideremos la vivencia de las encrucijadas de manera individual. Este apartado asumirá un reto de mayor amplitud: intentar describir la globalidad del sistema que coordina las distintas encrucijadas genéricas.

Al parecer, en toda película existe una lógica en forma de gradación ascendente que regula la secuencia de encrucijadas. La primera encrucijada siempre se plantea mucho antes de que empiece la proyección. En un mundo dominado por el trabajo, implícitamente tutelado por una lógica weberiana, emplear una parte del propio tiempo en ver una película de Hollywood constituye ya de por sí una elección significativa, una inversión en entretenimiento popular sin un valor social tangible que la redima. Tal y como sugerimos en el capítulo final de *The American Film Musical* (1987), el sistema de creencias tradicional americano sitúa al entretenimiento no sólo por debajo sino en franca oposición a las actividades culturalmente valoradas. El desvío en el camino que aleja a los ciudadanos de pro de la gran

avenida de las obligaciones económicas y los arrastra a través de los vestíbulos del cine entendido como forma de ocio *sitúa*, ya de entrada, al hecho de ver una película como la antítesis de un comportamiento productivo.

Partiendo de esta oposición inicial, el antagonismo crece constantemente entre lo culturalmente aceptable y lo genéricamente útil. Como ya demostramos en los casos de *The Public Enemy* y *Sombrero de copa*, las diferencias planteadas en los primeros compases del filme entre las necesidades de la cultura y del género son en muchos casos irrelevantes. Dos muchachos roban unos cuantos artículos baratos de unos grandes almacenes de lujo; una chica decente se salta las normas de comportamiento para ir a quejarse directamente al tipo que le impide dormir. ¿Y qué? Son *peccata minuta*. Si bien pueden ser necesarios para el placer genérico, no bastan para garantizarlo. Los espectadores de los géneros requieren una intensificación constante, y únicamente les puede satisfacer una oposición creciente entre el placer (del género) y los interdictos (culturales) que lo restringen. De este modo, *The Public Enemy* nos lleva de las travesuras juveniles hasta el atraco y el homicidio y el asesinato, y *Sombrero de copa* nos lleva de una infracción en la etiqueta hasta un aparente adulterio.

Resulta aleccionador que los dos géneros más célebres por su lógica ascendente —el cine de terror y el *thriller*— se designen con términos que describen la reacción del espectador y no el contenido filmico, porque el género se basa, precisamente, en ese incremento de las sensaciones del espectador. *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, 1931) original se abre con el aviso lanzado a los espectadores respecto a las sensaciones que el filme puede inspirar.

Van Sloan: Es una de las historias más extrañas jamás explicadas. Trata los dos mayores misterios de la creación: la vida y la muerte. Creo que les estremecerá. Quizá les asuste... ¡Puede llegar a aterrorizarles! Por tanto, si creen que no les inquieta someter a sus nervios a una tal tensión, ahora tienen la oportunidad de... bien... bien... ya les hemos avisado.

(Anobile, 1974, pág. 9)

Oponiendo de forma implícita este cuento extraño y peligroso a un itinerario más tradicional y culturalmente aceptable, Van Sloan nos obliga desde el principio a empezar a elegir en favor del horror. La película nos lleva a partir de unos delitos menores (el saqueo de tumbas y el robo de un espécimen de laboratorio) a través de unos acontecimientos cada vez más terroríficos, que empiezan con el ataque provocado del monstruo al perverso sirviente Franz y culminando en el asesinato inmotivado de una niña indefensa.

A lo largo del filme, una serie de oposiciones cruciales establece de forma autoconsciente los jalones temáticos, cuyo carácter contracultural va progresivamente en aumento. Definido en un principio únicamente en función de sus ocupaciones como científico, pronto descubrimos que el doctor Frankenstein desatiende a su prometida y la vida honorable que ella representa.



El doctor Frankenstein (*Frankenstein*, 1931), de la Universal, consolidó la doble carrera del monstruo: asesinando a sus compañeros de reparto consiguió fascinar a su público.

BARÓN: ¿Por qué se mete en un viejo molino en ruinas para hacer Dios sabe qué, cuando tiene una casa decente, un baño, buena comida y bebida y una chica estupenda con la que estar...? ¡Bah! ¿Puedes explicármelo?

ELIZABETH: Barón, usted no lo entiende.

BARÓN: Lo entiendo perfectamente... mmm... hay otra mujer, y no te atreves a decírmelo. ¡Menudos experimentos deben de ser! ¡Bah! (Anobile, 1974, pág. 97)

La conducta del doctor Frankenstein queda, de esta manera, contrapuesta simultáneamente a la conducta decente, a la sexualidad sancionada y a la ciencia convencional. Si el protagonista se mantuviese fiel a esos ideales, la sociedad se sentiría satisfecha con él, pero a los espectadores del género se les privaría de las intensas emociones que muchos buscan en películas como *El doctor Frankenstein*. Es en el momento en que el monstruo amenaza a su propio creador cuando las encrucijadas del filme se resuelven, finalmente, de una forma no genérica, desembocando en la muerte del monstruo, la conclusión de la película y el final del placer genérico del espectador.

Bajo la profunda influencia de Alfred Hitchcock, los *thrillers* suelen iniciarse con un crimen y la acusación de un testigo inocente. Si el acusado contactase con las autoridades, sin duda el caso se resolvería con rapidez; en cambio, el pobre testigo escapa de la ley, con lo cual sus aprietos se multiplican hasta que su

vida realmente corre peligro. Paralelamente al dispositivo del malentendido cómico, la técnica de la acusación errónea, propia del cine de suspense, sirve para prolongar el placer del espectador más allá de los límites específicos del género. Cada giro de la trama no sólo incrementa el peligro que corre el personaje (y las emociones del espectador), sino que, a un tiempo, ofrece una nueva salida en el enloquecido transcurrir del filme. A cada momento los espectadores deben hacer una elección implícita: más emociones (siguiendo en compañía del fugitivo) o la salvación final (bajo la protección socialmente sancionada de la ley y quienes la defienden).

¿Por qué elegimos siempre las emociones antes que la seguridad? ¿Por qué nos lanzamos en busca del miedo y la delincuencia o de lo inhumano, cuando podríamos tener seguridad y la compañía de los nuestros y de nuestra cultura? Esta pregunta únicamente puede responderse en el contexto del esquema global de las desviaciones que proponen las tramas de género. El noventa por ciento del metraje de una película está ocupado por encrucijadas que conducen al mismo camino y placer genéricos, pese a que la práctica totalidad de los géneros acaba por abandonar el placer del género en favor de su contrapartida cultural. En *Sombrero de copa*, se descubre que Ginger no estaba casada con su jefe, con lo que sus galanteos con Fred quedan sobradamente justificados. En *The Public Enemy*, Cagney lleva su buena suerte demasiado lejos, acabando con la película y con el género a un tiempo por arriesgar su vida en exceso. Desde *Treinta y nueve escalones* (*The Thirty-nine Steps*) a *Los tres días del Cóndor* (*Three Days of the Condor*), los filmes de suspense abandonan tanto las emociones como el suspense cuando el personaje erróneamente acusado queda, finalmente, sano y salvo.

Suele afirmarse que las películas de género de Hollywood funcionan a través de una cadena de acontecimientos causa-efecto. Yo argumenté, por el contrario (Altman, 1989), que las películas de Hollywood le deben más al teatro popular que a las novelas clásicas, y que su estructura está más en deuda con la configuración de foco dual del melodrama que con la disposición unifocal de la narrativa aristotélica. El caso de las encrucijadas genéricas apoya de manera elocuente a esta réplica. Las situaciones genéricas no presentan unas causas específicas que conducen a unos necesarios efectos, culminando en una conclusión totalmente lógica; lo que ofrecen es un proceso de intensificación y liberación. Cada encrucijada se limita a reproducir las situaciones de las encrucijadas anteriores, pero con mayor intensidad, hasta el punto en que las normas culturales (incluyendo la longitud apropiada del texto) dictan una reversión (lo contrario, precisamente, de un efecto). Naturalmente, los géneros a veces despliegan una lógica de causa-efecto, pero con el principal objetivo de encubrir su estrategia básica de ofrecer una experiencia de placer genérico contracultural de intensidad cada vez mayor, hasta que llega un momento en que el esquema se revierte y esa reversión desemboca nuevamente en el predominio de la cultura. La construcción de una trama a través de la causa y el efecto no es un proceso básico para Hollywood; causas y efectos funcionan más bien como esa elaboración secundaria que disimula los sistemas de significado fundamentales en el trabajo del sueño freudiano.

De hecho, puede resultar útil describir el conjunto del sistema de encrucijadas genéricas en términos freudianos. Freud reconoció el coste que para nuestra energía psíquica supone el doblegarnos ante las normas de nuestra cultura o de la realidad; señaló, asimismo, que la reducción de ese consumo de energía psíquica produce placer. Partiendo de ese doble descubrimiento, Freud elaboró una concepción de «economía psíquica» según la cual el nivel de placer se corresponde con la cantidad de energía psíquica economizada. En *El chiste y su relación con el inconsciente* desarrolló este concepto y lo aplicó de manera fructífera a las situaciones cómicas. Sin que debamos aceptar el envoltorio psicoanalítico con que Freud presenta esta noción, podemos tomar prestado el marco de trabajo de la economía psíquica como un modelo de utilidad para lo que yo denomino «economía genérica». Si la economía psíquica rige las relaciones entre el principio de realidad y el principio de placer, la economía genérica pone en relación los criterios culturales y los placeres genéricos.

Como hemos visto, las experiencias de esas encrucijadas que predominan en los géneros cinematográficos incitan constantemente a los espectadores a elegir entre normas sociales y placeres genéricos. Cada vez que el espectador elige el desvío del género en vez del camino de la legalidad, experimenta un placer equivalente a la distancia que separa las expectativas culturales y la transgresión genérica. El placer que obtenemos al ver a Ginger romper la etiqueta en el inicio de *Sombrero de copa* es, por lo tanto, reducido, puesto que la etiqueta es la menor de las exigencias de la sociedad. A medida que se suceden las encrucijadas genéricas, no obstante, se incrementa la distancia entre la intensidad de las normas sociales y las actividades contraculturales necesarias para asegurar el placer del género. De la etiqueta pasamos a la moral y de ahí a las leyes sobre el adulterio, del mismo modo que en otros géneros progresamos desde las ofensas verbales a la agresión física, de lo misterioso a lo insoportable, a lo terrible, del robo de ganado al asesinato a sangre fría, o de la Guerra Fría a la Tercera Guerra Mundial. Conforme se van levantando los jalones que trazan la ruta, va aumentando el placer de la actividad genérica. Ya no hacemos novillos tan sólo; ahora elegimos el delito en vez de la ley, el absurdo en vez de la comunicación, la guerra en vez de la paz. De esta manera, socavamos los cimientos de la cultura que limita nuestro ámbito de libertad, y eso es, precisamente, lo que nos da placer. Es esta escalonada negación de los valores culturales lo que nos permite alcanzar los niveles más altos de placer genérico.

Con todo, las películas de género nunca finalizan en el punto de máxima distancia respecto a las normas culturales, ese punto en el que el placer genérico está en su apogeo. Por el contrario, las películas basadas en el género casi siempre se estructuran a través de un largo período de intensificación que culmina en una rápida y definitiva restauración de los valores culturales. ¿Cómo debe entenderse este retorno a la norma, a la luz de los comentarios que hemos realizado sobre la economía genérica? Resulta irónico comprobar que es precisamente la noción de economía genérica la que nos permite entender el típico desenlace de los filmes de género. Puesto que, con arreglo a nuestra definición, la naturaleza del placer no es absoluta sino diferencial, las reversiones genéricas producen placer en proporción a la distancia que debe salvarse a fin de restablecer el orden, exculpar al acusado, resolver

la pelea de los enamorados, liberar a los rehenes o matar al monstruo/villano/criminal. Cuanto mayor es el riesgo, mayor es el placer del retorno a la seguridad. Cuanto mayor es el error, mayor es el placer que se obtiene al disiparlo. Cuanto mayor es el caos, mayor es el placer de restablecer el orden.

La economía genérica, pues, no sólo opera como la economía psíquica, cuyo placer se mide por el grado de reducción en el consumo de energía, sino que lo hace doblemente. Durante noventa minutos, las películas de Hollywood ofrecen placer genérico como alternativa a las normas culturales. Este placer deriva de una percepción de que las actividades que lo producen están libres del control que la cultura ejerce y que el espectador siente en el mundo real. Durante casi todo el metraje, entonces, el placer del espectador de género se incrementa al irse eludiendo o violando una serie de normas, cada vez más complejas y de mayor importancia cultural. En este aspecto, los géneros cinematográficos se equiparan a los parques de atracciones, a los carnavales y a los acontecimientos deportivos, todos ellos espacios singulares que ofrecen una opción autorizada para realizar actividades contraculturales, aunque sea en un contexto creado por la propia cultura. Los géneros cinematográficos no sólo permiten la obtención de un placer contracultural, sino que, literalmente, igualan la cantidad de placer con el grado de contraculturalidad con que se perciben las actividades que producen ese placer.

Algo muy distinto sucede, sin embargo, a la larga en el desarrollo del filme. El largo proceso de huida escalonada de las normas culturales produce suficiente tensión para acabar comprometiendo el apetito de placer genérico del espectador, que pronto pasa a convertirse en un deseo igualmente intenso de resolución. A lo largo de las anteriores secuencias del filme, la actividad genérica constituía una vía de escape deseable respecto a las normas sociales; el nivel de placer se medía por la cantidad de presión cultural que se iba evitando. Ahora, sin embargo, lo que debe evitarse es la tensión producida por el efecto de bola de nieve que acaban adquiriendo los avatares del género; en este punto, la reducción en el consumo de energía únicamente puede alcanzarse mediante un retorno a las normas culturales. La intensidad del placer que se obtiene se mide por la distancia que separa la tensión producida por noventa minutos de intensificación genérica y el reposo de una vuelta a la paz, el orden y la comunidad.

Una cuidadosa manipulación de las opciones para el placer genérico y el posterior retorno a los valores culturales es lo que convierte a los dispositivos cinematográficos en unos dispositivos hegemónicos de un éxito tan aplastante. ¿Quién puede resistirse a todas las tentaciones del género? Son pocos quienes saborean todos los géneros, pero sean cuales sean los géneros que amamos, podemos tener la certeza de que nuestro placer en evadimos de la cultura se utilizará finalmente para incitarnos a celebrar los valores que en última instancia la constituyen. La reversibilidad esencial de la economía genérica es también el motivo del fervor con que los críticos han propuesto teorías contradictorias del género, tanto de carácter ritual como ideológico. El grado en que los géneros promueven, secuencialmente, dos distintos sistemas de valores, que producen placer en virtud de su distancia recíproca, explica no sólo por qué los críticos tienen perspectivas tan distintas acerca de los géneros, sino también cómo pueden los géneros desempeñar simultáneamente dos funciones distintas.

La comunidad genérica

Los lectores más avisados podrían cuestionar perfectamente la generalidad extrema con que hemos empleado hasta ahora los términos «cultural» y «contracultural» en este capítulo. ¿Existe realmente algo tan unificado y delimitado como la «cultura»? ¿Es que la posmodernidad no nos ha enseñado que existen muchas definiciones divergentes de cultura, sin que ninguna de ellas pueda erigirse en paradigma? Son interrogantes importantes, que yo comparto y que requieren dos respuestas distintas.

En primer lugar, sugeriría que la lógica de los géneros de Hollywood ha sido siempre —y lo sigue siendo en los noventa— de carácter radicalmente moderno (en oposición a posmoderno). Esto es, se nutre del establecimiento de una norma que posteriormente viola o invierte. ¿Se trata, de hecho, de una norma cultural? En algunos casos lo es, indiscutiblemente. Por ejemplo, la condena de la violencia injustificada y el rechazo de quienes la causan han gozado de un apoyo prácticamente universal e invariable a lo largo del siglo. La construcción de las películas en torno a valores compartidos a gran escala como éste incrementa las probabilidades de que el público reconozca las normas contra las que debe medirse la actividad genérica. De manera similar, con frecuencia los filmes incluyen comentarios acerca de las normas culturales al objeto de estandarizar la conducta que se reconoce como normativa. Aun así, incluso la condena cultural, aparentemente universal, de la violencia se ha visto atenuada durante los períodos de guerra, o ha sido cuestionada por grupos con intereses específicos como los promotores de combates de boxeo o los seguidores del Marqués de Sade, y se ha visto incluso contradicha por movimientos de vanguardia defensores de la violencia como el Futurismo.

Con todo, más importante es el uso reiterado por parte de Hollywood de las normas culturales como dispositivo narrativo. Al igual que ciertos presupuestos sobre las películas deben ser aceptados por todos los espectadores a fin de que puedan compartir en grupo la experiencia que denominamos cine (suspensión de la incredulidad, comprensión del proceso de representación, reconocimiento simultáneo del papel que desempeña el cine en tanto dispositivo y de la necesidad de poner entre paréntesis e ignorar ese papel), los géneros requieren, para ser percibidos como tales, ciertas percepciones compartidas por el conjunto de espectadores. En reconocimiento de este principio, Hollywood ha diseñado, a lo largo del tiempo, técnicas que aseguren una cierta uniformidad de percepción, aunque ello supusiera castigar conductas que en el mundo real podrían ser perfectamente aceptables en ciertas circunstancias, o recomendando comportamientos que están lejos de ser considerados universalmente como deseables.

Los géneros no son el mundo real, sino un juego cuyos movimientos y jugadores se toman prestados del mundo real. Los maestros de los géneros en Hollywood no proclaman que «esta conducta presentada como normativa es aceptada, de hecho, como tal por la totalidad de la cultura», sino, más bien, que «esta conducta presentada como norma cultural y reconocida, de hecho, como tal por algunos se empleará como elemento fundamental de este juego en concreto». El juego de los

géneros empieza cuando se propone como principio una norma cultural que permita la construcción de placer genérico al contradecirla de una forma u otra. Para evitar que la suspensión de la incredulidad del espectador quede en entredicho, la conducta en cuestión debe mantener algún vínculo con lo que en el mundo real se considera defensa de la norma cultural, aunque dicha actitud no sea la defendida por la sociedad en su totalidad. En la práctica, esto conduce a un juego de género al que muchos espectadores aceptan jugar, aunque no todos los espectadores de una película asociada con un género concreto experimentarán el filme a través de ese género. ¿Por qué tendría que ser así? ¿Y qué importancia tiene para el tema planteado en este capítulo describir el papel que los géneros desempeñan en el proceso espectacular?

Los críticos, cuando describen el proceso que tiene lugar al ver una película de género, suelen emplear términos generalizadores como «el público», «uno» o, simplemente, «nosotros». Como reflejo del hecho de que el proceso espectacular respecto al género es cosa de grupos, el uso de una expresión como «nosotros nos sentimos aterrorizados» (Buscombe 1970, pág. 20, acerca de una escena de *Psicosis*) suscita una pregunta: ¿quiénes constituyen ese «nosotros» evocado? Lejos de representar a la sociedad en general, o a la sociedad americana en su totalidad, o incluso a todos los aficionados al cine, ese «nosotros» significa un grupo distinto para cada género. Todo el mundo sabe que el público de las películas de cárceles de mujeres es radicalmente distinto al de los musicales *folk*, aunque la terminología generalizadora estándar tiende a ocultar esta diferencia. Para entender el papel que los géneros desempeñan en la experiencia del espectador, es necesario desglosar ese «nosotros» universalizador en sus componentes diversos.

Aceptar las premisas de un género equivale a aceptar jugar dentro de un conjunto especial de normas y, con ello, a participar en una comunidad que, precisamente, *no es* equiparable con la sociedad en general. La elección de ver una película de un género específico conlleva algo más que un acuerdo de comprar, consumir e interpretar de una determinada manera. Las aproximaciones críticas que visualizan a los espectadores como meros consumidores son demasiado limitadas, a menos que por consumo se entienda un acto que implica el placer de ser el tipo de persona que compra ese tipo determinado de producto. El contrato genérico comporta la adhesión a unos códigos específicos y, a través de esa adhesión, la identificación con quienes comparten esa actitud. En palabras de uno de los entrevistados en la «Encuesta sobre los géneros» de Susan Kim, «el género es importante porque me hace sentir que formo parte de algo más grande que yo».

Los críticos han dado por sentado en el pasado que los géneros se interpretan a sí mismos y tienen un efecto universal. El reconocimiento de la atracción contracultural de los géneros nos lleva a una conclusión muy distinta. Dado que, en la mayoría de casos, el acto espectacular genérico conlleva una ruptura con las normas sociales —por muy imaginaria y temporal que ésta sea—, crea al mismo tiempo un vínculo implícito entre quienes hallan placer en ese modo específico de ruptura con una norma cultural concreta. Dos experiencias descritas recientemente por dos teóricos de los géneros resultan reveladoras en este sentido. Al inicio de su fascinante

artículo «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», Linda Williams (1991) explica cómo llegó a considerar que la pornografía, el terror y el melodrama pertenecen a una misma categoría, el «género del cuerpo». Ella y su hijo de siete años, afirma, consideran que son «impúdicos». Él opina que no hay «nada más obsceno que besarse»; las películas de monstruos que destripan a muchachas adolescentes «le fascinan y aterrorizan al mismo tiempo», afirma Williams, quien admite disfrutar de los *weepies* «de una manera culpable, perversa» (1995, pág. 140). Por lo que a respetabilidad se refiere, cada uno de estos géneros es excesivo; los espectadores responden, en consecuencia, de maneras distintas, de acuerdo con su personal disposición a participar en cada tipo concreto de exceso. De esta manera, el hijo de Williams rechaza las películas tristes, mientras que su madre ha construido en torno a los melodramas buena parte de su carrera, amén de una amplia red de devotos amantes del género melodramático.

El exceso es una de las muchas formas que los géneros tienen de encarnar la expresión contracultural. No se trata únicamente de los «géneros del cuerpo» y de lo que Bill Paul denomina «grossout films»;¹ en cierto modo, toda película de género es «impúdica». Esto provoca que, en numerosas ocasiones, los amantes de los géneros sientan la importancia de ocultar sus predilecciones. «Una de las sorpresas de este proyecto», escribe Carol Clover en la introducción de *Men, Women and Chain Saws*, «ha sido la cantidad de personas, que en un principio me parecieron sujetos poco propensos —gente de ambos sexos, de mediana edad y de clase media—, que me «confesaron» su apetito secreto por el llamado cine de terror *exploitation*» (1992, pág. 7). Puesto que los géneros engendran «apetitos secretos», la revelación pública de los gustos genéricos adquiere siempre un carácter de «confesión». De este fenómeno participan no sólo los citados géneros del cuerpo, las películas «grossout» y el terror *exploitation*, sino, también, géneros mucho menos susceptibles de controversia. Gracias a los trabajos que he publicado, pasé a ser durante años un aficionado «confeso» del musical; y ahora, de vez en cuando, soy objeto de la siguiente confesión: «No suelo decírselo a nadie, pero durante años he sido un secreto amante del musical». Como en el caso de los informantes de Carol Clover, estos ejemplos no constituyen en absoluto una «confesión» de carácter abiertamente público. Por el contrario, las confidencias relativas a la proclividad por ciertos géneros (como las que aparecen en *Textual Poachers* [1992], de Henry Jenkins) suelen hacerse a individuos o grupos cuyos placeres genéricos estamos seguros de compartir. En otras palabras, el proceso de *confesión* genérico significa *entrar en contacto* con un grupo selecto de amantes del género.

Si bien las campañas publicitarias de Hollywood intentan atraer por separado a cada uno de los potenciales miembros del público, no es infrecuente que presupongan una relación cara a cara entre los propios espectadores. Aventurando que *La di-*

1. Literalmente, «películas exageradamente groseras o impúdicas». Se consideran ejemplos representativos de comedia *grossout* de los noventa cintas como *Vaya par de idiotas* (Klugepin, 1995), *Algo pasa con Mary* (There's Something About Mary, 1998) o, más recientemente, *BASEketball* (1999). (N. del E.)



La esquina superior derecha de este cartel de 1938, del primer episodio de la serie «Nancy Drew» de la Warner, ofrece un claro ejemplo del comportamiento que se espera de los fans de Nancy Drew.

varciada (The Divorcee, 1930), vehículo para el lucimiento de Norma Shearer dirigido por Robert Z. Leonard para la MGM, estaba «Destinada a ser una de las películas más comentadas de los próximos años», el cartel de la película sigue la tradición hollywoodiense de construir una recepción positiva en forma de interacción de la comunidad. Uno de los objetivos de las campañas publicitarias de los estudios suele ser potenciar el contacto entre los espectadores más allá de los confines de la sala de proyección. Los informes de prensa distribuidos a los exhibidores proponen, en consecuencia, concursos, reuniones y clubes como medios para agrupar a los espectadores de gustos similares.

Cuando en 1938 empezó la popular serie de la Warner sobre la joven detective Nancy Drew, el informe de prensa exhortaba a los propietarios de las salas a crear clubes de admiradoras de Nancy Drew. Los carteles proponían a Nancy Drew y sus

actividades detectivescas como una alternativa descable con respecto tanto a las actividades femeninas infantiles («¡NANCY YA NO JUEGA CON MUÑECAS!... ¡PREFIERE JUGAR CON EL PELIGRO!») como a las fórmulas (masculinas) del éxito («Puede que cometa errores en la escuela... ¡pero no se equivoca cuando envía a los culpables a la cárcel!»). «Quizá sus deberes no sean una maravilla... ¡pero como policía es la mejor!». En uno de los carteles, aparece una admiradora de Nancy Drew con su propio diálogo. Apartando de su camino a un grupo de hombres identificados como Sherlock Holmes, Perry Mason y Philo Vance, una elegante jovencita afirma: «A un lado, pies planos... ¡dejad que una verdadera detective os enseñe cómo se hacen las cosas! Puede que sólo tenga dieciséis años, pero poseo algo que vosotros nunca tendréis... ¡intuición femenina!». Tras iniciarse en el Club de Nancy Drew, cualquier joven moderna podía reconocer fácilmente a otras admiradoras gracias al carnet acreditativo del club, la insignia de detective y el *argot* adolescente que el informe de prensa se encargaba de detallar.

Aunque los actuales seguidores de los géneros recurren en ocasiones al contacto directo, casi siempre se imaginan a sí mismos en comunión con otros seguidores, ausentes pero fieles a las mismas tendencias. Este proceso con frecuencia depende de tendencias, actividades u objetos que funcionan como enseña genérica que facilita el reconocimiento entre los entusiastas de un mismo género y como representación simbólica de otros adeptos ausentes. Así funciona, por ejemplo, la música escrita. Puede que, en algún momento, los melómanos puedan reunirse para cantar una canción, pero tocarla, cantarla o simplemente poseerla en solitario implica ya de por sí la existencia de ese grupo de adeptos ausentes, lo que dota al poseedor de la partitura de un elemento esencial de identificación personal. Lo mismo sucede con las muchas tendencias que los distintos géneros proponen, ya sean de vestuario (*weepee*, musical, *western*), lenguaje (cine de gángsters, cine negro, ciencia-ficción) o conducta (*western*, cine negro, cine de acción). En nuestros días, este proceso se ha visto trivializado con la venta sistemática de animales de peluche, muñecos articulados, bandas sonoras, vídeos musicales, versiones noveladas y otros reclamos que forman parte de la estrategia de marketing de toda gran película de Hollywood. Dejar entrever un muñeco articulado se ha convertido en un método garantizado de descubrir al instante si el patio del vecino es un territorio genéricamente amistoso o no.

No resulta imprescindible, en todo caso, el contacto directo cara a cara de una fiesta con piano o del patio del vecino para poner en marcha los placeres de la participación en una comunidad genérica. Los críticos insisten una y otra vez en emparejar el vocabulario de los géneros con categorías de espectadores, en una invitación a los lectores para que se imaginen a sí mismos en conexión con otros miembros de esos grupos. «A los aficionados al *kung-fu* les va a encantar», afirma Leonard Maltin de *La venganza de Ninja* (Revenge of the Ninja, 1983), «el resto mejor que se abstenga» (1997, pág. 1117). Si a uno le ha gustado una película de un determinado género, esta reseña —y muchísimas otras— sugiere que uno forma parte de un grupo de espectadores de gustos similares. Durante el período en que la prensa conservadora británica pugnaba por conseguir que todos los vídeos que contuvieran sexo

y violencia fueran a parar a una misma categoría, la de los «video nasties», el *Daily Express* presentó una definición muy indicativa de lo que se consideraba «nasty»: «un vídeo "ofensivo por obsceno" para toda persona razonable». Con este llamamiento a quienes se consideran a sí mismos como parte de una mayoría «razonable», los críticos ponían en paralelo el acto de ver una película con la participación en una comunidad identificable y específica.

Cuanto más lejos nos situemos del entretenimiento en vivo (es decir, cuanto más se trata de hablar de espectadores aislados, ausentes para el resto del grupo, aunque compartan una «misma» experiencia), más potentes son los llamamientos a una comunidad ausente pero en todo momento implícita. Las risas enlatadas de las *sit-coms* constituyen, para los espectadores que están sentados en solitario en una habitación de sus casas, un sustituto del público; suplen *in praesentia* a los miembros *in absentia* de la vasta comunidad de amantes del género de que forma parte cada espectador. Tanto los géneros de Hollywood como sus contrapartidas en el terreno musical intentan, cada vez más, compensar la desaparición del *folk*, del *country* y su música mediante productos, imágenes, estilos y experiencias compartidas que evocan comunidades que antes vivían en contacto directo y ahora han desaparecido o se encuentran en vías de extinción.

Durante la mayoría del tiempo, las comunidades genéricas de carne y hueso están fuera del alcance del espectador individual. Aunque podemos mantener un contacto intermitente con otras personas que vibran con el mismo género que nosotros, normalmente nos limitamos a imaginar su presencia y actividades. Carol Clover y yo fuimos, para una serie de entusiastas de los géneros que «se confesaban» ante nosotros, la encarnación temporal de ese extenso grupo de adeptos a los géneros que ellos buscaban: sin embargo, un contacto directo de este tipo es algo excepcional. Más que el hábito de participar en un grupo real, ser espectador de géneros implica construir una imagen del grupo mediante fragmentos recogidos en los ámbitos más variopintos. Los referentes que permiten a los aficionados de los géneros imaginar —a veces inconscientemente— a esa comunidad ausente que comparte sus gustos proceden del discurso de la industria pero también del lenguaje crítico, de los comentarios cazados al vuelo y de encuentros más o menos azarosos. Aunque ser espectador de un género a veces lleva a contactar directamente con miembros de la comunidad, y aunque el sentido de ser espectador de un género puede estar básicamente atrapado en la nostalgia de una comunidad específica ausente, la mayoría de espectadores de género mantienen solamente un contacto imaginario con la gran comunidad genérica. Aisladas del resto, reducidas a visualizar al gran grupo al que pertenecen únicamente en base a unos pocos elementos apenas entrevistados, las comunidades genéricas constituyen lo que yo denominaría *comunidades consteladas*, porque, como si de un grupo de estrellas se tratara, sus miembros únicamente se pueden agrupar a través de reiterados actos de imaginación.

¿Y cuál es la naturaleza de una comunidad constelada? Me siento tentado a apuntar hacia la actitud de los cristianos medievales, encarados todos al Este, hacia un altar sinónimo desde un punto de vista simbólico. El ejemplo es a todas luces in-

suficiente, sin embargo, porque la comunidad en cuestión es muy homogénea y en gran medida depende de unas periódicas relaciones *in praesentia*. Una visión panóptica de la diáspora musulmana ofrecería un mejor ejemplo, rezando en dirección a La Meca por separado pero unidos por la entonación de unas mismas plegarias. Pero este ejemplo resulta también imperfecto, a causa de la naturaleza física y la identidad clara de los participantes. En el cielo, las constelaciones no presentan siempre un mismo aspecto; ni se aparecen de la misma manera a todos aquellos que las contemplan. Lo que para uno es la Osa Mayor para el otro es el Gran Carro. Algunas de las estrellas que para mí configuran una sola constelación puede que, a ojos de otro observador, sean dos o más constelaciones juntas. Pese a que las comunidades genéricas tienen una existencia física además de la imaginada, en su mayor parte están tan lejos de ser identificables o fijas como los miembros de una comunidad eclesiástica. Una misma persona puede, en distintos momentos, formar parte de la comunidad de la comedia *screwball*, de la comunidad del musical, de la comunidad de la *exploitation* o de la comunidad del porno gay.

La imagen más apropiada de las comunidades genéricas sería, en consecuencia, una visión selectiva de los telespectadores, separados los unos de los otros, encarados en una misma dirección figurativa —hacia la pantalla— pero implícitamente divididos en grupos según el programa que estén viendo, la manera en que lo ven y el resto de espectadores que se imaginan que están viendo el mismo programa de la misma manera y en el mismo momento. Para cada espectador, la escena que está viendo es distinta; los únicos puntos de referencia de su constelación serían unos pocos espectadores que ellos mismos conocen personalmente, y una comunidad imaginada vendría a llenar los intersticios.

Cuando los géneros se entienden como un factor fundamental a la hora de unificar una comunidad constelada, el propio proceso espectadorial se convierte en un método simbólico de comunicación con el resto de miembros de esa comunidad. Si elijo un cierto tipo de placer como espectador, me imagino a mí mismo en conexión con quienes eligen un placer similar en circunstancias similares. Para algunos de los miembros de las comunidades así constituidas, las películas en cuestión pueden ser la base para encontrarse cara a cara, pero para muchos adeptos a los géneros la comunicación con el resto de miembros de la comunidad sólo se da indirectamente, mediante una orientación común respecto al género. Si la experiencia directa de una película conlleva lo que podríamos llamar *comunicación frontal*, los intercambios entre los espectadores del mismo filme o los adeptos a un mismo género podrían recibir la denominación de *comunicación lateral*.

Entendidas de esta manera, las películas no son simplemente un contenido y una forma que los productores transmiten a los consumidores; son también el medio de una forma de comunicación que los grupos de consumidores emplean entre sí. Al demostrar que *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) adoptó significados genéricos diversos al ser leído por grupos distintos, Barbara Klinger sugiere implícitamente que la película de Sirk se presta a distintos propósitos comunicativos para cada uno de esos grupos. Incluso cuando se trata de un acto solitario, lejos de la compañía de espectadores similares, el proceso de ver una película gené-

ricamente actúa como comunicación simbólica con otros espectadores que leen la película a través del mismo cristal genérico.

Se suele pensar que los géneros cobran vida como tales cuando un corpus de textos comparte un número suficiente de rasgos semánticos y sintácticos. A esta definición regida por la producción se le ha de oponer una definición regida por la recepción que reconozca que los géneros no existen hasta que se hacen necesarios para un proceso de comunicación lateral. La comunicación lateral sólo existe cuando la conciencia de que otros están viendo películas similares de forma similar se convierte en una parte fundamental del proceso espectadorial; únicamente entonces el visionado de películas desde el punto de vista del género se convierte en una forma de comunicación con otros espectadores de películas de género.

Desde el momento en que se reconoce que ver películas de género es una forma indirecta de comunicación, se revela lo inadecuado de los géneros existentes. Mientras las categorías genéricas estén definidas por esquemas de producción y conceptos críticos, el usuario medio de los géneros se ve compelido, sin más, a integrarse en una comunidad constelada a gran escala ya constituida, que se corresponde con la definición ofrecida, previamente, por los productores y los críticos. Millones de adeptos se han contentado con disolverse en unas identidades tan amplias y ajenas, mientras que otros han aunado sus fuerzas para reescribir el mapa genérico. «Las aficiones crean sus propios géneros», afirma Henry Jenkins (1992, pág. 279). Durante los años dorados de Hollywood, docenas de pequeños géneros competían con las categorías canónicas. Aunque con frecuencia se veían refrendados por algunas alusiones en la prensa o por la existencia de una institución que les prestaba su apoyo, se situaban claramente a contracorriente de las prácticas industriales establecidas.

El popular género ferroviario, por ejemplo, estaba compuesto por películas (y otros medios de expresión) que ofrecían vistas exteriores de trenes. Sostenido por revistas, clubes de modelismo de trenes, ferrocarriles de vía estrecha y distribuidores de toda clase de parafernalia ferroviaria, el género ferroviario sirvió como imaginario lugar de encuentro para cientos de miles de espectadores. Todo aquel que haya visto la versión *Blackhawk* de *Salvada por el teléfono*, de Griffith, con sus incasantes intertítulos que describen la locomotora y las operaciones ferroviarias que aparecen en el filme, entenderá hasta qué punto los adeptos al género ferroviario podían reformular sustancialmente una película sobre la base de unas expectativas genéricas distintas.

Un proceso semejante —acompañado de similares comunidades consteladas— subyace a los géneros contruidos en torno a muchas otras categorías: estilos musicales (películas sobre jazz, incluyendo cortos y *soundies*), innovaciones o limitaciones tecnológicas (las películas sonoras antes de la popularización del sonido sincronizado, películas en parte sonoras hacia 1930, películas 3-D en los años cincuenta), convenciones sociales (*stag films*, películas de ambiente sindical, películas con reparto 100% negro o películas birraciales), o ciertos rasgos característicos de la identidad de los espectadores (las películas, tan del gusto de los soldados durante la guerra, sobre «tetas y culo» [*tits-and-ass*]) o las películas protagonizadas por personajes con *handicaps*, así como las películas definidas por intereses re-

gionales, nacionales u ocupacionales). Como los espectadores habituales de los géneros tienen un especial interés en influir sobre el lenguaje y el corpus genérico de su elección, el proceso de redefinición de los géneros está en permanente evolución.

El surgimiento de la televisión ha intensificado el proceso de generificación. En colaboración con los usos de la programación televisiva y la industria musical, los grupos cristianos han establecido un género cristiano *de facto*, mientras que otros han combinado distintos medios de comunicación para constituir un género *country*. Hamid Naficy (1989) ha mostrado cómo la manipulación del flujo de programas de televisión en los ochenta favoreció la creación de un género «de la familia nuclear», mientras que la televisión de los noventa dedicó grandes esfuerzos a establecer lo que podríamos denominar un género «de las alternativas a la familia» (centrando su atención en grupos no familiares creados en bares, comisarías de policía, bloques de apartamentos y similares). Una misma lógica se extiende a otros intentos de la televisión de comandar, o como mínimo potenciar, los géneros constelados: la programación de películas sobre elecciones en las noches electorales, las películas sobre béisbol después de los partidos de la Serie Mundial, y los documentales sobre fútbol americano tras los partidos de los lunes por la noche.

Si, de hecho, la participación de los medios de comunicación de masas constituye una sólida apoyatura para la constitución de comunidades de todo tipo, pueden obtenerse resultados similares a través de las redes académicas, las redes *underground* o el ciberespacio. La crítica feminista empleó el *woman's film* como lugar de encuentro tanto real como figurativo, y procedió a expandir su definición con el fin de asegurar la máxima comunicación lateral y una extensa comunidad constelada. Haciendo circular las películas en ámbitos privados y leyendo las películas convencionales en términos de intereses compartidos, la comunidad *gay* creó un corpus de películas que superó el ámbito del círculo al que en principio se circunscribía. Respaldándose en un festival universitario de cine para apoyar la tesis que presentó en una conferencia, Peter Lunenfeld (1994) intentó agrupar a los admiradores de Los Ángeles en torno al sangriento género del «film rouge». Otros se han dedicado a defender a capa y espada un género «midwestern» (Privett, 1997), un género «transnacional» (Naficy, 1994) y un género del «cine del mundo» (Roberts, 1995). Con la llegada del *e-mail* y de la *World Wide Web*, será cada vez más factible la constitución de comunidades.

Puesto que la *Web* se expande en una progresión exponencial, en la que diariamente proliferan nuevas páginas con potencial genérico, y como la fragmentación y el control personal de los modernos medios de comunicación —de los faxes y las emisoras de radio ciudadanas a los teléfonos móviles y el *e-mail*— reduce el número de participantes necesarios para crear y mantener una comunidad, se reafirma uno de los principios básicos de la vida de los géneros: cuanto más reducido y limitado es el grupo que sostiene un género determinado y su comunidad constelada asociada, más débil es el potencial que el género ostenta de encarnar grandes problemas humanos y sus respectivas soluciones. Siempre han existido lo que podríamos denominar «géneros privados»: las películas que tú y yo vimos cuando salíamos juntos, las películas que contienen imágenes de X, las películas que apoyan las

tesis de mi conferencia, y así sucesivamente. Cuanto más privadas son esas categorías, sin embargo, menos probable es que puedan dar pie a la comunicación lateral, establecer una comunidad duradera y, por lo tanto, pasar la doble prueba del tiempo y del espacio, fundamental para el sentido de un género.

Las comunidades consteladas son difíciles de mantener; aunque el encuentro cara a cara puede ser posible en un mundo académico extenso y la accesibilidad para proyectar el propio discurso a los demás se ve cada vez más facilitada por la red del ciberespacio, la mayoría de comunidades consteladas deben operar mediante el bricolaje posmoderno, echando mano de todo lo que ofrecen los medios de comunicación para sacar adelante sus comunidades imaginadas. Tanto si los espectadores se disuelven en comunidades previamente constituidas como si desarrollan sus propias comunidades alternativas, el género sigue desempeñando un papel crucial en los procesos de autoidentificación y comunicación necesarios para mantener una comunidad constelada.

En el mundo actual, los géneros cinematográficos no constituyen, naturalmente, los únicos vehículos para la comunicación lateral o las comunidades consteladas. El lenguaje que utilizamos, la ropa que vestimos, las compras que hacemos, la manera en que pasamos nuestro tiempo libre, se erigen en oportunidades para que expresemos nuestras afinidades con quienes hablan, visten, consumen o juegan de la misma manera. Cuando mi padre leyó por vez primera el borrador de este capítulo, protestó alegando que su entidad como espectador era algo totalmente individual, y no la expresión de una oculta participación en algún tipo de comunidad. Ciertamente, puede que tenga razón en que los géneros cinematográficos no son el vehículo para su personal opción de comunicación lateral. Con todo, el placer que encuentra en emplear el lenguaje de forma cuidadosa y creativa lo incluye en las filas de una comunidad ausente de escritores y hablantes que (en sus propias palabras) aún respetan la lengua inglesa. Cuando una vez, de manera totalmente espontánea, me regaló la *Cambridge Encyclopaedia of the English Language*, de David Crystal, este obsequio era su forma de decirme: «Fíjate, existe esta comunidad; hay gente ahí fuera que aún respeta el lenguaje». Mi padre se expresa a sí mismo mediante la elección de un género lingüístico concreto, anclado en una comunidad ausente. Mi madre alcanza similares objetivos a través de las compras que realiza. Mi sobrino conecta con una comunidad ausente a través de la elección de música que escucha y toca con su batería. El sistema de comunicación lateral establecido por el cine de Hollywood se ha convertido actualmente en un componente básico de nuestra cultura.

Sin duda, los modernos métodos de marketing se esfuerzan desesperadamente por establecer la deseabilidad de este o aquel refresco o calzado deportivo. Los anuncios prestan cada vez menos atención a las cualidades del producto y más a las cualidades de sus consumidores, constituyendo en un abrir y cerrar de ojos una comunidad ausente para cada comprador potencial. Richard Dyer (1981) ha sugerido que los musicales dan a los espectadores un sentido de lo que podría ser la utopía. El énfasis con que los anuncios de nuestro tiempo se centran en una comunidad de consumidores satisfechos elabora una peculiar visión de la utopía, ofreciéndoles un

fugaz mensaje sobre lo que podría ser pertenecer a ese grupo. Lo que implícitamente se desprende del anuncio es que ese sentido de pertenencia puede adquirirse en cualquier momento por el precio del producto anunciado. Antes, la gente solía preocuparse por mantener su vida al mismo nivel que la del vecino de enfrente; ahora, aspira a formar parte de una «comunidad» que conoce únicamente a través de los medios de comunicación. La capacidad de Madison Avenue para sugerir la existencia de una comunidad constelada ausente ratifica aún más la importancia de la comunicación lateral como modalidad quintaesenciada de la modernidad, aunque tanto la comunicación como la comunidad puedan ser más implícitos que reales.

Cómo utilizan los géneros los espectadores

En los dos capítulos anteriores se trazaban las distintas maneras en que productores, exhibidores y críticos utilizan los textos de género, la terminología de los géneros y la propia noción de género para servir a sus (cambiantes) propósitos. Este capítulo ha analizado, en cambio, las distintas formas en que los espectadores emplean los géneros y las películas de género para satisfacer sus propias necesidades. Naturalmente, la idea de una distinción clara entre grupos de usuarios y funciones genéricas no podrá ser jamás sino una ficción, puesto que los productores buscan sistemáticamente satisfacer las necesidades del espectador, mientras que éste encuentra formas de servir a sus propios propósitos incluso a través de textos que están diseñados para servir a los objetivos de otros grupos.

Pueden extraerse varias conclusiones generales de los análisis presentados en este capítulo:

1. Aunque las películas de género suelen concluir con un retorno a las normas culturales, los espectadores de género siempre buscan (y encuentran) en las películas de género algún tipo de placer contracultural.
2. Las películas de género se estructuran como una serie de «encrucijadas genéricas», donde cada una de ellas propone una alternativa entre la prolongación del placer genérico (basado en una actividad de carácter contracultural) y el cese del placer genérico (debido a la terminación de la actividad contracultural).
3. De acuerdo con el principio de la «economía genérica», el placer del espectador de género se incrementa de forma paralela al incremento de la distancia entre las alternativas culturales y contraculturales.
4. Como retorno a una posición sancionada culturalmente, el giro *in extremis* característico de las películas de género produce aún más placer en el espectador, trazando, al mismo tiempo, un camino de vuelta a las normas culturales.
5. El compromiso contracultural implícito en el acto de ver una película de género crea un vínculo invisible entre los adeptos a un mismo género.
6. La pertenencia a la «comunidad constelada» resultante que rodea a todo género constituye una importante fuente de placer espectacular.

7. De esta manera, los géneros sirven indirectamente como forma de «comunicación lateral» entre los miembros de una comunidad constelada.

Esta perspectiva de los géneros se distancia tanto de las ideas comúnmente aceptadas que cabe dudar que los actuales modelos comunicativos puedan dar cuenta de ella. El siguiente capítulo abordará, por tanto, la posible necesidad de un modelo comunicativo alternativo.

10. ¿Cuál es el modelo comunicativo apropiado para los géneros?

Lasswell... argumenta que para entender el proceso de la comunicación de masas es necesario estudiar todas y cada una de las etapas que su modelo propone:

¿Quién

Dice qué

En qué canal

A quién

Con qué efecto?

Este... modelo... concibe la comunicación como la transmisión de mensajes... La mayor parte de las investigaciones sobre la comunicación han seguido de manera implícita este modelo.

John Fiske, *Introduction to Communication Studies*
(1990, págs. 30-31)

En los capítulos anteriores he intentado describir un panorama del (de los) género(s) que difiere ampliamente de la concepción tradicional. He afirmado que los géneros desempeñan un papel activo en tanto signos, funciones y puntales de la solidaridad entre distintos grupos; de este modo, he destacado el proceso transaccional por el que el conflicto y la negociación entre los grupos de usuarios transforman constantemente las designaciones genéricas. Por lo que respecta a la producción, hemos descubierto que los géneros no se producen con la misma inmediatez que un texto cualquiera; su existencia depende, por el contrario, de una compleja fusión entre la creación de ciclos por parte de los estudios, las estrategias de los exhibidores —que en su publicidad abren las puertas a lecturas multigenéricas de los filmes— y los usos críticos, que etiquetan de forma reduccionista las películas. Por lo que respecta a la recepción, hemos podido comprobar que ser un espectador de género es siempre una cuestión de grupo, incluso cuando —y quizá especialmente— los miembros del grupo están separados o no se conocen entre ellos.

Un desafortunado resultado de estas conclusiones es que los géneros ya no se pueden entender a partir del modelo romántico predominante en los estudios literarios durante los últimos doscientos años. En un mundo en el que poesía y novela eran escritas y leídas por individuos en solitario, quizá tenía sentido entender la literatura

como una cuestión personal, pero la elaboración y el consumo colectivo de los géneros hacen del todo imposible aplicar esos mismos criterios. Nos sentimos frustrados al constatar que no disponemos de un modelo apropiado para reflexionar sobre la recepción de los géneros. El objetivo de este capítulo será construir ese modelo.

El autillo ulula cuatro veces

En el último apartado del capítulo 9 se describía la importancia de las comunidades genéricas en el proceso de recepción de los géneros. Para poder construir un modelo en torno a las implicaciones interpersonales de este proceso, sin embargo, debemos conocer mejor sus mecanismos. Para ir desgarrando algunos aspectos importantes del proceso de lectura de los géneros, empezaré con un ejemplo en apariencia alejado del dominio de los géneros cinematográficos. Espero que el lector disculpará esta estrategia alegórica.

Cuando los estudiantes escriben sus trabajos, suelen buscar espacios de quietud y aislamiento. La siguiente carta podría haber sido escrita por uno de mis tesinados desde un refugio de montaña en los bosques del norte:

Querido Rick:

Este lugar es verdaderamente magnífico. De hecho, me ha convertido en un observador de las aves. Al principio pensé que sería interesante pasear por el bosque y contemplar sus variedades de árboles, pero no podía distinguir unos de otros. Entonces encontré un viejo libro sobre aves en mi cabaña. Ahí empezó todo. Ya casi soy un especialista en búhos. ¿Sabías que los búhos se dividen en dos familias? En una familia están las lechuzas, que tienen el rostro en forma de corazón, mientras que el resto de búhos pertenece a una segunda familia. Y bueno, me apuesto lo que quieras a que no sabías que el autillo ulula siempre cuatro veces.

Desde que empecé, he visto como mínimo tres de los famosos búhos moteados. Pero el momento cumbre de mis actividades como observador de aves llegó el día en que estaba probando los nuevos binoculares que pedí por correo a un catálogo especial de equipos para la observación de aves. Pude avistar la anilla que un búho llevaba en una de las patas, e incluso leí la numeración de la anilla —147622. Pregunté sobre el tema y finalmente conocí a un miembro de la Audubon Society. Se puso en contacto con la asociación y descubrió que el pájaro que yo había visto era una búho nevado de tres años de edad que habían anillado en Alaska el año pasado, y que desde entonces había sido vista en Washington e Idaho.

Al principio, era incapaz de distinguir entre un estrige macho y una hembra del gran búho norteamericano. Ahora voy hasta Great Falls de vez en cuando para encontrarme con un grupo de observadores de aves. De hecho, el gran momento cada mes es cuando llega la revista de observación de aves. He aprendido un montón sobre pájaros. ¿Lo creas o no, Sharon y yo tenemos la costumbre de explicarnos cada noche historias de pájaros después de cenar!

No quiero que pienses que no estoy trabajando en mi tesis. Estoy seguro de que a finales del próximo verano ya tendré el borrador listo.

Jim

Pese a la belleza natural de los árboles que le rodeaban, Jim acabó prestando más atención a los pájaros que anidaban en ellos. Los árboles seguían mostrándose indiferenciados; los pájaros, en cambio, fueron adquiriendo identidades distintas que parecían hacerlos más dignos de consideración. Al mismo tiempo, el interés de Jim por los búhos empezó a superar los límites de los bosques que él recorría para observarlos, invadiendo otras áreas de su vida. Jim invirtió considerables esfuerzos en esta nueva pasión. Pasaba felizmente sus horas aprendiendo sobre las distintas especies de pájaros y explicando historias a la hora de cenar; empleó sus energías para ponerse en contacto con otros observadores de aves.

Dado que este modelo está claramente presidido por dos protagonistas —Jim como sujeto y el búho como objeto— parece razonable representar, recordar y configurar el caso como la sencilla historia del creciente interés de Jim por los búhos. Vista con mayor detenimiento, en la historia aparecen más de dos protagonistas. Además de Jim y sus búhos, se hace mención o se deja implícita la existencia de los siguientes componentes:

- el viejo libro de aves que Jim encontró en su cabaña (junto con los responsables de las clasificaciones de aves);
- el catálogo que Jim utilizó para comprar sus binoculares (junto con quienes lo escribieron y lo distribuyeron);
- los ecologistas que hicieron célebre al búho moteado;
- la anilla núm. 147622 (y la persona que la puso en la pata del búho);
- la gente que vio al mismo búho nevado en Washington e Idaho y lo comunicó a la Audubon Society;
- el miembro de la Audubon Society que Jim conoció;
- los miembros de la Audubon que mantienen los registros del anillado de búhos;
- los observadores de aves de Great Falls con los que Jim se reúne;
- la revista de observadores de aves a la que Jim se suscribió;
- Sharon, la compañera de las cenas de Jim y de sus historias sobre pájaros.

Como evidencia esta lista, Jim no está en absoluto solo frente a los búhos. Por el contrario, si muestra interés por los pájaros, es porque casualmente se expuso a una serie de descripciones, evaluaciones y clasificaciones que le permitieron distinguir entre árboles y pájaros. Por bellos y majestuosos que fueran, los árboles le ofrecían tan pocas satisfacciones intelectuales y tan pocas oportunidades de conocer a otras personas que acabó desinteresándose por el tema. A primer vista, parece que las aves ofrecen aún menos incentivos. No hay duda de que un árbol está donde está y seguirá estando ahí; las aves, en cambio, son especialmente huidizas y difíciles de observar. Pero Jim encontró en las aves dos características intrigantes que, por azar, no llegó a descubrir en los árboles: no sólo son clasificables, sino que tras esa categorización estricta se extiende una amplia comunidad humana. En vez de configurar esta historia en torno a dos únicos protagonistas, Jim y los búhos, debemos dejar espacio para un tercer vértice, el que configuran todos aquellos que sacaron a los pájaros del anonimato del bosque, pasando a formar parte de la comunidad que sostiene la actividad de Jim como observador de aves.

La presencia de este tercer grupo de protagonistas modifica la experiencia de Jim de una forma sustancial. Cuando Jim contemplaba los árboles, veía árboles y nada más. Cuando Jim observa a los pájaros, sin embargo, está viendo implícitamente las actividades de una comunidad ausente, la de quienes observan a los pájaros. Esta presencia simbólica no requiere un objeto material que desempeñe la función de recordatorio, como podrían ser las anillas de los pájaros, porque para Jim está inscrita en el hecho mismo de observar. Cuando Jim estudia la configuración del rostro de un búho, buscando la típica forma de corazón de las lechuzas, lleva consigo el bagaje de su libro de aves, y con él toda una comunidad de observadores, ilustradores y clasificadores de aves. Hasta el mero hecho de nombrar a las aves reproduce un acto de denominación y un proceso ilustrativo anterior, lo que sitúa a Jim simbólicamente frente a los naturalistas amantes de las aves, como si estuviese en Audubon.

La comunidad de observadores de la que Jim forma parte se materializa en los observadores de pájaros de Great Falls —su contacto con la Audubon Society— y en Sharon, su compañera de cenas, lo que indica que hasta cierto punto esa comunidad depende del contacto directo; ello no significa, sin embargo, que dicha comunidad desaparezca en los momentos en que está físicamente ausente. Por el contrario, la comunidad de observadores de aves de Jim cristaliza y se deposita en la superficie de todas sus experiencias de observación de aves. La erudición ornitológica (terminología, historia, ilustraciones, parafernalia) y la repetición por parte de Jim de unas actividades ya practicadas por otros permiten que los colegas de Jim estén simbólicamente presentes en forma de comunidad recordada, imaginada, constelada. Si Jim siente interés por los pájaros, es precisamente porque son algo más que pájaros; ahora son para Jim el conducto que sirve para mantener el contacto regular con una comunidad ausente. Las aves se han convertido en signos de la comunidad constelada.

Los géneros operan de manera similar. Hasta el momento en que los espectadores adquieren conocimientos sobre los géneros, las películas son como árboles: maravillosas e interesantes, pero diferenciadas tan sólo por la observación personal. El propio proceso de aprendizaje respecto a un género modifica necesariamente esa configuración de manera doble. No es sólo que el conocimiento sobre el género transforme nuestra percepción de las distintas películas, sino que también crea un vínculo, más o menos potente, con un grupo, en parte real y en parte imaginado, de espectadores de ese género. Aunque la experiencia del género debe pasar necesariamente por el proceso fenomenológico de contemplar las películas, el acto de verlas no es la medida máxima del poder del género. La fuerza de un género depende mucho más del vigor de la comunidad genérica, que a su vez depende del modo en que un género se representa y fortalece en el conjunto de la sociedad (o en un subconjunto específico de ésta). La intensidad de la observación de aves por parte de Jim deriva de la posibilidad de los contactos cara a cara, que renueven su interés ornitológico, y de un complejo sistema de apoyo que recuerda o simplemente sugiere la existencia de miembros reales de la comunidad incluso cuando éstos se encuentran ausentes.

El placer del espectador de géneros emana de procesos muy similares. Los géneros establecidos sugieren la existencia de una comunidad genérica a través de décadas de textos críticos, representaciones gráficas y productos residuales (estilos *western*, partituras y discos, acento propio de los gángsteres y otros por el estilo). Los géneros tradicionales encarnan este proceso con tanta eficacia que se necesita muy poca interacción cara a cara para revestir al acto espectacular ante un género con una potente comunidad imaginada (como demuestra la emulación fuera de Estados Unidos de estilos y lenguajes popularizados por los géneros americanos). La estabilización de la mayoría de géneros nuevos, por el contrario, requiere el apoyo de un contacto regular cara a cara o indirecto (Internet, por ejemplo), como ocurre con la reconfiguración de los géneros establecidos de acuerdo con los intereses de una comunidad existente en el mundo real (el *women's film*, el cine *gay* y la mayoría de los géneros del cine experimental). Los géneros siempre proponen algún tipo de comunidad, tanto si se trata de géneros establecidos que proyectan sin mayores problemas una extensa comunidad, en gran parte imaginada, como si se trata de géneros nuevos que necesitan de la existencia de pruebas que confirmen que hay otras personas con un similar punto de vista genérico.

Antes de dejar atrás a Jim y los bosques del norte, debemos reconocer otra semejanza entre la observación de aves y el acto de ver una película. En ambos casos, existe una gran tendencia a confundir a los autores ausentes responsables de la categorización de las aves y de los géneros cinematográficos con los miembros presentes de la comunidad que repiten sus enseñanzas. Del mismo modo que la continuidad entre John James Audubon y los miembros actuales de la Audubon Society apenas justifica esa ecuación, la diferencia abismal, por lo que a poder se refiere, entre críticos cinematográficos y aficionados al cine debería excluir la posibilidad de desdibujar los límites entre ambas categorías. Y, sin embargo, el proceso de constitución de las comunidades genéricas está tan cuidadosamente oculto tras los usos comerciales de los críticos periodísticos, los diseñadores de ropa, los fabricantes de juguetes, los responsables de las emisoras de radio y televisión y los editores de todo tipo de artículos, desde libros y música a cómics y videojuegos, que resulta perfectamente comprensible que los espectadores de los géneros sean incapaces de percibir hasta qué punto esos intereses comerciales configuran las prácticas de lectura genérica que apuntalan a esas comunidades relacionadas cara a cara. En este sentido, el término «comunidad» es de lo más equívoco, porque implica tanto una igualdad como un carácter no comercial desmentidos por la práctica. En efecto, es precisamente la naturaleza en apariencia comunitaria del contacto genérico cara a cara lo que hace que los géneros se presenten como algo tan benigno, disimulando así toda su carga de intenciones en los planos comercial e ideológico.

Un modelo para la comunicación genérica

Durante siglos, salvo muy contadas excepciones, nuestra concepción del proceso de comunicación se ha visto presidida por un único modelo. Por mucho que existan

diferencias sustanciales entre Aristóteles, Roman Jakobson y Stuart Hall, todos ellos comparten en gran medida un modelo estructurado en dos polos, claramente deudor de las situaciones de comunicación cara a cara. Con arreglo a este modelo, un solo emisor se comunica directamente con un solo receptor, como muestra la figura 10.1.

Figura 10.1



Esta configuración frontal ha sido la predominante en todos los estudios importantes del proceso de comunicación, hasta tal punto que las situaciones de comunicación que no son cara a cara también se han encajado en el interior de este modelo.

Pese a que en ciertos aspectos es diametralmente opuesta a la comunicación cara a cara, la comunicación mediada suele concebirse como una mera variación del modelo cara a cara. Como muestra la figura 10.2, el medio de propagación se suele representar como una enorme lente de distorsión a mitad de camino entre el emisor y el receptor.

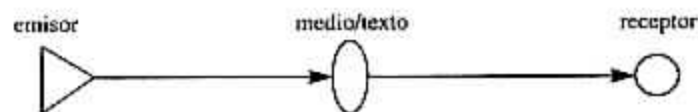
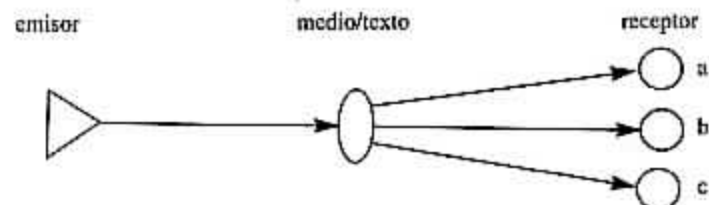


Figura 10.2

Naturalmente, la mayoría de usuarios de este modelo reconoce que se trata tan sólo de una reducción útil de un modelo de difusión más extenso, que permite a un emisor dirigirse a múltiples receptores. El modelo de difusión se representa de manera esquemática en la figura 10.3.

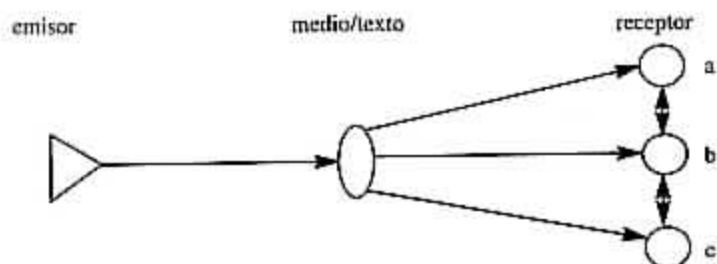
Figura 10.3



Esta versión, más completa, pone de manifiesto las limitaciones de los modelos anteriores. Cuando la comunicación se concibe como algo que tiene lugar respecto

a un solo receptor en cada caso, en forma de distintas comunicaciones *frontales*, resulta difícil dar cuenta de las relaciones entre los receptores que comparten un mismo texto. Ello es especialmente importante en el proceso que implica ser espectador de un género, que depende en tan gran medida de la comunicación *lateral* entre los miembros de la comunidad de recepción.

Figura 10.4



Nuestro modelo debe incluir no sólo una multiplicidad de receptores, sino también las muchas interacciones que se producen entre ellos, como indica la figura 10.4.

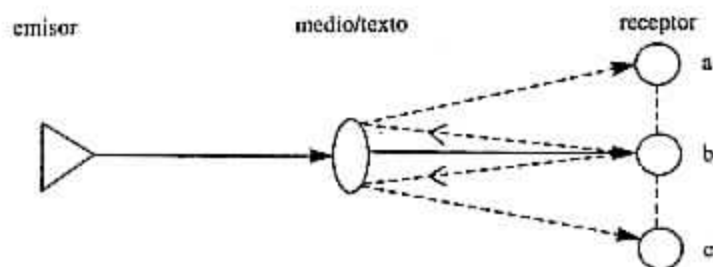
Al sustituir el clásico esquema en línea recta por uno configurado en forma de T, poniendo en lugar de la díada tradicional (emisor-receptor) una disposición triádica (emisor-receptor-otros receptores), este modelo refleja las relaciones directas entre receptores, pero no incluye ni el papel de las conexiones imaginadas con otros miembros de la comunidad genérica ni el papel que el acto espectacular desempeña como estímulo de ese acto de imaginación. De algún modo, nuestro modelo tiene que reflejar el hecho de que los géneros dependen de las comunidades consteladas como mínimo en la misma medida que del contacto cara a cara.

¿Es que los pájaros o las películas anuncian: «Soy un búho moteado»? ¿O: «Soy un musical»? Nada de eso: lo único que hacen los pájaros y las películas es ofrecer oportunidades para que los espectadores reactiven el discurso de los hablantes ausentes que definieron por vez primera las características de los búhos moteados o de los musicales, así como el discurso de quienes, en su actividad continuada como espectadores, han corroborado de manera implícita esa definición. Es decir, que las fuentes frontales como los búhos y las películas ofrecen un medio para que podamos ser interpelados (o imaginar que estamos siendo interpelados) por hablantes laterales. Cuando utilizamos el término «discurso» respecto a las películas, en general nos referimos a la relación frontal que las películas mantienen con sus espectadores, pero el concepto de comunicación lateral hace necesario el reconocimiento de un segundo tipo de discursividad. Podríamos, a efectos prácticos, etiquetar la discursividad tradicional como «primaria», mientras que el tipo de discursividad asociada con la comunicación lateral podría ser denominada «secundaria». La *discursividad primaria* describe la relación del espectador con la película; la *discursividad secundaria* trata de la relación del espectador con otros espectadores.

Como vimos en el capítulo 9, Hollywood tiene una notable tendencia a utilizar reclamos de discursividad secundaria para atraer a los espectadores, especialmente en conexión con la lógica y los públicos de los géneros. Tratando a las comunidades consteladas como fuentes de bienestar para espectadores individuales, la industria cinematográfica ha hecho todo lo posible durante mucho tiempo para sugerir que una película determinada maximizará la integración simbólica de un espectador aislado en un público más amplio y valorado. En algunos casos, el uso de la discursividad secundaria por parte de Hollywood llega a adoptar la forma de una campaña consciente. Jay Beck, por ejemplo, ha demostrado que la Paramount elaboró su campaña publicitaria masiva de 1937 en la revista *Life* sobre la base de reclamos de discursividad secundaria. En *Variety*, sin embargo, la Paramount seguía poniendo el énfasis en la discursividad primaria, más tradicional, asumiendo claramente que para los distribuidores y exhibidores los temas de comunidad importan mucho menos que para el espectador «individual».

La discursividad secundaria es importante para el género porque ancla las comunidades dispersas características de la espectacularidad genérica. Ciertamente, la pervivencia de las comunidades consteladas depende directamente de la discursividad secundaria, es decir de la capacidad de los textos genéricos para sugerir o reflejar la existencia de miembros ausentes de la comunidad, adoptando el papel de lugar simbólico de reunión para la comunidad. Tenemos que dar cuenta como sea del hecho de que para algunos espectadores las películas de género se convierten en signos de la existencia de otros espectadores, incluso cuando (¿o especialmente cuando?) ambos grupos nunca llegan a encontrarse. La figura 10.5 ofrece una representación gráfica del proceso de reflexión que posibilita a los espectadores comunicarse entre ellos de forma indirecta.

Figura 10.5



Como sugiere la figura 10.5, la complejidad de la situación deriva de la capacidad del medio de tener un doble efecto simultáneo de refracción y de reflexión, para expresar no sólo la voz del autor original sino también de la comunidad constelada que redefine el género y modifica sus propósitos.

Fruto de la colaboración de un doble autor, los géneros dependen tanto de las prácticas de codificación de un emisor obvio como de las fórmulas de descodifica-

ción de una comunidad receptora dispersa. «Para que podamos considerarlo comunicación», afirma Eric Rothenbuhler, «algo debe leerse como si hubiera sido escrito» (1995, pág. 9). Para que podamos considerarlo comunicación genérica, sin embargo, algo debe leerse como si hubiera sido *escrito dos veces*, en primer lugar por los autores originales y posteriormente de nuevo por la comunidad constelada que «reescribe» el género. En este modelo final se superponen, en realidad, dos procesos de comunicación: frontal y lateral. El texto de género ofrece un doble espacio de comunicación: (a) entre el productor original y los espectadores del filme y (b) entre los miembros de la comunidad constelada, entendidos como autores de la capacidad que la película tiene de convertirse en signo de la existencia de otros miembros de la comunidad y como lectores de los signos que se constituyen en ese proceso.

No debe sorprendernos que los teóricos de los géneros hayan debatido durante tanto tiempo si los géneros son construcciones ideológicas procedentes de altas instancias o experiencias rituales elaboradas por el público. Aunque una película determinada puede tener un autor único (normalmente, un autor colectivo), los géneros dependen siempre de las prácticas de descodificación compartidas por una comunidad de gran tamaño, si bien dispersa. Esta doble autoría provoca que los géneros puedan optar a ocupar ambos espacios, tanto el ritual como el ideológico. La conversión de un modelo de comunicación frontal, diádico y lineal en un modelo lateral, triádico y en forma de T es la única manera de poner de manifiesto esos aspectos de la operación genérica.

Saussure revisado

El modelo de comunicación esbozado en el apartado anterior separa claramente la comprensión del género de las intenciones del estudio. Si bien la industria cinematográfica puede beneficiarse de las formaciones genéricas, no llegará nunca a controlarlas porque siempre tendrá que compartir la autoría del género con una legión heterogénea, cambiante y esquiva de comunidades de espectadores. En las páginas anteriores de este volumen no sólo hemos comprobado que los géneros están sujetos a una transformación permanente y que siempre tienden a coexistir configuraciones genéricas múltiples y contradictorias; también hemos visto que la evolución de los géneros depende directamente de esas contradicciones coexistentes.

¿Por qué las películas se suelen etiquetar de maneras distintas, especialmente durante los períodos de inestabilidad y redefinición del género? ¿Cómo es que los distintos usuarios definen siempre a los géneros de maneras distintas? ¿Cómo es posible, incluso, desde un punto de vista teórico, que unos mismos textos puedan dar pie a la constitución de categorías genéricas tan radicalmente divergentes? En cierto sentido, esta pregunta encarna el desafío fundamental de la posmodernidad respecto a la semiótica tradicional. Por una parte, los semióticos, asediados, se han limitado a atrincherarse aún más, sosteniendo que el cine o la literatura o la vida cotidiana constituyen un sistema coherente con reglas que pueden analizarse y comprenderse. Han recibido los sucesivos ataques de una generación de críticos que

perrechados con pruebas de que la recepción se da de manera múltiple, tratan de demostrar que tal sistema regulador no existe. La lógica posmoderna postula que un sistema único y coherente no produciría construcciones fundamentalmente distintas; *ergo*, no existe un sistema único y coherente.

Lo que aquí está en juego es nada menos que la noción de sistema en sí. Basada en la lingüística de Saussure, la noción de sistema ha sido tratada por muchos pensadores actuales como del todo necesaria y absolutamente insegura al mismo tiempo. Necesaria porque la comunicación razonada parece requerir esas dos características de los sistemas, esto es, la coherencia y la capacidad de ser compartidos; insegura, porque todo intento de describir un sistema de este tipo demuestra la existencia de incoherencias, malentendidos y, por tanto, conflictos en la capacidad de ser compartidos. Aunque las dimensiones del problema impiden que podamos abordarlo aquí en toda su complejidad, es posible que los géneros puedan aportar elementos útiles en su tratamiento. Un breve repaso de la cuestión también nos permitirá ampliar el modelo de comunicación presentado en el apartado anterior.

Con la distinción entre *langue* (lengua) o sistema lingüístico y *parole* (habla) o realización individual, Saussure construyó su lingüística sobre el presupuesto de que cualquier acto de habla no es más que la aplicación específica del sistema lingüístico global. El adjetivo «global» es, aquí, la clave. De acuerdo con la noción de sistema de Saussure, el lenguaje es más amplio que cualquier individuo; nadie puede conocer el lenguaje completamente, aunque al hablar apliquemos el sistema lingüístico en su globalidad. El lenguaje opera de modo diferencial, afirma Saussure; esto es, cualquier enunciado específico sólo tiene sentido en comparación a otros enunciados que el sistema permite en ese contexto determinado. Esta perspectiva Olímpica tiene sentido para los lingüistas, felices de asumir la responsabilidad de trascender su propia individualidad en favor de una descripción a gran escala. Pero son precisamente los puntos de vista individuales los que podrían haber evitado que la lingüística de Saussure se fundamentara exclusivamente en sistemas cuyo enorme tamaño los convierte en algo básicamente irrelevante para la mayoría de aplicaciones textuales.

Por un momento, basémonos no en la concepción de Saussure del lenguaje como un todo, sino en su descripción del proceso de comprensión (y, por extensión, de cómo se construyen los sistemas). Simplificando un poco, podríamos decir que todo el sistema de Saussure reposa en dos distinciones: la oposición entre sintagma y paradigma y la diferenciación entre niveles del lenguaje (que Martinet, entre otros que siguieron en sus trabajos la tradición de Saussure, denominó fonémicos y morfémicos). Aunque estas oposiciones son de carácter fundamentalmente estable, existe un impulso dinámico provocado por la noción de conmutación, que implica un desplazamiento constante entre niveles donde las diferencias que tienen lugar en un nivel se valoran mediante los cambios experimentados en otro. Los individuos aprenden qué constituye una unidad sintagmática, qué contiene un paradigma y qué significados tienen diversos sonidos en virtud de la capacidad para ir y volver desde el nivel del sonido al nivel del significado, valorando a cada instante de forma implícita el contexto en el que se utilizan las combinaciones particulares de sonido y los efectos producidos al cambiar sonidos, fonemas o morfemas.

Supongamos que sustituyéramos el énfasis que Saussure pone en la *langue* —el sistema lingüístico global— por una noción de lenguaje basada, en cambio, en la *parole* y el proceso de comunicación mediante el cual los actos de habla individuales son valorados por los usuarios reales del lenguaje. Si una lingüística basada en la *langue* da por sentada la existencia de un sistema único y estable, una concepción del lenguaje basada en la *parole* se concentraría, de entrada, en un proceso continuo de aprendizaje del sistema, dado que cada nuevo enunciado abre potencialmente un camino, a través de la comunicación, para llegar a nuevas conclusiones sobre la manera en que se construye el lenguaje. Si dedicáramos el tiempo suficiente a comparar el aprendizaje adquirido por distintos usuarios del lenguaje, pronto percibiríamos que, contrariamente a lo esperado, no llegan a unas mismas conclusiones sobre el lenguaje.

En vez de descubrir que los usuarios del lenguaje toman distintos caminos para aprender el mismo sistema, nos encontraríamos con que los distintos caminos conducen a los individuos a practicar sistemas distintos, todos ellos designados no obstante por un mismo nombre. En vez de aprender un sistema único preexistente, concluiríamos, estos usuarios del lenguaje están *construyendo* diversos sistemas distintos. Rechazando la concepción totalizadora de sistema elaborada por Saussure, pero adoptando en cambio su modelo de construcción de sistemas, conmutativo y de múltiples capas, estaríamos preparados para entender el lenguaje como un gran número de sistemas en evolución y que compiten entre sí. Saussure hace de cada uno de nosotros un profesor con acceso permanente a un libro de texto completo. Lo que yo sugiero es que imaginemos, en cambio, una clase llena de estudiantes, donde cada uno aprende algo ligeramente distinto.

Si la *langue* es una ficción, incognoscible y desconocida, y si la comprensión que cada uno de nosotros tiene del lenguaje depende, en cambio, de una selección distinta de *parole*, entonces es que todos nosotros hablamos lenguajes ligeramente distintos, dado que los actos de habla de los que depende el conocimiento de distintas personas no pueden ser en modo alguno iguales. Puede que compartamos muchas ideas respecto al lenguaje —y en ese sentido parece que el lenguaje funcione como un sistema lingüístico totalmente saussureano—, pero otras varían en función de la experiencia que los usuarios del lenguaje tienen de éste. Dado que el análisis que cada uno de nosotros realiza se basa en ejemplos distintos, y por lo tanto en un conocimiento parcial distinto, cualquier palabra variará necesariamente en cierta medida cuando sea pronunciada o entendida por usuarios distintos. Lo que denominamos comunicación, entonces, es en realidad un malentendido en parte. En vez de un solo sistema lingüístico, existe siempre un elevado número de sistemas lingüísticos en construcción, ligeramente distintos, que se superponen unos a otros.

Concebidos como lo que Jurij Lotman denomina «sistemas de modelado secundario», los textos literarios o cinematográficos forjados a partir de lenguajes verbales o gráficos han sido tratados una y otra vez como si utilizaran esos lenguajes primarios para construir un sistema textual de un modo muy parecido al que se utiliza para construir sistemas lingüísticos a partir de sonidos u otros materiales primarios. Sobre la base de un modelo de sistema lingüístico totalizador, sin embargo, los intentos de apli-

car la lógica de Saussure a la literatura y al cine nunca respondieron a las expectativas creadas y han sido abandonados por casi todos los teóricos postestructuralistas, post-semióticos y posmodernos. Si abandonáramos los sistemas globales en favor de una construcción continua de sistemas, no obstante, el modelo de Saussure no sólo sería más viable, sino que ofrecería respuestas a algunas preguntas delicadas.

Tras aprender el significado de palabras como «silla» mediante la conmutación de datos procedentes de la vida y el lenguaje cotidianos, los espectadores se enfrentan a los géneros con similar actitud. Pero no todos llegan a las mismas conclusiones. Un grupo de espectadores puede conocer los *westerns* a través de las películas de *cowboys* cantantes y de la lectura de las publicaciones populares de los años treinta; la formación de otro grupo, en cambio, quizá provenga de la teoría cinematográfica contemporánea y del visionado de *Centauros del desierto* (*The Searchers*), *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*), *El último pistolero* (*The Shootist*), *Hasta que llegó su hora* (*Once Upon a Time in the West*) y *Sin perdón* (*Unforgiven*). Ambos grupos podrían compartir una misma terminología, pero en realidad no estarían empleando las mismas palabras para designar los mismos fenómenos. De hecho, dado que uno de los pocos fundamentos en que se puede basar la conmutación genérica son los planteamientos críticos, que raramente se transmiten más que a pequeños segmentos de público, las definiciones de los géneros siguen siendo heterogéneas incluso entre los adeptos al género. Aunque estudiosos y enciclopedistas se esfuerzan por erradicar las contradicciones, tales diferencias constituyen necesariamente un componente básico de la recepción de géneros.

La dimensión dinámica del género surge precisamente de esas diferencias. Si bien algunos espectadores pueden estar convencidos de la necesidad de definir un género dado de una forma, otros habrán entrado en contacto con «actos de habla genérica» muy distintos y, en consecuencia, tendrán una percepción totalmente distinta de los textos y del género. Sólo mediante discrepancias como ésta puede redefinirse un género a través de uno de sus subconjuntos, dando pie al surgimiento de un nuevo género. Las nuevas categorías genéricas siguen siendo posibles en todo momento, precisamente porque no existen sistemas globales sino tan sólo distintos caminos para la construcción de sistemas.

Incluso en el interior de una atmósfera general de imprecisión, diferencias y contradicciones, sin embargo, son posibles varios niveles de consenso entre los espectadores. Igual que la Audubon Society ofrece una red de apoyo que garantiza una terminología y unas actitudes compartidas entre quienes observan a las aves, el discurso de los estudios y de los críticos, junto con el contacto directo entre los espectadores, estabiliza la valoración de los géneros y asegura una cierta semejanza terminológica y de construcción de corpus entre los seguidores de los géneros. De hecho, el proceso de reconocer y nombrar géneros es ya de por sí un método importante de estabilizar los «lenguajes» genéricos. Como ya hemos visto, los espectadores no pueden consumir las películas genéricamente sin emplear —y ratificar, por lo tanto— los términos y conceptos que han tomado prestados de otros espectadores genéricos. Es precisamente por esta razón que el acto de ver una película de género invoca infaliblemente a un público ausente con criterios similares. En consecuencia, la comuni-

dad constelada refleja específicamente tanto la alienación del espectador respecto a todo aquello que pudiera pretender ser un sistema rector global, como el limitado consuelo que se deriva de un consenso localizado y parcial sobre el significado de los «enunciados genéricos» individuales. En resumen, la falta de una seguridad o precisión totales tanto en la definición de los géneros como en la expresión de su significado establece simultáneamente la necesidad de las comunidades consteladas genéricas y el contexto en que dichas comunidades pueden establecerse.

Un nuevo modelo de comunicación

Aunque este capítulo resulte insuficiente para justificar y construir plenamente un modelo por completo nuevo del proceso de comunicación, ha apuntado una se-

Cómo funciona en la práctica

Imaginemos un espacio rectangular compuesto por millones de puntos, equidistantes pero con pequeñas diferencias de tamaño y forma. La experiencia nos ha enseñado que esta matriz de puntos puede retener significado, pero ¿cómo establecer el significado? Sería estupendo poder analizar totalmente esta formación siguiendo los postulados de la semiótica de Saussure, pero ninguno de nosotros dispone del tiempo necesario para hacerlo, ni de la memoria o la capacidad analítica para tener en cuenta todas las conmutaciones posibles. Al principio, la mayoría de nosotros se centraría en cuestiones muy similares, típicas de nuestra cultura: semejanza entre la forma y el tamaño de los puntos, continuidad vertical u horizontal y otras configuraciones que nos resultan familiares. Posteriormente, sin embargo, nuestra comprensión de esta disposición rectangular de puntos se podría ver influida por las formas y objetos que percibimos yuxtapuestos —triángulos y diagonales, letras y números, esquemas basados en los espacios y no en los puntos— y por los incentivos que podríamos tener para procesar los puntos de una forma determinada (quizá porque nos pagan o compensan indirectamente para que construyamos un tipo específico de significado). Sea cual sea la forma en que conectemos los puntos esta vez, seguramente esta experiencia dejará residuos que reaparecerán en nuestro siguiente ejercicio de lectura de puntos.

Imaginemos ahora que los puntos son el grano que constituye la imagen de una película, o los píxeles que componen una imagen televisiva. Aunque la complejidad de estas disposiciones pueda parecer abrumadora, podremos interpretarlas gracias a los métodos arriba descritos; el significado depende, nuevamente, de algunos esquemas de lectura, personales o ampliamente compartidos, y de la necesidad de incentivos que estimulen el proceso de interpretación. De particular interés resulta aquí una pregunta modesta pero con-

rie de direcciones que deberán tener en cuenta quienes se planteen la construcción de un modelo de comunicación discursiva coherente con el enfoque de los géneros que proponemos en la presente obra.

doble fondo: ¿cómo puede una misma disposición sustentar distintas lecturas por parte de grupos distintos o en distintos momentos históricos?

El *biopic* ofrece un ejemplo sencillo y a la vez elegante. Más allá de los procesos interpretativos compartidos a gran escala que *Disraeli* pudiera desencadenar en 1929, las películas que posteriormente interpretó George Arliss ofrecieron modelos alternativos para leer ese gran éxito de taquilla de la Warner Bros: a través de la yuxtaposición, *The Green Goddess* lo convirtió en una película colonial británica; *Old English* lo convirtió en un drama pecuniario de época; *The Millionaire* lo convirtió en una arrebatada comedia financiera. En cada caso, la nueva película de Arliss suministró el material necesario para un proceso de conmutación saussureano bastante predecible. Poner a la película B (o C, o D) junto a la película A puede tener el efecto de guiar el material conmutable al que prestarán atención los espectadores de menor capacidad analítica.

Old English afirma implícitamente «Pensad en *Disraeli* para saber qué sentido tiene la manipulación financiera». Nos imaginamos, entonces, *Disraeli* con y sin aritméticas financieras (en una versión informal pero efectiva de la prueba de conmutación) y concluimos que ésta es relevante a un nivel superior de análisis, esto es, que resulta esencial para el significado global de la película. A grandes rasgos, fue así como los espectadores contemporáneos se convencieron, en un momento dado, de que debían interpretar *Disraeli* como drama financiero.

Pero ¿qué ocurre con *Alexander Hamilton*, *Voltaire* y las películas en las que no aparece Arliss, como las cintas que la Warner produjo sobre Pasteur y Zola? Implícitamente, toda película —así como todo término crítico— que se tome en consideración junto a *Disraeli* puede iniciar un nuevo proceso de conmutación, pero sólo surgirá un nuevo género cuando las conclusiones sobre ese proceso



Aunque *Disraeli* (1929), de la Warner, pueda parecernos ahora un *biopic*, fue necesario un largo proceso histórico para llevar esa categoría hasta un primer plano.

1. A causa de su doble autoría (los crea primero el productor original y después, de nuevo, una instancia generificadora), los textos de género requieren un modelo que reconozca tanto la discursividad primaria como la secundaria.
2. Un modelo completo de comunicación debe representar de forma adecuada la superposición de dos sistemas de significado, el frontal y el lateral.

sean compartidas de manera general y consagradas por una fórmula de producción y un vocabulario crítico. Tuvieron que efectuarse millones de operaciones de conmutación centradas en la biografía de figuras públicas excéntricas y a un tiempo muy célebres para que la percepción de *Disraeli* como drama financiero, comedia vertiginosa o película romántica de ambiente diplomático se viese sustituida por una imagen diáfana y perdurable de *Disraeli* como *biopic*.

Uno siente la tentación de cerrar la historia en este punto: un proceso compartido de conmutación ha establecido la importancia reiterada de ciertas características y esquemas textuales, constituyendo de este modo un género. En cierto sentido, este hiato es perfectamente justificable, dado que, tras formarse y sostenerse un género por la existencia de una producción repetida y de un vocabulario crítico, el proceso de conmutación se automatiza. En vez de llevar a cabo el grueso de conmutaciones que tras muchos años de sucesivos tanteos se acabaron asociando con el género del *biopic*, la mayoría de espectadores empezaron a aceptar el esquema del *biopic* como un patrón compartido que ciertas disposiciones de puntos reclamaban de por sí.

Aunque esta automatización podría ser, teóricamente, indefinida, existen muchas influencias que se oponen a una tal permanencia. Pensemos en la importancia de los anuncios, los informativos y los mensajes sobre seguridad en televisión como anclaje de nuestra percepción de la energía contracultural del cine de género (véase capítulo 9). Aunque esta institución sirve, en ese momento dado, como punto de apoyo para los géneros que conocemos, como ocurre con muchos otros textos que normalmente se yuxtaponen a las películas que vemos (juguetes, juegos, estilos de vestuario y otros elementos de moda, así como deportes, noticias e incluso la política), es del todo razonable pensar que los cambios en esas instituciones de apoyo pueden acabar transformando los géneros masivamente, llegando a borrar su existencia del mapa.

Para comprender la forma en que se desarrollan los géneros, las razones por las que algunos tardan más en ser disfrutados que otros, y por qué los distintos grupos de espectadores ponen el énfasis en géneros distintos, debemos analizar los textos y los términos que se han ido poniendo en contacto con esos géneros y con esos espectadores, valorando los tipos y las dimensiones del material conmutado por los distintos espectadores con respecto a determinadas películas y series de películas. Así podremos entender el significado de una situación que en un momento histórico se muestra como un sistema totalmente compartido y en otro momento parece depender totalmente de la percepción individual. Esta versatilidad sólo puede garantizarse mediante una semiótica basada en el habla.

3. Mientras que puede decirse que uno de estos sistemas de significado opera según unos principios lineales ya conocidos, el proceso por el que los espectadores convierten a los textos en signos de espectadores imaginados ausentes requiere un reconocimiento por separado, para que la comunicación entre los miembros de la comunidad constelada no sea excluida del modelo.
4. La configuración en múltiples niveles de la semiótica de Saussure, junto con el concepto de conmutación pueden aplicarse como modelo de descripción del procesamiento del material textual por parte del espectador.
5. A fin de respetar la variación individual e histórica, sin embargo, debe abandonarse la idea de un sistema lingüístico global (*langue*) en favor de los aspectos relativos a la *parole* del modelo de Saussure.
6. Puede invocarse la conmutación diferencial, basada en diferencias individuales, de grupo o históricas, para explicar tanto la durabilidad de los géneros como su fluctuación.
7. El reconocimiento del papel que la crítica y otras instituciones culturales desempeñan en la estabilización y desestabilización de las formas de comunicación genéricas (entre otras) constituye un aspecto necesario de un modelo adecuado de comunicación.

Más que conclusiones, estos siete puntos deberían considerarse como principios, como materia que pueda nutrir el pensamiento de alguien que quisiera compartir mi temeridad al revisar cuestiones básicas de tanta importancia. En cierto sentido, son una conclusión lógica de las reflexiones que han ido tomando cuerpo a lo largo de este libro, pero prefiero contemplar estas hipótesis como el principio de lo que espero sea una reflexión aún más extensa por parte de otros teóricos interesados por estos problemas de carácter tan general.

11. ¿Han cambiado los géneros y las funciones de los géneros con el transcurso del tiempo?

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. La noción de que los géneros tienen cualidades esenciales es justamente lo que posibilita el asimilarlos con arquetipos y mitos y tratarlos como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones humanas.

Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (1999, pág. 20)

Uno de los aspectos más atractivos del género como categoría crítica es su vasta aplicabilidad. Los términos genéricos han superado la prueba del tiempo durante varios milenios. Y no sólo eso: actualmente, unas mismas designaciones genéricas se suelen desplegar a través de múltiples medios de comunicación. A lo largo de los siglos, los géneros se han convertido en una especie de contraseña, hasta el punto de que aquellos críticos a quienes no se les ocurriría aplicar la terminología de los *Guys* Años Noventa a un fenómeno acaecido en los Felices Años Veinte no dudan un instante en evocar el uso aristotélico o neoclásico de los géneros en apoyo del estudio del cine de Hollywood. De todos los conceptos críticos que se aplican al cine, el género es quizá el único que reiteradamente escapa a la historia. Puede que haya ejemplos de estudios sobre los géneros que no pasen por alto conceptos históricos (aunque muchos sí lo hacen), pero cuando se trata de describir el desarrollo interno de un género las historias no suelen plantear una serie de preguntas más generales pero no menos importantes. ¿Significa lo mismo la palabra «género» cuando la emplean Aristóteles y Zanuck, Boileau y Linda Williams? ¿Los géneros cinematográficos funcionan como los literarios? ¿Los géneros del siglo XX tienen los mismos propósitos que los géneros anteriores? Estas preguntas no pueden formularse desde un análisis de un género cinematográfico concreto; deben surgir de un estudio a gran

escala, como el de la presente obra, consagrada a la problemática de los géneros cinematográficos en general.

En este capítulo reivindicaré la insólita afirmación de que las funciones genéricas realmente han cambiado con el paso del tiempo. Vistos en conjunto, los géneros de consumo operan de forma muy distinta a los géneros clásicos. Los géneros (neo)clásicos más destacados eran la epopeya, la tragedia y la comedia, mientras que el melodrama, las aventuras y el cine romántico son los más sobresalientes géneros cinematográficos. ¿Por qué la selección de géneros dominantes cambia con el surgimiento de los medios de comunicación de masas? ¿Qué función desempeña este desplazamiento de géneros en el conjunto de la economía genérica? Los diversos grupos de usuarios despliegan los géneros de formas distintas; productores, exhibidores, críticos y espectadores emplean las construcciones y la terminología genéricas para sus propios propósitos. Si el género fuera una categoría inmutable y transhistórica, entonces podríamos esperar una cohesión entre los usuarios de los géneros; en cambio, descubrimos que los géneros cinematográficos no se desarrollan de la misma manera que sus predecesores. ¿Qué repercusión tienen esos cambios en el significado de la palabra «género» en el mundo moderno? ¿Es que el desarrollo de la reproducción técnica ha tenido los mismos efectos en el género que en otros aspectos de la representación?

El neoclasicismo de la teoría estándar de los géneros

Durante los últimos cien años, la mayoría de los tratados sobre los géneros han basado sus afirmaciones en lo que podríamos denominar, en sentido amplio, la práctica neoclásica de los géneros. Como vimos en el capítulo 1, el neoclasicismo consideraba que la composición literaria se circunscribía a las normas críticas de Aristóteles y Horacio. La producción, en consecuencia, recurría a la imitación de modelos genéricos reconocidos. Etiquetar la propia producción con designaciones genéricas servía a los autores neoclásicos para comunicar de manera eficaz con un público a quien las instituciones públicas habían enseñado a interpretar la terminología de los géneros. Dentro de este sistema, los géneros se consideraban categorías transhistóricas definidas por críticos ya desaparecidos. Bajo este punto de vista, no son los autores quienes crean géneros; los autores se limitan a desplegar géneros ya existentes en tanto modelo de composición y como método de aleccionar al público. Tampoco es el público quien crea los géneros; el público tiene que ser instruido sobre éstos para poder entender lo que los autores le están diciendo.

Es precisamente este modelo de funcionalidad genérica que va del crítico al autor y de éste al público el que ha sido adoptado por la teoría de los géneros canónica. Tratados como significantes estables, los géneros se contemplan ante todo en términos del doble propósito con que se producen: ofrecer un esquema previo para la creación de obras de arte y un lenguaje para explicarlas al público. Puesto que los críticos del pasado ya culminaron la tarea de definir los géneros, a los críticos de hoy sólo les queda ser comentaristas secundarios o educadores, bien sea refinando

nuestra concepción de lo que en realidad dijeron Aristóteles, Horacio y sus sucesores o bien enseñando a cada nueva generación a entender la terminología de los géneros de forma apropiada. Mediante esta imagen de unos géneros que fluyen directamente del crítico al autor y de éste al público, el modelo de inspiración neoclásica subraya lo que aquí se ha denominado *discursividad primaria*.

Si la práctica literaria neoclásica fuese nuestro único ejemplo de uso genérico, entonces podría parecer justificado este modelo en línea recta, centrado en la producción y de discursividad primaria. Existen, no obstante, tres factores distintos que, combinados, argumentan a favor de una comprensión más amplia del género en general y del reconocimiento de que las funciones genéricas han cambiado significativamente con la ruptura de las estructuras sociales, económicas y políticas subyacentes al sistema neoclásico:

- una crítica teórica de la linealidad del modelo neoclásico;
- los cambios históricos en la naturaleza de la identidad del público y en la importancia que la sociedad otorga a los públicos en general;
- el efecto a largo plazo de importantes modificaciones en los modos de distribución.

Conjuntamente, estos elementos apuntan no sólo a una concepción ampliada y más versátil de la operación genérica, sino también a un cambio significativo en la función global de los géneros desde la época neoclásica.

La visión neoclásica de la historia estaba perennemente presidida por una concepción excluyente tanto respecto al pasado como al futuro; en realidad, se trata de una negación de toda posibilidad de historia. Aristóteles y Horacio no eran considerados como pensadores que reaccionaban a situaciones que les precedieron; se les veía, por el contrario, como el origen de pensamientos sin historia. De manera similar, un mundo que se limitase a perpetuar las configuraciones definidas por los clásicos carecería de una verdadera historia. Este sistema neoclásico sacó mucho partido de este esquema, no sólo en relación con los géneros, sino también política y económicamente, puesto que aseguraba la reproducción perpetua de las condiciones necesarias para una gestión eficaz del poder. En esta época prerrevolucionaria, las mujeres no habían sido creadas iguales, sino que se valoraban de manera diferencial. Las decisiones de los antiguos se acataban como si fueran mandatos de un rey, definitivos y omnipotentes. Al público de los géneros se le confinaba, como a siervos, en una serie de pensamientos autorizados por sus superiores y por su educación.

En el momento de apogeo del sistema, a finales del siglo XVII francés, una incipiente crítica del modelo neoclásico provocó el surgimiento de un debate público denominado «la disputa entre los antiguos y los modernos». Mientras que los conservadores como Boileau declaraban que la sabiduría de los antiguos bastaba para las necesidades modernas, los espíritus libres como Charles Perrault se empeñaban en dotar de poder a sus contemporáneos afirmando que una nueva era requiere nuevos pensamientos. Para los partidarios de las ideas de Perrault, los postulados de los

clásicos más reverenciados estaban necesariamente marcados por su tiempo, ya periclitado, y debían ser examinados de nuevo a la luz de las necesidades modernas. Si bien esta célebre disputa no llegó a afectar más que ligeramente al tema de los géneros, la actitud moderna conlleva importantes ramificaciones para las cuestiones genéricas.

Los pensadores conservadores observaban una diferencia fundamental entre Aristóteles y el público contemporáneo; en el pensador clásico veían a un orador, mientras que el papel del pueblo francés quedaba reducido al de oyente. La tendencia moderna, por su parte, en vez de dividir a la humanidad entre oradores y oyentes, señores y siervos, reconocía una comunidad fundamental entre todo el pueblo. Con su rechazo de la idea que la libertad del discurso hubiera quedado mutilada de una vez y para siempre por la autoridad de los clásicos, la tendencia moderna abrió paso a la teoría en que se basaría la Revolución un siglo después. Los conservadores creían que el único cometido de los espectadores contemporáneos era escuchar; los modernos, por su parte, pretendían otorgar a todo el mundo el derecho a tomar la palabra, lo que implícitamente equivale a poner al más modesto espectador moderno en el mismo plano que el poderoso Aristóteles.

La importancia teórica de esta actitud —y su perenne modernidad— se hace patente al aplicarla a la terminología de codificación/decodificación planteada en 1980 por Stuart Hall. Hall categoriza los distintos tipos de estrategias de decodificación que llevan a cabo los lectores como reacción a la codificación de los textos literarios. Hall divide al mundo en dos grupos mutuamente excluyentes, con lo que inconscientemente reproduce el sistema neoclásico en el que los clásicos codifican y para el resto del mundo lo único que queda por hacer es decodificar. Los modernos reconocieron que toda codificación resulta de una decodificación (Aristóteles reacciona, necesariamente, a la especificidad de su tiempo, que era distinto del nuestro), y esos decodificadores pueden convertirse en codificadores a su vez por el mero hecho de hablar y encarnar a su propia época. Si dividimos al mundo en clases inmutables de codificadores y decodificadores, estaremos perpetuando implícitamente el desdén neoclásico de la historia y con ello la estructura de poder propia del neoclasicismo, pese al énfasis que Hall pone, aparentemente, en las estrategias de decodificación resistentes. Reconocer, por el contrario, el derecho universal tanto a escuchar como a hablar socava las desigualdades neoclásicas y restablece el verdadero sentido de la historia, en la que cada generación define nuevamente el mundo en vez de reproducir permanentemente un esquema predefinido.

Si bien he abordado el problema desde un punto de vista histórico, lo que está claramente en juego es una lucha entre dos modelos teóricos fundamentales, cuyas diferencias pueden apreciarse claramente en una representación gráfica. El sistema neoclásico, de carácter lineal, opera del siguiente modo:

Figura 11.1

críticos clásicos -----> productores -----> espectadores modernos
(codificadores, oradores) (se adaptan a las normas de los clásicos) (decodificadores, oyentes)

Repetido una y otra vez, este esquema otorga nobleza y poder a los géneros prescritos por los clásicos, pero predelinea la reacción del espectador hasta el punto de privarle de toda libertad. Dejando temporalmente de lado a los productores para una mayor claridad expositiva, el modelo que implícitamente adoptan los modernos es muy distinto:

Figura 11.2

---> clásicos
decodificadores ---> clásicos
codificadores ---> modernos
decodificadores ---> modernos
codificadores --->

Con el proceso continuo que este modelo implica, ya no parece apropiado emplear los términos «clásicos» y «modernos». De ahí el llamamiento romántico que Stendhal haría más tarde: todos los autores clásicos eran románticos en su tiempo. Todos los «clásicos» no son sino los modernos del pasado. Todos los codificadores fueron decodificadores una vez; todos los decodificadores son codificadores potenciales.

Del mismo modo que este nuevo modelo desestabiliza las concepciones anteriores relativas a la separación entre las clases que hablan y las que escuchan, también hace mucho más compleja la función de la producción dentro del sistema. Los productores neoclásicos eran considerados como artesanos que aprendían las reglas para luego producir cuidadosas imitaciones de los clásicos. Desde el punto de vista de los géneros, se podía esperar de ellos que respetasen los principios y cánones existentes. La actitud moderna convierte a los productores —como a todo el mundo— en una compleja combinación de oyente y hablante, imitador y creador, decodificador y codificador.

¿Público o «público»?

Tuvo que llegar la época revolucionaria y el surgimiento del romanticismo para que los principios debatidos en la Disputa de los Antiguos y los Modernos empezaran a afectar directamente a los géneros. Las nuevas prácticas de producción encabezaron el proceso, no sólo como extensión del celebrado amor romántico por los géneros mixtos, sino también con la instauración de nuevos géneros como el melodrama, el cuento de hadas, la canción popular, la novela gótica, la narración corta y el poema en prosa. Con el afán de liberar la producción literaria, los románticos proclamaron la libertad del artista para seguir a su inspiración allá donde ésta quisiera llevarle. Pero ni siquiera los románticos llegaron al extremo de tomar en consideración el papel que los lectores y espectadores podían desempeñar en la creación de nuevos géneros.

El siglo XIX, sin embargo, se caracterizó por una serie de evoluciones tecnológicas y sociales que acabarían por liberar a los distintos públicos y otorgarles una voz poderosa en la constitución y el mantenimiento de nuevos géneros. Los trascendentales cambios en la tecnología de la imprenta y los usos de ésta hicieron cada vez más posible que grupos reducidos expresaran públicamente sus opiniones; no sólo se redujeron significativamente los costes unitarios, sino que los ideales revolucionarios comportaron un relajamiento de la censura en numerosos países. A mediados de siglo, el éxito de los periódicos de producción y distribución masiva había desembocado en un grado de especialización muy propicio para la expresión de grupos cada vez más pequeños. Al principio, las publicaciones baratas se limitaban a ofrecer a las masas una nueva fuente de información y entretenimiento, pero con el tiempo la evolución de la imprenta y el desarrollo paralelo del mercado y de la comunicación postal harían posible que todos los clubes, grupos políticos y sindicatos tuvieran sus propias publicaciones.

Al igual que sucedió con los juicios sobre los géneros, todas las comunicaciones emanaban al principio de un centro establecido de poder, para después expandirse en ondas concéntricas a todos los rincones del estado. Fue, sin embargo, la llegada del telégrafo y del teléfono lo que permitió la existencia de una auténtica república de las letras, una *res publica* o «cosa pública» basada en una comunicación de doble dirección entre ciudadanos, en vez de los juicios estatales unidireccionales que habían caracterizado a la monarquía. No es que en el estado centralizado no existiesen organizaciones con intereses compartidos, pero acostumbraban a ser pequeños grupos geográficamente limitados. Las nuevas tecnologías de la comunicación incrementaron la capacidad que los distintos individuos tenían de formar parte de un grupo cohesionado, reforzando la unidad del grupo; cobraban, de este modo, importancia las relaciones a distancia y la comunicación lateral. Mucho antes de que llegase el interés por los temas demográficos, el público nacional se estaba configurando como una serie de poblaciones superpuestas, definidas no por su identidad «primaria» como ciudadanos sino por características o intereses parcial o temporalmente compartidos.

La invención de las técnicas de grabación y difusión intensificó de manera extraordinaria este efecto, desplazando al mismo tiempo su ámbito de repercusión global. En la mayoría de casos, la comunicación lateral de grupos dispersos durante el siglo XIX emanaba directamente de experiencias compartidas. Articulada sobre todo en torno a convenciones, congresos políticos, festivales teatrales, congregaciones religiosas al aire libre, Chautauquas¹ y otros ejemplos de copresencia física, la vida política, religiosa y social norteamericana antes de la llegada de los medios de difusión se basaba en el contacto cara a cara y en unos intereses comunes basados en la vida real. Los grupos que se encontraban diseminados podían superar las distancias, como mínimo temporalmente, mediante el correo, el telégrafo o el teléfono. La posibilidad de grabar y difundir complicó esta situación. Ya no se trataba de recuerdos

1. Chautauqua: nombre de una popular reunión anual a orillas del lago Chautauqua, en Nueva York, que incluía conferencias, conciertos y representaciones teatrales al aire libre, en verano. (N. del r.)

reales de un consumo en grupo, o de rememorar experiencias que se habían tenido codo a codo con otros oyentes; los discos fonográficos impulsaron un nuevo tipo de público, o más bien de «público», porque quienes escuchaban un mismo disco no disfrutaban de la simultaneidad y de las relaciones cara a cara que antes implicaba la propia definición del término. La radio y la televisión generalizaron esta situación hasta el punto de que el término *público* acabó por abandonar toda referencia a una co-presencia física.

Con el surgimiento, a principios del siglo XX, de los medios de comunicación de masas, ese «público» disperso empezó a gozar de un nuevo estatus de respeto. Así como el siglo anterior había ensalzado la figura del autor, el siglo XX se centró en los consumidores ya desde el principio. Se analizaban periódicamente las ventas y el público de los discos, que pronto pasó a ser dividido en categorías cada vez más detalladas. Los espectadores del *nickelodeon* eran objetos de una incesante descripción y evaluación. Los niveles de audiencia de la radio y la televisión sólo se medían, al principio, en cifras brutas, pero pronto se desglosaron en categorías cada vez más reducidas de oyentes y espectadores. El ascenso de Hollywood a la cúspide del poder provocó que se dedicaran cada vez mayores esfuerzos a valorar la reacción, primero, del público en general y, después, de los diversos sectores reconocibles de público.

Este escrutinio a gran escala de «públicos» enormes cuya única conciencia de la existencia del resto emanaba del propio medio sirvió para promover un nuevo tipo de identificación del público. Identificado por los medios de comunicación como parte del público del «Cinturón del Acero», un granjero del oeste de Pennsylvania se encontraba a sí mismo incluido en una categoría junto a otros miles de espectadores a quienes él jamás había visto y con los que tenía más bien poco en común. Al descubrir que las versiones grabadas de su música popular favorita se identificaban con la etiqueta «Country and Western», pasó a formar parte, nuevamente, de otra categoría virtual que ampliaba los límites de su identidad. Tras abandonar la tienda principal del pueblo, compraba sus provisiones en tiendas cada vez más especializadas, grandes almacenes o directamente a través de un catálogo Sears Roebuck cuidadosamente dividido y organizado por categorías. De hecho, a lo largo de su vida, su propio lenguaje se fue modificando sustancialmente, mientras se creaban miles de palabras cuyo objetivo es identificar y publicitar tipos generales de productos para los consumidores. Con la irrupción de la publicidad, esta estrategia quedó fijada tanto para describir a los públicos como para categorizar los productos, de manera que los productos y los públicos pudieran emparejarse con un máximo beneficio económico.

Abandonando el modelo neoclásico que veía el público como un todo unificado que procesaba automáticamente los textos de una forma predecible, la lógica capitalista de este siglo de consumidores tuvo forzosamente que tomar en serio a su público. Nada más lejos de los objetivos de la producción que dar libertad al público (manipulación es, de hecho, el nombre del juego); sin embargo, se presta una atención constante a las preferencias del consumidor y se incorpora un sofisticado vocabulario para designar a los tipos de consumidores y a los artículos de consumo,

con lo que la atención acaba concentrándose de forma inusitada en el público. Por irónico que pueda parecer, lo cierto es que los públicos del siglo XX se han visto unificados no por el contacto cara a cara, sino por la necesidad de los productores de tratar a los grupos específicos de individuos distintos, que no se conocen entre ellos, como si constituyeran un mercado unificado.

El género en la época del consumo a distancia

El decisivo ensayo de Walter Benjamin «La obra de arte en la época de la reproducción técnica» (1974) se basa ante todo en la diferencia entre la pintura y la fotografía, es decir, en el espacio que separa la obra de arte única y el artefacto reproducido mecánicamente. Generalmente, no se ha reconocido que la elección del ejemplo por parte de Benjamin limitaba su argumento y canalizaba su razonamiento en una dirección específica. Como se centra en el carácter de obra única y su desaparición, Benjamin concluye que el principal efecto de la reproducción mecánica reside en la pérdida, por parte de la obra de arte, de su aura. ¿Qué sucedería si hubiera destacado otros aspectos de la revolución tecnológica moderna, como el espacio que separa las actuaciones en vivo y un consumo a distancia de las actuaciones registradas o emitidas? ¿En qué se habrían modificado sus argumentos con este cambio de perspectiva?

Aunque Benjamin saca mucho partido a las diferencias entre la pintura y fotografía, ambas son en un sentido muy similares. Cuando contemplamos una pintura o una fotografía, el autor suele estar ausente y el modo de contemplación suele ser personal e individual. Con el paso de las actuaciones en vivo a la representación registrada o emitida, sin embargo, se despliega toda una serie de nuevas características. Las relaciones cara a cara (entre el intérprete y el público y entre los miembros del público que comparten un espacio de exhibición) desaparecen, mientras que las distancias en el tiempo y el espacio se acortan con gran facilidad. Si el paso de la pintura a la fotografía provoca una pérdida de «aura», podríamos decir que el cambio de la actuación en vivo a las grabaciones o emisiones implica una pérdida de «presencia». Muchos de los comentaristas de esta pérdida característica de la modernidad han subrayado la distancia que los discos, la radio y la televisión interponen entre el intérprete y el espectador. Para entender, sin embargo, cuál es la importancia de ese cambio propio del siglo XX, parece inevitable fijarse en las relaciones entre los miembros del público.

Desde los principios de la radio comercial, los comentaristas reconocían que se había perdido algo en la constitución de un público disperso. Ya en 1927, en la prestigiosa *American Journal of Sociology*, Marshall Beuick insistía en que la radio no podía competir con el teatro, los conciertos, el cine o los servicios religiosos, ya que no cuenta con la reunión de personas de carne y hueso. Pocos meses después, las emisoras aplicaban a los primeros seriales radiofónicos una técnica de «intimidad virtual», tan esencial para dar a los oyentes la sensación de estar presentes en la casa de otro. Pudiendo escuchar como quien dice por azar las conversaciones íntimas de

los Goldberg enfrentándose a sus problemas familiares en la privacidad de su propia casa, ¿quién necesita reuniones cara a cara? Pudiendo sentir que estamos sentados ante la chimenea de FDR, ¿por qué preocuparnos de no estar realmente en contacto con otros en la misma actitud? La capacidad de la radio de ofrecer presencia, cohesión y la sensación de que hay otros miembros del «público» fue decisiva para convertirla en un sustituto del desaparecido cara a cara entre el público.

De hecho, el espacio preponderante que en los medios de comunicación contemporáneos ocupan las historias de comunidades sugiere hasta qué punto los medios son conscientes de la actual desaparición del acto espectacular común y de la unión que este acto simboliza. La radio compensa la pérdida de contacto directo y de presencia asegurando la pervivencia de la comunicación lateral con métodos como la intimidad virtual, una programación pseudo-en-directo, formatos de reunión ciudadana y programas de seguimiento seguro y cobertura de la prensa diaria (como deportes, noticias y juicios celebrados). El cine de Hollywood casi nunca permite una mirada directa hacia la cámara; la retórica de la televisión americana, en cambio, depende de esas caras amables que me están mirando directamente (y a otros varios millones de miembros del «público»). Anunciantes, locutores de noticias y presentadores de *talk shows* recrean, de este modo, un sentido de cotidianidad y de comunidad. Si los códigos de representación predominantes en Hollywood impiden el contacto visual directo con el «público», la intimidad virtual de la televisión ofrece un sustituto apropiado, ya sea en el hogar (*The Goldbergs*, *Life with Father*, *All in the Family*, *Los Walton*) o, empezando por *El show de Mary Tyler Moore*, en un espacio que haga las veces de sustituto de la familia (*Radio Cincinnati*, *Cheers*, *La ley de Los Ángeles*, *Treinta y tantos*, *Policías de Nueva York*, *Juzgado de guardia*, *Ellen*).

El caso del cine es más complicado. Como ha demostrado Tom Gunning (1998), los hermanos Lumière concibieron su cinematógrafo para un mercado *amateur*, como protovideocámara destinada a tomar imágenes de «el bebé» y «una partida de cartas con los vecinos» o «el tren en que llegaste el verano pasado» y «nuestros amigos de la fábrica». En otras palabras, una versión del cine empezó como prolongación de las actividades populares cara a cara, de la misma manera en que la radio empezó como medio que comunicaba dos únicos puntos al igual que un *walkie-talkie*, transmitiendo mensajes personales de un barco a la costa, entre individuos que se conocían entre ellos. Antes de convertirse en un medio de entretenimiento de masas, las imágenes en movimiento constituían, por tanto, una prolongación ilustrada de la carta y una versión almacenable del contacto cara a cara. Concebidas inicialmente como recuerdos de experiencias reales, las películas se creaban con el único objeto de mostrarlas a los amigos de las figuras de la pantalla.

Este espectro de lo que el cine podía haber sido —si el cine hubiera seguido el modelo de la Kodak dirigiéndose a los consumidores individuales y a los practicantes aficionados— abre un sugestivo camino para entender los primeros tiempos del cine americano. Esta nueva perspectiva, fundamentalmente benjaminiana al tomar como punto de partida la pérdida asociada con el surgimiento de la reproducción técnica, se distancia de Benjamin en dos puntos cruciales. En primer lugar, se cons-

truye en torno a la pérdida de presencia en vez de la pérdida de aura. En segundo lugar, pone el énfasis en el despliegue y aplicación de las nuevas tecnologías—incluyendo la exhibición, la programación y otros usos socialmente implantados—en vez de situarlo en consideraciones puramente ontológicas o técnicas.

Como tecnología de grabación, el cine podría haber sido utilizado para registrar, recordar y deleitarse con los movimientos de los seres amados. Esto es, podría haber suministrado un reflejo directo de las propias vidas de sus espectadores, remediando de este modo la pérdida de presencia implícita en toda reproducción técnica. Y, de hecho, eso es lo que hizo durante una década. Pese a la decisión de los Lumière de dejar a un lado a los *amateurs* en favor de un mercado comercial, que transformó al cinematógrafo en un servicio y no en una herramienta, los primeros años del cine aún reflejaban una y otra vez la importancia de los acontecimientos que implicaban un contacto directo, especialmente en la producción de actualidades y en el uso que los exhibidores itinerantes hacían de las imágenes tomadas en los propios lugares de exhibición. El alejamiento definitivo de la estética de cine casero (y la filmación en directo de vodeviles, combates de boxeo o representaciones de la Pasión) no llegó hasta 1905, aproximadamente, con la irrupción de las películas de persecuciones y otros géneros narrativos. Una década después, este movimiento se consagraría en lo que actualmente denominamos el estilo clásico de Hollywood.

Condenado por su naturaleza mecánica a sustituir una presencia originaria por una ausencia espacial y temporal, el cine tuvo como primer cometido implícito el de restaurar la presencia. Con la elección de temas familiares y la proyección a un público familiar, el cine primitivo cumplió con este requisito de manera eficaz. Pocos años después, sin embargo, el problema de la presencia se desvaneció, al parecer, con la llegada de películas narrativas organizadas en categorías genéricas claras y distintas. De hecho, el problema de la presencia perdida no desapareció en absoluto; simplemente, pasó a quedar inmerso en cuestiones de organización narrativa y genérica.

La creciente narrativización del cine americano discurrió paralela al desarrollo de las técnicas de montaje cuyo objetivo era, precisamente, restaurar la sensación de presencia. Cuando un comerciante del este de Pennsylvania entraba a principios de siglo en uno de los famosos espectáculos itinerantes de Lyman Howe en el ateneo local, tenía la certeza de que iba a ver a sus amigos tanto en persona como en la pantalla. En ocasiones tenía ocasión de verse, literalmente, en la pantalla junto a sus amistades, en imágenes captadas la semana anterior por el cámara de Howe; en otros casos, veía su mundo representado indirectamente, bien a través de objetos, gentes y paisajes vinculados a él espacialmente o mediante la representación de escenas que él mismo podría haber presenciado en otro momento.

Una década más tarde, el mismo comerciante visitaría seguramente un *nickelodeon* con pases continuos y no un ateneo con uno o dos pases en cada visita bianual. Ese comerciante ya no puede esperar encontrar a sus amigos, o a una imagen de sí mismo; ni siquiera representaciones de su propia vida. De hecho, si mira a su alrededor, ve en la entrada de la sala cientos de rostros desconocidos, hasta el punto de que ninguna imagen puede por sí sola satisfacer el deseo de todos de ver películas

aparentemente elegidas para ellos. Pero, al mismo tiempo, la película ofrece una nueva satisfacción. En el cine primitivo, la cámara veía y registraba lo que veía. En la época en que se empezaron a construir las primeras salas dedicadas a la proyección cinematográfica, sin embargo, la colocación de la cámara iba ocupando progresivamente el espacio de un personaje, y a través de ese personaje, del espectador. Mediante un esquema cada vez más complejo y estandarizado de planos, contraplanos y planos subjetivos, las películas narrativas fueron otorgando un lugar cada vez más específico al espectador, sin que este espacio fuera específico de ningún espectador en concreto. Finalmente codificado y consagrado por la técnica de sutura de la narrativa clásica de Hollywood, este proceso simplificaba la tarea del productor (resulta más fácil insertar a un espectador anónimo en el tejido de cualquier película que rodar planos de todas las ciudades que componían la ruta de exhibición) y, al mismo tiempo, abordaba de manera directa la nostalgia del espectador respecto a la pérdida de presencia.

De modo paralelo, los géneros empezaron a desempeñar una función muy semejante para productores y para consumidores. Explotados cada vez con mayor frecuencia, los géneros narrativos ofrecían a los productores la doble ventaja de reducir los costes de producción (a través de la estandarización y reutilización de conceptos, vestuario, *attrezzo*, decorados y guiones) y estabilizar la respuesta del público (un problema importante para aquellos productores con ansias de arrebatar el control del significado textual a unos exhibidores acostumbrados a ostentar un poder total). Aunque el efecto inmediato del incremento en la protección de los derechos de autor a principios del siglo xx fue estimular los ciclos exclusivos en vez de los géneros compartidos, la creciente protección legal de la propiedad intelectual acabó, como ya sugerimos en el capítulo 7, por erigirse también en punto de apoyo para los géneros. Para los espectadores, el surgimiento de ciclos, estrellas y géneros cinematográficos ofreció una perspectiva nueva e innovadora de la pérdida de presencia implícita en la adopción de la narratividad por parte del cine.

Cuando nuestro comerciante acudía al espectáculo de Lyman Howe, veía las caras conocidas de sus vecinos. Una década después, lo que veía eran personajes que poco a poco se habían ido convirtiendo en compañeros habituales de sus visitas al cine. Pronto empezaría a nombrar a los actores y actrices por su nombre y los reconocería más fácilmente, incluso, que a las personas con quien hacía sus negocios. Se sentiría cada vez más reconfortado por una atmósfera que le resultaba familiar. No tenía que desentrañar situaciones nuevas de carácter novelesco; desde las primeras secuencias, ya sabía lo que iba a encontrar. El peso que en él dejaban las películas de género—fuesen comedias, melodramas o *westerns*—le recordaría, de esta manera, no a su propio hogar sino a ese nuevo «hogar» afectivo situado en sus anteriores experiencias como espectador.

No se trata sólo de que los géneros tuvieran una aptitud especial para reemplazar la experiencia de la presencia; el saber que otros sentían placer en un mismo género llegó a hacer posible que los géneros fuesen el sustituto de una comunidad ausente. Con el crecimiento de la cultura cinematográfica, favorecido no sólo por intereses comerciales sino también por la necesidad de constituir comunidades

consteladas en respuesta a una pérdida de presencia, en los géneros cristalizó la promesa de comunidad del cine. Los críticos de la prensa ofrecían compañeros imaginarios con quienes discutir; las revistas de aficionados establecían instantáneamente grupos de iguales; la parafernalia relativa al cine ofrecía una interpenetración entre el mundo del cine y el mundo cotidiano que, con el tiempo, desembocaría en la virtual desaparición de toda barrera entre ambos.

Nuestro comerciante, seguramente, había experimentado algo similar con las novelas, el teatro o las tiras de historieta —que ostentan una y otra vez los mismos escenarios, tramas, personajes y adeptos—, pero sólo las películas combinan el contacto con un público real y el contacto imaginario con una comunidad constelada ausente. Mucho antes de la Primera Guerra Mundial, los géneros cinematográficos iban en camino de convertirse en el lugar de una nueva forma de vida, una existencia imaginaria capaz de suplantar la que se acostumbraba a llamar real.

Seudocommemoraciones

Se ha afirmado muchas veces en el pasado que los géneros derivaron de rituales específicos. Tanto la comedia como la tragedia, se decía, tuvieron sus orígenes en los festivales religiosos del Ática celebrados en honor de Dionisio. Estas teorías, actualmente bastante en desuso por parte de los estudiosos (véase, sin embargo, Fowler, 1982, pág. 149 y sigs.), incidían en un aspecto del género que la mayoría de los teóricos actuales pasan por alto. Tanto si derivan originalmente de rituales religiosos específicos como si no, los géneros sirven a un propósito que podríamos llamar *commemorative*; es decir, reviven una experiencia colectiva de la sociedad, al repetir las historias, personajes y temas que la cultura considera importantes.

Tomemos, por ejemplo, el género del drama litúrgico, desarrollado en Europa del Este a principios de milenio. Intercaladas en la misa, las primeras versiones se limitaban a representar la conocida historia de las tres Marías llegando a la tumba y encontrando que la piedra ya no está en su lugar:

Quem queritis?	¿A quién buscáis?
Jesum Christum crucifixum.	A Jesucristo, que fue crucificado.
Non est hic. Resurrexit.	No está ahí. Ha resucitado.

Dando testimonio de la existencia física del Cristo ausente y la de otros fieles cristianos, los dramas litúrgicos reproducen un pasado colectivo evocando, al mismo tiempo, al conjunto de fieles que forman parte de esa colectividad. Naturalmente, los espectadores de este breve drama conocen la historia a la perfección, pero al revivir la experiencia de las tres Marías se les invita a recordar el conocimiento y el temor del misterio central de la Cristiandad.

Un aspecto de este proceso merece especial atención. Como muchos otros géneros, el drama litúrgico extrae su poder de su estrecha interconexión con otros aspectos de la vida del espectador. No sólo representa una historia muy conocida, sino

también un aspecto repetido anualmente de la vida de la cristiandad. Para un público no cristiano, el drama litúrgico podría tener un sentido lingüístico, pero no tendría sentido como género, dado que el significado del género depende de la sintonía entre el texto y el público. Si el texto no sirve como conmemoración tanto de un pasado colectivo como de una colectividad actual, ya no desempeña el papel de género.

¿Han cambiado los géneros en un mundo de medios de comunicación de masas orientado a los consumidores? Tres cambios estrechamente vinculados que se ponen de manifiesto en los textos cinematográficos de género y sus usos sugieren que durante el siglo XX se produce una transformación fundamental en la propia naturaleza de los géneros.

En primer lugar, la atención que antes se prestaba a la presencia de igualdad se ha visto reemplazada por una ausencia de diferencia. Durante siglos, los textos de género se generaban y mantenían gracias a la homogeneidad de sus autores y públicos. A fin de suministrar ese mutuo apoyo del que dependen los géneros, las estructuras sociales y genéricas se situaban cuidadosamente en sintonía. Surgidos de unos contextos culturales relativamente unificados (la religión ática, las cortes medievales, el teatro parisino, la burguesía inglesa), géneros como la tragedia, la poesía lírica, la tragicomedia y la novela servían como una expresión codificada y pese a todo siempre diáfana de esa unidad. Junto con otras transformaciones que el cambio de siglo conlleva, el surgimiento de los *nickelodeons* desestabiliza profundamente la situación. Por primera vez en la historia quizá, una institución cultural permanente ofrecía entretenimiento disponible en todo momento para todos los sectores de la sociedad. Los carnavales habían facilitado durante siglos la mezcla promiscua de muy diversos estratos del pueblo, pero como indica su ubicación especial en el calendario cristiano, se trata de fiestas efímeras, como las ferias, festivales y exposiciones que le han ido arrebatando el lugar que ocupaban en el mundo secular. Los cines, sin embargo, ofrecían un espacio permanentemente carnavalizado. No sólo atraían a todas las clases; también abrían el camino para una combinación totalmente distinta de entretenimiento en directo y entretenimiento registrado.

Iniciándose en la era del *nickelodeon* y de manera creciente a lo largo del siglo, los géneros cinematográficos americanos han abandonado, salvo contadas excepciones, la estrategia genérica tradicional de reflejar la unidad del público. En vez de buscar temas y estrategias que puedan explotar cualquier tipo de semejanza entre los esquemas de las películas, los productores descubrieron muy pronto que se podía construir un público mucho más amplio ofreciendo temas que evitasen toda disparidad obvia entre los diversos espectadores. Si bien un pequeño porcentaje de la producción cinematográfica seguía dependiendo de una proyectada homogeneidad de su público (como las sólidas industrias cinematográficas afroamericanas y yiddish de la época muda), una proporción cada vez mayor de películas (especialmente tras la destrucción de la producción regional e independiente con la llegada del sonido) evitaba los puntos reales de semejanza entre los miembros del público, prescindiendo de todo lo que pudiese sugerir diferencias entre los distintos sectores del público. Con el objeto de maximizar el volumen de público, los productores estaban respondiendo a un mandato económico asociado con la inversión de capital necesaria

para todos los sistemas de reproducción técnica. De ahí nació esa «no-especificidad que puede ser compartida por todos» que tan justamente (des)acredita a la producción de géneros de Hollywood.

En segundo lugar, aunque hubo un tiempo en que estuvieron configurados como conmemoraciones colectivas, los géneros actualmente ofrecen, cada vez más, meras pseudoconmemoraciones. Los géneros siempre han estado marcados por el conflicto entre dos tendencias opuestas. Los géneros tienen éxito y perduran porque están en sintonía con instituciones del mundo real. Independientemente de que deriven o no de rituales culturales específicos, los géneros desempeñan, sin duda, una función conmemorativa de aspectos clave de la historia colectiva. La comedia romántica evoca el proceso de cortejo fundamental para las normas democráticas de parentesco y reproducción. Sin hacer referencia a ninguna pareja en concreto, la comedia romántica consigue, sin embargo, evocar implícitamente cortejos reales vividos o imaginados por el espectador (los suyos propios, los de sus padres y antepasados) y las ceremonias nupciales en que éstos culminaron. En correspondencia con las tradiciones sociales, legales y religiosas de las sociedades en las que ha florecido, la comedia romántica actúa como recordatorio y como monumento a esas tradiciones. En este sentido, todos los géneros comparten la función épica de recordar los orígenes y justificar la existencia de las prácticas actuales.

De forma opuesta a esta dimensión referencial existe un marco intertextual sin el que los géneros no podrían existir. Por mucho que los textos de género puedan dar cabida a acontecimientos, escenarios o relaciones, deben recordar también textos anteriores para no comprometer la continuidad del género. Todo espectador, para desempeñar adecuadamente el papel de espectador de género (es decir, de manera que encaje ese texto concreto en el seno de un género), debe tener una experiencia doble: experiencia de la cultura y sus presupuestos, reglas y mitos, y experiencia de otros textos del género. Estas dos necesidades y las dos tendencias resultantes de construcción del género pueden combinarse, naturalmente, en distintas proporciones.

Sugiero que la llegada del consumismo y de los medios de comunicación de masas, junto con la extraordinaria proliferación del entretenimiento narrativo que trajeron consigo, ha inclinado la balanza de la mezcla genérica típica (experiencia vital/experiencia textual) de forma pronunciada hacia la experiencia de textos anteriores. Esta situación deriva en parte del conocido esquema según el cual los géneros perdurables ofrecen una mayor selección de intertextos posibles, poniendo el énfasis, en consecuencia, en los intertextos genéricos más que en los rituales y experiencias sociales. Si proyectamos *Centauros del desierto* o *El último pistolero* a un público que no esté familiarizado con el *western* clásico, comprobaremos hasta qué punto esas películas dependen del conocimiento de la tradición del *western*. La capacidad de reconocer citas y de entender las transformaciones es necesaria para activar el potencial genérico de los *westerns* que citan y transforman a *westerns* anteriores. Pero eso también se verifica en todos los géneros de larga vida: la tragedia neoclásica en oposición a la tragedia clásica, la épica miltoniana o joyceana respecto a Virgilio u Homero, las novelas de Flaubert y Proust en comparación con las de Austen y Balzac.

Lo que está en juego es mucho más que una mera cuestión de «madurez». El interés de los productores por ampliar el volumen de espectadores les lleva a ofrecer esa no-especificidad que todos pueden compartir como punto de encuentro aceptable para grupos de espectadores cada vez más amplios. Si se trata de congregarse a unos espectadores que cada vez comparten menos cosas, ¿qué mejor lugar de reunión que el pasado común que el propio género ofrece? El cine de ciencia-ficción inundó los años cincuenta con historias del temor humano frente a monstruos generados por las armas nucleares y otros experimentos militares, reales o imaginarios. En vez de evocar una identificación directa con los ciudadanos amenazados de nuestro mundo mediante personajes inscritos en reconocibles paisajes americanos que buscan comunicar las experiencias y los miedos de los americanos, las películas de los noventa nos ofrecen imágenes generadas por ordenador de mundos imaginarios habitados por seres cuya indumentaria e ingeniería genética tienden a reducir al mínimo cualquier posible semejanza con los espectadores. Nuestros estudiantes de hoy día tienen una idea muy vaga acerca del desastre nuclear o de la euforia ante la conquista de la luna que en el pasado evocaron las películas de ciencia-ficción, pero conocen a la perfección los vínculos entre la versión actual del espacio exterior y las fantásticas naves interestelares, las imágenes generadas por ordenador y los sonidos imaginarios de *La guerra de las galaxias*, *Star Trek* y sus imitaciones. Hace cuarenta años, era posible tener una reunión en un refugio antinuclear en el patio trasero de una casa para discutir sobre ciencia (que no parecía del todo) ficción. Hoy día, los estudiantes se reúnen en el holopuerto de la Nave Espacial Enterprise, mediante la World Wide Web, lo que indudablemente constituye un giro totalmente nuevo para el género.

Hubo un tiempo en que los géneros servían como monumento a las configuraciones y preocupaciones del mundo real; los géneros de hoy, en cambio, han ido adoptando lo que podríamos denominar una función pseudoconmemorativa. Es decir, que cuentan con la memoria del espectador para convocar su magia pero, al igual que esa «Organización» que va apareciendo cada vez más en las películas futuristas y de espionaje, son ellos los que implantan en los espectadores los recuerdos necesarios, en la forma de otras películas de género. Con las mentes repletas de recuerdos preenvasados por los guardianes genéricos de la memoria, los espectadores del cine de géneros se han convertido en los auténticos *cyborgs* del siglo xx.

En tercer lugar, si antes los géneros dependían de comunidades constituidas, actualmente son el punto de anclaje de las comunidades consteladas. ¿Cómo se constituyen las comunidades? Como norma, se crean combinando la interacción directa y unos intereses compartidos. ¿Qué pasaría si se eliminase la interacción? ¿La imposibilidad de conocer los intereses de los demás impediría la formación de comunidades? En absoluto; se seguirían formando comunidades, pero su naturaleza acabaría por cambiar. Hoy día, las comunidades tradicionales basadas en la comunicación cara a cara y en unos intereses compartidos se ven complementadas por comunidades mucho mayores, basadas en una semejanza de gustos pero carentes del apoyo de la interacción directa. Llevar unas zapatillas deportivas Nike garantiza la iniciación en una fraternidad que excede, con mucho, el número de per-

sonas que llevan Nike en el entorno inmediato del individuo. La definición y la estabilidad de la comunidad Nike no derivan del contacto directo con otros compradores de Nike, sino de una visión compartida de Michael Jordan en pleno vuelo con las Nike que él mismo ha firmado. Este nuevo tipo de comunidad depende menos de sus intereses compartidos y del contacto directo que de una semejanza en sus hábitos de consumo.

Cuando los medios de comunicación de masas reservaron el micrófono a unos pocos elegidos, la expresión de los espectadores quedó circunscrita únicamente a la elección de los productos. Si bien la comunicación fue una vez un fenómeno que tenía lugar en dos direcciones, los medios de comunicación han relegado a los receptores a una única modalidad de autoexpresión: la selección de programas. Antes, definirse a uno mismo dependía de la propia elección de experiencias cara a cara y de los objetivos y convicciones comunes que nos llevaban a esas experiencias. Hoy, definirse a uno mismo consiste, cada vez más, en girar el dial o manipular el mando a distancia. La satisfacción personal y una comunidad que nos preste su apoyo deben invocarse a través de las preferencias en las películas, el *zapping* por los canales y la selección de vídeos de alquiler. Aunque todas nuestras decisiones nos si-

La canción que va de boca en boca

Merece la pena fijarnos en la historia del más característico de los dispositivos retrospectivos del musical: la canción que va de boca en boca. Tomando prestada la apertura que él mismo había ideado para la versión escénica de *Porgy* (1927) y que volvería a usar posteriormente para *Porgy and Bess* (1935), Rouben Mamoulian abre *Amame esta noche* (Love Me Tonight, Paramount, 1932) con un número orquestado, una especie de sinfonía urbana donde los sonidos cotidianos de un París que despierta se combinan mágicamente en una sola composición musical. Mientras vamos pasando de un risueño ciudadano a otro, reconocemos hasta qué punto sus intereses comunes han sincronizado todos y cada uno de sus movimientos. Quienes se hayan enfrentado alguna vez al tráfico parisino sabrán que la versión de Mamoulian pinta decididamente *la vie en rose*, pero la pureza mítica de esa versión ofrece, pese a todo, una representación apropiada de un mundo en el que la ciudad está presidida por un único espectáculo.

Durante los años cuarenta, esta imagen de cohesión social se visualizaba mediante la técnica característica del musical *folk* de pasar una canción de un personaje a otro. *Cita en San Luis* (Meet Me in St. Louis) utiliza la canción que da título a la película para presentarnos a la familia Smith; cada uno de sus miembros continúa cantando la canción allí donde el anterior la había dejado. El dispositivo simboliza que nos encontramos en un mundo de canciones compartidas y corazones sincronizados, donde todos cantan en el mismo tono, unidos por la música escrita, los pianos y las familias que se reúnen a su

alrededor. Esa misma técnica transmitió, en los años siguientes, un mismo mensaje en *La feria de la vida* (State Fair), *Centennial Summer*, *Summer Holiday* y muchos otros filmes menores.

En un mundo comercial y *multimediativo* en el que la presencia ha seguido los mismos pasos que el aura y donde el éxito económico depende del volumen de audiencia, los géneros desempeñan el papel de sustituto de una comunidad *in praesentia* y de vehículo de comunicación lateral. Por mucho que mantengan formas genéricas que nos resultan familiares, los géneros modernos operan de un modo manifiestamente distinto, suministrando a los anunciantes radiofónicos y a los presentadores de *talk-shows* un método para «congregar» a los miembros de un «público» extremadamente disgregado. Vigente en todos los ámbitos de la industria del entretenimiento, este método para asegurar la cohesión y la supervivencia de las «comunidades» consteladas se emplea no sólo en el cine, sino también en la radio, la televisión y la industria del disco. Siempre han existido diferencias entre los estilos musicales, por ejemplo, pero fue el surgimiento de las grabaciones el motor para que los estilos musicales se correlacionasen con comunidades consteladas específicas (con el impulso suministrado por sellos discográficos en competencia, revistas, clubes, productos y canales por cable). Ciertamente, esta configuración ha

alrededor. Esa misma técnica transmitió, en los años siguientes, un mismo mensaje en *La feria de la vida* (State Fair), *Centennial Summer*, *Summer Holiday* y muchos otros filmes menores.

En una actualización de esta técnica, el inicio de *American Hot Wax* (Floyd Mutrux, 1978) difiere notablemente de la canción que pasa de boca en boca propia del clasicismo. Oímos, en la banda sonora, a Little Richard cantando «Tutti Frutti», mientras las imágenes nos muestran a una serie de oyentes de la radio: una adolescente blanca, unos jóvenes negros en un apartamento, una familia burguesa blanca en una casa de las afueras, el hijo encerrado en su habitación. Como en otras películas de los años setenta y ochenta, entre las que se incluyen *American Graffiti*, *FM* y *Haz lo que debas* (Do The Right Thing), *American Hot Wax* utiliza con ironía la audición simultánea y sincronizada de la radio como dispositivo para dejar bien claro que no existe ningún interés común o contacto personal que una a los distintos oyentes, excepto su devoción a Alan Freed y la música que éste elige. Mientras que los personajes de *Amame esta noche* y *Cita en San Luis* consiguen hacer música juntos porque lo tienen todo en común, a los personajes de *American Hot Wax* sólo les une el haber elegido una misma emisora y escucharla simultáneamente. Una situación parte de una comunidad previamente constituida, mientras que la otra constituye de por sí una comunidad constelada de personas que nunca llegarán al contacto cara a cara. De hecho, como sugiere la cuidadosa elección de personajes, lo más probable es que ni siquiera se reconociesen entre ellos y, ciertamente, no disfrutarían de la compañía de los otros si llegasen a conocerse.

acabado por invadir dominios que normalmente no parecen susceptibles de análisis genérico, que incluyen casi todo lo que se vende y consume en el mundo moderno.

Deportes, estrellas y publicidad

En virtud de su complejidad narrativa, su naturaleza multimediática y su estrecha conexión con diversas gamas de productos, los géneros cinematográficos son especialmente importantes para la constitución de esferas públicas alternativas en respuesta al surgimiento de la grabación y difusión. No son los únicos en desempeñar esa función, sin embargo. Ocurre algo similar con los deportes, con las estrellas de todo tipo y con la publicidad. La popularidad de los deportes de participación experimentó una fulgurante ascensión a principios de siglo. La participación en muchos deportes, no obstante, era privilegio de una sola clase social, y lo mismo podría decirse del público. La popularización de los deportes de espectáculo, y la consiguiente generalización de los informativos deportivos y el desarrollo de las estadísticas deportivas como una forma de periodismo predecible y de fácil producción, convirtió a los deportes en un acontecimiento que congrega a clases sociales muy distintas. Esta mezcla de clases, sin embargo, se basa mayoritariamente en un contacto imaginario. Como sucede con los géneros cinematográficos, nos encontramos aquí con comunidades consteladas, que existen sin interacción física entre los adeptos a un mismo deporte o equipo. No debe sorprendernos que el surgimiento de los deportes de espectáculo tenga lugar de manera prácticamente simultánea al desarrollo de los géneros.

Lo mismo podría decirse del desarrollo del *star system* cinematográfico y, por ende, de la concepción moderna de la celebridad en general. Aunque el siglo XIX tuvo sus propias estrellas de aparición pública, la celebridad creció espectacularmente en amplitud, poder y funcionalidad con la llegada de las técnicas de grabación y emisión, capaces de llegar a un «público» mucho más extenso. El crecimiento del *star system* cinematográfico durante las dos primeras décadas del siglo XX tuvo una repercusión especialmente importante, al recibir un eficaz apoyo por parte de los diversos medios de comunicación, que hacían referencia, desde sus terrenos específicos, a las vidas personales de las estrellas. Al igual que en los deportes de espectáculo, la celebridad cinematográfica traspasa las fronteras entre las clases sociales y sustituye la presencia física por el contacto virtual. De este modo, varias generaciones de jóvenes americanas han respondido a la discursividad secundaria de los textos de las estrellas de Hollywood adoptando un específico peinado que las identificará, sin lugar a dudas (no simplemente a ojos de todo el mundo, sino especialmente a ojos de aquellos que comprendan el código) como seguidoras de esa determinada estrella. Ver las películas de esa estrella, leer sobre su vida, participar en las actividades favoritas de esa estrella equivale, implícitamente, a comunicarse con los miembros afines de su comunidad de adoradores. Aun sin el soporte material de revistas, correo y clubes de admiradores, éstos encuentran un lugar propio dentro de la constelación de la estrella.

En una sociedad capitalista, los consumidores no se limitan a aceptar lo que se les ofrece. Su elección de productos es una fuente de placer, orgullo e incluso de identidad. De ahí que los géneros, los deportes y las estrellas ocupen un lugar tan destacado en el firmamento del siglo XX. Todo su poder emana de los usuarios, que necesitan la identidad —aunque sea imaginaria— que estos fenómenos proporcionan. La publicidad desempeña una función similar. Contemplada normalmente según su discursividad primaria por el papel que desempeña como lanzadera de productos a sus potenciales compradores, la publicidad también ejerce una función, cada vez más importante, en términos de discursividad secundaria. En sus primeros tiempos, la publicidad se limitaba a identificar los productos y los lugares en que éstos se podían conseguir (función que aún sigue siendo la principal en muchos países), pero cuando el capital emparejó la publicidad con los medios de comunicación la situación pasó a ser otra muy distinta. Los anuncios dejaron de ser una simple interpelación para la compra de un tipo concreto de mercancía y adquirieron también el carácter de reclamo para la identificación con un grupo específico de consumidores. Como consumidores, valoramos constantemente los productos de acuerdo con el tipo de gente que los posee. Antes, la pregunta era: «¿Necesito este producto?». Con la llegada del nuevo siglo, la pregunta cambió significativamente: «¿De qué comunidad paso a formar parte al comprar este producto?». Thorstein Veblen estaba en lo cierto cuando hablaba de la Clase del Ocio. Lo que no podía imaginar es hasta qué punto nos íbamos a esforzar para entrar a formar parte de una clase cuyos miembros sólo son imaginados.

El género en el nuevo milenio

Construido sobre una paradoja fundamental, el género subsiste porque parece que ofrece un firme anclaje en un sustrato transnacional y transhistórico que ignora los caprichos del espacio y del tiempo. Sin embargo, quienes ponen en sus bocas términos genéricos e invocan categorías genéricas lo hacen de un modo tan contradictorio que acaban impidiendo cualquier posible asociación entre conceptos como permanencia o universalidad y la noción de género. En este capítulo hemos formulado una pregunta que las tendencias genéricas transhistóricas casi siempre evitaban en el pasado: ¿es posible que no sólo los géneros específicos sino incluso la propia noción y función del género hayan cambiado a lo largo de los siglos? Naturalmente, se trata de una pregunta de enormes dimensiones, imposible de cubrir totalmente en tan sólo unas cuantas páginas, especialmente si tenemos en cuenta la poca ayuda que nos prestan los teóricos del género del pasado.

¿Dónde nos deja el sucinto recorrido de este capítulo? Sería presuntuoso afirmar que una discusión tan abreviada puede desembocar en algo que pueda denominarse «conclusiones». Con todo, nos será útil resumir algunos puntos del itinerario de este penúltimo capítulo.

1. Aunque los teóricos de los géneros han dado por sentado a lo largo del tiempo que tanto la teoría de los géneros en general como los géneros en concreto son transhistóricos, en el último siglo se han podido presenciar cambios sustanciales en la definición y el despliegue de los géneros.
2. La teoría de los géneros, con el apoyo de una cultura mercantilista, se encuentra actualmente en el proceso de dar un gran paso desde los presupuestos neoclásicos a los posmodernos, y especialmente hacia una sensibilidad cada vez mayor respecto a las necesidades e influencia del público.
3. La inclinación neoclásica por el género épico, el trágico y el cómico ha dejado paso a la predilección del cine por el melodrama, las aventuras y las historias de amor.
4. Esta transición se corresponde con un proceso de cambio generalizado, que va de unas estructuras textuales que presuponen la cohesión del público a una preferencia por temas y tratamientos que ofrezcan al público nuevos motivos de cohesión.
5. Mientras que, tiempo atrás, los géneros se identificaban por su capacidad de ofrecer conmemoraciones colectivas, actualmente desempeñan una función pseudocomemorativa, basada en un incremento sustancial de la intertextualidad genérica.
6. La intertextualidad genérica ha visto incrementada su importancia a fin de que los medios de comunicación puedan ofrecer a los espectadores un nuevo «hogar» situado en sus anteriores experiencias como espectadores y en la satisfacción de reconocer las referencias genéricas.
7. En el siglo xx, con el auge de las técnicas de grabación y emisión, los públicos de género cuya cohesión procedía de experiencias cara a cara se han visto sustituidos por unos «públicos» diseminados.
8. En consecuencia, los textos y los géneros han buscado ofrecer sustitutos para esa pérdida de «presencia», sobre todo por el método de convertir los géneros y los textos genéricos en factores esenciales de comunicación entre los miembros de comunidades consteladas.
9. La creciente protección de los derechos de autor en el siglo xx ha alterado significativamente la importancia concedida a los ciclos de propiedad exclusiva, estableciendo de este modo una nueva dialéctica entre los intereses de las marcas y los intereses genéricos.
10. Muchas de las funciones que el género ha ido desempeñando cada vez más durante el siglo se ven también satisfechas por los deportes, las estrellas y la publicidad.

Todos estos cambios apuntan a una transformación fundamental de los papeles que los géneros desempeñan para sus distintos usuarios.

¿Qué significado tendrán estos cambios en el nuevo milenio? No me sorprende en absoluto el meteórico auge del pensamiento genérico durante la última década. La explosión tecnológica y representacional de los últimos años no hace más que reforzar los anteriores patrones de alienación y pérdida de presencia. En este clima, el género parece representar un puerto seguro en el que capear el temporal. Los géneros no son, ciertamente, tan simples como la mayoría de la gente piensa, pero más de una medicina imaginaria ha procurado una cura eficaz. Como la gente ve en la

aparente estabilidad de los géneros un factor de seguridad, los encuentran útiles en tanto signos de una comunicación eficaz dentro de la comunidad constelada. Aunque nadie puede imaginar cuál será el panorama de los géneros en el próximo siglo, estoy convencido de que la lógica de los géneros seguirá resultando útil a un amplio espectro de grupos de usuarios.

12. ¿Qué nos pueden enseñar los géneros sobre las naciones?

Mi primer recuerdo del himno americano embellecido, y por lo tanto relativizado, es el famoso solo de guitarra de Jimi Hendrix en Woodstock. ¿Hubo alguien que en aquel momento no viera su actuación como una protesta? Es cierto que fue muy vistoso y oportuno, pero era una protesta al fin y al cabo, como los *jeans* con la bandera cosida en el trasero. Desde entonces, sin embargo, hemos oído todo tipo de «variaciones sobre el tema» que pasan por ser un homenaje a la nación. Aún no he oído una versión barroca o rapera, pero hay que tener en cuenta que la temporada deportiva de invierno sólo acaba de empezar.

John Barylick, «Oh, Say, Can you Sing?» (1996, pág. 16)

Al tomar las categorías genéricas como algo más allá de toda duda, la crítica tradicional de los géneros se centra en la manera en que los distintos géneros se encarnan en películas concretas, destacando los cambios históricos, las tendencias que marcan las pautas y las particularidades de los textos. Se suele considerar que los géneros sistematizan sin mayores problemas los procesos de producción y recepción. En este libro hemos pretendido desestabilizar la relación, en apariencia clara y estable, que une a los géneros con quienes los practican. Aunque en algunos períodos los géneros desempeñan una tarea formativa predecible, en otros momentos se ven amasados, retorcidos y reconfigurados en nuevas formas difíciles de reconocer. La investigación sobre los orígenes de este proceso ha desembocado en una hipótesis poderosa desde un punto de vista heurístico pero virtualmente imposible de probar: que el significado de los géneros proviene, cada vez más, de su discursividad secundaria y de la comunicación lateral, ofreciéndose de este modo como un foco común para las comunidades consteladas. Este capítulo ampliará un poco más las especulaciones que llevaron a estas conclusiones.

En capítulos anteriores de este libro se han descrito los géneros no como esquemas formales o cánones textuales, sino como sistema y proceso. Todo sistema genérico está constituido por una red interconectada de grupos de usuarios y las insti-

tuciones que les dan apoyo, donde cada cual utiliza el género para satisfacer sus propias necesidades y deseos. Aunque en un punto determinado del proceso un sistema genérico puede mostrarse como una entidad perfectamente equilibrada y, por lo tanto, en reposo, esta estabilidad aparente no es más que el producto de un equilibrio momentáneo de intereses contrapuestos. Como el género no es una cosa que sirve a un solo propósito, sino una multitud de cosas que sirven a múltiples propósitos para múltiples grupos, continúa siendo un permanente lugar de disputa. De hecho, es precisamente la continua disputa entre productores, exhibidores, espectadores, críticos, políticos, moralistas y sus intereses respectivos lo que mantiene siempre en marcha el proceso de los géneros, constantemente sujeto a reconfiguración, recombinación y reformulación.

El presente capítulo se basa en una extrapolación irrespetuosa pero totalmente lógica del tratamiento que en anteriores capítulos se ha aplicado al género como sistema y proceso. Los géneros no son tan sólo disposiciones formales de características textuales; también son dispositivos sociales que utilizan la semántica y la sintaxis para asegurar la satisfacción simultánea de múltiples usuarios cuyos propósitos son aparentemente contradictorios. Es decir, que los géneros son esquemas reguladores que facilitan la integración de facciones diversas en un tejido social unificado. En este sentido, los géneros funcionan como las naciones y otras comunidades complejas. Y hasta puede que los géneros nos puedan enseñar algunas cosas sobre las naciones.

El periódico de Hegel

En los últimos años, dos potentes modelos han presidido la discusión sobre la manera en que los ciudadanos se congregan para constituir un público nacional. La descripción de Jürgen Habermas de una «esfera pública» burguesa y la concepción de Benedict Anderson de las «comunidades imaginadas» nos servirá como trasfondo para interrogarnos sobre las relaciones entre géneros y naciones. Habermas y Anderson coinciden en afirmar que un nuevo orden, sea una nación o una esfera pública, no puede surgir hasta que se dejan atrás ciertos hábitos. Los lenguajes sagrados deben descartarse y ser sustituidos por el lenguaje de la razón. La organización concéntrica característica de las monarquías debe abandonarse en favor de una sociedad secularizada que actúa como contrapeso del estado. Finalmente, en lugar de un esquema estable de comunicación entre el centro y la periferia (el estado y el sujeto) debe surgir un nuevo modo de interacción regular entre quienes habitan lo que antes se consideraba la periferia.

Sin embargo, Habermas y Anderson se centran en tipos totalmente distintos de interacción entre los individuos. Mientras que Habermas apunta a la interacción cara a cara de los salones franceses y los cafés británicos, Anderson destaca las experiencias compartidas por separado que permiten a los individuos imaginar al resto de miembros de una comunidad más amplia. Particularmente interesante resulta la diferencia de enfoque entre ambos estudiosos respecto a la prensa diaria. Para Ha-

bermas, los periódicos no son sino una extensión del diálogo en el café. Llenas de cartas al editor, publicaciones como el *Tatler*, el *Spectator* y el *Guardian* se limitan a extender el intercambio directo a un público más amplio. Habermas considera que la prensa diaria es un medio fundamentalmente epistolar —como si fuera poco más que una serie de cartas privadas que se hacen públicas—, en donde cristaliza la noción de «sociedad» al asegurarse un contacto regular entre los distintos individuos de la ciudadanía. Habermas también asinila este modelo discursivo a los llamados «semanarios morales», así como al ensayo y toda la producción literaria de la esfera pública (1991, pág. 42 y ss.).

Si Habermas basa su tratamiento de los periódicos en unos modelos de interacción cara a cara, Anderson, por su parte, trata la prensa como un tipo concreto de producto. A diferencia del azúcar, señala, los periódicos están sujetos a una forma de consumo simultáneo y programado que une a poblaciones que de otro modo no estarían unidas. «Hegel observó», apunta, «que los periódicos sirven al hombre moderno como sustituto de las plegarias matutinas». El proceso de lectura tiene lugar individualmente y en silencio, aunque «todo comunicante sabe muy bien que la ceremonia que celebra la están reproduciendo al mismo tiempo miles (o millones) de personas en cuya existencia confía, aunque no tenga la más mínima idea de sus identidades» (1991, pág. 35). Mientras que el contenido del periódico es esencial para Habermas, porque el debate sobre los temas relativos a la autoridad del estado es clave para su concepción de la esfera pública, el periódico de Anderson podría no carecer totalmente de contenido. Con tal de que el consumo simultáneo vincule a los distintos lectores, poco importa lo que estén leyendo. El poder de esta visión de una actividad simultánea es tal que Anderson la adopta como símbolo de toda su empresa analítica, preguntando: «¿Qué imagen más gráfica podría trazarse de una comunidad secularizada, marcada por lo histórico e imaginada?» (*ibid.*).

Por muy gráfica que pueda resultar la imagen de Anderson de una lectura simultánea de la prensa diaria, la referencia a Hegel pone de manifiesto sus limitaciones históricas. Hegel murió en 1831, pocos años antes de que se produjese una modificación radical en las tecnologías de impresión y la subsiguiente transformación del diseño, la financiación y la distribución de la prensa diaria. Quizá, como sugiere Anderson, Berlín disponía hacia 1820 de un solo periódico de proporciones limitadas y sin diferenciación entre las diversas páginas que lo componían. La revolución de la imprenta de alta velocidad cambió para siempre la situación. Durante la década de los treinta de ese siglo, los periódicos de París empezaron a ofrecer novelas seriadas en un espacio antes reservado para el análisis político o cultural. El éxito de esta medida, junto con la reducción especulativa del precio de los periódicos y el incremento del espacio dedicado a la publicidad, llevó a una expansión sin precedentes del número de compradores y a una rápida multiplicación de los títulos y formatos de la prensa diaria. Durante la década de los cuarenta, los editores de Londres siguieron el ejemplo. A mediados de siglo, habían nacido ya los medios de comunicación de masas modernos. Los distintos periódicos empezaron a adquirir un carácter reconocible mediante convenciones gráficas, especialización de los contenidos o afiliación política. Y no sólo eso: empezaron a abandonar de forma

res de la esfera pública. En otras palabras, el periódico de Hegel —ese periódico que había sido compartido por un pueblo entero— deshace paradójicamente el proceso de individualización que produce la cristalización de la esfera pública, restaurando, por lo tanto, numerosos rasgos del régimen anterior.

Pero, como hemos visto, ni el periódico de Hegel ni su sociedad permanecieron estables. Diferenciada y fragmentada, la prensa acabó siendo la expresión de un nuevo tipo de esfera «pública». Esta vez, no obstante, ya no cabe utilizar términos en singular, y el tema de la nueva discusión dispersa ya no iba a ser la autoridad del Estado. Docenas de temas distintos, rúbricas distintas, estilos distintos y géneros distintos iban a surgir como vehículos de la comunicación lateral de las distintas comunidades consteladas. Nuevamente, el centro se vería cuestionado por quienes estaban situados en los márgenes. Y nuevamente, a través de la hollywoodización de América y de la McDonaldisación del mundo, los márgenes resurgentes acabarían apoderándose del centro.

Los géneros desempeñan dos papeles distintos en esta situación. En un sentido, los géneros no son más que los aparentes herederos de la esfera pública y de las comunidades nacionales imaginadas; el siguiente paso en la cadena lógica. Aunque Addison y Steele emplearon y ampliaron los métodos de comunicación lateral cara a cara propios de los cafés, sin embargo, los géneros deben operar mediante una discursividad secundaria y una comunicación lateral diseminada características de las comunidades consteladas. Históricamente, la ruptura de la unidad de la prensa, la expansión del volumen de lectores y la introducción de la ficción seriada contribuyen al desarrollo de los nuevos géneros que acabarían alimentando al cine, la radio y la televisión.

Al igual que la esfera pública responde desde los márgenes al ejercicio inmoderado de la autoridad centralizada, la generificación responde desde los márgenes a las plegarias matutinas encarnadas por la prensa unitaria y las religiones nacionalistas a las que ésta sirve. La explosión de los géneros en los medios de comunicación de masas no es más que la prolongación directa de un proceso que empezó en los salones y en los cafés. La revolución de Starbucks sirve a muchos de esos propósitos, si bien en nombre de valores distintos y de un «público» más restringido, del mismo modo que las cartas a «Querida Abby» reproducen, *mutatis mutandis*, los propósitos de comunicación lateral de quienes se dirigen al *Spectator*.

En otro sentido, los géneros ofrecen un modelo para procesos comunes tanto a la esfera pública como a la comunidad imaginada y a las comunidades consteladas. Habermas dedica buena parte de su atención a los cambios producidos durante la Ilustración en la Europa Occidental, comunes a diversas naciones ya establecidas, mientras que Anderson se interesa más por las naciones que nacieron durante la época de revoluciones que siguió a aquella. Este libro se ha centrado en los cambios asociados con el desarrollo, posterior a ambas, de los medios de comunicación de masas. Dadas las diferencias entre los objetos de estudio, ¿cómo es que los tres proyectos prestan tanta atención a unos mismos factores? Creo que la respuesta reside en el hecho de que cada uno de estos proyectos, aunque se centra abiertamente en un tipo específico de organización social como producto, también apunta implícita-

su estructura unitaria en favor de una serie de rúbricas de creciente diversidad.

Mientras que, según Anderson, Hegel y sus contemporáneos leían el mismo periódico de la primera página a la última, participando por lo tanto en un mismo culto, los lectores posteriores tuvieron que imaginar sus comunidades a través de una serie de opciones. La primera era la elección de un periódico de entre los muchos que estaban a su disposición. Aunque al principio resultaba confusa, esta elección se vio pronto facilitada por unos dispositivos estándar de diferenciación de productos (cabeceras características, diseño reconocible, grafismo distintivo). El incremento del número de lectores y el ahorro que suponía el publicar a gran escala permitieron que la prensa pudiera ofrecer a los lectores una selección de rúbricas cada vez mayor. A principios del siglo XIX, la prensa estaba monopolizada por esas noticias políticas, culturales y comerciales que se suponían importantes para todo *honñete homme*. Antes de finalizar el siglo, sin embargo, los lectores habían superado con mucho los límites de una acaudalada minoría; esta expansión vino acompañada por temas que ya no se dirigían a la totalidad del público lector; moda, deportes, tiras cómicas, ficción de diversas clases y anuncios de creciente diversidad. En poco tiempo, una sección cualquiera de un periódico ocupaba más espacio que la totalidad de un periódico publicado en Berlín antes de 1831. La mayoría de lectores, por lo tanto, se dedicaba a buscar ciertas secciones pasando por alto el resto, leyendo con gran atención sólo las rúbricas que fuesen de su elección. Uno se pregunta qué diría Hegel de la edición dominical del *Times* de Nueva York.

Al destacar las características de la prensa que contribuyen en mayor medida a la constitución de, respectivamente, las esferas públicas y las naciones, Habermas y Anderson sacan a la luz sin pretenderlo un fascinante esquema que nos recuerda a la historia de los géneros. Antes de la elaboración de una esfera pública burguesa, la gente que se agrupaba ya se conocía previamente a través de vínculos familiares o de clase (que, en un mundo dominado por el nacimiento, prácticamente son una misma cosa). Sus intercambios no eran más que la duplicación simbólica de los comunicados unidireccionales del gobernante a su corte. La esfera pública burguesa surgió cuando personas de distintas clases (que compartían la capacidad de razonar) empezaron a reunirse para discutir sus intereses comunes en temas de autoridad del Estado. Esta asamblea de pensadores que habían pertenecido a la periferia del sistema anterior dio lugar al nacimiento de los periódicos entendidos como método de ampliar el diálogo a miembros ausentes y en momentos de ocio.

Con la llegada de la revolución —sea ésta económica o política—, estos interlocutores privados, hasta entonces marginales, se apoderan del centro y producen esa prosa compartida por Hegel y sus compañeros de lectura de prensa. Lo que durante un tiempo fue un discurso intenso, razonado dirigido a individuos específicos y conocidos acabaría siendo vaciado y convertido en una excusa para una «comunidad secularizada, marcada por lo histórico e imaginada». Como la bandera que unifica simbólicamente a esas comunidades imaginadas que denominamos naciones, la prensa compartida une a los ciudadanos de manera invisible, restaurando paradójicamente esa estructura concéntrica que inicialmente habían socavado los pensadores

mente a un proceso común a los tres. Anderson se centra en el momento en que se forma una nación y se detiene allí, sin llegar a reconocer la naturaleza de proceso continuado que caracteriza al fenómeno que describe. El entorno nación-Estado ha durado lo suficiente como para convencernos de que los procesos que contribuyeron en su momento a la constitución de las naciones existentes han dejado ya de existir.

E pur si muove. Y, pese a todo, este mundo aparentemente estable continúa moviéndose; sus placas tectónicas siguen deslizándose, encabalgándose unas encima de otras, creando nuevos volcanes, terremotos siempre nuevos, situaciones siempre nuevas (aunque reconocibles en todo momento). Percibir la naturaleza dinámica de nuestra propia era es, quizá, lo más difícil para nosotros. Y entender los géneros y el proceso de generificación puede ayudarnos a ver hasta qué punto las relaciones aparentemente estables que definen nuestras vidas pueden reformularse en cualquier momento.

Inesperadamente, el modelo desarrollado a lo largo de este libro a propósito de los géneros cinematográficos puede ayudarnos a comprender el comportamiento de las naciones. De la «esfera pública» a la «comunidad imaginada» y de ahí a las «comunidades consteladas», se desarrollan procesos similares (con variaciones debidas a factores diversos, entre los que se incluyen incrementos de escala, cambios económicos y la introducción de nuevos medios de comunicación). En vez de tratar los géneros como fenómenos estables o fijos, he procurado mostrar lo precarios que pueden llegar a ser bajo ciertas condiciones, y hasta qué punto son susceptibles de redefinirse y desplegarse de nuevo. Al destacar el proceso de regenerificación, he acabado por describir un modo de regeneración que emplean tanto los géneros como las naciones.

He sugerido que toda formación de un género se inicia con un proceso de mestizaje en forma de creación de ciclos, en el que adjetivos periféricos se combinan con sustantivos genéricos afinados, dominantes. Sólo cuando esos adjetivos, antes marginales, plantan su bandera en el centro del mundo, se transmutan en géneros sustantivos: encuentran, por así decirlo, un lugar seguro en el mapa, y quedan expuestos a la aparición de nuevos asentamientos de adjetivos que, con el tiempo, darán lugar a nuevos movimientos de ocupación. Por sí solo, ningún punto aislado de la periferia puede alzarse contra el poderoso centro, pero a través de la comunicación lateral los márgenes pueden reunir la fuerza necesaria para hacerse con el poder, aunque sólo sea para verse desplazados, a su vez, por una nueva formación de elementos marginales conectados lateralmente.

La regenerificación del himno nacional

El libro de Anderson ofrece numerosas figuras para describir las comunidades imaginadas. Una de las más eficaces —en verdad útil para distinguir entre comunidades «imaginadas» y «consteladas»— es la experiencia de cantar al unísono.

Tomemos, por ejemplo, los himnos nacionales que se cantan en las fiestas nacionales. Por banales que sean las palabras y mediocres las melodías, esta modalidad constituye una experiencia de simultaneidad. En esos momentos, precisamente, es cuando personas que no se conocen entre sí pronuncian unos mismos versos siguiendo una misma melodía. La imagen: unisonancia. Cantar la *Marsellesa*, *Waltzing Matilda* o *Indonesia Raya* son ocasiones para la unisonancia, para la realización física y multiplicada de la comunidad imaginada.

(1991, pág. 145)

Cuando leí este pasaje por primera vez, me sentí invadido por la exultación de la *Marsellesa* cantada en *La gran ilusión* y *Casablanca*. Cuando veo estas películas clásicas, me imagino en verdad a mí mismo como parte de una gran comunidad. Entonces me acordé de la controversia en Francia sobre la *Marsellesa* inaugural de los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville, en 1992. Escenificado para subrayar la armonía olímpica, el himno nacional francés fue cantado por una niña de once años que acababa de liberar a una paloma blanca que emprendía el vuelo. El contraste con el tono vengativo, militante y sangriento de la letra fue demasiado incluso para los franceses. Durante semanas, las personalidades de París (entre ellas la primera dama, Danielle Mitterrand, el defensor de los sin techo l'Abbé Pierre e incluso el general retirado Charles Ferauge) inundaron la prensa con llamadas a una pacificación de la letra o incluso a la elección de un nuevo himno nacional, cosa que sólo sirvió para suscitar una lluvia de réplicas desde muy distintos ámbitos. La *Marsellesa*, que había sido el símbolo de la unidad francesa frente a la amenaza exterior, se había convertido, irónicamente, en un campo de batalla de por sí.

Esa disputa en Francia me recordó, a su vez, las perpetuas polémicas sobre el himno nacional norteamericano. Con la melodía de una canción de bebedores inglesa, el *Star-Spangled Banner* suele ser calificado de carente de interés, imposible de cantar e incluso de no americano, especialmente por parte de los defensores de alternativas populares como «America the Beautiful». Hubo un tiempo en que el himno nacional estadounidense estaba anclado en las festividades del Cuatro de Julio; hoy en día, sin embargo, se asocia mayoritariamente a acontecimientos deportivos (dos generaciones de espectadores televisivos están convencidos de que las últimas palabras del himno son «Play ball!»). La costumbre de cantarlo al unísono ha desaparecido, junto con el vínculo entre el himno nacional, la fiesta nacional y la unidad nacional. En su lugar, tenemos a un solista que canta el *Star-Spangled Banner* aprovechando un micrófono abierto que durante unos instantes queda a su disposición, con lo que implícitamente se equipara el momento, antes reverenciado, de saludar a la bandera y cantar el himno nacional en un bar de karaoke. En *La gran ilusión* y *Casablanca* la multitud cantando al unísono era el centro de toda nuestra atención; ahora es una personalidad local, una *starlet*, o incluso una celebridad del mundo del disco la que acapara el haz de luz del foco principal. Cada año, nos enfrentamos a las mismas controversias respecto a quién debe cantar el himno nacional en los grandes acontecimientos deportivos como la Super Bowl.

Desde que Jimi Hendrix interpretó el *Star-Spangled Banner* en Woodstock, el himno nacional se ha convertido, de hecho, en el objetivo de personas y grupos de



Mientras que el vestuario de un Tío Sam engalanado con la gran bandera de siempre en *Yankee Doodle* encarnaba una fe compartida en las causas americanas y en la unidad de América, el casco tachonado de estrellas de Peter Fonda en *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969) tiene un significado claramente distinto, como confirma uno de los planos finales de la película, que parodia la imagen, habitual en la era de Vietnam, de un ataúd envuelto con la bandera.

seos de aportar sus propios matices a la ocasión. En julio de 1990, la actriz de comedia Roseanne Barr levantó ampollas al cogerse la entrepierna y escupir en el suelo como toque final a su interpretación en un partido de béisbol de los Padres de San Diego. Quizá para no ser menos, y viendo que el himno nacional puede reconfigurarse con casi cualquier propósito, la cantante pop Whitney Houston convirtió su interpretación en Tampa en 1991 para la Super Bowl en una oda a la industria discográfica popular. Las iras que despertó el que su versión del tema, interpretada con lágrimas en los ojos, fuese pregrabada (ante las cámaras, la estrella del mundo discográfico se limitaba a mover los labios en sincronía con un disco) lanzó un debate público sobre las versiones del himno nacional cuyos ecos no se han extinguido aún. La tendencia a interpretarlo desde códigos estilísticos específicos —del *folk*, el *gospel* y el *country* a la gran ópera y las reminiscencias de los nativos americanos— hace que uno se pregunte si el término himno nacional sigue siendo apropiado.

La especial capacidad que los himnos nacionales demuestran de controlar las circunstancias en que se interpretan ha ofuscado la visión de Anderson respecto a lo que realmente ocurre cuando se interpreta un himno nacional. El significado militante que durante la guerra tenía la *Marsellesa*, consagrado por *La gran ilusión* y *Casablanca*, ha dejado de tener valor como modelo básico para todos los himnos nacionales, puesto que décadas de versiones multimediáticas del *Star-Spangled Banner* nos han demostrado que hasta el himno nacional está sujeto al poder fragmentador del proceso de regeneración. Hubo un tiempo, sin duda, en que el *Star-Spangled Banner* podía desempeñar el papel que Anderson le asigna. En esa época, las interpretaciones del himno nacional no tenían estilo alguno; es decir, se limitaban al arreglo sancionado estándar que pervivía gracias a las bandas militares. El *Star-Spangled Banner* adoptaba el papel de «la gran bandera de siempre» que congregaba a todos los americanos en oposición a los ingleses y otros enemigos. Ahora, sin embargo, todo acontecimiento deportivo con seguimiento mediático es una ocasión para aliar el himno nacional con un determinado estilo y, por lo tanto, con una comunidad (subnacional) específica y los rituales en los que ésta se apoya. Periódicamente utilizado como marcha triunfal de una gran nación en guerra, el *Star-Spangled Banner* se sirve ahora casi siempre con patatas fritas y salsa.

De hecho, como sucede con el himno nacional, incluso la bandera está sujeta a regeneración. Puede que el cambio de orientación en el uso de la bandera se iniciase durante la época de la quema de banderas por Vietnam, pero hoy día se ha convertido en una batalla de estilos y géneros. De los tejidos con la bandera cosida en el trasero a la moda más sofisticada, desde el patriotismo más acérrimo al olvido de los grandes ideales, la bandera se ha convertido en un método de afirmar cualquier cosa excepto cohesión nacional. Irónicamente, se considera que quienes despliegan sus banderas durante las fiestas nacionales lo hacen como reivindicación política y no como expresión de la unidad nacional. En vez de recordar la gloria nacional, se suele pensar que forman parte de un determinado grupo políticamente definido, como la Legión Americana. Cuando el patriotismo queda reducido al estilo identificable de una comunidad constelada específica, quiere decir que la etapa de unisonancia ha quedado totalmente superada.

La integración de los márgenes

Las naciones, como los géneros, nacen mediante un proceso que no desaparece tras el nacimiento. La imagen de la comunidad, como el proceso de generificación, opera siempre dialécticamente, mediante la transformación de una comunidad/género previamente existente. Escrito durante la guerra de 1812, perseguido como la propia revolución contra los británicos, el *Star-Spangled Banner* tardó un siglo en ser aceptado oficialmente como himno nacional (primero por la orden ejecutiva de 1916 de Woodrow Wilson y finalmente por un acta del Congreso en 1931). Si antes se asociaba básicamente a las fiestas nacionales, el himno nacional ha pasado en las úl-

El nombre del padre

Tomemos el fascinante caso de Cristóbal Colón, el hombre enviado por la reina Isabel la Católica a explorar los mares occidentales. Poco conocido en un mundo más orientado hacia el futuro que hacia el pasado, a Colón no se le consideró del todo como descubridor del Nuevo Mundo hasta los tiempos de la independencia norteamericana, cuando lo rebautizaron como «Christopher Columbus» y se le identificó literalmente con la nueva nación, apodada «Columbia». Con ocasión del tercer centenario de su primera travesía, el nombre de *Columbus* fue agua bendita en el bautismo patriótico de colegios, ciudades, barcos, ríos y hasta de la capital de la nación (Sale, 1990, pág. 339-340).

Después llegó la cuestión de si Colón era realmente español. En 1792 la nueva nación en sí era lo primordial, pero en el cuarto centenario de 1892 un siglo entero de inmigración había cambiado el país sustancialmente, y la cuestión de la herencia nacional cobró gran importancia. Viendo la ocasión de anticiparse a sus vecinos irlandeses, escandinavos y alemanes, la comunidad italiana de América hizo un descubrimiento acompañado de la consiguiente reivindicación: Cristóbal Colón era, en realidad, el italiano Cristoforo Colombo. Congregados alrededor de su nuevo héroe, los italoamericanos fundaron los Caballeros de Colón, levantaron un monumento diseñado por italianos en un área de Nueva York que acababa de recibir el nombre de Círculo de Colón e iniciaron un movimiento que consiguió convertir el Día de Colón en fiesta nacional. Quien antes había sido homónimo de la nación pasó a ser el símbolo de un orgullo subnacional.

Un siglo después, el material se volvió a reciclar una vez más. Insistiendo en que sus viajes debían ser denominados «encuentros» en sustitución del término inaceptablemente eurocéntrico «descubrimiento», los críticos del quinto centenario forzaron, nuevamente, la revisión de la identidad del atribulado explorador. Como saqueador de la primitiva América precolombina,

timas décadas a protagonizar acontecimientos deportivos, en los que experimenta una estilización y regenerificación. En una primera impresión, este proceso parece desplazar la canción del centro, de las festividades nacionales como el Cuatro de Julio. Pero Habermas y Anderson nos han enseñado el significado de este acto de vaciar terreno sagrado: es precisamente el abandono del lenguaje sagrado asociado con el Día de la Independencia lo que posibilita la llegada de un nuevo orden. Ese nuevo orden consiste en que los márgenes (una coalición de seguidores de los deportes y de la música pop) pasen a ocupar un nuevo centro, donde la Super Bowl es la fiesta nacional de una nueva América. No sólo los himnos y las banderas nacionales están sujetos al proceso de regenerificación: lo mismo sucede con las fiestas nacionales.



Cristóbal Colón (Gérard Depardieu) pone el pie en el Nuevo Mundo en la epopeya de Ridley Scott 1492: la conquista del paraíso (1492: Conquest of Paradise), una de las muchas películas que conmemoraron —y minaron efectivamente— el quinto centenario de Colón.

Colón se convirtió en el blanco perfecto de los omnipresentes defensores de lo políticamente correcto. Si una vez fue el padre de América, para pasar a ser luego el ancestro de todos los italoamericanos, se le ha convertido en el origen de todo lo que es políticamente incorrecto en la América de hoy. En el pasado, la cualidad sacrosanta del (y de su) origen nacional le habría preservado de todo ataque, pero hoy día la identidad se concibe de un modo muy distinto. Un nuevo sentido de lo sagrado y una nueva religión han pasado, una vez más, de los márgenes al centro.

Tanto con los temas nacionales como con los géneros, el empleo de guiones es, para la lengua inglesa, el vehículo del cambio. Hacia 1910, una serie de experimentos protogenéricos unidos por guiones —la *epopeya-western*, el *drama-western*, el *melodrama-western*— precipitó la formación del *western*. Hacia 1930, un patrón de entrecruzamiento genérico —drama-musical, comedia-musical, melodrama-musical— había derivado en un descendiente que, sorprendentemente, se consideraba puro. Durante el mismo período, nació una América crisol de orígenes gracias a una población de americanos de origen italiano (*Italian-Americans*), americanos de origen irlandés (*Irish-Americans*) y americanos de origen chino (*Chinese-Americans*), quienes (tras numerosas tribulaciones) llegaron a ser denominados, simplemente, americanos. Hoy día la situación aparentemente se repite, esta vez con latinoamericanos (*Latin Americans*), afroamericanos (*African Americans*) y asiáticoamericanos (*Asian Americans*), pero esta vez los grupos implicados evitan el uso del guión en la voz inglesa con el afán de ver respetados sus orígenes y de que se reconozca su contribución a la vida americana, en vez de quedar condenados a la desaparición por el uso del guión.

Un compañero me aseguraba hace poco que el mestizaje es la respuesta a los problemas actuales en América de carácter racial, étnico y de orígenes nacionales. Me dijo que sus padres, irlandeses, fueron educados en el prejuicio respecto a sus vecinos italianos del gheto contiguo, pero con el tiempo descubrieron su pobreza común, sus intereses comunes en tanto etnias y su catolicismo en común, por lo que las diferencias quedaron finalmente disipadas. Lo mismo sucederá, afirmó, cuando los actuales asiáticoamericanos, latinoamericanos y afroamericanos se emparenten entre ellos hasta la disolución de toda diferencia.

Como no me sentí satisfecho con esta perspectiva, que trata el tema como si fuese un único problema con un único factor en juego, elaboré mi respuesta en términos de proceso. Pensemos en Francia, repliqué. Francia depende tanto de siglos de inmigración y de la absorción de bretones, alsacianos, saboyanos, vascos y otras minorías que si leemos los nombres de la selección nacional de fútbol no podemos estar seguros, siquiera, de que se trata de la selección francesa. Por mucho que haya dependido Francia de la inmigración y la inclusión de otros grupos, sin embargo, el político de extrema derecha Jean-Marie LePen ha conseguido convencer a los descendientes franceses de italianos, británicos, suizos, alemanes y españoles de que los norteafricanos, portugueses y africanos de la zona subsahariana son peligrosamente Diversos.

Lo que se deriva del fenómeno LePen es que siempre existe la diversidad. El proceso en sí de descubrir semejanzas entre poblaciones rivales, en apariencia un gesto de conciliación y unidad, lleva muy fácilmente a subrayar en exceso esas cualidades compartidas, de manera que quienes no las comparten vuelven a ser vistos como inaceptablemente Diversos. En la religión católica que los unió, los americanos de origen irlandés y los de origen italiano encontraron una justificación para las sangrientas batallas contra el aborto que dividen cada vez más a Estados Unidos. Incluso grupos como el que forman las feministas, que consiguieron pasar de las protestas marginales al reconocimiento institucional al conjugar problemáticas de dis-

tinto carácter en apariencia unidas por temas de orden sexual, reciben ahora en las universidades las protestas de las nuevas alianzas entre grupos de lesbianas, gays y bisexuales, que han llegado incluso a desbancarlas. Por cada protesta feminista contra las prácticas establecidas, existe siempre una protesta lésbica-gay paralela, a la espera de que las prácticas feministas estén lo suficientemente establecidas como para constituir un blanco que merezca la pena.

Como los críticos de los géneros, al igual que las naciones, tienen intereses creados en la estabilidad, dependen en gran medida de unos mitos de origen lejano, de la coherencia a lo largo del tiempo y de una inviolabilidad permanente. Satisfechos con la situación actual, los usuarios de la terminología genérica y nacional tienen un mismo deseo de ralentizar el proceso de regenerificación, mientras que los residentes en los márgenes tienen todos los motivos para acelerarlo. Quienes están en el centro exageran por norma la longevidad, el enraizamiento y la importancia de las prácticas actuales, resistiéndose abiertamente a la diversidad, la fusión de términos y el mestizaje; a su vez, los marginales deben adoptar prácticas de lectura de resistencia, una discursividad secundaria y una comunicación lateral para reforzar sus siempre frágiles comunidades consteladas. Anderson habla del nacionalismo suizo como un ejemplo de este proceso, mostrando cómo la nación multilingüe inventó una historia de seiscientos años de edad a fin de disimular sus recientes orígenes y apuntalar su frágil unidad (1991, pág. 135 y sigs.). Ya hemos visto en este libro cómo esa misma lógica operó en el musical, el *western* y el *biopic*.

Los críticos de los géneros han aprendido que para mantener cerradas las fronteras genéricas deben centrarse en un período clásico, extrapolarlo en ambas direcciones y luchar con todas sus fuerzas contra los elementos clandestinos. Confieso haber sucumbido con frecuencia a esas estrategias. Cuando las naciones adoptan las mismas tácticas, los resultados son inquietantes. Los Estados Unidos, el Reino Unido y Francia no podrían haberse fundado sin la inmigración continuada, aunque todos ellos hayan propuesto recientemente cerrar sus fronteras, como si dijese: «Queríamos hacer un país y ya lo hemos hecho; no se aceptan más solicitudes». La configuración de comunidades, como la de los géneros, no puede detenerse por mandato. Hay una delgada línea que separa la inmigración vista como fuente de alimentación para una nación necesitada y la inmigración vista como una forma de ocupación ilegal, clandestina. Demasiados políticos se han sentido cómodos preservando una idea míticamente pura de nación, siguiendo la fórmula de los críticos de los géneros: centrarse en el período clásico de la nación, extrapolarlo en ambas direcciones y luchar contra los elementos clandestinos a toda costa. Sin duda, hay mucho que aprender de esta inesperada concordancia.

Nuestra identidad es, cada vez más, algo inventado, disperso, diseminado, cuanto más imaginadas, consteladas y etéreas son las comunidades que habitamos. Nuestra cohesión en tanto que organismo social se solfa representar con la imagen de unos cuerpos en movimiento siguiendo un mismo compás (leyendo simultáneamente, cantando al unísono, bailando a un mismo ritmo, apuntando las armas en una misma dirección). Lo que nos queda ahora son cuerpos encarados en una misma dirección: hacia la pantalla. Pero, aun así, siguen unidos mediante una cadena continuada de gé-

neros, que ofrecen un tipo de comunicación especialmente apropiado para las comunidades en que vivimos, cuya imagen se reconstruye en un proceso perpetuo.

Género/nación

Más que ofrecer respuestas seguras y definitivas, este capítulo pretende ser y formular algunas sugerencias: por tanto, debemos cerrarlo no con conclusiones sino con hipótesis. Si me salgo con la mía, estas sugerencias nos tendrán que llevar a una reconceptualización global de la problemática de los géneros en el contexto más amplio posible, como reconocimiento de la continuidad que vincula la lógica genérica con otras importantes formas de razonamiento cultural.

1. Ni el género ni la nación son conceptos únicos e invariables que remitan a un referente único e invariable. Los conceptos de género y de nación parten de un conflicto permanente entre múltiples conceptos contrapuestos pero relacionados entre sí, basados en las distintas necesidades de los usuarios y en parámetros diversos.
2. Los géneros son esquemas reguladores que facilitan la integración de diversas facciones en un solo tejido social unificado. Como tales, los géneros comparten muchas funciones con las naciones y otras comunidades complejas.
3. La formación de géneros arranca con un mestizaje en la creación de ciclos, que combina adjetivos periféricos con sustantivos afincados, dominantes. La generificación y la sustantivación tienen lugar cuando los elementos marginales plantan su bandera en el centro del mundo, con lo que quedan expuestos a nuevos asentamientos de adjetivos que, con el tiempo, pueden asaltar de nuevo el centro para ocuparlo a su vez.
4. Las naciones, como los géneros, nacen en un proceso que no desaparece tras el nacimiento. La construcción de la imagen de la comunidad, como el proceso de generificación, opera siempre dialécticamente, mediante la transformación de una comunidad o un género previamente existentes.
5. Los procesos y situaciones sociales que Habermas denomina «esfera pública» y Anderson designa como «comunidades imaginadas» hallan un paralelo y un heredero directo en los géneros cinematográficos (y los de otros medios de comunicación) y sus respectivas «comunidades consteladas».
6. El proceso recurrente de desplazamiento de los márgenes hacia el centro, mediante el que tanto géneros y naciones se establecen y modifican, tiene la capacidad de regenerificarlo todo, desde los himnos y fiestas nacionales a las banderas y otros emblemas nacionales.
7. Satisfechos con la situación actual, interesados por lentificar el proceso de regenerificación, los usuarios atrincherados de la terminología genérica y nacional esgrimen mitos de orígenes lejanos, una cohesión continuada y una inviolabilidad permanente a fin de mantener la estabilidad. Esta negación de una regenerificación continua priva a los márgenes de los derechos y oportunidades que en otro tiempo llevaron al poder a quienes ahora defienden la estabilidad.

Estas hipótesis sugieren que los géneros y las naciones tienen vínculos tan especiales entre sí que, contra toda probabilidad, la teoría de los géneros podría ser realmente una herramienta muy útil para analizar las relaciones entre las poblaciones y los textos que utilizan, sea cual sea el propósito con que lo hagan. Contra toda expectativa, la teoría de los géneros podría ayudarnos a pensar en las naciones.

Conclusión:

una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al género

Lejos de postular una progresión únicamente formal e interna, yo propondría que la relación entre lo semántico y lo sintáctico constituye el auténtico lugar de negociación entre Hollywood y su público, y con ello entre los usos rituales e ideológicos del género... la mayoría de géneros atraviesan un período de acomodación durante el cual los deseos del público se ajustan a las prioridades de Hollywood (y viceversa)...

Cuando se obtiene un ajuste duradero... es porque se ha fundado un territorio común, una región en la que los valores rituales del público coinciden con los valores ideológicos de Hollywood. ...El triunfo de un género se debe... a su capacidad de desempeñar ambas funciones simultáneamente. Es este juego de manos, esta sobredeterminación estratégica, lo que caracteriza más claramente a la producción cinematográfica norteamericana durante el período de los estudios.

Rick Altman, «Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico» (1984, págs. 13-15)

Hace varios años publiqué un artículo que proponía «Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico». Reproducido como apéndice de este libro, ese artículo tuvo un cierto éxito. Como sucede muchas veces con los intentos de reducir fenómenos complejos a una fórmula sencilla, sin embargo, me siguieron preocupando ciertos aspectos de mi pulcra y manejable aproximación semántico-sintáctica. «¿Dónde, por ejemplo, situamos la frontera exacta entre lo semántico y lo sintáctico?» (1984, pág. 15), me preguntaba hacia el final del artículo. También podría haber dado voz a algunas preguntas obvias y aún más difíciles: De entre todos los elementos semánticos y sintácticos posibles en una película determinada, ¿cómo sabemos a cuáles debemos prestar atención? ¿Acaso distintos espectadores no perciben elementos distintos? ¿Y este hecho, no cambia las cosas? Sin duda, en esa época habría tenido una respuesta a punto, pero actualmente reconozco que muchas de esas respuestas habrían sido de carácter circular. El género nos dice en qué debemos fijarnos, hubiese contestado, y algunos espectadores conocen el género mejor que otros.

Defendida de este modo, la aproximación semántico-sintáctica podría resultar muy eficaz para fines analíticos, ofreciendo un vocabulario descriptivo satisfactorio de gran utilidad para la interpretación de textos concretos y su vinculación con agru-

paciones genéricas ya existentes. Pero cuando de lo que se trata es de llegar a una comprensión general de carácter teórico e histórico, una defensa de este tipo se queda corta. Aunque el artículo constituía un esforzado intento, quizá en ocasiones afortunado, de dar cuenta de la historia de los géneros, ignoraba la amenaza que las percepciones divergentes suponen no sólo para la teoría semántico-sintáctica en su conjunto, sino incluso para su aptitud descriptiva. Al presuponer que existía un reconocimiento estable de los factores semánticos y sintácticos común a una población inestable, minimicé el hecho de que los géneros son distintos para sus distintos públicos, y de que espectadores diferentes pueden percibir elementos semánticos y sintácticos muy diferentes en una misma película. Esta ceguera fue lo que, a su vez, me impidió investigar a fondo la posibilidad de que los géneros pudiesen servir a grupos diversos de maneras diversas.

Como estaba buscando una terminología clara, flexible y pertinente que pudiese ser compartida por todos los espectadores, mi perspectiva se vio limitada, irónicamente, por la propia naturaleza de mi proyecto. En busca de transparencia y objetividad, me fue imposible ver que toda terminología está ligada hasta cierto punto con un uso determinado. Al igual que el proyecto de Todorov se vio comprometido por su disposición a basar una teoría en la definición y delimitación que otro efectuó de los cisnes, y que toda la empresa de Wittgenstein se ve minada por su decisión de predicar su teoría en una categoría que no examinó, la de los juegos, mi trabajo se vio a su vez comprometido por la suposición tácita de que la terminología puede ser neutral. Me sentía tan satisfecho de haber descubierto por qué unos mismos textos son objeto de tratamientos tan opuestos por parte de los críticos rituales y de los ideológicos que fui incapaz de reconocer en esta oposición la clave de todo el problema. Si bien el artículo reconocía la capacidad del género para satisfacer simultáneamente distintas necesidades (necesidades que yo atribuí a dos singulares colectivos: el «público» y «Hollywood»), no me di cuenta en ningún momento de que los géneros pueden tener múltiples públicos en conflicto, de que el propio Hollywood alberga numerosos intereses distintos, y de que estos múltiples usuarios emplean los géneros y la terminología genérica de maneras muy distintas y potencialmente contradictorias.

Sigo creyendo que los géneros dan cuerpo precisamente a esos momentos/situaciones/estructuras capaces de beneficiar simultáneamente a múltiples usuarios. Pero esta capacidad de satisfacer a varios grupos al mismo tiempo complica notablemente la cuestión. Cuando observamos los géneros establecidos, lo único que vemos es la coincidencia, la sintonía y el apoyo mutuo tan característicos de los géneros triunfantes. Por esta razón, a lo largo de este libro hemos concedido tanta importancia a la observación de los patrones del cambio genérico —los orígenes, la redefinición, la reformulación de los propósitos del género— junto a temas más tradicionales de estabilidad y estructura genérica.

El intento por mi parte de forjar una terminología objetiva se vio afectado por mi incapacidad de reconocer la naturaleza discursiva de los géneros. Me consulté un poco poder decir que estuve bien acompañado en este trance. De Aristóteles a Wittgenstein y de Frye a Fowler (pero con la notable excepción de las recientes in-

cursiones de Rosmarin y Beebe en el tema), la mayoría de las teorías de los géneros no se han mostrado muy sensibles a la discursividad genérica. Como he sugerido en esta obra, ahora los géneros no sólo se me antojan discursivos sino, en tanto mecanismos de coordinación entre usuarios distintos, multidiscursivos. En vez de considerar que el género emplea un único lenguaje dominante, como habría hecho la mayoría de teóricos del pasado, es más apropiado pensar que un género ostenta códigos múltiples. Cada género se ve definido simultáneamente por múltiples códigos, que se corresponden con los diversos grupos de quienes se puede decir, puesto que colaboran en la definición del género, que «hablan» el género. Cuando los distintos grupos que emplean el género se consideran en conjunto, los géneros se muestran como esquemas reguladores que facilitan la integración de facciones diversas en un único tejido social.

Una aproximación semántico-sintáctico-pragmática

Aunque la terminología semántico-sintáctica puede servirnos para describir los efectos de la discursividad genérica, no basta de por sí para exponerla o explicarla. Por esta razón creí necesario elaborar la aproximación semántico-sintáctico-pragmática presentada en este libro. Llegados a este punto, conviene detenerse un poco en la noción de pragmática. Una sencilla analogía lingüística servirá para explicar el concepto. La capacidad humana de producir sonidos es teóricamente infinita por naturaleza, aunque los distintos lenguajes sólo reconocen significado en un pequeño porcentaje de las variaciones de sonido que producen los hablantes. Los lingüistas y otros usuarios del lenguaje distinguen entre sonidos con significado y carentes de significado mediante un sencillo procedimiento: la llamada prueba de conmutación. Esta prueba consiste en sustituir hipotéticamente un sonido por otro y comprobar si el cambio de sonido comporta una diferencia de significado; si el significado cambia, entonces se reconoce que la diferencia entre ambos sonidos es relevante y aporta significado. Como se especificó en el capítulo 10, este proceso presupone que el lenguaje se divide en dos niveles distintos: sólo al interrogar el nivel del significado podremos identificar si es relevante la variación en el nivel del sonido.

Siguiendo a Jurij Lotman (1977), he sugerido que este esquema puede extenderse más allá del lenguaje para una comprensión de los textos (1981). Más allá de los niveles de fonemas y morfemas, podemos discernir otros niveles en función del uso que se da al lenguaje en un texto o grupo específico de textos. Si aplicamos la prueba de conmutación a un poema o una película, podemos descubrir qué unidades lingüísticas adquieren significado en un plano textual. En cierto sentido, esta lógica es impecable; las mismas estructuras que posibilitan que el lenguaje transmita significado se despliegan de nuevo para crear significado a un nivel superior. Al igual que el nivel de las palabras con significado es necesario como fundamento de la conmutación que permite identificar cuáles son los sonidos con significado, también es necesario un nivel textual como fundamento del significado lingüístico.

tico. Dicho de una manera más simple: no se puede decidir qué sonidos son significativos sin saber cuáles de entre todas las combinaciones posibles de sonidos tienen significado como palabras; por la misma razón, no se puede saber qué agrupaciones de sonidos tienen significado como palabras sin saber cómo se utilizan en la práctica esas asociaciones de sonidos. El uso es el fundamento del significado lingüístico, al igual que el significado lingüístico es el fundamento del significado de los sonidos. Los lingüistas llaman análisis *pragmático* al análisis que se centra en el uso.

La lógica y la simplicidad de este principio, junto con la aparente estabilidad del lenguaje, impidieron que yo pudiese reconocer un hecho fundamental de este proceso, sin embargo. Lejos de estar permanentemente fundamentado en un nivel elevado por una práctica universalmente aceptada, este sistema comporta una regresión infinita, donde cada nivel, en vez de estar permanentemente garantizado por el siguiente, sólo se apoya temporalmente en un nivel que, a su vez, sólo se apoya temporalmente en un nivel, que a su vez... y así sucesivamente. Más que fomentar la estabilidad y la seguridad, este sistema vive en un tiempo que se toma prestado y en los aplazamientos. La larga historia y la utilidad social de los distintos lenguajes puede dotarles de una sólida apariencia de estabilidad, pero la verdad es que no son nunca tan estables y seguros como nuestros diccionarios dan a entender. Cuanto más nos alejamos de los fonemas y morfemas en dirección a los usos textuales y los usos genéricos, más problemático e inestable se vuelve el sistema.

Aunque quizá he prestado poca atención al factor de «indeterminación del uso» que se incrementa exponencialmente cuando nos desplazamos de izquierda a derecha por la cadena ruido/fonema/morfema/texto/género, sostengo pese a todo que los significados textual y genérico se crean de manera similar al significado lingüístico, mediante el uso de los mismos principios pero a un nivel superior. Sabemos que textos tienen valor fonémico al comprobar (mediante la conmutación) su uso en palabras o expresiones específicas; sabemos, a su vez, qué grupos de sonidos pueden considerarse palabras con significado al comprobar, mediante la conmutación, su uso en textos específicos. Sólo sabemos qué esquemas textuales específicos pueden considerarse dotados de significado en virtud de su despliegue en instituciones culturales a gran escala como los géneros. El significado de cada nivel sólo se certifica mediante su uso en un nivel superior.

Es precisamente ese «factor de uso» lo que aborda la pragmática. Tanto si estamos discutiendo sobre literatura como sobre cine (y cualquier otro sistema de creación de significado), el(los) lenguaje(s) de base sobrepasa(n) su propia estructura y significado cuando se integran en usos textuales. Es en este nivel donde la terminología semántico-sintáctica resulta tan eficaz. Para comprender qué factores semánticos y sintácticos crean verdaderamente significado, sin embargo, es necesario someterlos a un nuevo análisis basado en los usos a los que se aplican. Aunque este proceso parezca totalmente lineal (un proceso en que cada nivel viene determinado y definido por el siguiente), la linealidad no es en realidad más que una ficción conveniente, porque hasta el lenguaje o texto más simple pueden tener múltiples usuarios y usos ramificados.

Si tuviésemos que llegar hasta el final, en cada nivel de análisis deberíamos reconocer que el nivel superior siguiente no se limita a un solo esquema de uso respecto al cual el nivel inferior pueda conmutarse. Sin saber con certeza qué esquema de uso debemos elegir, tendríamos que conmutar todas las unidades potencialmente significantes varias veces, en relación con cada uno de los distintos usos del nivel superior con los que se asocian. Esta situación nos llevaría a un grado astronómico de indecidibilidad, que destruiría nuestra capacidad de separar los sonidos con significado del ruido, las palabras del parloteo y las estructuras textuales de los esquemas al azar. Se sacrificaría la claridad lingüística, junto con las expectativas culturales compartidas. Esta situación es tan poco deseable que casi todas las culturas han buscado la manera de reducir la dispersión del uso lingüístico (y, con ello, los efectos de la indeterminación en el uso) a fin de garantizar la pervivencia de una comunicación clara. Si todos los significados dependen de un número indeterminado de usuarios en conflicto, no puede darse comunicación estable alguna; por este motivo, la sociedad limita artificialmente la gama de usos aceptables, controlando la potencial dispersión y la infinita regresión de las series creadoras de significado. Si todo significado tuviese que ser aplazado, entonces la comunicación sería literalmente imposible; la sociedad prefiere, con mucho, poner límites a la comunicación (lo que implica siempre un cierto grado de malentendidos) en vez de arriesgarse a otorgar una libertad total, que podría destruir por completo la comunicación.

La variación lingüística es relativamente fácil de restringir. En el plano de los textos y las instituciones, sin embargo, la dispersión en el uso es prácticamente imposible de contener. Por este motivo, la comprensión de prácticas representacionales a gran escala como la literatura y el cine requieren una pragmática propia. Como los elementos semánticos y sintácticos se utilizan de formas tan distintas, el análisis pragmático de los géneros no puede basarse únicamente en la conmutación como principal técnica analítica. En vez de dirigirse a las raíces de la cadena de significado, en dirección a los textos, morfemas y fonemas, el análisis pragmático debe centrarse en todo momento en la pugna entre distintos usuarios que caracteriza a los géneros. Como tal, el análisis pragmático abandona necesariamente la linealidad del modelo lingüístico en el que en un principio se fundamentó. La pragmática presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase —no sólo grupos diversos de espectadores, sino también productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre muchos otros—, reconociendo que algunos esquemas conocidos, como los géneros, deben su existencia a esa multiplicidad.

Recepción, oposición, incursión

La relación entre la pragmática y el estudio de la recepción merece especial atención. Durante mucho tiempo, los enfoques tradicionales del estudio de los géneros daban por sentado que los géneros (a) son preexistentes respecto a los espectadores y (b) guían la recepción del público. El estudio de la recepción niega la segunda afirmación pero acepta la primera. Dado que la aproximación semántico-sintáctico-

pragmática trata, en cambio, los géneros como el campo de batalla y el lugar de cooperación entre múltiples usuarios, tiene que negar ambas afirmaciones. Mientras que el estudio de la recepción limita su atención al procesamiento de un texto o de un género por parte de diversos individuos o grupos, el análisis pragmático aborda la lectura como un proceso más complejo, que comprende no sólo la complicidad hegemónica a través de los distintos grupos de usuarios sino también un sistema de retroalimentación que conecta a los grupos de usuarios. En vez de una configuración en una sola dirección, del-texto-al-lector, la pragmática entiende que existe un proceso constante (si bien en ocasiones extremadamente lento) de fertilización cruzada mediante el cual los intereses de un grupo pueden manifestarse en las acciones de otro. Por ello, la producción cinematográfica y la formación de géneros no pueden situarse sistemáticamente y sin más como una mera etapa que precede al acto de ver una película, como hacen la mayoría de estudios de la recepción. En vez de elevar la recepción a un lugar todopoderoso como culminación del proceso de producción / distribución / exhibición / consumo / interpretación (como han hecho diversos teóricos en los últimos tiempos), la pragmática considera el estudio de la recepción como una forma adecuada de reconocer las actividades de los grupos específicos de usuarios, para insertar después la recepción en un análisis más amplio, de carácter procesual e interactivo, de los grupos de usuarios que compiten entre sí.

Al igual que los estudios de la recepción, la aproximación semántico-sintáctico-pragmática rechaza que las estructuras textuales sean el único factor determinante, pero reconoce, además, las dificultades de extraer esas estructuras textuales de las instituciones y hábitos sociales que las enmarcan y les otorgan la apariencia de tener significado en sí mismas. Aunque a veces el análisis pragmático desestabiliza el significado al mostrar el grado de dependencia que mantiene con los usos particulares de un texto o género, en otros casos revela eficazmente las instituciones instauradoras del significado, esas instituciones que hacen que el significado parezca surgir directamente de la semántica y la sintaxis. Al igual que ya no es aceptable basar toda la teoría de los géneros en los casos especiales del musical y del *western*, resulta inaceptable fundamentar nuestra comprensión de la determinación textual en una recepción marginal. Si bien, como ya he argumentado, la recepción marginal ocupa, sin duda, una posición especial en la teoría de los géneros, como en la de las naciones, porque las nuevas estructuras siempre surgen de actitudes del espectador que antes se caracterizaban como resueltamente excéntricas.

Del mismo modo que resulta esencial entender la convergencia de una aproximación semántico-sintáctico-pragmática en comparación con los estudios de la recepción, también es importante distinguir entre la aproximación sistémica de la pragmática y las nociones más limitadas (aunque útiles) de Stuart Hall y Michel de Certeau. Hall y Certeau se han centrado principalmente —sobre todo en su obra más influyente— en el acto de lectura en sí, por lo que en muchas ocasiones dejan de lado algunos de los problemas de carácter más amplio que cubre el análisis pragmático. En su artículo «Encoding/Decoding» (1980), Hall ha descrito el modo en que los lectores aceptan, negocian o se oponen a la pretendida lectura de un texto. Para De Certeau, «los lectores son viajeros; se desplazan por territorios que pertenecen a otros, como

nómadas que hacen incursiones en campos que no han roturado, saqueando las riquezas de Egipto para disfrutarlas en beneficio propio» (1984, pág. 174). La metáfora del «nómada que hace incursiones» revela de manera contundente el conservadurismo fundamental de Hall y de De Certeau. Según explica De Certeau, hubo una vez una gran nación llamada Egipto, saqueada ahora por una tribu de nómadas. No había nada antes, ni tampoco hubo nada después. ¿Pero cómo llegó Egipto a ser una gran nación y qué ocurrió con los nómadas? La historiografía «instantánea» de De Certeau echa tierra encima de toda posibilidad de discutir estas cuestiones.

En vez de describir globalmente el proceso de lectura y su relación con las instituciones, tanto a Hall como a De Certeau les basta con ampliar un solo momento de ese proceso. ¿Cómo llegaron las lecturas pretendidas a ser identificables como tales? ¿Cómo consiguieron algunos el derecho a codificar los significados, mientras que a otros sólo les queda el decodificarlos? Tal y como esbozan la situación Hall y sus seguidores, hasta la lectura más opuesta sigue siendo un acto de decodificación, que en última instancia depende de un acto previo de codificación. Aunque los vínculos entre codificación y decodificación están cuidadosamente trazados, no hay ningún camino que nos lleve de la decodificación a las subsiguientes codificaciones, de la actitud de oponerse a un texto a la actitud de pretender que un texto se lea de determinada manera, de los márgenes de una sociedad actual al centro de una sociedad reconfigurada. De manera parecida, De Certeau da por sentado que el mapa ha sido ya trazado por otros, y que ninguna actividad nómada podrá llegar a alterarlo. A los lectores no se les considera ni siquiera como ocasionales habitantes de un territorio cuyo derecho podrían reclamar y establecerse así en esa tierra; los lectores no son más que seres que hacen incursiones en un territorio que otro posee, alguien que se apropió de la tierra en un pasado mítico. ¿Pero qué pasó con José, Moisés y su tribu de nómadas?

En las dos últimas décadas, los estudios de la recepción se han convertido en una empresa floreciente. Sorprendentemente, sin embargo, los teóricos de la recepción nunca han llegado a establecer las conclusiones profundas que se derivan de sus razonamientos. Al poner el énfasis en la recepción localizada (en el tiempo y en el espacio) de unos textos producidos por alguien que está fuera de la esfera de la recepción, los críticos nunca han tomado en serio la capacidad de los públicos de generar sus propios textos y convertirse de este modo en aspirantes a ostentar una propiedad, en cartógrafos y en propietarios por derecho propio. Sólo cuando restringimos voluntariamente nuestra visión a un pequeño segmento de historia los protagonistas parecen ser Egipto y los nómadas. Cuando ensanchamos los límites de nuestra mirada, reconocemos fácilmente que las civilizaciones mantienen una relación más compleja con los nómadas y con aquellos que penetran en territorio ajeno. De hecho, toda civilización es, en gran parte, el fruto de un asentamiento de los nómadas. Pero, una vez asentados y tras dibujar un nuevo mapa, quienes antes eran nómadas se convierten en otro Egipto, que a su vez presencia la llegada de nuevas bandas de nómadas. Con cada ciclo, los nómadas que hacen incursiones se convierten en propietarios de la tierra, y por lo tanto en autores, cartógrafos y legisladores, fundando de esta manera una capital que atrae de nuevo las incursiones de otros elementos.

Parecería que los cuentos de las tribus de merodeadores del sur del Nilo tienen poco que ver con los géneros cinematográficos, pero lo cierto es que ambos sistemas operan de manera similar. Para crear nuevos ciclos de películas, los productores deben unir nuevos adjetivos a unos géneros sustantivos existentes. Al hacerlo, los productores están, precisamente, «haciendo su incursión» en un territorio genérico establecido. Pero esta actividad no autorizada y diferenciadora de productos se consolida con frecuencia en forma de nuevo género, sujeto de inmediato a nuevas incursiones nómadas. Ciclos y géneros, nómadas y civilizaciones, incursiones e instituciones, invasores y propietarios, todos ellos forman parte del proceso continuo de reconfiguración de los mapas que, alternativamente, inyecta energía y fija a la percepción humana. Cuando los ciclos se asientan en forma de géneros fijos, su inmovilidad les convierte en el blanco perfecto de las incursiones de nuevos ciclos. Cuando dejan de errar a campo abierto, los nómadas dan origen a civilizaciones que serán a su vez objeto de saqueos y pillajes por parte de otras tribus errantes. Tras su incursión en el vocabulario cinematográfico establecido, la crítica cinematográfica feminista creó una serie de instituciones para proteger momentáneamente el terreno conquistado, pero con el tiempo sucumbirán a la llegada de nuevas incursiones. Quienes culminan con éxito su incursión acaban retirándose con su botín a un Nuevo Mundo en el que a su vez son saqueados por una nueva generación de asaltantes. Quienes tomaron en una de esas incursiones el *drama* y le añadieron la partícula nómada *melo-* no deberán sorprenderse cuando un nuevo grupo de nómadas rapte al *melodrama* resultante y le añada el adjetivo *familiar*, hasta entonces errante.

Hall y De Certeau escribían en un momento histórico en que resultaba esencial liberar a los críticos de la tiranía del análisis textual; por ello, ambos aciertan cuando otorgan a los lectores un grado de libertad y actividad que hasta entonces les estaba vetado. En la medida en que restringen su análisis a una sola categoría de usuarios (los lectores), sin embargo, no logran capturar la complejidad pragmática de los sistemas literarios y filmicos. En su obra, como en la de muchos otros críticos y teóricos de las dos últimas décadas, puede detectarse un residuo de la época anterior, centrada en los textos. Actualmente, tenemos razones fundadas para entender los textos como una parte de una empresa cultural mucho más amplia. Debemos desplazar nuestra atención de las prácticas de recepción en sí hacia los esquemas más amplios —y conflictivos— del uso por parte de todos los usuarios; sólo así podremos escapar a la tiranía residual del Rey Texto.

Planificación y uso de ciudades y textos

Cuando se piensa en la producción y en la recepción como actividades básicamente mentales, no siempre resultan fáciles de imaginar. Los ejemplos materiales ofrecen una forma más satisfactoria de concebir el desafío y la promesa de una aproximación semántico-sintáctico-pragmática. La planificación urbana aporta beneficios claros en este sentido. Tomemos el ejemplo de Brasilia, que hace poco me relató el estudioso brasileño del cine Ismael Xavier. En el diseño original de la dé-

cada de los cincuenta, obra del planificador urbano Lúcio Costa y el arquitecto Oscar Niemeyer, la nueva capital interior de Brasil debía componerse de unidades multi-clase dotadas cada una de ellas de todos los servicios necesarios. Pronto se vio, sin embargo, que esta visión utópica no tendría éxito, puesto que los funcionarios gubernamentales que buscaban vivienda cerca de sus oficinas, ubicadas en el centro, desplazaron rápidamente a los residentes de clases menos favorecidas fuera de los emplazamientos en lugares estratégicos. Es decir, que el plan cuidadosamente trazado por Costa y Niemeyer, con una clara disposición sintáctica de elementos semánticos, fue replicado por la incursión de uno de los grupos. Hasta aquí, las circunstancias corroboran las teorías de Hall y de De Certeau.

Donde se pone a prueba la vertiente pragmática del análisis semántico-sintáctico-pragmático, sin embargo, es en la expansión geográfica y cronológica que hace del análisis del uso. No basta con centrarse en la lectura que los funcionarios hicieron de este plan urbanístico. ¿Qué beneficios obtuvo el resto de grupos con este proceso? ¿Por qué abandonaron sus viviendas los representantes de las clases menos favorecidas? ¿Encontraron algún tipo de beneficio en su nueva ubicación (como la reducción de costes, el aumento de espacio o una mayor comunicación dentro de su propio grupo)? ¿Qué intereses tenían los nuevos habitantes, aparte del fácil acceso a sus puestos de trabajo (por ejemplo, el prestigio de la centralidad en una ciudad carente de otros indicadores del éxito, como la existencia de edificios diferenciados)? El plan original respondía claramente a la conocida concepción utópica de izquierdas de los planificadores; ¿con qué propósitos sociales, económicos y gubernamentales se produjo la incursión de los funcionarios? El plan original representaba un ideal, un género ni más ni menos, de planificación urbana característico de numerosos proyectos en todo el mundo y en todas las épocas. El subsiguiente proceso de reconstrucción de ghettos introdujo, de forma igualmente clara, una revisión de las relaciones entre los usuarios de la ciudad, correspondientes a un género distinto construido sobre la satisfacción parcial de las necesidades de múltiples grupos de usuarios.

Esta expansión «geográfica» del análisis pragmático a otros grupos de usuarios contemporáneos debe complementarse con una expansión «cronológica» en dirección a los proyectos de planificación urbana del pasado y del futuro. El diseño de Costa y Niemeyer no sólo respondía a la imaginación individual de sus creadores; también era una respuesta a las experiencias de poblaciones anteriores en espacios anteriores. Esto es, en ellos se concentra no sólo la prioridad de un solo usuario sino varias prioridades contradictorias que representan a quienes planificaron ciudades en el pasado. Su propia planificación es, por lo tanto, «su propia planificación» sólo en la medida en que tal expresión puede implicar la coordinación de distintos deseos de uso manifestados por otros. Si nos adelantamos en el eje cronológico, ¿cómo utilizaron Costa y Niemeyer la experiencia de Brasilia en sus posteriores actividades de planificación urbana? Si bien todo intento por parte de un arquitecto de resolver los problemas que abordaron Costa y Niemeyer podría considerarse el diseño de un único individuo, debe reconocerse que los planificadores que vinieron después no son sino intérpretes de unos deseos de los usuarios que se pusieron de manifiesto en

Brasilia y otros casos similares. Cada vez que un planificador equilibra esas necesidades de una forma que ya popularizaron otros planificadores, se refuerza y renueva un género determinado. A diferencia de los análisis de los textos concretos y de su recepción, la comprensión de los géneros requiere esta expansión geográfica y cronológica.

Los planificadores urbanos creyeron que la gente habitaría automáticamente su ciudad tal y como ellos la diseñaron; de la misma manera, los teóricos de los géneros creyeron una vez que lectores y espectadores seguirían las directrices impuestas por quienes producen los textos. De hecho, hubo un tiempo en que ambas expectativas se cumplían en gran medida, no sólo porque las ciudades o los textos incorporan en su propio diseño las pautas para su uso, sino porque las estructuras de apoyo económico y social que rodean a las ciudades y a los textos exhortaron de manera tácita y efectiva a los habitantes y a los públicos a encarnar el papel que se esperaba de ellos. Tanto el público como los críticos solían confundir en la práctica esas directrices con las que emanaban de los propios textos; era necesario, pues, que se nos recordasen las diferencias entre ambos. Fue muy importante que hace quince años Roger Odin se internase por primera vez en el dominio de la semiopragmática y señalara que «las imágenes nunca nos dicen cómo debemos leerlas» (1983, pág. 68).

En 1999, sin embargo, ya no necesitamos que nos recuerden que distintos públicos pueden encontrar distintos significados en un mismo texto. Lo que necesitamos, en cambio, es una aproximación que:

- se plantee el hecho de que todo texto tiene múltiples usuarios;
- considere por qué los distintos usuarios desarrollan lecturas distintas;
- teorice la relación entre dichos usuarios; y
- tome en consideración de manera activa el efecto de los múltiples usos en conflicto sobre la producción, el etiquetado y la presentación tanto de las películas como de los géneros.

Al construir una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al género, he intentado tener en cuenta esos objetivos. Eso me ha llevado a proponer que lo que denominamos *género* es en realidad algo bastante distinto a lo que siempre se ha supuesto.

En vez de ser una palabra o categoría capaz de definirse de forma clara y estable (el objetivo de los anteriores teóricos de los géneros), el género se ha presentado aquí como un término polivalente, valorado de manera múltiple y distinta por los diversos grupos de usuarios. Los géneros triunfantes, por supuesto, se ven acompañados de una atmósfera de acuerdo entre los usuarios respecto a la naturaleza tanto de los géneros en general como de ese género en particular, con lo que implícitamente se da por sentado que los géneros no son más que el producto de una actividad compartida por los usuarios. De hecho, los momentos en que el pacto entre usuarios es claro y estable, que suelen invocarse como modelos genéricos, representan casos especiales dentro de una situación general de pugna entre usuarios. Aunque los géneros pueden crear significado al regular y coordinar a usuarios de

distinto carácter, siempre lo hacen en un campo de batalla en el que los usuarios con intereses divergentes compiten para llevar adelante sus propios programas.

Como punto final, cuyas ramificaciones son demasiado amplias para que puedan entrar en su totalidad en el discurso de este libro, me gustaría señalar, simplemente, que lo que acabo de afirmar respecto a los géneros es cierto para toda estructura comunicativa en todo lenguaje creado. Aunque la utilidad social del lenguaje ha obligado a las culturas a dejar este punto en un segundo plano, todas las palabras, todos los gestos significativos, todas las imágenes cinematográficas crean significado únicamente a través de un proceso de conmutación múltiple causado por la utilidad múltiple del signo en cuestión. Pese a que Saussure afirmaba haber presentado un *Curso de lingüística GENERAL*, nuestras teorías del lenguaje han sido siempre teorías de la excepción, del caso especial socialmente estabilizado. Una teoría verdaderamente general debería pasar —como yo he hecho aquí— por un análisis del uso contradictorio, de la reformulación de los propósitos y del malentendido sistemático, sobrepasando de este modo esa situación especialmente determinada que denominamos lenguaje.

Las actitudes que este libro presenta y defiende ofrecen un camino para una teoría general del significado renovada, que reconozca íntegramente la importancia de la pugna y del malentendido en toda teoría de la comunicación y la comprensión. Aunque aquí se presenta únicamente en relación con el género cinematográfico, el análisis semántico-sintáctico-pragmático puede aplicarse a cualquier conjunto de textos, porque se basa verdaderamente en una teoría general del significado.

Apéndice

«Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico»¹

¿Qué es un género? ¿Qué películas son de género? ¿Cómo sabemos a qué género pertenecen? Por fundamentales que puedan parecer estas preguntas, casi nunca se formulan —y aún menos responden— en el ámbito de los estudios sobre cine. Cómodamente instalados en el mundo aparentemente sencillo de los clásicos de Hollywood, los críticos de los géneros prácticamente no han sentido la necesidad de reflexionar abiertamente acerca de los presupuestos sobre los que se basan sus trabajos. Todo parece diáfano y claro. ¿Por qué preocuparse por teorizar, dice el pragmatismo americano, si no hay problemas que resolver? Todos reconocemos un género al verlo. Si hay problemas, entonces ya hablaremos. Según este punto de vista, sólo hay que recurrir a la teoría de los géneros en el improbable caso de que haya desacuerdo respecto a temas básicos entre los críticos mejor informados. La tarea

1. Este texto se publicó por primera vez en *Cinema Journal* 23, n° 3 (primavera 1984), págs. 6-18. Desde entonces, se ha vuelto a publicar, con ligeras modificaciones, en *Film Genre Reader*, comp. Barry Grant, Austin, University of Texas Press, 1986, págs. 244-67. *Film Genre Reader II*, comp. Barry Grant, Austin, University of Texas Press, 1989, págs. 244-67. *Film Genre Reader III*, comp. Barry Grant, Austin, University of Texas Press, 1992, págs. 244-67.

del teórico será, entonces, actuar como juez entre los distintos enfoques en conflicto, no tanto rechazando las actitudes insatisfactorias sino mediante la construcción de un modelo que ponga de manifiesto la relación entre las diversas afirmaciones de los críticos y su función dentro de un contexto cultural más amplio. Los franceses entienden la teoría como el principio básico del que partir; los americanos, en cambio, la consideran como un último recurso, al que se acude cuando todo lo demás falla.

Incluso en un marco tan limitado y pragmático, en el que se evita a toda costa la teoría, sin duda ha llegado el momento de recurrir a ella. Es la hora de acudir a los teóricos. Cuanta más crítica leo, más incertidumbre percibo en la elección o el alcance de los términos críticos esenciales. Con frecuencia, lo que en la obra de un crítico aparece como duda terminológica se convierte en franca contradicción cuando se comparan los estudios de dos o más críticos. En todo caso, esto no sería grave si se tratase de un hecho puntual. Por el contrario, sin embargo, sugiero que no se trata de problemas momentáneos, que desaparecerán en cuanto dispongamos de más información o de mejores analistas. Estas incertidumbres reflejan la fragilidad estructural de las concepciones actuales del género. En concreto, hay tres contradicciones en las que merece la pena profundizar.

Cuando establecemos el corpus de un género tendemos habitualmente a hacer dos cosas a la vez, y por lo tanto a establecer dos grupos alternativos de textos, que corresponden respectivamente a distintas nociones de corpus. Por una parte, tenemos una abultada lista de textos correspondientes a una definición simple y tautológica del género (por ejemplo, *western* = película que se desarrolla en el Oeste americano, o *musical* = película con música diegética). Esta lista *inclusiva* es la que se consagra en las enciclopedias o grandes listas de géneros. Por otra parte, nos encontramos con críticos, teóricos y otros árbitros del gusto que se aferran a un canon que poco tiene que ver con la definición tautológica a gran escala. Aquí, se citan una y otra vez las mismas películas, no sólo porque son muy conocidas o especialmente distinguidas, sino porque parece que de alguna manera representan al género de manera más completa y fiel que otras obras más tangenciales. Esta lista *exclusiva* de películas normalmente no se da en el contexto de los diccionarios, sino en conexión con un intento de llegar al significado o estructura globales de un género. El estatus relativo de estos enfoques alternativos en la constitución de un corpus genérico puede percibirse con facilidad en el siguiente ejemplo de conversación:

«A ver, ¿qué me dices de las películas de Elvis Presley? No se las puede llamar musicales.»

«¿Y por qué no? Tienen montones de canciones y una historia que une los distintos números, no?»

«Sí, bueno. Supongo que tendríamos que decir que *El ídolo de Acapulco* es un musical, pero no es para nada como *Cantando bajo la lluvia*. Eso sí que es un verdadero musical.»

¿Cuándo un musical no es un musical? Cuando Elvis Presley está ahí. Lo que al principio podría haber parecido una mera incertidumbre por parte de la comunidad crítica se nos revela ahora como una contradicción. Dado que en nuestra esfera crí-

tica conviven dos nociones de corpus genérico en conflicto, es perfectamente posible que una película se incluya simultáneamente en un corpus genérico concreto y al mismo tiempo sea excluida de ese corpus.

Existe una segunda incertidumbre asociada con el estatus relativo de la teoría y la historia en los estudios sobre los géneros. Antes de la llegada de la semiótica, los títulos y las definiciones genéricas procedían en gran medida de la industria; la poca teoría de los géneros existente se solía confundir, en consecuencia, con un análisis histórico. La profunda huella dejada por la semiótica en la teoría de los géneros de las últimas dos décadas provocó que, sistemáticamente, se prefiriese adoptar un vocabulario crítico autoconsciente en vez del vocabulario, ahora sospechoso, *del usuario*. Las aportaciones de Propp, Lévi-Strauss, Frye y Todorov a los estudios de los géneros no han resultado uniformemente productivas, sin embargo, por causa del lugar especial que el proyecto semiótico reservó al estudio de los géneros. Si los críticos estructuralistas elegían sistemáticamente como objeto de análisis grandes grupos de textos populares, era para poder cubrir una carencia fundamental de la concepción semiótica del análisis textual. Fijémonos en uno de los aspectos más destacados de la teoría del lenguaje de Saussure: su énfasis en la incapacidad de los individuos de efectuar cambios por sí solos en el panorama en que se inscriben.² La estabilidad de la comunidad lingüística, de este modo, justifica el enfoque fundamentalmente sincrónico del lenguaje propuesto por Saussure. Cuando los semióticos literarios aplicaron ese modelo lingüístico a los problemas de análisis textual, nunca llegaron a abordar de forma directa la idea de comunidad interpretativa implicada por la comunidad lingüística de Saussure. Los primeros semióticos preferían la narrativa a la narración, el sistema al proceso, y la *histoire* al *discours*; ello hizo que se vieran precipitados a adoptar una serie de restricciones y contradicciones que acabaron dando lugar a una segunda semiótica, más orientada a los procesos. En este contexto es donde debemos contemplar los intentos resueltamente sincrónicos de Propp, Lévi-Strauss, Todorov y otros influyentes analistas de los géneros.³ Resueltos a no dejar que sus sistemas se vieran comprometidos por la noción histórica de comunidad lingüística, estos teóricos sustituyeron, en cambio, la comunidad lingüística por el contexto genérico, como si el peso de numerosos textos «similares» fuese suficiente para situar el significado de un texto en un lugar independiente de un público específico. Lejos de sensibilizarse respecto a temas históricos, el análisis semiótico de los géneros estaba por definición y desde el principio destinado a ignorar la historia. Al tratar los géneros como construcciones neutrales, los semióticos de los sesenta y de principios de los setenta nos impidieron descubrir el poder discursivo de

2. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, comp. Charles Bally y Albert Sechehaye, trad. Wade Baskin, Nueva York, McGraw-Hill, 1959, págs. 14-17.

3. Especialmente en Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Bloomington, Indiana Research Center in Anthropology, 1958); Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», en *Structural Anthropology*, trad. Claire Jacobson y Brooke Grundfest Schoepf, Nueva York, Basic Books, 1963, págs. 206-231; Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, La Haya, Mouton, 1969; y Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, trad. Richard Howard, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

las formaciones genéricas. Dado que trataban a los géneros como si fuesen la comunidad interpretativa, eran incapaces de percibir la importante influencia que los géneros ejercen sobre la comunidad interpretativa. En vez de reflexionar abiertamente sobre la forma en que Hollywood utiliza sus géneros para cortocircuitar el proceso interpretativo normal, los críticos estructuralistas cayeron en la trampa, tomando el efecto ideológico de Hollywood por una causa natural ahistórica.

Los géneros siempre fueron tratados —y lo siguen siendo— como si hubieran surgido, tal y como los conocemos, directamente de la cabeza de Zeus. No debe sorprendernos, por lo tanto, comprobar que incluso las más avanzadas teorías actuales de los géneros, las que consideran que los textos genéricos negocian una relación entre un sistema de producción específico y un público dado, se aferren todavía a una concepción del género de carácter fundamentalmente ahistórica.⁴ Cada vez más, sin embargo, con el conocimiento que los estudiosos empiezan a tener de todo el espectro de distintos géneros de Hollywood, nos encontramos con que los géneros están lejos de la homogeneidad postulada por este enfoque sincrónico. Mientras que un género de Hollywood puede tomarse prestado de otro medio con muy pocos cambios, un segundo género puede desarrollarse lentamente, cambiar constantemente e incluso hacerse identificable antes de haber cristalizado en un esquema que resulte totalmente familiar, mientras que un tercero puede ir pasando a través de una larga serie de paradigmas, uno de los cuales puede ser reivindicado como dominante. Mientras los géneros de Hollywood se conciben como categorías platónicas que existen fuera del curso del tiempo, será imposible reconciliar la teoría de los géneros, que siempre ha aceptado como un hecho la intemporalidad de una estructura característica, con la historia de los géneros, que se ha centrado en la crónica del desarrollo, despliegue y desaparición de esa misma estructura.

La tercera contradicción está aún más extendida, puesto que anida en las dos direcciones generales que la crítica de los géneros ha emprendido durante la última o las dos últimas décadas. Siguiendo a Lévi-Strauss, un número cada vez mayor de críticos a lo largo de los setenta ahondaron en las cualidades míticas de los géneros de Hollywood y, en consecuencia, en la relación ritual del público con el cine de género. El deseo de la industria cinematográfica de complacer y su necesidad de atraer a los consumidores se consideraban el mecanismo mediante el cual los espectadores tensan la capacidad de designar el tipo de películas que querían ver. Al elegir las películas a las que iba a acudir, el público revelaba sus preferencias y sus creencias, induciendo a los estudios de Hollywood a producir películas que reflejasen sus deseos. La participación en la experiencia del cine de género refuerza, por lo tanto, las expectativas y los deseos del espectador. Lejos de limitarse a un mero entretenimiento, ir al cine ofrece una satisfacción cercana a la que se asocia con una religión establecida. Defendido abiertamente por John Cawelti, este enfoque ritual aparece

4. Incluso el estudio, de orientación discursiva, de Stephen Neale acusa el problema. Véase *Genre* (Londres, British Film Institute, 1980).

asimismo en las obras de Leo Braudy, Frank McConnell, Michael Wood, Will Wright y Tom Schatz.⁵ Tiene el mérito no sólo de dar una explicación a la intensidad de la identificación típica del público del cine de géneros americano, sino de proponer que la narrativa del cine de género se sitúe en un contexto más amplio de análisis narrativo.

Curiosamente, sin embargo, mientras el enfoque ritual atribuye la autoridad suprema al público, quedando relegados los estudios a efectuar un servicio pagado a los deseos nacionales, un enfoque ideológico demostraba paralelamente cómo el público está manipulado por los intereses comerciales y políticos de Hollywood. Empezando en *Cahiers du cinéma* y expandiéndose rápidamente hacia *Sreen*, *Jump Cut* y un número cada vez mayor de revistas, esta perspectiva se ha unido recientemente a una crítica generalizada de los medios de comunicación de masas de la mano de la escuela de Frankfurt.⁶ Desde este punto de vista, los géneros no son más que las estructuras generalizadas e identificables a través de las que fluye la retórica de Hollywood. Mucho más atento a cuestiones discursivas que el enfoque ritual, que se mantiene fiel a Lévi-Strauss al poner el énfasis en los sistemas narrativos, el enfoque ideológico subraya las cuestiones de representación e identificación que hasta entonces se habían dejado a un lado. Simplificando un poco, podríamos decir que caracteriza a cada género distinto como una forma específica de mentira, una falacia cuya característica fundamental es su capacidad de presentarse disfrazada de verdad. Mientras que el enfoque ritual considera que Hollywood responde a una presión de la sociedad y de este modo expresa los deseos del público, el enfoque ideológico afirma que Hollywood se aprovecha de la energía psíquica invertida por el espectador para atraerle a su propio terreno. Ambas posturas son irreduciblemente opuestas, si bien estos argumentos irreconciliables siguen representando los enfoques más interesantes y mejor defendidos de los últimos tiempos respecto al cine de género en Hollywood.

5. John Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1970; y John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, University of Chicago Press, 1976; Leo Brandy, *The World in a Frame: What We See in Films*, Garden City, Anchor Books, 1977; Frank McConnell, *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975; Michael Wood, *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slipped My Mind*, Nueva York, Delta, 1975; Will Wright, *Sirens and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press, 1975; Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Nueva York, Random House, 1981.

6. Véase, especialmente, el texto colectivo «Young Mr. Lincoln de John Ford», *Cahiers du cinéma*, n° 223 (agosto 1970), págs. 29-47, traducido en *Sreen* 14, n° 3 (otoño 1973), págs. 29-43; y el artículo en seis partes de Jean-Louis Comolli «Technique et idéologie», *Cahiers du cinéma*, nos. 229-241 (1971-1972). Todo el proyecto de *Sreen* ha sido resumido de forma útil, con extensas notas bibliográficas, por Philip Rosen, «Screen and the Marxist Project in Film Criticism», *Quarterly Review of Film Studies* 2, n° 3 (agosto 1977), págs. 273-287; sobre el enfoque ideológico de *Sreen*, véase asimismo Stephen Heath, «On Screen, in Frame: Film and Ideology», *Quarterly Review of Film Studies* 1, n° 3 (agosto 1976), págs. 251-265. La influencia más importante en todas estas posturas es Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, págs. 127-186.

He aquí, pues, tres problemas que no considero limitados a una sola escuela crítica o a un solo género; creo, más bien, que están implícitos en todos los territorios del análisis actual de los géneros. En casi todos los debates sobre los límites de un corpus genérico, acaba saliendo a la luz la oposición entre una lista inclusiva y un canon exclusivo. Siempre que se discuten los géneros, las preocupaciones divergentes de teóricos e históricos resultan cada vez más obvias. E incluso cuando el tema se limita a la teoría de los géneros en sí, no hay acuerdo posible entre quienes piensan que los géneros cinematográficos tienen una función ritual y quienes defienden la existencia de un propósito ideológico. Necesitamos desesperadamente, por lo tanto, una teoría que, sin descalificar a ninguna de estas actitudes tan extendidas, explique las circunstancias que subyacen a su existencia, preparando de este modo el camino para una metodología crítica que abrace y extraiga resultados positivos de sus contradicciones inherentes. Si algo hemos aprendido de la crítica post-estructuralista, es a no temer las contradicciones lógicas sino, en cambio, a respetar la extraordinaria energía que se genera cuando varias fuerzas contradictorias actúan en un mismo terreno. Lo que ahora necesitamos es una nueva estrategia crítica que nos permita simultáneamente comprender y capitalizar las tensiones existentes en la actual crítica de los géneros.

Al valorar las teorías del género, los críticos con frecuencia las han etiquetado de acuerdo con los rasgos más prominentes de una teoría en concreto o el tipo de actividad en la que concentra mayoritariamente su atención. Paul Hernadi, por ejemplo, reconoce cuatro clases generales de teoría de los géneros: expresiva, pragmática, estructural y mimética.⁷ En su extremadamente influyente prólogo a la *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov opone los géneros históricos a los teóricos, así como los géneros elementales a sus contrapartidas más complejas.⁸ Otros, como Fredric Jameson, han seguido a Todorov y a otros semióticos franceses al distinguir entre los enfoques semánticos y sintácticos del género.⁹ Si bien no existe nada parecido a un acuerdo generalizado sobre la frontera exacta que separa la perspectiva semántica de la sintáctica, podemos distinguir globalmente entre las definiciones genéricas que se basan en una lista común de rasgos, actitudes, personajes, planos, localizaciones, decorados, etc., —destacando, por lo tanto, los elementos semánticos que constituyen el género— y las definiciones que, a su vez, se centran en ciertas relaciones constitutivas entre posiciones no designadas y variables, relaciones que podríamos denominar la sintaxis fundamental del género. El enfoque semántico, por lo tanto, se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que éstos se disponen.

7. Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972.

8. Todorov, *The Fantastic*.

9. Fredric Jameson: «Magical Narratives: Romance as Genre», *New Literary History* 7, 1975, págs. 135-163. Debe tenerse en cuenta que la forma en que empleo el término «semántico» difiere de la de Jameson. Mientras que él destaca el input semántico global de un texto, yo me centro en las distintas unidades semánticas del texto. Su término se aproxima, por lo tanto, al sentido de «significado global», mientras que el mío se acerca más a «opciones léxicas».

La diferencia entre las definiciones semántica y sintáctica se evidencia quizá en las típicas aproximaciones al *western*. Jean Mitry nos ofrece un ejemplo diáfano de la definición más común. El *western*, según Mitry, es una «película cuya acción, situada en el Oeste americano, se encuentra en consonancia con la atmósfera, los valores y las condiciones de existencia en el lejano Oeste entre 1840 y 1900».¹⁰ Basada en la presencia o ausencia de elementos fácilmente identificables, la definición prácticamente tautológica de Mitry implica un corpus genérico amplio e indiferenciado. La lista de Marc Vernet, más detallada, tiene más en cuenta cuestiones cinematográficas, aunque en general sigue el mismo modelo semántico. Vernet destaca la importancia de la atmósfera general («énfasis en elementos básicos como la tierra, el polvo, el agua y el cuero»), el repertorio de personajes («el cowboy duro/blando, el sheriff solitario, el indio fiel o traicionero, y la mujer fuerte pero tierna»), así como elementos técnicos («uso de rápidos *travellings* y de grúas»).¹¹ Muy distinta es la solución propuesta por Jim Kitses, quien destaca no el vocabulario del *western* sino las relaciones que vinculan a los elementos léxicos. Para Kitses, el *western* nace de una dialéctica entre el Oeste como jardín y como desierto (entre cultura y naturaleza, entre comunidad e individuo, entre pasado y futuro).¹² El vocabulario del *western* se genera, de este modo, a partir de esta relación sintáctica y no viceversa. John Cawelti intenta sistematizar el *western* de manera similar: el *western* se sitúa siempre sobre una frontera o cerca de ésta, donde el hombre se encuentra con su doble sin civilizar. El *western*, por lo tanto, tiene lugar en la frontera entre dos territorios, entre dos épocas y con un héroe que permanece dividido entre dos sistemas de valores (porque combina la moral de la ciudad con las habilidades del forajido).¹³

Podríamos señalar, de paso, las cualidades divergentes que se asocian a estos dos enfoques. Si bien la aproximación semántica tiene muy poco poder explicativo, puede aplicarse a un mayor número de películas. A la inversa, la aproximación sintáctica sacrifica una aplicabilidad más extensa a cambio de la capacidad de aislar las estructuras específicas que aportan significado a un género. Esta alternativa, al parecer, deja al analista del género en un dilema: si elige la perspectiva semántica perderá poder explicativo; si elige la aproximación sintáctica deberá pasar sin una aplicabilidad extensa. Y, puesto que estamos hablando del *western*, resultará instructivo ahora traer a colación el problema del llamado «*western* de Pennsylvania». Para la mayoría de observadores, parece obvio que películas como *La furia del oro negro* (High, Wide and Handsome, Rouben Mamoulian, 1937), *Corazones indomables* (Drums Along the Mohawk, John Ford, 1939) y *Los inconquistables* (Unconquered, Cecil B. DeMille, 1947) tienen incontestables afinidades con el *western*. Estos filmes emplean personajes familiares cuyas relaciones son similares a las de sus contrapartidas al oeste del Mississippi para construir tramas y desarrollar una estructura fronteriza que deriva claramente de décadas de novelas y películas *western*. Pero

10. Jean Mitry, *Dictionnaire du Cinéma*, París, Larousse, 1963, pág. 276.

11. Marc Vernet, *Lectures du film*, París, Albatros, 1976, págs. 111-112.

12. Jim Kitses, *Horizons West*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, págs. 10-14.

13. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*.

la acción tiene lugar en Pennsylvania y en un siglo equivocado. ¿Son *westerns* estas películas porque comparten una misma sintaxis con cientos de películas que denominamos *westerns*? ¿O no son *westerns*, porque no se ajustan a la definición de Mitry?

De hecho, el «*western* de Pennsylvania» (como las variedades urbana, *spaghetti* y de ciencia-ficción) sólo representa un dilema porque los críticos han insistido en descartar un tipo de definición en favor de otra. Como norma, las aproximaciones semántica y sintáctica al género han sido propuestas, analizadas, evaluadas y discriminadas por separado, pese a la complementariedad que sus nombres implican. Ciertamente, muchos debates centrados en problemas de género sólo han surgido cuando los teóricos semánticos y sintácticos han ido pronunciando sus discursos sucesivamente sin que nadie se diese cuenta de la orientación divergente del otro. Por mi parte, mantengo que ambas categorías de análisis del género son complementarias, que pueden combinarse y que, de hecho, algunos de las más importantes interrogantes del estudio de los géneros sólo pueden formularse cuando se combinan ambas. En pocas palabras, lo que propongo es una aproximación semántico-sintáctica al estudio del género.

Para descubrir si la aproximación semántico-sintáctica propuesta posibilita una mejor comprensión del fenómeno, volveremos ahora a las tres contradicciones antes esbozadas. En primer lugar, tenemos a ese corpus dividido que caracteriza el estudio actual de los géneros: por un lado una lista inclusiva, por el otro un panteón exclusivo. Vemos ahora claramente que cada uno de esos corpus corresponde a una aproximación distinta al análisis y definición del género. Las definiciones semánticas tautológicas, cuyo objeto es la aplicabilidad a gran escala, trazan un gran género de textos semánticamente similares, mientras que las definiciones sintácticas, resueltas a explicar el género, destacan un número limitado de textos que privilegian relaciones sintácticas específicas. Insistir en una de estas actitudes excluyendo a la otra es no querer abrir los ojos a la naturaleza necesariamente dual de todo corpus genérico. Por cada filme que participa activamente en la elaboración de la sintaxis de un género hay muchos otros que se contentan con desplegar los elementos asociados tradicionalmente con el género sin determinar una relación concreta entre dichos elementos. Debemos reconocer que no todas las películas de género se relacionan con su género de la misma manera o en un mismo grado. Si aceptamos simultáneamente las concepciones semántica y sintáctica del género, podremos disponer de un método crítico para abordar los distintos niveles de «genericidad». Asimismo, una aproximación dual nos permite describir con mayor precisión las numerosas conexiones intergenéricas que las aproximaciones unidireccionales suelen suprimir. Resulta sencillamente imposible describir fielmente el cine de Hollywood sin poder tener en cuenta el gran número de películas que innovan combinando la sintaxis de un género con la semántica de otro. De hecho, sólo percibimos en toda su extensión el valor de la aproximación semántico-sintáctica cuando abordamos los problemas de historia de los géneros.

Como ya he señalado, la mayoría de teóricos de los géneros han seguido el modelo semiótico y han dejado a un lado las consideraciones de carácter histórico. In-

cluso en los casos, relativamente poco frecuentes, en que se han abordado problemas de historia de los géneros, como en los intentos de periodificar los géneros efectuados por Metz y Wright, la historia se ha conceptualizado como una mera sucesión discontinua de momentos aislados, cada uno de ellos caracterizado por una versión básica distinta del género; es decir, por un esquema sintáctico distinto adoptado por el género.¹⁴ En pocas palabras, el objetivo de la teoría de los géneros ha sido hasta ahora y casi exclusivamente la elaboración de un modelo sincrónico aproximado del funcionamiento sintáctico de un género específico. Resulta obvio, empero, que ningún género importante permanece inmutable durante las muchas décadas de su existencia. A fin de enmascarar el escándalo que supone aplicar un análisis sincrónico a una forma en evolución, los críticos han sido extremadamente hábiles a la hora de crear categorías cuyo objeto era negar la idea de cambio y presuponer la autoidentificación perpetua de cada género. Los *westerns* y las películas de terror suelen denominarse «clásicos», el musical se define en términos del llamado «ideal platónico» de integración, el corpus crítico del melodrama se ha restringido durante mucho tiempo a los esfuerzos de posguerra de Sirk y Minnelli, y así sucesivamente. A falta de una hipótesis plausible respecto a la dimensión histórica de la sintaxis de los géneros, hemos aislado esa sintaxis, junto con la teoría de los géneros que la estudia, fuera del curso del tiempo.

Como hipótesis de trabajo, sugiero que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos. En el primer caso, la configuración semántica característica del género es identificable mucho antes de que se haya estabilizado un patrón sintáctico, justificando de esta manera la dualidad, antes mencionada, del corpus genérico. En los casos pertenecientes a este primer tipo, la descripción del modo en que una serie de premisas semánticas evoluciona hasta obtener una sintaxis relativamente estable constituye la historia del género y al mismo tiempo identifica las estructuras de las que depende la teoría del género. Al abordar los primeros pasos del musical, por ejemplo, podríamos hacer un seguimiento de los intentos, emplazados entre 1927 y 1930, de incorporar una semántica de los bastidores o del *night club* a una sintaxis melodramática, en donde la música constituye un reflejo de la tristeza de la muerte o la separación. Tras el período de estancamiento situado entre 1931 y 1932, sin embargo, el musical empezó a crecer en otra dirección; manteniendo sustancialmente los mismos materiales semánticos, el género fue relacionando cada vez más la energía de la música con la felicidad del emparejamiento sentimental, la fuerza de la comunidad y los placeres del entretenimiento. Lejos de mantenerse en una situación de exilio respecto a la historia, la sintaxis característica del musical puede ser mostrada por el historiador del género como una sintaxis surgida de la vinculación de elementos se-

14. Véase, por ejemplo, Christian Metz, *Language and Cinema*, La Haya, Mouton, 1974, págs. 148-161; y Wright, *Sixguns and Society*, *passim*.

mánticos específicos en momentos identificables. Se crea una continuidad, por lo tanto, entre la tarea del historiador y la del teórico, porque la tarea de ambos se ve redefinida como el estudio de las interrelaciones entre elementos semánticos y vínculos sintácticos.

Esta continuidad entre historia y teoría también resulta operativa en el segundo tipo de evolución genérica del que hablábamos. Cuando analizamos la gran variedad de películas del período de guerra que presentan a los japoneses o a los alemanes como villanos, tendemos a recurrir a elementos externos al cine a fin de explicar caracterizaciones específicas. Pasamos por alto, en consecuencia, hasta qué punto películas como *All Through the Night* (Vincent Sherman, 1942), *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (John Rawlins, 1942) o el serial *Don Winslow of the Navy* (1943) se limitan a transferir a una nueva serie de elementos semánticos una sintaxis que podríamos definir como los-policías-justos-castigan-a-los-criminales, iniciada durante la década anterior en el género de gánsters, concretamente en *Contra el imperio del crimen* (G-Men, William Keighley, 1935). De nuevo, es la interacción entre sintaxis y semántica la que lleva el agua a los molinos histórico y teórico. O tomemos, por poner otro ejemplo, la evolución del cine de ciencia-ficción. Definido en principio tan sólo por una semántica de ciencia-ficción relativamente estable, el género empezó tomando prestadas las relaciones sintácticas establecidas con anterioridad por el cine de terror, para derivar en los últimos tiempos cada vez más hacia una sintaxis de *western*. Si mantenemos descripciones simultáneas de acuerdo con ambos parámetros, no caeremos en la trampa de equiparar *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) con el *western* (como han hecho numerosos críticos recientes), aunque comparta ciertos esquemas sintácticos con ese género. En pocas palabras: si tomamos en serio las múltiples conexiones entre la semántica y la sintaxis, estableceremos una nueva continuidad que ponga en relación el análisis fílmico, la teoría de los géneros y la historia de los géneros.

¿Pero qué energía promueve la transformación de una semántica que Hollywood toma prestada en una sintaxis exclusiva de Hollywood? O bien ¿qué justifica la intrusión de una nueva semántica dentro de una situación sintáctica bien definida? Lejos de postular una progresión únicamente interna y de carácter formal, yo propondría que la relación entre lo semántico y lo sintáctico constituye, precisamente, el auténtico lugar de negociación entre Hollywood y su público, y por lo tanto entre los usos rituales e ideológicos del género. Con frecuencia, cuando los críticos de actitudes opuestas están en desacuerdo respecto a un tema básico, es porque han establecido dentro de un mismo corpus general dos cánones distintos y opuestos, en apoyo de los respectivos puntos de vista. Por ello, cuando los católicos y los protestantes o los liberales y los conservadores citan la Biblia, raramente citan unos mismos pasajes. Lo sorprendente de los teóricos rituales e ideológicos de los géneros, sin embargo, es que se centran siempre en un mismo canon, ese pequeño grupo de textos que reflejan con mayor claridad la sintaxis estable de un género. Las películas de John Ford, por ejemplo, han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de ambas perspectivas, la ritual y la ideológica. De Sarris y Bogdanovich a Schatz y Wright, quienes defienden que Ford comprende y expresa de forma transparente los

valores americanos han subrayado el lado comunitario de sus películas, mientras que otros, empezando por el influyente estudio que *Cahiers du cinéma* publicó sobre *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), han demostrado cómo una llamada a la comunidad puede utilizarse para atraer a los espectadores hacia una posición en tanto sujetos cuidadosamente elegida e ideológicamente determinada. Una situación similar resulta del musical, donde un número creciente de análisis rituales de las películas de Astaire-Rogers y de las obras de posguerra del equipo de Freed en la MGM se ve contrapuesto por el creciente volumen de estudios que demuestran la carga ideológica de esas mismas películas.¹⁵ El corpus de casi todos los grandes géneros ha evolucionado de la misma manera, con críticos de ambos terrenos gravitando en torno a una sucinta selección de películas y llegando a basar sus argumentos únicamente en ésta. Al igual que Minnelli y Sirk dominan la crítica del melodrama, Hitchcock se ha convertido en sinónimo de *thriller*. De todos los grandes géneros, sólo el cine negro ha escapado a esta atracción por parte de los críticos de ambas partes respecto a un corpus compartido de grandes textos, sin duda por la incapacidad generalizada de los críticos rituales de acomodarse a la actitud anticomunitaria del género.

Este acuerdo generalizado acerca del canon proviene, en mi opinión, del carácter fundamentalmente ambivalente de toda sintaxis genérica estable. Si se tarda tanto tiempo en establecer una sintaxis genérica y si muchas fórmulas prometedoras o filmes de éxito no llegan a dar pie a la creación de un género, es porque sólo ciertos tipos de estructura, dentro de un determinado entorno semántico, son aptas para ese especial bilingüismo que un género duradero requiere. Las estructuras del cine de Hollywood, como las de toda la mitología popular americana, sirven para enmascarar, precisamente, toda distinción entre funciones rituales e ideológicas. Hollywood no se limita simplemente a prestar su voz a los deseos del público, ni tampoco se dedica simplemente a manipular al espectador. Por el contrario, la mayoría de géneros atraviesan un período de acomodación durante el cual los deseos del público se ajustan a las prioridades de Hollywood (y viceversa). Puesto que el público no quiere saber que está siendo manipulado, el «ajuste» ritual/ideológico que tiene éxito es siempre aquel que disimula el potencial de Hollywood para la manipulación y pone en primer plano su capacidad para el entretenimiento.

Siempre que se obtiene un ajuste duradero —esto es, siempre que un género semántico se convierte en sintáctico— es porque se ha encontrado un territorio común, una región en donde los valores rituales del público coinciden con los valores ideológicos de Hollywood. El desarrollo de una sintaxis específica dentro de un contexto semántico dado, por lo tanto, desempeña una doble función: vincula a los elementos siguiendo un orden lógico y al mismo tiempo acomoda los deseos del público a los intereses del estudio. Un género triunfante debe su éxito no sólo al hecho

15. Esta relación resulta especialmente interesante en la obra de Richard Dyer y Jane Feuer, quienes intentan afrontar la interdependencia de los componentes rituales e ideológicos. Véase, en especial, Richard Dyer, «Entertainment and Utopia», en *Genre: The Musical*, compilado por Rick Altman, Londres y Boston, Routledge and Kegan Paul, 1981, págs. 175-189; y Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 (trad. cast.: *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992).

de que refleje un ideal de su público, ni tampoco únicamente a su condición de apolo de la empresa de Hollywood, sino a su capacidad de desempeñar ambas funciones simultáneamente. Es este juego de manos, esta sobredeterminación estratégica, lo que caracteriza más claramente a la producción cinematográfica norteamericana durante el período de los estudios.

La aproximación a los géneros que estamos esbozando también suscita, por supuesto, la formulación de algunas preguntas. ¿Dónde situamos, por ejemplo, la frontera exacta entre lo semántico y lo sintáctico? ¿Y cómo se relacionan estas dos categorías? Cada una de estas preguntas constituye un área esencial de investigación, demasiado compleja para que pueda ser tratada aquí de manera exhaustiva. Sin embargo, merece la pena hacer algunas aclaraciones. Un observador razonable podría perfectamente preguntar por qué mi aproximación atribuye tanta importancia a la distinción, aparentemente banal, entre los materiales de un texto y las estructuras en que están dispuestos. ¿Por qué esta distinción y no, por ejemplo, la división más cinematográfica entre elementos diegéticos y los medios técnicos desplegados para representarlos? La respuesta a esas preguntas radica en una teoría general del significado textual que ya he expuesto en otro lugar.¹⁶ En pocas palabras, esa teoría distingue entre un significado primario, lingüístico, de los componentes de un texto y el significado secundario, o textual, que dichas partes adquieren a través de un proceso de estructuración interno del texto o del género. Dentro de un solo texto, por lo tanto, el mismo fenómeno puede tener más de un significado, según lo consideremos desde un plano lingüístico o textual. En el *western*, por ejemplo, el caballo es un animal que sirve como medio de locomoción. Este nivel primario de significado, que se corresponde con el alcance normal del concepto «caballo» dentro del lenguaje, se ve acompañado por una serie de significados derivados de las estructuras en las que el *western* sitúa al caballo. La oposición del caballo al automóvil o la locomotora («el caballo de hierro») refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término «caballo» ya implícito en el lenguaje, transfiriendo de este modo ese concepto desde el paradigma «medio de locomoción» al paradigma «transporte preindustrial a punto de caer en desuso».

De la misma manera, las películas de terror toman prestada de una tradición literaria del siglo XIX su dependencia de la presencia del monstruo. Al hacerlo, perpetúan claramente el significado lingüístico del monstruo como «ser inhumano amenazador», pero al mismo tiempo, al desarrollar nuevos lazos sintácticos, generan una importante serie de nuevos significados textuales. En el siglo XIX, la aparición del monstruo se encuentra invariablemente ligada a una ruptura de límites de carácter romántico, al intento de un científico humano de interponerse en el orden divino. En textos como el *Frankenstein* de Mary Shelley, *La recherche de l'absolu* de Balzac, o *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, una estudiada sintaxis iguala al hombre y al monstruo, atribuyéndoles a ambos la monstruosidad de estar fuera de la naturaleza tal y como la definen la religión y la ciencia establecidas. En el cine de terror, otro tipo de sintaxis iguala rápidamente la monstruosidad no con el exceso

de actividad de una mente decimonónica sino con el exceso de actividad de un cuerpo del siglo XX. Una y otra vez, el monstruo se identifica con el apetito sexual insatisfecho de su contrapartida humana; se establecen así, con unos mismos materiales «lingüísticos» primarios (el monstruo, el terror, la persecución, la muerte), significados textuales totalmente nuevos, de carácter más fálico que científico.

La distinción entre lo semántico y lo sintáctico, del modo en que los he definido aquí, se corresponde por lo tanto con una distinción entre los elementos primarios, lingüísticos, que constituyen todos los textos y los significados textuales secundarios que en ocasiones se construyen en virtud de los nexos sintácticos establecidos entre elementos primarios. Esta distinción ocupa un lugar destacado en la presente aproximación a los géneros no porque sea conveniente ni porque se corresponda con una teoría de moda sobre la relación entre lenguaje y narrativa, sino porque la distinción semántico-sintáctica es fundamental para una teoría que explique cómo un tipo de significado contribuye y llega a establecer el significado de otro. Al igual que un texto establece nuevos significados para términos familiares al tomar unidades semánticas conocidas y someterlas a una redeterminación sintáctica, el significado genérico sólo se constituye como tal mediante el repetido despliegue de unas estrategias sintácticas sustancialmente iguales. De esta manera, por ejemplo, hacer música —que a nivel lingüístico es ante todo una forma de ganarse la vida— se convierte en el musical en una figura de la relación amorosa, un significado textual esencial para la constitución de ese género sintáctico.

Naturalmente, debemos recordar que aunque todo texto posee claramente una sintaxis propia, la sintaxis de la que aquí hablamos es una sintaxis del género, que no aparece como sintaxis genérica a menos que se vea respaldada en numerosas ocasiones por los esquemas sintácticos de los distintos textos. Los géneros de Hollywood que han demostrado ser más duraderos son precisamente, los que han establecido una sintaxis más sólida (el *western*, el musical); los que desaparecen más rápido dependen totalmente de elementos semánticos recurrentes, sin llegar nunca a desarrollar una sintaxis estable (las películas de periodistas, el cine de catástrofes y el *big caper*, por nombrar tan sólo algunos). Si sitúa la frontera entre lo semántico y lo sintáctico en la línea divisoria entre lo lingüístico y lo textual, no es, por lo tanto, únicamente como respuesta a la dimensión teórica del funcionamiento de los géneros, sino también como respuesta a su dimensión histórica.

Al proponer este modelo, sin embargo, es posible que deje demasiado espacio para un tipo específico de malentendido. Ha sido un tópico de las dos últimas décadas insistir en que la estructura está dotada de significado, mientras que no es necesario prestar demasiada atención a la elección de los elementos estructurados para entender el proceso de significación. Puede que parezca que esta actitud, defendida sobre todo por Lévi-Strauss en su metodología transcultural para el estudio del mito, es la que mi modelo sugiere, pero de hecho no se ha visto corroborada por mis investigaciones.¹⁷

16. Charles F. Altman, «Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation», en *The Sign in Music and Literature*, compilado por Wendy Steiner, Austin, University of Texas Press, 1981, págs. 39-51.

17. La formulación más directa de la postura de Lévi-Strauss se encuentra en «The Structural Study of Myth». Una explicación útil de esta postura la facilita Edmund Leach, *Claude Lévi-Strauss*, Nueva York, Viking Press, 1970.

La respuesta del espectador, en mi opinión, está fuertemente condicionada por la elección de elementos semánticos y ambientales, porque una determinada semántica utilizada en una situación cultural específica recordará a una comunidad interpretativa dada la sintaxis con la que se haya asociado tradicionalmente esa semántica en otros textos. Esta *expectativa sintáctica*, generada por una *señal semántica*, se ve acompañada de una tendencia paralela a esperar que señales sintácticas específicas nos lleven a territorios semánticos predeterminados (por ejemplo, en los textos *western*, una repetida alternancia entre personajes masculino y femenino crea una expectativa de elementos semánticos propios de una historia romántica, mientras que una alternancia entre dos hombres a lo largo del texto apunta —como mínimo hasta hace poco— a una confrontación y a la semántica del duelo). Esta interpretación de lo semántico y lo sintáctico a través del espectador entendido como agente merece, sin duda, un estudio más detallado. Baste con decir, por el momento, que los significados lingüísticos (y, por tanto, el valor de los significados semánticos) derivan en gran parte de los significados textuales de los textos anteriores. Existe, en consecuencia, una circulación constante en ambas direcciones entre lo semántico y lo sintáctico, entre lo lingüístico y lo textual.

Otras cuestiones, como el problema general de la «evolución» de los géneros a través de desplazamientos semánticos o sintácticos, merecen asimismo mucha más atención que la que aquí se les ha prestado. Creo que con el tiempo este nuevo modelo para la comprensión del género ofrecerá respuestas a numerosas cuestiones tradicionales del estudio del género. Y, lo que quizá sea más importante, la aproximación semántico-sintáctica al género suscita numerosas preguntas para las que el resto de teorías no habían creado espacio alguno.

Bibliografía

- Aas, Lars Joergen, «Genres List», página web consultada en 1995, www.msstate.edu/Movies/contributions-genres.html, actualmente www.imdb.com o uiarchive.cso.uiuc.edu/genres.list.gz con un nuevo webmaster.
- Alicote, Jack (comp.), *The 1943 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, Nueva York: Film Daily, 1943.
- Althusser, Louis, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, págs. 127-186.
- Altman, Rick, *Genre: The Musical*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981a.
- Altman, Rick, «Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation», en Wendy Steiner (comp.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, 1981b.
- Altman, Rick, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, págs. 6-18, 1984.
- Altman, Rick, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», 1986, en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2ª ed., Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 26-40.
- Altman, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Altman, Rick, «Dickens, Griffith, and Film Theory Today», *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, n° 2, 1989, págs. 321-359; reimpresso en Jane Gaines (comp.), *Classical Narrative Revisited*, Durham, Duke University Press, 1992, págs. 9-47.
- Altman, Rick, «Genre», en Geoffrey Nowell-Smith (comp.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996, págs. 294-303.

- Altman, Rick, «The Musical», en Geoffrey Nowell-Smith (comp.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996, págs. 294-303.
- Altman, Rick (comp.), *Sound Theory/Sound Practice*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, versión revisada, 1991.
- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Nueva York, Oxford, 1984.
- Anobile, Richard, J. (comp.), *Frankenstein*, Nueva York, Avon, 1974.
- Aristóteles, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of The Poetics*, ed. S.H. Butcher, Nueva York, Dover, 1951. Avmont, Jacques y Bergala, Alain, Marie, Michel, y Vernet, Marc, *Aesthetics of Film*, trad. ingl. por Richard Neupert, Austin, University of Texas Press, 1992.
- Austin, Bruce, A., *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*, Belmont, CA, Wadsworth, 1989.
- Austin, Bruce, A. y Gordon, F. Thomas, «Movie Genres: Toward a Conceptualized Model and Standardized Definitions», en Bruce A. Austin (comp.), *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law* 3, Norwood, NJ, Ablex, 1987, págs. 12-33.
- Babington, Bruce y Evans, Peter William, *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, trad. ingl. por Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Barker, Martin (comp.), *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Londres, Pluto Press, 1984.
- Barrios, Richard, *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- Barthes, Roland, «Introduction to the Structural Analysis of Narrative», *Communications*, n° 8, 1966, trad. ingl. por Stephen Heath en *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977, págs. 79-124.
- Barylick, John, «Oh, Say, Can You Sing?», *Newsweek*, 25 noviembre 1996, pág. 16.
- Basinger, Jeannine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Bauman, Richard, «Genre», en Richard Bauman (comp.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Bazin, André, «The Evolution of the Western», en *What Is Cinema?* II, trad. ingl. por Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1971, págs. 149-157 (trad. cast.: ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1990).
- Bazin, André, «The Western: or the American Film Par Excellence», en *What Is Cinema?* II, trad. ingl. por Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1971, págs. 140-148.
- Beaumarchais, Pierre Caron de, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.
- Beck, Jay, «Film Advertising in 1937: Paramount Ads in Life and Variety Magazines», documento inédito.
- Beebe, Thomas, O., *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*, University Park, Penn State University Press, 1994.
- Behlmer, Rudy, *Inside Warner Bros. (1935-1951)*, Nueva York, Simon & Schuster, 1985.
- Benjamin, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en Gerald Mast y Marshall Cohen (comps.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 612-634.

- Bennett, Tony, «Texts, Readers, Reading Formations», *Bulletin of the Midwest MLA*, vol. 18, n° 1, 1983, págs. 3-17.
- Bennett, Tony, «Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts», *Bulletin of the Midwest MLA*, vol. 18, n° 1, 1985, págs. 1-16.
- Bennett, Tony, *Outside Literature*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- Beuick, Marshall, D., «The Limited Social Effect of Radio Broadcasting», *American Journal of Sociology*, n° 32, enero 1927, págs. 615-622.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Art poétique*, 1674.
- Borde, Raymond y Chaumeton, Eugène, *Panorama du film noir américain*, París, Éditions de Minuit, 1955.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997).
- Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.
- Bratton, Jacky, Cook, Jim y Gledhill, Christine (comps.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Londres, British Film Institute, 1994.
- Braudy, Leo, *The World in a Frame: What We See in Films*, Nueva York, Anchor, 1977.
- Brooke-Rose, Christine, «Historical Genres/Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic», *New Literary History*, vol. 8, n° 1, 1976, págs. 145-158.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- Browne, Nick (comp.), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Brunetière, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890-1894.
- Burch, Noël (comp.), *Correction Please, or How We Got Into Pictures*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1979.
- Buscombe, Edward, «The Idea of Genre in the American Cinema», *Screen*, vol. 11, n° 2, 1970, págs. 33-45. Reeditado en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader* (2ª ed.), Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 11-25.
- Buscombe, Edward (comp.), *The BFI Companion to the Western*, Nueva York, Atheneum, 1990.
- Buscombe, Edward, *Stagecoach*, Londres, British Film Institute, 1992.
- Calhoun, Craig (comp.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- Carroll, Noël, *The Power of Horror or Paradoxes of the Heart*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica D'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, 1570.
- Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Cawelti, John, G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1975.
- Cawelti, John, G., *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- Cawelti, John, G., «Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films», en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1986, págs. 183-201.
- Chartier, Pierre, «Les Américains aussi font des films "noirs"», *Revue du cinéma*, vol. 1, n° 2, noviembre, 1946, págs. 67-70.
- Clarens, Carlos, *An Illustrated History of the Horror Film*, Nueva York, Capricorn, 1967.

- Clarens, Carlos, *Crime Movies: An Illustrated History*, Nueva York, Norton, 1979.
- Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (comps.), *The Road Movie Book*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997.
- Cohen, Ralph, «Do Postmodern Genres Exist?», en Marjorie Perloff (comp.), *Postmodern Genres*, special issue of *Genre*, vol. 20, n° 3-4, otoño-invierno, 1987, págs. 241-258.
- Cohen, Ralph (comp.), *The Future of Literary Theory*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Colie, Rosalie, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Collins, Jim, *Uncommon Cultures*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Comolli, Jean-Louis, «Technique et Idéologie», *Cahiers du cinéma*, n° 229-241, 1971-1972.
- Cook, David, *A History of Narrative Film*, 2.ª ed., Nueva York, Norton, 1990.
- Cook, Pam, «Melodrama and the Women's Picture», en Sue Aspinall y Sue Harper (comps.), *Gainsborough Melodrama*, Londres, British Film Institute, Dossier 18, 1983.
- Corneille, Pierre, *Discourses*, 1660.
- Cripps, Thomas, *Black Films as Genre*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Croce, Arlene, *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*, Nueva York, Galahad Books, 1972.
- Croce, Benedetto, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trad. Douglas Ainslie, Londres, Peter Owen, 1909, original en italiano, 1902.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1975 (trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979).
- Custen, George F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- Dannenberg, Joseph (comp.), *Film Daily Year Book 1925*, Nueva York, Film Daily, 1925.
- Darwin, Charles, *Origin of Species*, 1859 (trad. cast.: *El origen de las especies*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1995).
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Delamater, Jerome, «Performing Arts: The Musical», en Stuart Kaminsky, *American Film Genres*, Dayton, Pflaum, 1974.
- Derrida, Jacques, «La Loi du genre/The Law of Genre», *Glyph*, n° 7, 1980, págs. 176-232.
- Dick, Bernard F., *Anatomy of Film*, 2.ª ed., Nueva York, St. Martin's, 1990.
- Diderot, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757.
- Doane, Mary Ann, «The Woman's Film: Possession and Address», en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (comps.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, MD, American Film Institute/University Publications of America, 1984, págs. 67-82.
- Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Dryden, John, *Essay of Dramatic Poesy*, 1668.
- Dyer, Richard, «Entertainment and Utopia», en Rick Altman (comp.), *Genre: The Musical*, Londres y Boston, Routledge, 1981.
- Ehrmann, Jacques (comp.), «Structuralism», *Yale French Studies*, n° 36-37, 1966.
- Elsaesser, Thomas, «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama», *Monogram*, n° 4, 1973, págs. 2-15, reimpresso en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2.ª ed., Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 350-380.

- Elsaesser, Thomas, «Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic», *Wide Angle*, vol. 8, n° 2, 1984, págs. 15-31.
- Epstein, Rob y Friedman, Jeffrey (prod. y dir.), *The Celluloid Closet*, Columbia TriStar Home Video, 1996.
- Farrell, Joseph, «Cocktail: Advertising Strategy», Los Angeles, National Research Group, 1988a.
- Farrell, Joseph, «Cocktail: Recruited Audience Surveys in Granada Hills on 6/30/88», Los Angeles, National Research Group, 1988b.
- Farrell, Joseph, «Cocktail: Trailer Test», Los Angeles, National Research Group, 1988c.
- Farrell, Joseph, «Cocktail: TV Commercial Test», Los Angeles, National Research Group, 1988d.
- Fenín, George y Everson, William K., *The Western: From Silents to Cinerama*, Nueva York, Bonanza Books, 1962.
- Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 (trad. cast.: *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992).
- Feuer, Jane, «Melodrama, Serial Form and Television Today», *Screen*, vol. 25, n° 1, 1984, págs. 4-16.
- Feuer, Jane, «Genre Study and Television», en Robert C. Allen (comp.) *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987.
- Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, 2.ª ed., Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Fischer, Lucy, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Fishelov, David, *Metaphors of Genre: The Role of Analogy in Genre Theory*, University Park, Penn State University Press, 1993.
- Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman, 1989.
- Fiske, John, *Introduction to Communication Studies*, 2.ª ed., Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Foster, William Trufaut, *Vaudeville and Motion Picture Shows. A Study of Theaters in Portland, Oregon*, Portland, Reed College, 1914.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- Frank, Nino, «Un nouveau genre "policier": l'aventure criminelle», *L'Écran français*, n° 61, agosto, 1946, págs. 8-9, 14.
- Freadman, Anne, «Untitled: (on genre)», *Cultural Studies*, vol. 2, n° 1, 1988, págs. 67-99.
- Freud, Sigmund, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, trad. ingl. por James Strachey, Nueva York, Norton, 1960, original en alemán, 1905 (trad. cast.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1996).
- Frow, John, «Michel de Certeau and the Practice of Representation», *Cultural Studies*, vol. 5, n° 1, 1991, págs. 52-60.
- Frow, John, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Frye, Northrop, «The Argument of Comedy», en *English Institute Essays*, Nueva York, Columbia University Press, 1949.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Gaines, Jane, «Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story», en Jane Gaines y Charlotte Herzog (comps.), *Fabrications: Costume and the Female Body*, Nueva York, Routledge, 1990, págs. 180-211.

- Gallagher, Tag, «Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western», en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2.^a ed., Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 246-260.
- Gehring, Wes, D., *Handbook of American Film Genres*, Westport, CT, Greenwood, 1988.
- Giannetti, Louis, *Understanding Movies*, 6.^a ed., Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993.
- Gifford, Dennis, *A Pictorial History of Horror Movies*, Londres, Hamlyn, 1973.
- Gitlin, Todd, *Inside Prime Time*, Nueva York, Pantheon, 1983.
- Gledhill, Christine, «The Melodramatic Field: An Investigation», en Christine Gledhill (comp.), *Home Is Where the Heart Is*, Londres, British Film Institute, 1987.
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.
- Grant, Barry Keith (comp.), *Film Genre Reader*, 2.^a ed., Austin, University of Texas Press, 1995.
- Grant, Barry Keith, *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- Grodal, Torben Kragh, *Cognition, Emotion, and Visual Fiction: Theory and Typology of Affective Patterns and Genres in Film and Television*, Copenhagen Department of Film and Media Studies, 1994; versión revisada, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Guerrero, Ed., *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Filadelfia, Temple University Press, 1993.
- Gunning, Tom, «Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films», *IRIS*, vol. 2, n.º 1, 1984, págs. 101-112, reimpreso en Thomas Elsaesser (comp.) con la colaboración de Adam Barker, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, págs. 86-94.
- Gunning, Tom, «Primitive Cinema, a Frame-Up? or the Trick's on Us», *Cinema Journal*, n.º 28, 1989, págs. 3-12, reimpreso en Thomas Elsaesser (comp.) con la colaboración de Adam Barker, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, págs. 95-103.
- Gunning, Tom, «Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy», en Kristine B. Karnick y Henry Jenkins (comps.), *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York, Routledge, 1984, págs. 87-105.
- Gunning, Tom, «Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush»: The Origins of Film Genres», *Iris*, n.º 20, 1995, págs. 49-61.
- Gunning, Tom, «New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography, and the Early Cinema of Lumière», en Terry Smith (comp.), *Impossible Presence: The Image Encounter*, Power Institute Series 2, 1998.
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. ingl. por Thomas Burger con la colaboración de Frederick Lawrence, Cambridge, MIT Press, 1991; original, 1962.
- Hall, Stuart, «Encoding, Decoding», en Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (comps.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980.
- Hanks, William, «Discourse Genres in a Theory of Practice», *American Ethnologist*, n.º 14, noviembre, 1987, págs. 668-692.
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Hartman, Geoffrey, «Structuralism: The Anglo-American Adventure», *Yale French Studies*, n.º 36-37, 1966, págs. 148-168.
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Nueva York, Penguin, 1974.

- Hays, Will H., *Motion Picture Industry in Wartime America 1943-1944*, 22.^o informe anual, 27 de marzo de 1944.
- Heath, Stephen, «On Screen, in Frame: Film and Ideology», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, n.º 3, agosto 1976, págs. 251-265.
- Hepner, H. W., «Public Likes and Dislikes», *Film Daily Yearbook*, 1929, pág. 896.
- Hernadi, Paul, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972.
- Hernadi, Paul, «Entertaining Commitments: A Reception Theory of Literary Genres», *Poetics*, n.º 10, 1981, págs. 195-211.
- Hirsch, E. D., Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- Horacio Flaco, Quinto, *Ars Poetica* conocida también como *Epistle to the Pisones*, en *Criticism: The Major Statements*, edición a cargo de Charles Kaplan, Nueva York, St. Martin's Press, 1975, págs. 94-107 (trad. cast.: *Arte poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998).
- Hugo, Victor, Prefacio de *Cromwell*, 1827 (trad. cast.: *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979).
- Jacobs, Lea, «The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama», *Camera Obscura*, n.º 31, 1993, págs. 120-147.
- Jameson, Fredric, «Magical Narratives: Romance as Genre», *New Literary History*, n.º 7, 1975, págs. 135-163.
- Jameson, Richard T. (comp.), *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*, San Francisco, Mercury House, 1994.
- Jauss, Hans Robert, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. ingl. por Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Johnston, Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973, págs. 24-31.
- Jost, François (comp.), *Le Genre télévisuel. Réseaux: Communication, Technologie, Société*, n.º 81, enero-febrero, 1997.
- Kael, Pauline, «Epics: The Bible, Hawaii, Dr. Zhivago», en *Kiss Kiss Bang Bang*, Boston, Little, Brown and Company, págs. 131-137.
- Kaminsky, Stuart M., *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Pflaum, 1974, edición revisada, 1984.
- Kaminsky, Stuart M. y Mahan, J. H., *American Televisual Genres*, Chicago, Nelson-Hall, 1986.
- Kaplan, E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York, Methuen, 1983 (trad. cast.: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998).
- Karney, Robyn (comp.), *Chronicle of the Cinema*, Nueva York, Dorling Kindersley, 1995.
- Karnick, Kristine Brunovska y Jenkins, Henry (comps.), *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Kim, Susan, «Genre Survey», Iowa City, manuscrito, 1997.
- Kim, Susan, *Kiss or Kill*, anuncio, *New York Times*, 21 noviembre 1997, B29.
- Kitses, Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Klinger, Barbara, «Local» Genres: The Hollywood Adult Film in the 1950s», en Bratton, Cook y Gledhill (comps.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Londres, British Film Institute, 1994, págs. 134-146.

- Koszarski, Richard, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Nueva York, Scribner's, 1990.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 (trad. cast.: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995).
- Kreuger, Miles, *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street as Reported in a Great Fan Magazine*, Nueva York, Dover, 1975.
- Krutnik, Frank, «A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian», en Karnick y Jenkins (comps.), *Classical Hollywood Comedy*, Nueva York, Routledge, 1994, págs. 17-38.
- Kuhn, Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982 (trad. cast.: *El cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991).
- Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 (trad. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990).
- Landy, Marcia, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Lang, Robert, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Leach, Edmund, *Claude Lévi-Strauss*, Nueva York, Viking Press, 1970 (trad. cast.: *Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo*, Barcelona, Anagrama, 1970).
- Leutrat, Jean-Louis, y Liandrat-Guigès, S., *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*, París, Armand Colin, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, «The Structural Study of Myths», en *Structural Anthropology*, Nueva York, Basic Books, 1963.
- López, Daniel, *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*, Jefferson, NC, McFarland, 1993.
- Lotman, Juri, *Semiotics of Cinema*, trad. ingl. por Mark E. Suino, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1976 (trad. cast.: *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Lotman, Juri, *The Structure of the Artistic Text*, trad. ingl. por Ronald Vroon, Ann Arbor, Michigan Slavic Materials, 1977 (trad. cast.: *Estructura del texto artístico*, Tres Cantos, Istmo, 1988).
- Lunenfeld, Peter, *Film Rouge: Genre, Postmodern Theory, and the American Cinema of the 1980s*, tesis de UCLA, 1994.
- MacGowan, Kenneth, *Behind the Screen*, Nueva York, Delacorte, 1965.
- Maltby, Richard, *Passing Parade: A History of Popular Culture in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Maltby, Richard, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford y Cambridge, MA, Blackwell, 1995.
- Maltin, Leonard (comp.), *Leonard Maltin's Movie and Video Guide: 1998 Edition*, Nueva York, Signet, 1997.
- Martinet, André, *Elements of General Linguistics*, trad. ingl. por Elisabeth Palmer, Chicago, University of Chicago Press, 1966 (trad. cast.: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1991).
- Mast, Gerald, *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1973.
- Mayne, Judith, «The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism», en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (comps.), *Re-Vision: Essays in*

- Feminist Film Criticism*, Frederick, MD, American Film Institute/University Publications of America, 1984, págs. 49-66.
- McConnell, Frank D., *The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975 (trad. cast.: *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977).
- Mercier, Louis-Sébastien, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773.
- Merritt, Russell, «Melodrama: Post-Mortem for a Phantom Genre», *Wide Angle*, vol. 5, n° 3, 1983, págs. 24-31.
- Metz, Christian, *Language and Cinema*, Mouton, La Haya, 1974 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974).
- Minturno, Antonio, *De Poeta Libri Sex*, 1559.
- Mitry, Jean, *Dictionnaire du cinéma*, París, Larousse, 1963 (trad. cast.: *Diccionario del cine*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970).
- Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, CT, Archon Books, 1982.
- Modleski, Tania, «Time and Desire in the Woman's Film», *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, 1984, págs. 19-30.
- Muller, Eddie y Paris, Daniel, *Grindhouse: The Forbidden World of «Adults Only» Cinema*, Nueva York, St. Martin's Griffin, 1996.
- Mulvey, Laura, «Notes on Sirk and Melodrama», *Movie*, n° 25, 1977, págs. 53-56, reimpreso en Christine Gledhill (comp.), *Home Is Where the Heart Is*, Londres, British Film Institute, 1987.
- Mulvey, Laura, «Melodrama In and Out of the Home», en Colin McCabe (comp.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, Manchester, Manchester University Press, 1986.
- Musser, Charles, «The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narratives», publicado inicialmente en *Iris* 2, 1984, reimpreso en Thomas Elsaesser (comp.) con la colaboración de Adam Barker, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, págs. 123-132.
- Musser, Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Nueva York, Scribner's, 1990.
- Naficy, Hamid, «Television Intertextuality and the Discourse of the Nuclear Family», *Journal of Film and Video*, vol. 41, n° 4, 1989, págs. 42-59.
- Naficy, Hamid, «Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre», *East-West Film Journal*, vol. 8, n° 2, 1994, págs. 1-30.
- Naremore, James, «American Film Noir: The History of an Idea», *Film Quarterly*, vol. 49, n° 2, 1996, págs. 12-28.
- Naremore, James, *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley University of California Press, 1988.
- Neale, Stephen, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1980.
- Neale, Stephen, «Melodrama and Tears», *Screen*, vol. 27, n° 6, 1986, págs. 6-23.
- Neale, Stephen, «Questions of Genre», *Screen*, vol. 31, n° 1, 1990, págs. 45-66, reimpreso en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2.ª ed., Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 159-183.
- Neale, Stephen, «Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press», *Velvet Light Trap*, n° 32, 1993, págs. 66-89.
- Nowell-Smith, Geoffrey, «Minnelli and Melodrama», *Screen*, vol. 18, n° 2, verano 1977, págs. 113-118.

- O'Brien, Charles, «Film Noir in France: Before the Liberation», *Iris*, 21 (primavera 1996), págs. 7-20.
- Odin, Roger, «Pour une sémiologie-pragmatique du cinéma», *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, págs. 67-82.
- Older, Andrew, H., «The OWI Motion Picture Bureau», en Jack Alicante (comp.), *The 1943 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, Nueva York, Film Daily, 1943, pág. 185, 187.
- Paul, William, *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- Perloff, Marjorie, «Introduction», en Marjorie Perloff (comp.), *Postmodern Genres*, número especial de *Genre*, vol. 20, n° 3-4, otoño-invierno 1987, págs. 233-240.
- Pope, Alexander, *Essay on Criticism*, 1711.
- Privett, Ray, «Midwest and Midwestern: Geography and Genre in *Troublesome Creek* y *Fargo*», manuscrito inédito, 1997.
- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana, Research Center in Anthropology, 1958 (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987).
- Radway, Janice, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.
- Richardson, John H., «The Selznick of Schlock», *Première*, diciembre 1990, págs. 114-123, 152.
- Richardson, John, H., «Silver Lining», *Première*, diciembre 1991, págs. 107-116.
- Roberts, Martin, «Transnational Geographic: Perspectives on *Baraka*», manuscrito inédito, 1995.
- Roddick, Nick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, Londres, British Film Institute, 1983.
- Rosen, Philip, «Screen and the Marxist Project in Film Criticism», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 2, n° 3, agosto 1977, págs. 273-287.
- Rosmarin, Adena, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Roth, Paul, *Documentary Film*, Nueva York, Hastings House, 1952.
- Rothembuhler, Eric, «What Makes Us Think Looking at a Television Set is Communication?», manuscrito inédito, 1995.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discourse on the Origins of Equality*, 1755 (trad. cast.: *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Alba, 1996).
- Ryall, Tom, «The Notion of Genre», *Screen*, vol. 11, n° 2, marzo-abril 1970, págs. 22-32.
- Ryan, Marie-Laure, «Towards a Competence Theory of Genre», *Poetics*, n° 8, 1979, págs. 307-337.
- Sacks, Sheldon, «The Psychological Implications of Generic Distinctions», *Genre*, vol. 1, n° 2, abril 1968, págs. 106-115, 120-123.
- Sale, Kirkpatrick, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, Nueva York, Plume, 1990.
- Sarris, Andrew, «The Sex Comedy Without Sex», *American Film*, vol. 3, n° 5, marzo 1978, págs. 8-15.
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, trad. ingl. por Wade Baskin, Nueva York, McGraw-Hill, 1959 (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1998).
- Sealiger, Julius Caesar, *Poetics (Poetice Libri Septem)*, 1561.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, «Literary Genres and Textual Genericity», en Ralph Cohen (comp.), *The Future of Literary Theory*, Nueva York, Routledge, 1989, págs. 167-187.
- Schatz, Thomas, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nueva York, Random House, 1981.

- Schickel, Richard, *The Disney Version: The Life, Times, Art, and Commerce of Walt Disney*, Nueva York, Avon Books, 1968.
- Schiff, Stephen, «Introduction: The Repeatable Experience», en Richard T. Jameson (comp.), *They Went Thataway: Redefining Film Genres*, San Francisco, Mercury House, 1994, págs. xiii-xx.
- Schlegel, Friedrich, *Dialogue on Poetry*, 1800.
- Schrader, Paul, «Notes on Film noir», *Film Comment*, n° 8, primavera 1972, 9-13.
- Sennett, Ted, *Warner Brothers Presents*, Nueva York, Castle Books, 1971.
- Short, Ray LeRoy, *A Social Study of the Motion Picture*, tesis de la University of Iowa Masters, 1916.
- Singer, Ben, «Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly», *Camera Obscura*, 22 enero 1990, págs. 90-129.
- Sklar, Robert, *Film: An International History of the Medium*, Nueva York, Prentice Hall and Harry N. Abrams, 1993.
- Smith, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1950.
- Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 2.ª ed., Nueva York, Ungar, 1991.
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis Verlag, 1946.
- Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Stendhal (Henri Beyle), *Racine et Shakespeare*, 1823, 1825.
- Strelka, Joseph, P. (comp.), *Theories of Literary Genre*, University Park, Penn State University Press, 1978.
- Sweeney, Russell, *Coming Next Week: A Pictorial History of Film Advertising*, Nueva York, Castle Books, 1973.
- Tasso, Torquato, *Discorsi*, 1594.
- Taves, Brian, *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, Jackson, University Press of Mississippi, 1993.
- Taves, Brian, Hoffman, Judi y Lund, Karen, *The Moving Image Genre-Form Guide*, Washington, DC, Library of Congress, 1997.
- Thomson, David, *America in the Dark: Hollywood and the Gift of Unreality*, Nueva York, William Morrow and Company, 1977.
- Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haya, 1969.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic*, trad. de Richard Howard, Ithaca, Cornell University Press, 1975; original en francés, 1970.
- Todorov, Tzvetan, «The Origin of Genres», *New Literary History*, n° 8, 1976, págs. 159-170.
- Tolkin, Michael, *The Player, The Rapture, The New Age: Three Screenplays*, Nueva York, Grove Press, 1995.
- Triplett, Mike, «Die Hard in a Newspaper», *The Dayliowan*, 5 marzo, 1998, pág. 5c.
- Turim, Maureen, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Tyler, Parker, *Underground Film: A Critical History*, Nueva York, Grove Press, 1969.
- Valenti, Jack, «The Movie Rating System», Motion Picture Association of America, sin fecha.
- Veblen, Thorsten, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, Nueva York, Dover, 1994; original, 1899 (trad. cast.: *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamérica, 1988).
- Vernet, Marc, *Lectures du film*, París, Albatros, 1976.

- Vida, Marco Girolamo, *De Arte Poetica*, 1527.
- Vuillermoz, E., «La Bête humaine, Hôtel du Nord», *Le Temps*, 14 de enero de 1939.
- Waller, Gregory, A., «Re-placing *The Day After*», *Cinema Journal*, vol. 26, n° 3, primavera 1987, págs. 3-20.
- Warshow, Robert, *The Immediate Experience*, Nueva York, Atheneum, 1974. «The Gangster as Tragic Hero», págs. 127-134; «Movie Chronicle: The Westerner», págs. 135-154.
- Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Nueva York, Scribner, 1958; original, 1920 (trad. cast.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Tres Cantos, Istmo, 1998).
- Wellek, René, «The Concept of Evolution in Literary History», en *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- Wellek, René y Austin Warren, *Theory of Literature*, 3.ª ed., Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1956; original, 1949 (trad. cast.: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993).
- Wild West, *The*, por los editores de Time-Life Books, Nueva York, Warner Books, 1993.
- «Wild West Pictures», *The Moving Picture News*, vol. 4, n° 46, 18 noviembre 1911, pág. 6.
- Williams, Alan, «Is a Radical Genre Criticism Possible?», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, n° 2, primavera 1984, págs. 121-125.
- Williams, Linda, «"Something Else Besides a Mother": *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama», *Cinema Journal*, vol. 24, n° 1, 1984, págs. 2-27.
- Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Williams, Linda, «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, 1991, págs. 2-13, reimpreso en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2.ª ed., Austin, University of Texas Press, 1995, págs. 140-158.
- Williams, Linda, «Melodrama Revisited», en Nick Browne (comp.), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1989, págs. 42-88.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trad. ingl. por G.E.M. Anscombe, Londres, Oxford University Press, 1953 (trad. cast.: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1988).
- Wollen, Peter, «An Alphabet of Cinema: 26 Responses to a Self-Interview», *Point of Contact*, vol. 5, n° 1, 1997, págs. 5-17.
- Wood, Michael, *America in the Movies, or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*, Nueva York, Delta, 1975.
- Wood, Robin, «An Introduction to the American Horror Film», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods II: An Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1985, págs. 195-220.
- Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Wright, Will, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Wyatt, Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- «Young Mr. Lincoln de John Ford», texto colectivo de los editores de *Cahiers du cinéma*, n° 223, agosto 1970, págs. 29-47, trad. ingl. en *Screen*, otoño 1972, págs. 5-44.

Índice de temas

Anuncios, véase publicidad

Aproximación semántico-sintáctica al género, 47, 126-129, 153, 220, 264, 279-280, 282, 291

Aproximación semántico-sintáctico-pragmática al género, 279-289, 304

Aproximaciones al género, véase clásica; evolucionista; ideológica; neoclásica; ritual; romántica; científica; semántico-sintáctica; semántico-sintáctico-pragmática; zoológica

Aproximaciones científicas al género, 23-24, 26, 31, 35, 52

Aproximaciones clásicas al género, 18-21, 25, 36, 79, 179, 243-244

Aproximaciones evolucionistas al género, 23-24, 44-45, 79, 104-105

Aproximaciones ideológicas al género, 50-52, 277, 295-296, 300-302

Aproximaciones neoclásicas al género, 21-23, 171, 241-245, 260

Aproximaciones rituales al género, 19, 41-43, 50-51, 52, 79-80, 252-258, 279, 295, 300-302

Aproximaciones románticas al género, 23-24, 25, 36, 79, 171, 179

Aproximaciones zoológicas al género, 37-38, 95-102, 104-105, 145, 182

Arquetipo, véase mito

Bandera, 124-125, 263, 270, 273

Carteles, véase publicidad

Ciclos cinematográficos, 69, 91-94, 97-102, 104, 106, 114, 120, 162-169, 189, 191, 198, 225, 251, 268, 276, 286

Ciclos, véase ciclos cinematográficos

Cineastas independientes, 147-152, 168, 169

Clasificación por edades, 134-136, 156-157

Comunicación genérica, 229-233

Comunicación lateral, 219, 220, 222-223,

- 224, 232-233, 237-240, 249, 257, 263, 267, 268, 275
- Comunidad constelada, 218-219, 222, 224, 228, 232-233, 236-237, 240, 251-252, 255-256, 258, 260, 261, 267, 268, 271, 275
- Comunidad genérica, 213-223, 227-229
- Copyright/registro de la propiedad, 251, 260
- Corpus genérico, 45-50, 66, 119, 122, 123, 128, 292-293, 296, 298, 301
- Críticos, 20-21, 26, 27, 30, 31, 40, 41, 43-44, 47, 52-53, 55, 64-65, 67, 70-71, 77-78, 93, 106, 108, 110, 113, 119-120, 122, 123, 129, 140, 155, 157, 173, 176-177, 194, 197, 229, 252, 275, 291-292
- Discursividad secundaria, 231-233, 239, 259, 263, 267, 275
- Discurso, véase género como actividad discursiva
- Disputa de los antiguos y los modernos, 243-244
- Economía genérica, 207-213, 233
- Enerucijadas genéricas, 109-201, 209, 211, 223
- Espectador, público, lectores, usuarios, 28-29, 31, 34, 36-37, 40, 51, 67-68, 77, 111, 123, 131, 138-141, 143-145, 156-157, 175-177, 193, 194, 195, 197, 199-207, 208, 209, 213, 218, 236, 240, 245-248, 248-252, 253-258, 260, 263-264, 279, 282, 283-284, 287-288, 300, 304
- Estrellas, 49, 61, 66-68, 147-148, 162, 163, 165, 168, 173, 192, 251, 258, 260
- Estudio de la recepción, 285
- Estudios, véase industria cinematográfica
- Film rouge, 221
- Funciones genéricas, 35-36, 50, 242-243, 280
- Género como actividad discursiva, 169-170, 231-232
- Género y cultura, 200-207, 210, 211, 213-214, 223
- Género y nación, 40, 104, 124-125, 182, 263-277, 284-285
- Géneros híbridos, hibridación de géneros, 22, 25, 31, 38, 40, 71, 171-182
- Himno nacional, 263, 268-271
- Industria cinematográfica (grandes estudios), 36-37, 52, 56, 65, 72-78, 86, 107, 109, 146, 150, 154, 158, 162-169, 177, 183, 194, 195, 198, 233, 279, 280
véase también cineastas independientes
- Industria, véase industria cinematográfica
- Instituciones, 26, 31, 37, 130-136, 172, 263-264
- Lectores, véase espectador
- Marcas registradas, véase marcas
- Marcas y nombres de marca, 94, 159-162, 168, 169
- Mezcla de géneros, véase géneros híbridos
- Mito, arquetipo, 26, 41-43, 50, 60, 79-80, 130, 241, 254
- Música grabada, 248, 257, 260, 271
- Nación, véase género y nación
- Novela, 17, 24, 119, 121, 187, 192
- Papel del gobierno en el género, 52, 134-135, 152-155, 286-284
- Partituras, 217
- Periódicos, 172-173, 246, 264-268
- Placer genérico, 199-207, 210, 211-212, 223, 229, 258
- Poesía, 18-19, 81, 245, 253
- Productores, 31, 65-69, 72-78, 114, 119, 140, 148, 157, 169, 197, 198, 233, 245, 251
- Publicidad, anuncios, carteles, 55, 66, 69, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 98, 116-117, 123, 147, 149, 150, 151, 162, 163, 164, 165, 172-173, 178-179, 193, 216, 222-223, 225, 238, 247, 256, 258-259, 260
- Público, véase espectador
- Radio, 59, 116, 119, 166, 173, 192, 229, 247, 248, 257
- Serie B, 95, 149, 166
- Teatro, 67, 253
- Televisión, 114, 132, 172, 205, 219, 229, 237, 239
- Tiras de historietas, 162-163
- Usuarios del género, véase espectador

Índice de géneros

- Acción, 74-75, 132, 146, 147, 174, 175, 178, 192, 193, 217
- Agente secreto, 149
- Animación, 59, 131, 177
- Arte y ensayo, véase vanguardia
- Artes marciales, 132, 217
- Aventuras, 37, 39, 43, 48, 83, 106, 118, 133, 140, 166, 174, 178, 180, 193, 204, 242
- Béisbol, 192, 221
- Bélico, 33, 37, 39, 48, 107, 136, 159, 175, 180, 194, 204
- Big caper, 41, 41 n., 192, 303
- Biopic, 37, 41, 41 n., 42, 55, 59, 65-72, 73, 77, 81, 89-91, 106, 117-118, 166, 167, 191-192, 204, 238-239, 275
- Blaxploitation, 126, 133, 192
- Boxeo, 192
- Buddy, 74, 75, 133, 134, 184-186, 192, 194
- Burlesco, véase comedia, burlesca
- Cárceles de mujeres, 175, 195, 214
- Catástrofes, 41, 136, 192, 204, 303
- Chick Flick, 133, 134
- Ciencia-ficción, 33, 39, 42, 59, 115, 116, 117, 135-136, 194, 204, 217, 255, 300
- «Cine del mundo», 221
- Cine negro, 40, 51, 81, 84, 93, 109, 111, 132, 174, 177, 180, 182, 192, 194, 217
- Comedia estudiantil, véase comedia, estudiantil
- Comedia romántica, véase comedia, romántica
- Comedia, 18, 26, 30, 33, 40, 47, 57, 58, 63, 79, 80, 82, 83, 84, 88, 89, 94, 100, 101, 103, 104, 105, 118, 131, 140, 145, 147, 155, 159, 175, 181, 182, 193, 194, 203, 204, 205, 242, 251, 274
- burlesca, 82, 103
- estudiantil, 58, 192
- romántica, 39, 40, 58, 103, 175, 178, 180-181, 182, 254

Conciertos, 192

Criminal/gángster, 33, 45, 48, 60-61, 63, 72, 73, 76, 140, 146, 155, 174, 177, 178, 192, 193, 199-200, 217

Dibujos animados, véase animación

Docudrama, 82

Documental, 40, 59, 81, 131, 132, 152, 155, 194, 221

Drama de época, véase drama, de época

Drama romántico, véase drama, romántico

Drama, 30, 57, 58, 81-82, 83, 89, 99, 101, 104, 109, 131, 147, 152, 155, 178, 180, 182, 193, 194, 238, 274, 286

— de época, 180

— policíaco, 194

— romántico, 184-189

— sexual, 192

Educativo, 131, 192

Elecciones, 221

Epopéya, épico, 17, 23, 30, 39, 63, 79, 81, 83, 101-102, 103, 104, 123, 133, 177, 242, 254, 274

Espada y brujería, 159

Espías, 39

Estrella radiofónica, 192

Experimental, véase vanguardia

Exploitation, 192

Fantasía, 39, 159, 178, 204

Fantástico, 28, 36, 125

Ferrovial, 61, 132, 220

Festival, 131

Film noir, véase cine negro

Gángster, véase criminal

Gay, 219, 229

«Grossout», 215

Humor adulto, 174

Indio, 62, 192

Láfrica, 30, 81, 103, 104, 125, 253

Melodrama, 22-23, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 58, 59, 63, 81, 83, 84, 94, 104, 105, 109, 112, 114, 115, 133, 136, 140, 148,

152, 155, 159, 174, 184, 193, 194, 204, 215, 242, 251, 274, 286, 299, 301

— «familiar», 38, 47, 112, 115, 119, 286

— materno, 111, 112

«Midwestern», 221

Musical, 33, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 55, 56-60, 63, 68, 72, 73, 77, 81, 84, 85, 88, 89, 94, 95-100, 101, 102, 103-104, 109, 114, 129, 131, 133, 140, 146, 152, 155, 159, 177, 178, 180, 181, 192, 193, 198, 201-203, 204, 214, 217, 219, 222, 256, 274, 284, 292, 299, 301, 301 n., 303

Narrativa (scenic), 81, 82, 130, 192

Naturaleza, 204

Noticiario, 59, 131, 192

Periódico, 130, 192, 193,

Persecuciones, 83, 192, 250

Plantación, 133

Policía, véase drama policíaco

Policíaco, véase drama, policíaco

Político, 192

Pornografía, 134, 157, 215

Problemática social, 77, 136, 155

Road movie, 41, 48, 133, 134, 175, 192, 194

Romance, romántico, 30, 58, 59, 63, 69, 73, 83, 88, 94, 99, 101, 102, 147, 159, 174, 181, 204, 242

Screwball, 42, 82, 108, 177, 192, 193, 204, 219

Sexo, véase drama, sexual

Slapstick, 82, 103, 118, 178, 180, 198, 204

Stag movies, 192, 192 n.

Surf, 192

Suspense, 194, 209-210

Terror, 33, 90, 106, 107, 109, 116, 126, 129, 135, 155, 159, 177, 192, 194, 204, 208-210, 215, 299, 302-303

Thriller, 107, 147, 166, 167, 169, 182, 194, 208, 301

Titular, 73, 76-77

Tragedia, 18, 22, 26, 30, 79, 82, 95, 101, 105, 204, 242, 253, 254

Tragicomedia, 22, 30, 95, 103

Underground, véase vanguardia

Vanguardia/experimental/arte y ensayo/underground, 126, 131, 177, 192, 229

Viajes, 59, 60, 61-62, 63, 89, 155, 178, 180

Video nasties, 135, 217

Weeple, véase women's film

Western, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 49, 55, 59, 60-65, 77, 81, 82, 83, 83 n., 84, 85, 100, 103, 104, 106, 108, 126, 128-

129, 131, 140, 146, 147, 148-149, 155, 159, 166, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 193, 194, 198, 203-204, 217, 236, 251, 254, 274, 275, 284, 292, 297-299, 300, 302, 303-304

Cowboy cantante, 194, 236

Spaghetti, 298

Pennsylvania, 298

Women's film, 103, 107, 108-120, 125, 133, 174, 177, 178, 180, 181, 192, 204, 217, 229

Índice de nombres y títulos

- Abbott, Bud y Lou Costello, 194
 Academia, premios, 67, 191
 Addison, Joseph, 267
 Adolff, John, 68
 Adorno, Theodor, 51
Aeropuerto (Seaton, 1970), 194
Affairs of Cellini, The (La Cava, 1934), 71
Agárralo como puedas (Zucker, 1988), 193
Agente 007 contra el doctor No (Young, 1962), 164, 166
Air Force One (1977), 75
Alerta máxima (Davis, 1992), 75
Alexander Hamilton (Adolff, 1931), 68-70, 238
All in the Family, 249
All Through the Night (Sherman, 1942), 300
Alma rebelde (Stevenson, 1944), 153
 Althusser, Louis, 50-51, 295 n.
 Altman, Rick, 34, 41, 51, 128, 210, 241, 279, 301 n.
 Altman, Robert, 179
Ámame esta noche (Mamoulian, 1932), 256, 257
 «America the Beautiful», 269
American Graffiti (Lucas, 1973), 257
American Hot Wax (Mutrux, 1978), 257
 Anderson, Benedict, 264-268, 268-269, 273, 275
 Andrew, Dudley, 33, 35, 72
 Andy Hardy serie (MGM), 166
Ángeles sin brillo (Sirk, 1957), 118
 Anobile, Richard, 208, 209
 Ansen, David, 175
 Arbuckle, Charles «Fatty», 194
 Aristófanes, 114, 145
 Aristóteles, 18-19, 28, 145, 230, 241, 242, 243, 244, 280
 Arliss, George, 67, 91, 238
Arma letal (Donner, 1987), 74, 166, 168
 Arnold, Matthew, 41
 Aronson, «Broncho Billy», 61, 62

- Arthur, Jean, 88
Asalto y robo a un tren (Porter, 1903), 55, 60-62, 77, 94
 Associated Exhibitors, 151
 Astaire, Fred y Ginger Rogers, 48, 89, 201-203, 204, 301
 Aumont, Jacques, 123
 Austen, Jane, 205, 254
 Austin, Bruce y Thomas Gordon, 156, 173, 291 n.
 Babington, Bruce y Peter William Evans, 123
Bailando con lobos (Costner, 1990), 176
 Bakhtin, Mikhail, 192
 Balzac, Honoré de, 254, 302
 Barker, Martin, 136
 Barr, Roscenne, 271
 Barrios, Richard, 86
 Barry, Wesley, 149
 Barrymore, John, 67
 Barsky, Bud, 149, 152
 Barthes, Roland, 33, 51, 187
 Barylick, John, 263
 Basinger, Jeannine, 37
 Batman, 166
Battling Bunyan (1925), 151, 152
 Baudry, Jean-Louis, 51
 Bazin, André, 41, 177
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 22
 Beck, Jay, 232
 Beebe, Thomas O., 143, 281
Behind the Make-Up (1929), 100
 Behlmer, Rudy, 48, 73, 159
 Belasco, David, 114
Bella y la bestia, La (serie televisiva), 86
 Benjamin, Walter, 248, 249
 Bennett, Tony, 36
Bestia humana, La (Renoir, 1938), 93
 Buick, Marshall, 248
Big Pond, The (Henley, 1930), 58
 Biograph, 61, 62
 Blackhawk Films, 132, 220
 Blake, Henry, 72, 77
 Blondie serie (Columbia), 166
 Bogdanovich, Peter, 300
 Boileu, Nicolas, 21, 79, 241, 243
 Boles, John, 59
Bonnie and Clyde (Penn, 1967), 48
 Bordwell, David, 186
 Bowery Boys serie, 166
 Branagh, Kenneth, 175
 Braudy, Leo, 33, 37, 145, 291 n., 295, 295 n.
Broadway Hoofers, 58, 100
 «Broadway», películas de, 56-57
 Brooks, Peter, 42
 Brown, Bryan
 Brunetiere, Ferdinand, 23, 24, 26, 79
 Buckner, Robert, 159
 Burch, Noel, 130
Burned at the Stake (Paley y Steiner), 61
 «Burglar Bill», serie (American Mutoscope Biograph), 162
 Buscombe, Ed, 33, 60, 62, 86, 214
 «Buster Brown» serie, 162
 Cagney, James, 48, 199, 210
Calle 42, La (Bacon, 1933), 60, 73
 Campbell, Eric, 194
Canción de la esfera, La, 58
Canción de Roldán, La, 81
 Candy, John, 74
Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly, 1952), 146, 292
Cantor de jazz, El (Crosland, 1927), 56
Cañones de Navarone, Los (Thompson), 39
Capitán Blood, El (Curtiz, 1935), 48
Capture of the Yegg Bank Burglars (Poter), 61
Cárcel caliente, La (Demme, 1974), 175
Cardinal Richelieu (Lee, 1935), 67, 71
Carita de ángel (Green, 1933), 73
Casablanca (Curtiz, 1942), 146, 159, 269, 271
 Castelvetro, Lodovico, 21
Castillo de Dragonwyck, El (Mankiewicz), 111
 Cavell, Stanley, 39, 42
 Cawelti, John, 34, 37, 40, 42, 43, 51, 60, 79, 145, 294, 295 n., 297, 297 n.
Centauros del desierto (Ford, 1956), 236, 254
Centennial Summer (Preminger, 1946), 257
 Cervantes, Miguel de, 23
 Chaplin, Charlie, 194
Chaqueta metálica, La (Kubrick, 1987), 205
 Charlie Chan, serie (Fox), 166

- Chase, Chevy, 204
 Chatterton, Ruth, 73
Cheers, 249
Children of Dreams, 58
 Chong, Rae Dawn, 74
Cita en San Luis (Minnelli, 1944), 256, 257
 Classification and Rating Administration (CARA), 156, 157
Clive of India (Boleslawski, 1935), 71
Close Harmony (1929), 100
 Clover, Carol, 215, 218
 Clyde, June, 110
Cocktail (Donaldson, 1988), 183-189
Cocodrilo Dundee (Faiman, 1986), 74
 Colie, Rosalie, 123
College Love, 58
 Colman, Ronald, 71
 Colón, Cristóbal, 272-273
 Columbia Pictures, 87, 166
Commando (Lester, 1986), 74
 Comolli, Jean-Louis, 51, 295 n.
 Conan, 166
Conan el Bárbaro (Milos, 1982), 74
Condición humana, La, 199
 Connery, Sean, 164, 166-167
Conquista del paraíso, La (Scott, 1992), 273
Contra el imperio del crimen (Keighley, 1935), 300
 Cook, David A., 60, 110
 Cook, Pam, 110
Corageous Coward, The, 149
Corazones indomables (Ford, 1939), 297
 Corneille, Pierre, 21, 26
 Costa, Lucio, 287
Cripple-Creek Bar-room, 60
 Cripps, Thomas, 133
 Croce, Ariene, 177
 Croce, Benedetto, 25
 Crosby, Bing y Bob Hope, 194
 Cruise, Tom, 183, 186, 188, 191
 Crystal, David, 222
 Culler, Jonathan, 123
 Cummings, Jack, 115
 Custer, George F., 39, 40, 67, 71
 Daniels, Bebe, 147
 Dante Alighieri, 23
 Darwin, Charles, 23, 26
 Davis, Bette, 73
 Davis, Geena, 134
 De Carteau, Michel, 284-286, 287
 Delamater, Jerome, 42-43, 106
 Demille, Cecil B., 89, 147, 171, 297
 Depardieu, Gérard, 273
Depredador (McTiernan, 1987), 74, 166, 168
Dernier tournant, Le, 93
 Derrida, Jacques, 171
Desde Rusia con amor (Young, 1963), 164, 166
Desfile de canditejas (Bacon, 1933), 146
Desfile del amor, El (Lubitsch, 1929), 58
Devil May Care, 58
Día después, El (Meyer, 1983), 135
Diablo dijo no, El (Lubitsch, 1943), 153
 Dickstein, Morris, 175
 Diderot, Denis, 22
 Dieterle, William, 70, 77, 106
Diligencia, La (Ford, 1939), 86
Dirty Dancing (Ardolino, 1987), 203
Dirty Dingus Magee (Kennedy, 1970), 203
Dirty Little Billy (Dragoti, 1972), 203
Dirty Mary Crazy Larry (Hough, 1974), 203
 Disney, Walt, 145-146
Disraeli (Green, 1929), 66-71, 77, 89, 91, 117, 238-239
Divine Lady (1929), 48, 68
Divorciada, La (Leonard, 1930), 216
 Dix, Richard, 147
 Doane, Mary Ann, 34, 109-113
Doctor Frankenstein, El (Whale, 1931), 116, 208, 209
 Donner, Richard, 74
Doorway to Hell (Mayo, 1930), 73, 77
Dos hombres y un destino (Hill, 1969), 194
Dr. Ehrlich's Magic Bullet (Dieterle, 1940), 89, 91, 166
 Dr. Kildare, serie (MGM), 166
Dracula (Browning, 1931), 116
 Dryden, John, 21, 33
Dubarry, Woman of Passion (1930), 68
 Duchamp, Marcel, 132
 Dunne, Irene, 110
 Dyer, Richard, 22, 301 n.
Easy Rider (Hopper, 1969), 205, 270

Edison, Thomas A., 61, 162
 Edwards, Dell, 183
 Edwin Carewe Productions, 152
El gran despilfarro (Hill, 1985), 74
 Eliot, T. S., 41
 Ellen, 249
 Elsaesser, Thomas, 34, 47, 106, 118, 119
En busca del arca perdida (Spielberg, 1981), 39, 146, 163, 166, 193
Enrique V (Branagh, 1989), 175
 Escalfigero, Julio César, 21
Esclavos de la tierra (Curtiz, 1932), 73
Escrito sobre el viento (Sirk, 1956), 219
 Escuela de los Aneles, 50
 Esquilo, 23
 Essanay, 62
Ex-Lady (Florey, 1933), 73

Faces of Death, 135
Fantasia (Sharpsteen, 1940), 146
Fantasma de la Ópera, El, 116
 Farnum, Franklyn, 147
 Farrell, Joseph, 183-186
 Fenin, George y Everson, William K., 60
Feria de la vida, La (Lange, 1945), 257
 Feuer, Jane, 37, 39, 43, 44, 106, 113, 301 n.
Fiebre del sábado noche (Badham, 1977), 184, 186
 First National Pictures, 147, 152
 Fiske, John, 255
 Flaubert, Gustave, 254
 Fleming, Ian, 164
 Flynn, Errol, 49
FM (Alonzo), 257
 Focillon, Henri, 44
Follow the Leader, 58
 Fonda, Peter, 270
 Fontaine, Joan, 153
 Ford, Harrison, 46
 Ford, John, 47, 51, 106, 171, 297, 300
 Foster, William Trufaut, 158
 Fowler, Alistair, 30, 82, 252, 281
«Foxy Grandpa», serie (Biograph), 162
 Frameline Distribution, 131
 Francfort, escuela de, 295
 Frank, Nino y Jean-Pierre Chartier, 93
 Freed, Alan, 257
 Freed, Arthur, 47, 106, 115, 301

French Connection, The (Friedkin, 1971), 205
 Freud, Sigmund, 50, 211
Frisco Jenny (Wellman, 1933), 73
 Frye, Northrop, 17, 26-27, 28, 33, 36, 41, 47, 80, 114, 115, 118, 130, 280, 293
Furia del oro negro, La (Mamoulian, 1937), 297

 Gable, Clark, 89
 Gallagher, Tag, 106
 Gallimard Press, 92
 Gaudio, Tony, 77
 Gehring, Wes, 174
Generalito, La (Borzage, 1934), 96
«Genres List, The», 174
 Getty Museum, 135
Ghost (Zucker, 1990), 182
 Gibson, Hoot, 148
 Gibson, Mel, 74, 168
Gigante (Stevens, 1956), 205
Glorifying the American Girl (1929), 100
Glorious Betsy (1928), 68
 Glover, Danny, 74, 168
Goldberg, The, 249
Golden Bed, The (De Mille, 1925), 147
Goldfinger (Hamilton, 1964), 167
 Goldman, Lucien, 106
Golem, El, 116
Gran Ilusión, La (Renoir, 1937), 269, 271
Gran milagro, El (Cummings, 1939), 91, 167
Gran Viaje del Cine, El, 146
Gran Ziegfeld, El (Leonard, 1936), 191
Grand Slam (Dieterle, 1933), 73
 Grant, Cary, 88
Grease (Kleiser, 1978), 166
Green Goddess, The (Green, 1930), 67, 69, 238
 Green, Alfred E., 67
 Grey, Jennifer, 203
 Griffith, D. W., 38, 114, 132
 Grodal, Torben, 130
Grupo salvaje (Peckinpah), 205, 236
Guerra de las galaxias, La (Lucas, 1977), 39, 46-47, 166, 255, 300
Guerra de los mundos, La (Haskin, 1953), 116
Guerra de los Rose, La (DeVito, 1989), 175

Guerra y paz (Tolstoi), 81
 Guerrero, Ed, 133
 Gunning, Tom, 133, 249

 Habermas, Jürgen, 264-268, 273
 Hale's Tours, 61
Half Shot at Sunrise (Sloane, 1930), 58
 Hall, Stuart, 230, 244, 284
Hamlet (Shakespeare), 121, 122
Hampa dorada (Le Roy, 1930), 48, 73, 77
«Happy Hooligan», serie (Edison), 162
 Harlow, Jean, 89
Harry el Sucio (Siegel, 1972), 203
 Hartman, Geoffrey, 27
 Haskell, Molly, 108, 110, 113
Hasta que llegó su hora (Leone, 1968), 236
 Hawks, Howard, 171
 Hawn, Goldie, 49
 Hays, Will, 154
Haz lo que debes (Lee, 1989), 257
Hearts in Dixie, 57
 Hegel, F. W., 264-268
 Hendrix, Jimi, 263, 269
 Henie, Sonja, 150
Henry Aldrich, serie (Paramount), 166
 Hernadi, Paul, 123, 296, 296 n.
 Hill, Walter, 74, 176
 Hirsch, E. D., 29-30
His Own Law, 149
 Hitchcock, Alfred, 47, 51, 209
 Hoffman, Judi, 175
Hold-up of the Rocky Mountain Express, 61
Holocausto canibal, 136
Hombre delgado, El, serie (MGM), 166
Hombre invisible, El (Whale, 1933), 116
Hombre lobo, El (Waggner, 1941), 116
Hombre que mató a Liberty Valance, El (Ford, 1962), 49
Hombre y el monstruo, El (Fleming, 1941), 116
 Homero, 23, 81, 254
 Horacio, 17, 19-21, 79, 145, 243
Hôtel du Nord (Carné, 1938), 93
House of Rothschild (Werker, 1934), 67, 71
 Houston, Whitney, 271
 Howard, Joe, 71
«How», serie (Biograph), 163
 Howe, Lyman, 250, 251

Hugo, Victor, 23, 26
 Huizinga, Arnold, 50
Huracán, 205
Hurricane Kid, The, 148

I Spit on Your Grave, 136
Idolo de Acapulco, El (Thorpe, 1963), 292
Idolo, El (Curtiz, 1931), 69
Inconquistables, Los (De Mille, 1947), 297
 Inspiration Pictures, 152
Interior N. Y. Subway (Biograph), 61
Ipcress (Furie, 1965), 165, 167, 169
 Isafas, 23
It's a Great Life (1930), 100

 Jakobson, Roman, 230
 James Bond, serie, 39, 164, 166-167
 James, Henry, 121
 Jameson, Richard T., 33, 175
 Jameson, Fredric, 296, 296 n.
 Jenkins, Henry, 86, 215, 220
 Jesse J., Goldburg, Independent Pictures Corporation, 147
 Jessel, George, 71
 John Francis Dillon Productions, 152
 Johnson, Samuel, 33
 Johnston, Claire, 110
«Jones», serie (Edison), 162
Jorobado de Nuestra Señora de París, El (Dieterle, 1939), 116
Jour se lève, Le (Carné, 1939), 93
Joven Lincoln, El (Ford, 1939), 301
Juego de Hollywood, El (1992), 179
Jumpin' Jack Flash (Marshall, 1986), 74
 Jung, Carl, 26
Jungla de cristal, La (McTiernan, 1988), 74-75, 166, 168, 193
Jungla de cristal. La venganza, La (McTiernan, 1995), 75
Juzgado de guardia, 249

 Kael, Pauline, 177
 Kalem, 62, 83
 Kaminsky, Stuart, 33, 41
 Kaplan, E. Ann, 113
 Karloff, Boris, 49
 Kenton, Buster, 132
 Keighley, William, 300

Kelly, Gene, 49
 Kim, Susan, 133, 158, 197, 214
Kit Carson, 60
 Kitses, Jim, 35, 129, 297, 297 n.
 Klinger, Barbara, 219
 Koszarski, Richard, 107, 158
 Kracauer, Siegfried, 36
 Kreuger, Miles, 59
 Kuhn, Annette, 110, 113

 Laemmle, Carl, 116, 148
 Landy, Marcia, 37
 Lang, Robert, 38, 42, 110, 112
 Larger, Ernst y Carl Cassirer, 50
Last Gentleman, The (Adolfi, 1934), 69
 Laurel, Stan y Oliver Hardy, 194
 Le Pen, Jean-Marie, 274
 Leonard, Robert Z., 216
Let 'Er Buck, 148
Let's Go Native, 58
 Leutrat, Jean-Louis y S. Liandrat-Guigues, 81
 Lévi-Strauss, Claude, 50-51, 239, 294, 295, 293 n., 303, 303 n.
Ley de los Angeles, La, 249
 Ley sobre Grabaciones en Vídeo, 135, 136
 Library of Congress, 175
Life Begins (Flood, 1932), 73
Life with Father, 249
Límite 48 horas (Hill, 1982), 74, 194
 Linneo, Carolus, 23, 38, 98
 «Little Willie», serie (Biograph), 162
Loco cantor, El (Bacon, 1928), 94
 Lone Wolf, serie (Columbia), 166
Lonesome Dove (McMurry), 81
 Lord, Robert, 159
Lost Mine, The (1907), 83
 Lotman, Jurij, 235, 281
 Lubin, Arthur, 61
 Lubitsch, Ernst, 153, 171
 Lucas, George, 163, 300
 Lumière, Auguste y Louis, 249
 Lund, Karen, 175
 Luenfeld, Peter, 221

M. C. Levee Productions, 152
 MacDonald, Jeannette, 49
 MacGowan, Kenneth, 60

Madame Pompadour (1927), 68
 Mairet, Jean, 22
 Malby, Richard, 155
 Malinowski, Bronislaus, 50
 Malone, Dorothy, 118
 Maltin, Leonard, 133, 182, 217
 Mamoulian, Rouben, 256, 297
Man from Blauvelt's, The, 68
Man Who Played God, The (Adolfi, 1932), 69
Manila Calling (Leeds, 1942), 152
Maquinista de la General, El (Keaton, 1927), 132
 Marivaux, 204
 Marsellesa, La, 269, 271
 Martinet, André, 234
 Marx, hermanos, 204
 Mast, Gerald, 42, 106
Match King, The (Bretherton, 1932), 73
 Mayne, Judith, 110
 McConnell, Frank, 33, 51, 295
 McTiernan, John, 74
Melodía de Broadway, La (Beaumont, 1929), 55, 57
Memorias de África (Pollack, 1985), 179
 Menandro, 114, 145
Mensajero del miedo, El (Frankenheimer, 1962), 182
 Mercier, Louis-Sébastien, 22
 Merritt, Russell, 106, 107
 Metropolitan Museum of Art, 135
 Metz, Christian, 44, 229
 MGM Studios, 47, 56-57, 70, 106, 114, 146, 166, 168, 181, 191, 216, 301
Michael Shayne, serie (Fox), 166
Mighty Barnum, The (Lang, 1934), 71
 Miguel Ángel, 121
Millionaire, The (Adolfi, 1931), 68-70, 238
 Minton, Ugento Santonio, 21
 Mitry, Jean, 297, 297 n.
 Modleski, Tania, 110, 112, 113
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 118, 204
Moll Flanders (Defoe), 199
Momía, La (Freund, 1932), 116
Moon is Down, The (Piche, 1943), 153
 Motion Picture Association of America (MPAA), 156
Mr. Moto, serie (Fox), 166

Muerte súbita (Hyams, 1995), 75
Mujer y el monstruo, La (Arnold, 1954), 116, 117
 Mulvey, Laura, 112
 Muni, Paul, 48, 70, 92
 Murphy, Eddie, 74
 Muser, Charles, 60

Nacido el 4 de julio (Stone, 1989), 175
 Naficy, Hamid, 221
Nancy Drew, serie (Warner Bros.), 216-217
Naremore, Jim, 93, 132-133
National Endowment for Humanities, 135
National Research Group, 183, 185
Nausea, La (Sartre), 199
 Neale, Stephen, 33, 35, 40, 41, 52, 55, 60, 72, 107-108, 112, 119, 123, 294 n.
 Negri, Pola, 147
 Niemeyer, Oscar, 287
Noche de Halloween, La (Carpenter, 1978), 166, 205
 Nolte, Nick, 74
 Nowell-Smith, Geoffrey, 112

 O'Brien, Charles, 93
 Odin, Roger, 288
 Office of War Information, 154
 Oficinas de patentes y marcas registradas en Estados Unidos, 157
Oklahoma! (Zinnemann, 1955), 49
Old English (Galsworthy), 68, 238
 «Old Mail», serie (Edison), 162

 Pablo, san, 23
Padrino, El (Coppola), 166
 Paramount Studios, 68, 116, 146, 147, 166, 232
Pasajero 57 (Hooks, 1992), 75
Pasión de los fuertes (Ford, 1946), 49
 Pasternak, Joe, 115
 Pathé Studios, 152
 Paul, William, 192, 215
Perdición (Wilder, 1944), 93
 Perrault, Charles, 243
Perry Mason, serie (Warner Bros.), 166
Pigmalión (Rousseau), 105
 Pixérécourt, Guilbert de, 114
 Platón, 43, 241

Plauto, 22
Poker at Dawson City, 60
Policia montada del Canadá (De Mille, 1940), 89
Policias de Nueva York, 249
 Pope, Alexander, 21
 Popper, Karl, 24
Porgy and Bess (Mamoulian, 1935), 256
 Porter, Edwin S., 60-62
Posesión infernal (Raimi, 1982), 135
 Poynter, Nelson, 154
 Presley, Elvis, 292
Pretty Woman (Marshall, 1990), 179
 Privett, Ray, 221
 Propp, Vladimir, 33, 50, 293, 293 n.
 Proust, Marcel, 254
 Pryor, Richard, 74
Psicosis (Hitchcock, 1960), 214
Public Enemy, The (Wellman, 1931), 48, 73, 77, 199-200, 208, 210

Quai des brumes (Carné, 1937), 93
Quo Vadis, 39

 Rabelais, 23
Radio Cincinnati, 249
 Rainer, Peter, 175
Rashomon (Kurosawa, 1950), 188
 Rawlins, John, 300
Rebeca (Hitchcock, 1940), 118
 Renoir, Jean, 93, 171
Retrato de una dama (James), 121
 Rhodes, Cynthia, 203
 Richardson, John, 75
 Rio Rita, 58
 Ritz Brothers, 89
 RKO Studios, 70, 166, 201
Roadhouse Nights, 58
 Robbarts, Martin, 221
 Robbins, Tim, 179
 Robinson, Edward G., 48, 70
 Rockett Productions, 152
 Roddick, Nick, 67
Rojo y negro, (Stendhal), 199
Romance of Rail (Porter, 1903),
 Rosmarin, Adena, 124, 281
 Rothenbuhler, Eric, 233
 Rousseau, Jean-Jacques, 105

Roxanne (Schepisi, 1987).
 Russell, William D., 148-149, 151, 152
 Ryall, Tom, 35
 Sachs, Sheldon, 80
 Saddle Hawk, The, 148
 Sade, D. A. F. (Marqués de), 213
 Sally, 58
 Salomon, Julie, 175
 Salvada por el teléfono (Griffith), 132, 220
 Sam E. Rork, Inc., 152
 Santa, El, serie (Fox), 166
 Sarandon, Susan, 134
 Saratoga (Conway, 1937), 89
 Sarris, Andrew, 177, 300
 Saussure, Ferdinand de, 234, 289, 293, 293 n.
 Scarface (Hawks, 1932), 48
 Schatz, Thomas, 34, 35, 37, 42, 43, 51, 60, 93, 106, 119, 145, 295, 295 n., 300
 Schickel, Richard, 177
 Schiff, Steven, 171
 Schlegel, Friedrich, 23
 Schrader, Paul, 177
 Schwarzeneger, Arnold, 49, 79
 Scott, Ridley, 134, 273
 Se necesita un rival (Adolfi, 1933), 69
 Sea Hawk, The (Curtiz, 1940), 48
 Sed de escándalo (Le Roy, 1931), 73
 Selig, 62
 Selznick, David, 74
 Sennett, Ted, 67
 Señorita en desgracia (Stevens, 1937), 89
 Shakespeare, William, 23, 204
 Shearer, Norma, 216
 Shelley, Mary, 302
 Sherlock Holmes and the Voice of Terror (Rawling, 1942), 300
 Sherman, Vincent, 300
 Shipmates Forever (Borzage, 1935), 96
 Short, Ray Le Roy, 65
 Shue, Elizabeth, 191
 Sierra Pictures, 147
 Siete novias para siete hermanos (Donen, 1954), 181
 Silver, Joel, 74-75, 168, 192
 Sin perdón (Eastwood, 1992), 236
 Singer, Ben, 106-107, 108
 Singing Marine, The (1937), 89, 97

Sirk, Douglas, 47, 51, 106, 118, 171, 219, 299, 301
 Smart Money (Green, 1931), 77
 Smith, Henry Nash, 60
 Solo en casa (Columbus, 1990), 205
 Sólo los ángeles tienen alas (Hawks, 1939), 86, 87
 Sombrero de copa (Sandrich, 1935), 201-203, 208, 210, 214
 Sons O' Guns (Bacon, 1936), 96-97, 98
 Souza, Steve de, 74
 Soy un fugitivo (Le Roy, 1932), 73
 Speed (De Bont, 1994), 75, 205
 Spencer, Herbert, 23
 Spielberg, Steven, 166
 SS Experiment Camp, 135
 Stack, Robert, 118
 Stallone, Sylvester, 49
 Stanwyck, Barbara, 73
 Star Trek, 166, 255
 Star-Spangled Banner, The, 263, 269, 271, 272
 Steele, Richard, 267
 Steinbeck, John, 153
 Stella Dallas (Vidor, 1937), 118
 Stendhal (Henri Beyle), 23, 254
 Stevens, George, 71
 Stevenson, R. L., 302
 Stone, Oliver, 175
 Street Girl, 58
 Su vida íntima (Stahl, 1932), 111
 Successful Calamity, A (Adolfi, 1932), 69
 Sueño eterno, El (Hawks, 1946), 48
 Sunny, 58
 Superman, 166
 Svengali (Mayo, 1931), 69
 Swayze, Patrick, 203
 Sweet Kitty Bellairs (Green, 1930), 68

Tácito, 23
 Taming the West, 148
 Tarzán, serie (MGM), 166
 Tasso, Torquato, 21
 Taves, Brian, 37, 39, 40, 43, 175
 Ten Gentlemen from West Point (Hathaway, 1942), 152
 Tenderfoot, The (1907), 87
 Terminator (Cameron, 1984), 74

Thatcher, Margaret, 136
 The Bold Bank Robbery (Lubin), 61
 Thelma y Louise (Scott, 1991), 48, 133, 134, 175, 194
 Thomas, Kevin, 175
 Thomson, David, 177
 THX, sonido, 45
 Tiburón (Spielberg, 1975), 166
 Tiempo de los intrusos, El (Hill, 1992), 176
 Tiempos de gloria (Zwick, 1989), 175
 Time, the Place and the Girl, The, 57
 Titanic (Cameron, 1998), 194
 Todorov, Tzvetan, 17, 24, 27-29, 33, 36, 125, 187, 280, 293, 293 n., 296, 296 n.
 Tolkin, Michael, 179
 Top Speed, 58
 Torchy Blane, serie (Warner Bros.), 166
 Touchstone Pictures, 183
 Tragedia de Louis Pasteur, La (Dieterle, 1936), 70, 89, 118, 167, 238
 Trampa mortal (Lumet, 1982), 135
 Travers, Peter, 175
 Travolta, John, 184
 Treinta y nueve escalones (Hitchcock, 1935), 210
 Treinta y tantos, 249
 Tres días del Cóndor, Los (Pollack, 1975), 210
 Tres mosqueteros, Los (Dwan, 1939), 88, 89
 Trip Through the Black Hills, 61
 Triplett, Mike, 75
 Troyes, Chrétien de, 199
 20th Century Pictures, 67, 71, 72, 77
 20th Century-Fox, 71, 76, 88, 91, 152, 166, 167
 Twenty Thousand Years in Sing Sing (Curtiz, 1933), 73
 Tyler, Parker, 177

Última casa a la izquierda, La (Craven, 1972), 135
 Último pistolero, El (Siegel, 1976), 236, 254
 Un loco de verano (Sutherland, 1931), 58
 «Uncle Josh», serie (Edison), 162
 «Uncle Reuben», serie (Biograph), 162
 Undercurrent (Minnelli, 1946), 111
 United Artists, 68, 166, 169
 United We Stand, 152

Universal Gibson Productions, 148
 Universal Studios, 106, 148, 150, 154, 165, 169, 209
 Vagabond Lover, The (Neilan, 1929), 58
 «Vagabundo, El», serie (Edison), 162
 Valley of Hate, The, 147
 Vehlen, Thorsten, 259
 Vernct, Marc, 297, 297 n.
 Vestron Pictures, 203
 Vida de Emile Zola, La (Dieterle, 1937), 70, 167, 238
 Vida última de Julia Norris, La (Leisen, 1946), 111
 Vida, Marco Girolamo, 21
 Vidor, King, 38
 Virgilio, 23, 81, 254
 Vitagraph, 163
 Vitaphone, 59, 66
 Voltaire (Adolfi, 1933), 67, 70, 238
 Vuillemoz, Ernest, 93

Waller, Gregory, 136
 Wallis, Hal, 72, 159
 Walt Disney Productions, 184
 Walt Disney World, 145
 Waltons, Los, 249
 Ward Lascelle Productions, 147
 Warner Brothers Studios, 57, 66-68, 72-73, 77, 90, 91, 96, 98, 106, 117, 118, 146, 153, 159, 166, 167, 191, 199, 200, 216
 Warshaw, Robert, 43
 Waters, John, 132
 Wayne, John, 49
 Weary River, 57
 Weathers, Carl, 74
 Weiss Brother's Artclass Pictures Corporation, 147
 Wellek, Rene y Warren, Austin, 17, 25, 33, 130
 Welles, Orson, 153, 171
 West, Mac, 182
 What Happened in the Tunnel (1903), 61
 White, Armond, 176
 Whopee! (Freeland, 1930), 58
 «Why», series (Edison), 163
 Williams, Alan, 34, 55
 Williams, Linda, 110, 157, 215, 241

Wilmington, Michael, 176

Wilson, Woodrow, 272

Winchester '73 (Mann, 1950), 49

Wittgenstein, Ludwig, 123, 137-141, 280

Wollen, Peter, 131

Wood, Michael, 295

Wood, Robin, 51, 177

Woods, Edward, 199, 200

Woods, Frank E., 176-177

Wright, Will, 33, 38, 42, 51, 295, 299, 299 n.

Wyatt, Justin, 156, 182

Xavier, Ismail, 286

Yankee Dandy (Curtiz, 1942), 270

Zanuck, Darryl F., 71-78, 241

Zombi, 174, 192