

La cuestión del lenguaje cinematográfico

El paso de la teoría cinematográfica clásica de Kracauer y Bazin a la semiología del cine se hizo eco de los cambios generalizados en la historia del pensamiento. La semiología del cine también refleja los cambios en las instituciones culturales francesas: la expansión de los estudios superiores y la creación de nuevos departamentos y nuevas formas de investigación; nuevas editoriales dispuestas a publicar libros transdisciplinares, como *Mitologías* de Barthes; nuevas instituciones como la École Pratique des Hautes Études (donde ejercían como profesores Barthes, Metz, Genette y Greimas); y nuevas publicaciones como *Communications*. El número 4 de *Communications* en 1964 presentaba el modelo lingüístico estructural como el programa del futuro; en su interior, el ensayo de Barthes «Elementos de semiología» constituía el esquema preliminar de un amplio proyecto de investigación. Dos años más tarde, el número 8, dedicado al «análisis estructural del *récit*» (relato), formuló un proyecto narratológico que se desarrollaría durante décadas.

Tras los trabajos elaborados por Lévi-Strauss, un amplio espectro de campos aparentemente no lingüísticos pasaron a formar parte de la jurisdicción de la lingüística estructural. Los años sesenta y setenta pueden considerarse, en efecto, como las décadas de apogeo del «imperialismo» semiótico, período en que dicha disciplina se anexionó vastos territorios de fenómenos culturales para su exploración. Como el objeto de la investigación de la semiótica puede ser cualquier elemento susceptible de interpretación en tanto sistema de signos organizados con arreglo a códigos culturales o procesos de significado, el análisis semiótico podía aplicarse fácilmente en áreas consideradas hasta entonces claramente no lingüísticas —la moda y la cocina, por ejemplo— o que tradicionalmente se habían tenido por inferiores respecto a los estudios literarios o culturales, como las tiras de cómic, las fotovelocidades, las novelas de James Bond y las películas comerciales de entretenimiento.

El núcleo del proyecto filmolingüístico era definir el estatus del cine en tanto lenguaje. La filmolingüística, cuyos orígenes atribuía Metz a la convergencia de la lingüística y la cinefilia, exploraron cuestiones tales como: ¿El cine es un sistema lingüístico, esto es, una lengua (*langue*) o meramente un lenguaje artístico (*langage*)? (El artículo publicado por Metz en 1964, «Cinéma: *langue* ou *langage*?», sentó los cimientos de esta corriente de investigación.) ¿Es legítimo emplear la lingüística para estudiar un medio «icónico» como el cine? Si lo es, ¿existe en el cine algún equivalente del signo lingüístico? Si existe un signo cinematográfico, ¿la relación entre significante y significado es «motivada» o bien «arbitraria», como sucede con el signo lingüístico? (Para Saussure, la relación entre significante y significado es «arbitraria», no sólo porque los signos individuales no revelan vínculo intrínseco alguno entre significante y significado, sino también en el sentido de que toda lengua, a fin de crear significado, divide «arbitrariamente» el *continuum* del sonido y del sentido.) ¿Cuál es la «materia de expresión» del cine? ¿El signo cinematográfico es, empleando la terminología de Peirce, icónico, simbólico o indexical, o alguna combinación de los tres? ¿El cine ofrece algún equivalente de la «doble articulación» de la *lengua* (es decir, la existente entre los fonemas como unidades mínimas de sonido y los morfemas como unidades mínimas de sentido)? ¿Qué analogías existen respecto a oposiciones saussurianas como la de paradigma y sintagma? ¿Existe una gramática normativa del cine? ¿Cuáles son los equivalentes de los «modificadores» y otras marcas de enunciación? ¿Cuál es el equivalente de la puntuación en el cine? ¿Cómo producen significado los filmes? ¿Cómo se entienden los filmes? Subyace a todos estos interrogantes una cuestión metodológica. En lugar de buscar una perspectiva esencialista y ontológica —¿qué es el cine?— la atención se centró en cuestiones de disciplina y mé-

todo. Más allá de la cuestión de si el cine era una lengua (o semejante a una lengua), estaba la cuestión, mucho más amplia, de si los sistemas fílmicos podían ser iluminados mediante los métodos de la lingüística estructural (o de cualquier otra lingüística, de hecho).

Metz fue el ejemplo de un nuevo tipo de teórico del cine, un teórico que se adentraba en el terreno pertrechado ya con instrumentos analíticos de una disciplina específica, un teórico decididamente académico y desvinculado del mundo de la crítica cinematográfica. Dejando a un lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica de cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma, sintagma).

Con Metz pasamos de lo que Casetti (1999) denomina «paradigma ontológico» a lo Bazin al «paradigma metodológico». Aunque es obvio que Metz trabajaba sobre las bases de las obras anteriores de los formalistas rusos, así como las de Marcel Martin (1955) y François Chevassu (1963) y especialmente Jean Mitry (1963, 1965), el teórico francés aportó un nuevo grado de rigor disciplinario al terreno.

En pocos años se publicó una serie de importantes estudios sobre el lenguaje del cine, entre los cuales destacan *Essais sur la signification au cinéma*, de Metz (1968; traducido al inglés como *Film Language* en 1974); *Language et cinéma*, de Metz (1971; traducido al inglés como *Language and Cinema* en 1974); *Empirismo Eretico*, de Pasolini (traducido al francés como *L'Experience hérétique: langue et cinéma* en 1971 y al inglés como *Heretical Empiricism* en 1988); *La Struttura Ausente*, de Eco (La estructura ausente); *Semiotica ed Estetica*, de Emilio Garroni (1968); *Cinema: Lingua e Scrittura*, de Gianfranco Bettetini (traducido al inglés como *The Language and Technique of Film*, 1968); y *Signs and Meaning in the Cinema*, de Peter Wollen (1969). Todos ellos abordan, de una forma u otra, las cuestiones planteadas por Metz. (La obra de los italianos, como señalan Giuliana Muscio y Roberto Zemignan, se ha visto filtrada en general por los canales franceses.)¹

De todos ellos, *Essais sur la signification au cinéma* de Metz fue el más influyente. El principal objetivo de Metz, como él mismo señala, es «llegar al fondo de la metáfora lingüística», contrastándola con los conceptos más avanzados de la lingüística contemporánea. Subyace a la discusión de Metz la cuestión metodológica fundacional de Saussure, relativa al «objeto» del estudio lingüístico. Metz buscaba la contrapartida, en la teoría cinematográfica, del papel conceptual que en el esquema saussuriano desempeñaba la

1. Véase «Francesco Casetti and Italian Film Semiotics», *Cinema Journal*, 30, n° 2, invierno 1991.

langue. Y, así como Saussure llegó a la conclusión de que el propósito de la investigación lingüística era separar de la caótica pluralidad de la *parole* (habla) el sistema signifiante abstracto de una lengua, esto es, sus unidades clave y sus reglas combinatorias en un determinado momento, Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la semiología del cine era separar de la heterogeneidad de significados del cine sus procedimientos significantes básicos, sus reglas combinatorias, para comprobar hasta qué punto dichas reglas mantienen semejanzas con los sistemas diacríticos doblemente articulados de las «lenguas naturales».

Para Metz, el cine es la institución cinematográfica entendida en su sentido más amplio, como hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución, exhibición e impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta). «Filme», por su parte, hace referencia a un discurso localizable, un texto; no el objeto físico contenido en una lata, sino el texto signifiante. Al mismo tiempo, señala Metz, la institución cinematográfica también pasa a formar parte de la multidimensionalidad de los propios filmes como discursos delimitados que concentran una fuerte carga de significados sociales, culturales y psicológicos. Metz recupera, pues, la distinción entre filme y cine *dentro* de la categoría «filme», ahora aislado como el auténtico «objeto» específico de la semiología del cine. En este sentido, «lo cinematográfico» representa no a la industria sino a la totalidad de filmes. Para Metz, el filme es al cine lo que una novela es a la literatura o una estatua a la escultura. El primer término hace referencia al texto cinematográfico en concreto, mientras que el segundo remite a un conjunto ideal, la totalidad de filmes y sus rasgos. Dentro de lo fílmico, por lo tanto, nos encontramos con lo cinematográfico.

De este modo Metz delimita el objeto de la semiótica: el estudio de discursos, textos, en lugar del estudio del cine en un sentido institucional amplio, una entidad con demasiadas facetas para constituir el auténtico objeto de la ciencia filmolingüística, del mismo modo que la *parole* (habla) era para Saussure un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística. El interrogante que orientó los primeros trabajos de Metz fue si el cine era *lengua* o *lenguaje*. Metz empieza por descartar la imprecisa concepción de «lenguaje cinematográfico» que había predominado hasta entonces. En este contexto, Metz explora la comparación, habitual desde los primeros tiempos de la teoría cinematográfica, entre plano y palabra, y entre secuencia y frase. Para Metz, existen notables diferencias que problematizan esta analogía:

- 1 Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras (puesto que el léxico es en principio finito), pero ello los hace semejantes a los enunciados, que pueden ser contruidos en número infinito partiendo de un número limitado de palabras.
- 2 Los planos son creados por el cineasta, a diferencia de las palabras (que ya existen previamente en el léxico) pero, nuevamente, ello los hace semejantes a los enunciados.
- 3 El plano ofrece una enorme cantidad de información y riqueza semiótica.
- 4 El plano es una unidad tangible, a diferencia de la palabra que es puramente una unidad léxica virtual que el hablante emplea a su voluntad. La palabra «perro» puede designar cualquier tipo de perro, y puede pronunciarse con cualquier acento o entonación, mientras que un plano cinematográfico de un perro nos dice, como mínimo, que estamos viendo un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y aspecto, filmado desde un ángulo específico con un tipo de objetivo específico en la cámara. Si bien es cierto que los cineastas pueden «virtualizar» la imagen del perro mediante un contraluz, el uso de un filtro difusor de la imagen o la descontextualización, lo que Metz plantea, en términos generales, es que el plano cinematográfico se parece más a un enunciado («he aquí la imagen silueteada en contraluz de lo que parece ser un gran perro») que a una palabra.
- 5 Los planos, a diferencia de las palabras, no adquieren significado mediante el contraste paradigmático con otros planos que podrían haber ocupado su lugar en la cadena sintagmática. En el cine, los planos forman parte de un paradigma tan abierto que carece de sentido. (Los signos, en el sistema de Saussure, entran en dos tipos de relación: paradigmática, relativa a las elecciones efectuadas a partir de un conjunto virtual y «vertical» de «posibilidades comparables» —por ejemplo un conjunto de pronombres en una frase— y sintagmática, relativa a una disposición horizontal y secuencial que constituye un todo significante. Las operaciones paradigmáticas remiten a la selección, mientras que las operaciones sintagmáticas se remiten a la combinación en forma de secuencia.)

Metz añade a estas discrepancias entre planos y palabras otra discrepancia relativa al medio en general: el cine no constituye un lenguaje disponible en tanto código para todo el mundo. Todos los hablantes del inglés de una edad determinada han aprendido a dominar el código del inglés —son capaces de producir frases—, pero la capacidad de producir enunciados filmicos depende del talento, la formación y el acceso a la producción de pelí-

culas. En otras palabras: hablar una lengua es emplearla, simplemente, mientras que «hablar» la lengua cinematográfica supone siempre y hasta cierto punto inventarla. Se podría replicar, naturalmente, que esta asimetría tiene de por sí una determinación histórica; podría formularse la hipótesis de una sociedad futura en la que todos los ciudadanos tuviesen acceso al código de realización de películas. Pero en la sociedad tal y como la conocemos debemos atenernos a la formulación de Metz. Existe, además, una diferencia fundamental en la diacronía de la lengua natural frente al lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico puede ser lanzado de repente en una dirección distinta por medio de procedimientos estéticos innovadores (como los que introdujo *Ciudadano Kane*, por ejemplo) o procedimientos posibilitados por una nueva tecnología (como el *zoom* o la *steadycam*). La lengua natural, en cambio, presenta una inercia más poderosa y está menos abierta a la iniciativa y creatividad individuales. La analogía no es tanto entre cine y lengua natural como entre el cine y las otras artes como la pintura o la literatura, que también pueden verse modificadas por los procedimientos estéticos revolucionarios de un Picasso o un Joyce.

Metz llegó a la conclusión de que el cine no era una lengua sino un lenguaje. Aunque los textos cinematográficos no pueden ser concebidos como si estuviesen generados por un sistema lingüístico subyacente —puesto que el cine carece de signos arbitrarios, unidades mínimas y doble articulación—, sí que manifiestan, pese a todo, una sistematicidad semejante a la del lenguaje. Aunque el lenguaje del filme no tiene léxico o sintaxis *a priori*, no deja de ser un lenguaje. Podríamos llamar «lenguaje», sostiene Metz, a cualquier unidad definida a partir de su «materia de expresión» —un término de Hjelmslev que designa el material a través del cual el significado se manifiesta a sí mismo— o en términos de lo que Barthes denomina su «signo típico» en *Elementos de semiología*. El lenguaje literario, por ejemplo, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura; el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura (títulos de crédito, intertítulos, materiales escritos en el plano). El cine es un lenguaje, en suma, no sólo en un sentido metafórico amplio sino también en tanto conjunto de mensajes basados en una materia de expresión dada, y en tanto lenguaje artístico, como discurso o práctica significativa caracterizado por condiciones específicas o procedimientos de ordenación.

Los primeros debates giraban en gran medida en torno a la cuestión de las unidades mínimas y su articulación en el sentido de la concepción, elaborada por André Martinet, de la «doble articulación» de las unidades mínimas de sonido (fonemas) y las unidades mínimas de sentido (morfemas). En

respuesta al argumento de Metz según el cual el cine carecía de doble articulación, Pier Paolo Pasolini afirmó que el cine formaba un «lenguaje de realidad» con su doble articulación de «cinemas» (por analogía con fonemas) e «im-signos» (por analogía con morfemas). La unidad mínima del lenguaje cinematográfico, para Pasolini, está constituida por los distintos objetos significantes del mundo real presentes en el plano. El lenguaje de los «im-signos», para Pasolini, era extremadamente subjetivo y extremadamente objetivo al mismo tiempo. Postulaba la existencia de unidades mínimas del filme, los cinemas, los objetos representados en un plano cinematográfico, pero que, a diferencia de los fonemas, eran infinitos en número. El cine explora los signos de la realidad, reapropiándose de ellos. Eco sostuvo, por su parte, que los objetos no pueden ser elementos de una segunda articulación, puesto que ya constituyen de por sí elementos con significado.

Tanto Eco como Emilio Garroni criticaron la «ingenuidad semiótica» de Pasolini al confundir artefacto cultural con realidad natural. Algunos analistas de los últimos años, sin embargo, han afirmado que Pasolini distaba de ser ingenuo; de hecho, estaba avanzándose a sus contemporáneos. Para Teresa de Lauretis, Pasolini no era ingenuo sino profético, anticipando el papel del cine en «la producción de realidad social» (*ibíd.*, págs. 48-49). Como señalan Patrick Rumble y Bart Testa, para Pasolini el estructuralismo no era más que uno de sus interlocutores, junto con Bajtin, Medvedev y otros. Para Giuliana Bruno, Pasolini no es ese pensador ingenuo retratado por Eco; Pasolini entendió que la realidad y su representación fílmica eran entidades discursivas, contradictorias. La relación entre el cine y el mundo es una traducción. La realidad es un «discurso de las cosas» que el cine traduce en un discurso de imágenes, lo que Pasolini denominaba «el lenguaje escrito de la realidad». Como Bajtin y Volochinov, Pasolini estaba más interesado en la *parole* que en la *langue* (véase Bruno, en Rumble y Testa, 1994).

Pasolini también se preocupó por el tema de las analogías y las discrepancias entre cine y literatura. Al igual que la escritura adapta el discurso oral, el cine adapta el patrimonio común de los gestos y las acciones humanas. Pasolini creía en un «cine de poesía» más que en un «cine de prosa». El primero era un cine imaginativo, onírico, subjetivo, formalmente experimental que funde al autor con el personaje, mientras que el segundo término evoca un cine basado en las convenciones clásicas de continuidad espacio-temporal. En *Empirismo Eretico*, Pasolini también discutió sus concepciones relativas al «discurso libre indirecto» en cine. En literatura, el «*style indirect libre*» hacía referencia a la manipulación de la subjetividad en un escritor como Flaubert, cuyo empleo permitía que una representación mediada y transmitida con pronombres como «Emma pensó» modulase en una presentación directa: «¡Es magnífico estar en España!». En cine, remite al

contagio estilístico cuyo empleo permite fundir la personalidad del autor de manera ambigua con la del personaje; de este modo, la subjetividad de un personaje se convertiría en plataforma para desplegar el virtuosismo y la experimentación estilística.

Umberto Eco, cuyos trabajos sobre cine formaban parte de su trabajo sobre las articulaciones en forma de lenguaje en general, rechazaba la doble articulación en el cine en favor de una triple articulación: en primer lugar, las figuras icónicas; en segundo, las figuras icónicas combinadas en semas; en tercer lugar, los semas combinados en «cinemorfemas». Garroni, por su parte, sostuvo que Metz se había planteado una pregunta equivocada; la verdadera pregunta giraba en torno a la heterogeneidad constitutiva del mensaje fílmico / artístico. Bettetini optaba por una doble articulación basada en la «frase» cinematográfica por un lado y las unidades técnicas (el encuadre, el plano) por otro. Habló del «iconema» como unidad privilegiada del lenguaje cinematográfico. En *L'Indice del Realismo* aplicó la tricotomía de Peirce al cine, desplegando las tres dimensiones del signo: indexical, icónica y simbólica. Bettetini afirmó que la unidad significante mínima del filme, el «cinema» o «iconema», es la imagen fílmica y se corresponde no con la palabra sino con la frase. También Peter Wollen, en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), consideró demasiado rígida la noción saussuriana del signo para un medio cuyos «nichos estéticos» derivaban de un despliegue calculado e inestable de todos estos tipos de signos.

Para Metz, el cine se convertía en discurso al organizarse a sí mismo como narración, generando de este modo un corpus de procedimientos significantes. Como señala Warren Buckland, es como si la relación «arbitraria» entre significante y significado de Saussure se transfiriese a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de la imagen aislada sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial impuesto sobre los acontecimientos en bruto. Encontramos aquí un eco de la idea de Sartre según la cual la vida no cuenta historias. La verdadera analogía entre cine y lenguaje, para Metz, consiste en su naturaleza sintagmática común. Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar «sintagmas», es decir, unidades de autonomía narrativa donde los elementos interactúan semánticamente. Mientras que ninguna imagen se asemeja totalmente a otra, la mayoría de los filmes narrativos se parecen entre sí en sus principales figuras sintagmáticas, en sus ordenaciones de relaciones espaciales y temporales.

La Gran Sintagmática fue el intento de Metz de aislar las principales figuras sintagmáticas o las ordenaciones espaciotemporales del cine narrati-

vo. M
filme
dida
que e
to de
gen y
cuenci
basánd
partía
adiós»
ción a la
de que u
sentarse

Metz

bien-o b
no lo es
constituy
cio puede
me narrat
bas de co
significant
un total de
tions en 19
en *Essais s*
cinéma). Lo

- 1 El plano
dido a
insertos:
exteriore
zado (im
fuera de
serto exp
pectador).
- 2 El sintagm
o temporal
- 3 El sintagm
típicos de u
organizado
- 4 El sintagma
coexistencia

vo. Metz la propuso como respuesta a la pregunta: «¿Cómo se constituye el filme a sí mismo en tanto discurso narrativo?» frente a una situación presidida por una considerable imprecisión en la terminología cinematográfica, que en muchos casos se había basado en el teatro en vez de tomar como punto de partida los significantes específicamente cinematográficos de la imagen y el sonido, los planos y el montaje. Términos como «escena» y «secuencia» se habían estado empleando de modo más o menos intercambiable, basándose en criterios de lo más heterogéneo. En ocasiones, la clasificación partía de una unidad planteada de acción representada («la escena del adiós») o de lugar («la secuencia del tribunal»), sin prestar demasiada atención a las articulaciones concretas del discurso fílmico, e ignorando el hecho de que una misma acción (la escena de una boda, por ejemplo) podía representarse mediante enfoques sintagmáticos distintos.

Metz empleó la distinción paradigma / sintagma, junto con el método *o bien-o bien*, de carácter más general —«un plano o bien es continuo o bien no lo es»— para construir su Gran Sintagmática. La Gran Sintagmática constituye una tipología de las distintas maneras en que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo. Con la ayuda de un método binario de conmutación (las pruebas de conmutación permiten descubrir si un cambio en el nivel del significante comporta un cambio en el nivel del significado), Metz generó un total de seis tipos de sintagma (en la versión publicada en *Communications* en 1966), posteriormente incrementados a ocho (en la versión incluida en *Essais sur la signification au cinéma* en 1968 y también en *Langage et cinéma*). Los ocho sintagmas son los siguientes:

- 1 El *plano autónomo* (un sintagma compuesto por un solo plano), dividido a su vez en *a*) la *secuencia en un solo plano* y *b*) cuatro clases de insertos: el *inserto no diegético* (un solo plano que presenta objetos exteriores al mundo ficticio de la acción); el *inserto diegético desplazado* (imágenes diegéticas «reales» pero temporal o espacialmente fuera de contexto); el *inserto subjetivo* (recuerdos, temores); y el *inserto explicativo* (planos únicos que clarifican acontecimientos al espectador).
- 2 El *sintagma paralelo*: dos motivos alternantes sin una relación espacial o temporal clara, como los ricos y los pobres, la ciudad y el campo.
- 3 El *sintagma paréntesis*: escenas breves que se ofrecen como ejemplos típicos de un cierto orden de realidad pero sin secuenciación temporal, organizados con frecuencia en torno a un «concepto».
- 4 El *sintagma descriptivo*: objetos mostrados sucesivamente que sugieren coexistencia espacial; empleados, por ejemplo, para situar la acción.

- 5 El *sintagma alternante*: montaje narrativo paralelo que sugiere simultaneidad temporal, como una persecución en la que se alternan los planos del perseguidor y del perseguido.
- 6 La *escena*: continuidad espacio-temporal percibida sin distorsiones ni rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continuo como sucede en la escena teatral, mientras que el significante está fragmentado en distintos planos.
- 7 La *secuencia episódica*: resumen simbólico de las distintas etapas de un desarrollo cronológico implícito, que generalmente conlleva una compresión del tiempo.
- 8 La *secuencia ordinaria*: acción tratada elípticamente con el fin de eliminar los detalles irrelevantes, en la que los saltos en el tiempo y en el espacio se ven ocultos por el montaje en continuidad.

No es éste el lugar para detallar los innumerables problemas teóricos que se plantean al analizar la Gran Sintagmática (para una crítica exhaustiva, véase Stam y otros, 1992). Baste con decir que mientras que algunos de los sintagmas de Metz son convencionales y están totalmente establecidos —el sintagma alternante, por ejemplo, remite a lo que tradicionalmente se denominaba montaje narrativo paralelo—, otros resultan más innovadores. El sintagma paréntesis, por ejemplo, ofrece muestras típicas de un orden dado de realidad sin vincularlas cronológicamente. Los *logos* audiovisuales que abren las *sitcoms* televisivas (por ejemplo, el segmento de montaje inicial que muestra las actividades cotidianas típicas de Mary Richards en *El Show de Mary Tyler Moore*) podrían considerarse como sintagmas paréntesis. De igual manera, los planos fragmentados de dos amantes en la cama que abren *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964) de Godard constituyen una muestra típica del «adulterio contemporáneo»; en efecto, la falta de teleología y la inexistencia de clímax de la secuencia forman parte de una estrategia brechtiana de deserotización, una «puesta entre paréntesis» del erotismo. No es casual que muchas de las películas en las que abundan los sintagmas paréntesis puedan caracterizarse como brechtianas, precisamente porque el sintagma paréntesis resulta especialmente apto para representar lo socialmente «típico». La fábula brechtiana de Godard sobre la guerra, *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, 1963), moviliza los sintagmas paréntesis como parte de la sistemática deconstrucción que el filme opera desde dentro, del enfoque tradicional del cine dominante respecto a los conflictos dramáticos. El modo en que el sintagma paréntesis incide en lo típico —en este caso, los comportamientos típicos en un conflicto bélico— hace de él un arma extremadamente eficaz a efectos sociales y de generalización en la obra de los directores politizados.

Como ilustración de su método, Metz llevó a cabo un desglose sintagmático de la película *Adieu Philippine* en 83 segmentos autónomos. Las restricciones metodológicas de Metz, sin embargo, impidieron que su análisis abordase muchos de los rasgos más interesantes del filme: su descripción del medio televisivo; las implicaciones cronotópicas de los numerosos monitores de TV que pueblan el plano; las actitudes y acentos de clase media de los personajes; la guerra de Argelia (en la que se alista el protagonista); el papel que desempeñan lo masculino y lo femenino; el ritual de cortejo en la Francia de los sesenta. Tras completarse el análisis lingüístico, queda aún casi todo por decir: de ahí la necesidad de un análisis translingüístico bajtiniano del filme como enunciado históricamente situado. Sin embargo, Metz ofreció la Gran Sintagmática con un espíritu mucho más modesto del que le solían atribuir sus detractores, como un primer paso hacia el establecimiento de los principales tipos de ordenación de la imagen. A la objeción de que: «queda aún casi todo por decir», podría responderse en un primer momento que es algo conatural a la ciencia el elegir un principio de pertinencia. Hablar del Gran Cañón en términos de estratos geológicos o de *Hamlet* en términos de funciones sintácticas no agota, ni mucho menos, el interés o el significado de vivir la experiencia del Gran Cañón o de leer *Hamlet*, pero ello tampoco significa que la geología y la lingüística sean disciplinas inútiles. En segundo lugar, la tarea de abordar todos los niveles de significado en un filme es una labor de análisis textual, no de teoría cinematográfica.

En *Langage et cinéma* Metz redefinió la Gran Sintagmática como un mero subcódigo de montaje dentro de un corpus de filmes delimitado históricamente, a saber, la tradición narrativa convencional desde la consolidación del cine sonoro en los años treinta a través de la crisis en la estética de los estudios y la irrupción de los distintos movimientos innovadores en los años sesenta. El esquema de Metz, sin duda el más sofisticado de los elaborados hasta entonces, fue aplicado posteriormente en una miríada de análisis textuales y se vio reconfigurado más tarde por Michael Colin desde la perspectiva chomskiana de la gramática transformacional (véase Colin, en Buckland, 1995). Pero la teoría del cine podía emplear una óptica aún más sofisticada para abordar las cuestiones suscitadas por la Gran Sintagmática, una óptica que sintetizase la obra de Metz con otras corrientes. Entre éstas, la sugestiva concepción formulada por Bajtin del cronotopo como «conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales» en los textos artísticos, los trabajos de Noël Burch sobre articulaciones espaciales y temporales entre planos, la obra de Bordwell sobre el cine clásico y la narratología de Genette en los aspectos en que resulta aplicable al cine.

Metz sería posteriormente objeto de críticas por haber privilegiado su brepticamente el cine narrativo convencional, marginando formas como el

documental y la vanguardia. Una formulación translingüística bajtiniana les hubiese ahorrado a los cinesemiólogos de tradición saussuriana gran cantidad de problemas al rechazar, ya desde un principio, la propia noción de una lengua (cinematográfica) unitaria. Anticipándose a los sociolingüistas contemporáneos, Bajtin sostuvo que todas las lenguas están caracterizadas por la interacción dialéctica entre unas presiones centrípetas hacia la normativización (monoglosia) y unas energías centrífugas que favorecen la diversificación dialéctica (heteroglosia). Esta perspectiva ofrece un valioso marco de trabajo para entender el cine clásico dominante como una especie de lenguaje estándar, respaldado y avalado por el poder institucional, que ejerce su hegemonía sobre una serie de «dialectos» divergentes como el documental, el cine militante y el cine de vanguardia. Un enfoque translingüístico resultaría mucho más relativista y pluralista respecto a estos lenguajes fílmicos diversos, privilegiando lo periférico y marginal frente a lo central y dominante.

Revisión de la especificidad cinematográfica

Hemos podido ver cómo, en sus intentos de legitimar al cine como arte, los teóricos formularon versiones contradictorias de la «esencia» del cine. Los impresionistas de los años veinte como Epstein y Delluc se embarcaron en una búsqueda casi mística de la quintaesencia fotogénica del cine. Para teóricos como Arnheim, entretanto, la esencia artística del cine estaba vinculada a su naturaleza estrictamente visual y a sus «carencias» (el encuadre limitador, la falta de una tercera dimensión, etc.), que le conferían el estatuto de arte. Otros, como Kracauer y Bazin, hallaban las raíces de la «vocación por el realismo» del cine en sus orígenes fotográficos. La semiología del cine también se planteó esta cuestión eterna. Para Metz, la pregunta: «¿El cine es una lengua?» era inseparable de la pregunta: «¿Qué es lo específico del cine?». Los rasgos sensoriales pertinentes del lenguaje cinematográfico nos ayudan a distinguir al cine de otros lenguajes artísticos; al cambiar uno de los rasgos, cambiamos el lenguaje. El cine, por ejemplo, posee un mayor coeficiente de iconicidad que lenguas naturales como el francés o el inglés

(aunque podría replicarse que los lenguajes ideográficos o jeroglíficos son altamente icónicos). Las películas están compuestas por múltiples imágenes, a diferencia de la fotografía y de la pintura que (generalmente) producen imágenes únicas. Las películas son cinéticas, a diferencia de los cómics publicados en la prensa, que son estáticos. El enfoque de Metz, por tanto, trata de elucidar los procedimientos significantes específicos del lenguaje cinematográfico. El cine comparte con otras artes algunos de sus materiales de expresión específicos (aunque siempre en configuraciones nuevas), mientras que otros le son totalmente exclusivos. El cine tiene su propio medio material de expresión cinematográfica (cámara, película, luces, vías de los *travellings*, estudios para grabar el sonido) y sus propios procedimientos audiovisuales. Esta cuestión de los «materiales de expresión» también evoca el tema de la evolución tecnológica. ¿Son cine el espectáculo IMAX, un CD-ROM narrativo o el videoarte?

El ejercicio más exhaustivo elaborado por Metz en torno a la filmolingüística fue *Langage et cinéma*, publicado por primera vez en francés en 1971 y traducido (de forma desastrosa) al inglés en 1974.¹ Aquí Metz sustituyó *langue* y *langage* por el concepto más amplio de «código», un concepto felizmente libre de cargas específicamente lingüísticas. Para Metz, el cine es necesariamente un medio «pluricódigo», que entrecruza 1) «códigos específicamente cinematográficos», es decir, códigos que sólo aparecen en el cine, y 2) «códigos no específicos», es decir, códigos que el cine comparte con otros lenguajes. El lenguaje cinematográfico está constituido por la totalidad de códigos y subcódigos cinematográficos, en la medida que se dejen provisionalmente a un lado las diferencias entre estos códigos diversos a fin de tratar al conjunto como un todo unitario.

Metz describe la configuración de códigos específicos y no específicos como un conjunto de círculos concéntricos, con un enfoque diferencial de la especificidad cinematográfica. Los códigos van desde los muy específicos (el círculo interior; por ejemplo, los que están vinculados a la definición del cine como medio de imágenes múltiples en movimiento: códigos del movimiento de la cámara, montaje de continuidad, etc), pasando por los códigos que el cine comparte con otras artes (por ejemplo, los códigos narrativos de uso generalizado) para llegar a códigos ampliamente difundidos en la cultura y que no dependen en absoluto de modalidades específicas del medio o incluso de las artes en general (por ejemplo, los códigos de las funciones de

1. Véase Metz (1974^a). Una traducción sin duda incompetente convirtió el texto, algo árido, de Metz en una monstruosidad ilegible. Dos de los términos clave de Metz —*langue* y *langage*— fueron traducidos erróneamente de manera más o menos sistemática, con lo que gran parte del libro se convirtió en un continuo contrasentido.

hombres y mujeres). Más que de especificidad o no especificidad absolutas, por lo tanto, cabe hablar de grados de especificidad. Algunos ejemplos de códigos específicamente cinematográficos son el movimiento de la cámara (o su ausencia), la iluminación y el montaje; son atributos de todas las películas en el sentido de que todas las películas requieren cámaras, todas las películas deben estar iluminadas y todas ellas deben montarse, aunque el montaje sea mínimo. Naturalmente, la distinción entre códigos específicamente cinematográficos y no cinematográficos resulta en ocasiones cambiante y sutil. El fenómeno del color, por ejemplo, pertenece a todas las artes, pero las particularidades del Technicolor en los años cincuenta son específicas del cine. Por otra parte, ciertos elementos no específicos pueden ser «cinematografizados» mediante la simultaneidad fílmica, por su proximidad y coexistencia con el resto de los elementos incluidos en las restantes «pistas» en un momento determinado de la cadena discursiva del filme.

Dentro de cada código cinematográfico concreto, los subcódigos representan usos específicos del código general. La iluminación expresionista, por ejemplo, es un subcódigo de la iluminación, al igual que la iluminación naturalista. El montaje eisensteniano es un subcódigo del montaje, que puede ser confrontado, en su uso típico, con una puesta en escena baziniana que minimice la fragmentación espacial y temporal. Según Metz, los códigos no entran en competencia, pero los subcódigos sí. Todas las películas deben ser iluminadas y montadas, pero no todas las películas emplean necesariamente un montaje eisensteniano. Metz señala sin embargo que, en ocasiones, cineastas como Glauber Rocha mezclan subcódigos contradictorios en un «procedimiento febrilmente antológico» en el que el montaje eisensteniano, la puesta en escena baziniana y el *cinéma vérité* coexisten en tensión dentro de una misma secuencia. También pueden emplearse distintos subcódigos de forma contrapuesta, empleando por ejemplo una iluminación expresionista en un musical o una partitura de jazz para un *western*. Para Metz, el código es un cálculo lógico de permutaciones posibles; el subcódigo, a su vez, consiste en el uso específico y concreto de estas posibilidades, que pese a todo permanecen dentro de los límites de un sistema convencionalizado. Existe una tensión en *Langage et cinéma* entre un enfoque aditivo y taxonómico de los códigos, desarrollado en la primera mitad del libro, y un despliegue más activista, «de escritura», de los códigos, desarrollado en la última parte del libro.

Para Metz, una historia del cine debe analizar el papel que desempeña la competencia entre los distintos subcódigos, así como las incorporaciones y exclusiones que tengan lugar respecto a éstos. En su ensayo «Textual Analysis, etc.», David Bordwell pone de manifiesto algunos de los problemas del análisis de Metz, argumentando que la caracterización de los sub-

códigos realizada por Metz revela una dependencia encubierta respecto a algunas ideas comúnmente aceptadas sobre la historia del cine y la «evolución del lenguaje cinematográfico», que constituyen una base tácita para el reconocimiento de los subcódigos. En consecuencia, Bordwell reclama un mayor historicismo en el estudio de los subcódigos cinematográficos.² Ese historicismo imprescindible para Bordwell se limita al ámbito de lo institucional y de la historia del arte; no incluye lo que Bajtin denominaría las «series de generación profunda» de la vida y el arte o, dicho en otras palabras, la historia en un sentido amplio y su repercusión en el ámbito cinematográfico.

Metz heredó la cuestión de *langue / langage* de Saussure y el tema de la especificidad cinematográfica de los formalistas rusos, con su énfasis en la especificidad literaria o *literaturnost*. En este sentido, Metz hereda los puntos débiles de la lingüística saussuriana (que «pone al referente entre paréntesis», aislando de este modo el texto de la historia) y del formalismo estético (que sólo contempla el objeto de arte autotélico, autónomo). Si de Metz puede decirse que, al igual que los formalistas, aportó una gran «perspicacia y sólidos principios al problema de la especificación», no fue tan eficaz, en cambio, al haber heredado los puntos débiles de aquéllos, a la hora de vincular lo específico y lo no específico, lo social y lo cinematográfico, lo textual y lo contextual. En este sentido, la crítica del formalismo elaborada por el círculo de Bajtin también puede aplicarse a las nociones formuladas por Metz de lo «específicamente cinematográfico» y, como sugeriremos más tarde (pág. 220), al «neoformalismo» de Kristin Thompson y David Bordwell.

El aspecto más prometedor en la obra metziana es quizá su intento de distinguir al cine de otros medios basándose en su medio de expresión. Metz distingue entre cine y teatro, por ejemplo, a partir de la presencia física del actor en el teatro frente a la ausencia diferida del intérprete en el cine, una «cita fallida» que, paradójicamente, hace aun *más* posible que los espectadores «crean» en la imagen. En obras posteriores, Metz recalcó que es precisamente la naturaleza «imaginaria» del significante fílmico la que lo convierte en un catalizador tan poderoso de proyecciones y emociones (Marshall MacLuhan sugería algo semejante al contraponer los medios «cálidos» a los «fríos»). Metz también compara el cine y la televisión, concluyendo que, pese a las diferencias tecnológicas (lo fotográfico frente a lo electrónico), las diferencias en estatus social (el cine como medio ya consagrado, la televisión vista aún despectivamente como terreno culturalmente

2. Véase David Bordwell, «Textual Analysis, etc.» *Enclitic*, otoño de 1981/primavera de 1982.

baldío), las diferencias en la recepción (la pequeña pantalla doméstica frente a la gran pantalla de las salas, atención distraída frente a atención concentrada), ambos medios constituyen virtualmente un mismo lenguaje. Comparten importantes procedimientos lingüísticos (escala, sonido en *off* y en *on*, títulos de crédito, efectos sonoros, movimientos de cámara, etc.). Son, pues, dos sistemas indudablemente próximos; los códigos específicos comunes a ambos resultan mucho más numerosos e importantes que sus diferencias; e, inversamente, los rasgos que les separan son mucho menos numerosos e importantes que los que les distinguen conjuntamente respecto a otros lenguajes (Metz, 1974). Aunque hoy día se le podrían discutir ciertas conclusiones a Metz (por ejemplo, se podría apuntar que las tecnologías y las condiciones de recepción han evolucionado desde los años setenta), lo que importa es el método diferencial, diacrítico: la elaboración o elucidación de la especificidad del cine mediante una exploración de las analogías y discrepancias entre el cine y otros medios.

Algunos interrogantes sobre autoría y género

La semiótica de orientación lingüística tuvo el efecto de desplazar a la teoría del autor, dado que la filmolingüística tenía poco interés en el cine entendido como expresión de la voluntad creativa de autores individuales. Al mismo tiempo, la teoría del autor había introducido un sistema —basado en la construcción de una personalidad autoral a partir de pistas y síntomas superficiales— que lo hacía reconciliable con cierto tipo de estructuralismo: de ahí surgió un matrimonio de conveniencia denominado *auteur-structuralism*. Desautorizando el culto a la personalidad endémico tanto del modelo *Cahiers* como del de Sarris, el *auteur-structuralism* veía en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios). Como señala Stephen Crofts, el *auteur-structuralism* surgió a finales de los años sesenta de una formación cultural determinada, la izquierda londinense de influencias estructuralistas, en concreto de la obra cultural-cinematográfica del Departamento de Educación del British Film Institute. El *auteur-structuralism* halla sus ejemplos en el

estudio de Geoffrey Nowell-Smith *Visconti* (1967), así como en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), de Peter Wollen, y en *Horizons West* (1969), de Jim Kitses. Los miembros de esta tendencia destacaron la idea de autor como construcción crítica y no como persona de carne y hueso. Buscaban oposiciones estructurantes ocultas tras los motivos temáticos y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves de su significado profundo. Para Peter Wollen, la aparente diversidad de la obra de John Ford, por ejemplo, escondía esquemas y contrastes estructurales fundamentales basados en el binomio cultura / naturaleza: jardín / desierto, colono / nómada, civilizado / salvaje; casado / soltero. El *auteur-structuralism* no tenía gran cosa que aportar a la cuestión de la especificidad cinematográfica, puesto que muchos de esos motivos y estructuras binarias no eran específicos del cine sino que se encontraban ampliamente difundidos en la cultura y en las artes.

El guión entre *auteur* y *structuralism* fue, en última instancia, un punto cargado de tensiones. No resultaba fácil reconciliar el individualismo romántico de la teoría del autor (los cheyenes de John Ford) con el cientificismo impersonal del estructuralismo (los bororos de Lévi-Strauss). Las potentes corrientes del estructuralismo que afirmaban que «el lenguaje dice al autor» y «la ideología dice al sujeto» podían asfixiar con facilidad a un «autor» solitario e indefenso bajo el peso de impersonales «estructuras» a gran escala. Al mismo tiempo, los estructuralistas y postestructuralistas desdeñaban a la teoría del autor por convertir al cine en el último bastión de un romanticismo que el resto de artes había descartado tiempo atrás. La visión romántica del arte consideraba que el arte era una «lámpara» expresiva y no un «espejo» de reflexión (en términos de la dicotomía propuesta por Meyer Abrams), y veía en el artista a un *vates*, *magus*, visionario y clarividente, «legislador no reconocido de la humanidad». El romanticismo atribuye la capacidad artística a un «elán» o «genius» misterioso, una visión que en última instancia resulta mágica, casi religiosa.

El *auteur-structuralism* puede considerarse como un momento de transición en el fundido encadenado histórico que nos lleva del estructuralismo al postestructuralismo, corrientes que relativizaron la noción de autor como única fuente original y creativa del texto, considerando al autor más como espacio que como punto de origen. En «La muerte del autor» (1968), Barthes reconfiguró al autor como producto derivado de la escritura. El autor se convirtió entonces en una mera instancia de escritura, del mismo modo que, lingüísticamente, el sujeto / modificador «Yo» no es más que la instancia de decir «Yo». Para Barthes, la unidad de un texto no derivaba de su origen sino de su destino. Así pues, Barthes deja morir al autor para que pueda nacer el lector.

En «¿Qué es un autor?» (1969) Michel Foucault también hablaba de la muerte del autor. Foucault fecha el nacimiento del autor en el contexto cultural del siglo XVIII, época en que se produjo la «individualización» de la historia de las ideas. Foucault prefería hablar de la «función del autor», viendo en la autoría una institución efímera confinada a un espacio determinado de tiempo, que daría paso en un futuro próximo al «omnipresente anonimato del discurso». Como consecuencia del ataque postestructuralista lanzado sobre el sujeto originario, el autor de cine pasó de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura y espectadorial, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y espectadorialidad. En esta visión antihumanista, el autor se disolvía en instancias teóricas más abstractas tales como «enunciación», «sujetificación», «écriture» e «intertextualidad». (Los escépticos no tardaron en puntualizar que los escritores postestructuralistas que habían decretado la muerte del autor eran también autores consagrados, estrellas incluso, y que nunca se olvidaban de recoger los cheques por sus derechos de autor.)

En esa misma época se afirmó que una teoría monolítica del autor no podía dar cuenta de la totalidad de prácticas distintas que configuraban el cine. Los defensores de la vanguardia censuraron a la teoría del autor su devoción exclusiva al cine comercial, dejando muy poco espacio para el cine experimental (véase Pam Cook, en Caughie, 1981). La teoría del autor mostraba sus puntos débiles cuando abordaba obras como las de Michael Snow o Hollis Frampton, y no resistía la confrontación con colectivos de cine político como Third World Newsreel o Grupo Cine de la Base. Así pues, los activistas cinematográficos de izquierdas que preferían modelos más colectivos e igualitarios sentían un comprensible recelo ante los presupuestos jerárquicos y autoritarios de los que se nutría la teoría del autor. Los marxistas criticaban la suposición de dicha tendencia según la cual el talento «saldría a la luz» independientemente de las condiciones políticas o económicas. Los críticos del Tercer Mundo también ofrecieron una acogida ambivalente a la teoría del autor. Glauber Rocha escribió en 1963 que «si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución», pero Fernando Solanas y Octavio Getino se burlaron del cine de autor (su «segundo cine») por ser políticamente anodino y proselitista, favoreciendo por su parte un «tercer cine» colectivo, militante y activista. El análisis feminista también expresó su ambivalencia frente al fenómeno, señalando por una parte el sustrato patriarcal y edípico de metáforas como la de la «caméra-stylo» y el denostado «cinéma de papa» y reclamando, por otra parte, el reconocimiento de autoras como Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner y Agnès Varda. En

1973 Claire Johnston sostuvo, por su parte, que la teoría de los autores marcaba una intervención importante: «Despojada de sus aspectos normativos, la clasificación de películas en función de su director ha demostrado ser una forma extremadamente productiva de ordenar nuestra experiencia del cine» (Johnston, 1973).

El período del *auteur-structuralism* presenció el renacimiento del interés por el análisis de los géneros. La versión del *auteur-structuralism* representada por Wollen, por ejemplo, se basa en parte en las nociones de género cinematográfico. Su análisis de las estructuras operativas en la obra de John Ford está inevitablemente ligado al hecho de que el grueso de la obra fordiana está constituido por *westerns*, un género que ya de por sí se basa en la dicotomía desierto / jardín. En los años setenta, analistas cinematográficos como Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wright y Steve Neale aportaron nuevos métodos que iban a influir en el área tradicional de la teoría de los géneros. En «The Idea of Genre in American Cinema», Buscombe reclamaba que se prestase mayor atención a los elementos iconográficos de las películas. Las convenciones visuales ofrecían, para Buscombe, un marco de trabajo o entorno en cuyo interior puede contarse la historia. La «forma externa» de un género está constituida por elementos visuales —en el *western*, sombreros de ala ancha, armas, corpiños de las prostitutas, carromatos entoldados, entre otros—, mientras que la «forma interna» es el modo en que se emplean dichos elementos visuales. El director despliega los recursos que la iconografía le ofrece combinándolos de nuevo de un modo que reconcilie la familiaridad con la innovación. Buscombe ilustra las tensiones entre «interno» y «externo» mediante *Duelo en la Alta Sierra* (*Ride the High Country*, 1962), de Peckinpah, donde un camello sustituye a un caballo: «En un *western*, el caballo no es solamente un animal; es un símbolo de dignidad, de gracia y de poder. Estas cualidades se ven ridiculizadas al hacerlo competir con un camello: y, para colmo de insultos, el camello gana» (Buscombe, en Grant, 1995, pág. 22).

En *Horizons West* (1970), Jim Kitses empleó la oposición entre desierto y civilización propuesta por Henry Nash Smith en *Virgin Land* para analizar el *western*. Kitses estableció una tabla de oposiciones (individuo-comunidad; naturaleza-cultura; ley-arma; congregación de fieles-banda de pistoleros) que estructuraban el *western*, y también señaló la presencia de códigos caballerescos, la historia de las fronteras y la historia de otras representaciones, extracinematográficas, de la frontera. *Sixguns and Society*, de Will Wright, tomaba conceptos de la obra de Vladimir Propp, concretamente las «funciones de la trama» y la tipología de personajes en los cuentos populares. Wright sostuvo que las oposiciones establecidas en los primeros *westerns* se transmutan en configuraciones muy distintas en los *westerns*

posteriores. Los mitos que el género transmite nos ayudan a leer la historia y el mundo, cristalizando nuestros temores y deseos, nuestras tensiones y nuestras utopías.

La palabra «género» se había empleado tradicionalmente en dos sentidos, como mínimo: 1) un sentido inclusivo que considera que todas las películas participan de los géneros; y 2) un sentido más restringido que habla del «cine de género» de Hollywood, formado por las producciones menos prestigiosas y de menor presupuesto, la llamada «serie B». El género, en esta segunda acepción del término, es el corolario del modo industrial de producción de Hollywood (y de sus imitadores), un instrumento de estandarización y al tiempo de diferenciación. El género posee, en este caso, fuerza y densidad institucionales; implica una división genérica del trabajo, en virtud de la cual los estudios se especializaron en géneros específicos (MGM y el musical, por ejemplo), mientras que dentro de los estudios cada género tenía no sólo sus propios estudios de grabación para el sonido sino sus propios asalariados: guionistas, directores, diseñadores de vestuario.

Hollywood Genres (1981), de Thomas Schatz, como los anteriores trabajos de Wright y Kitses, está influido por la lectura estructuralista realizada por Lévi-Strauss del mito como agente de resolución de tensiones estructurales. Aplicando el método estructuralista de las oposiciones binarias, Schatz divide los géneros de Hollywood entre los que operan para restablecer el orden social (*westerns*, cine de detectives) y los que operan para establecer la integración social (musical, comedia, melodrama). El género funciona como «ritual cultural» a fin de integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o merced a un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales.

Contrariamente a la Escuela de Francfort, que considera a los géneros como mero síntoma de la producción masificada en cadena, los teóricos empezaron a ver en el género la cristalización de un encuentro negociado entre cineasta y público, una reconciliación de la estabilidad de la industria con el entusiasmo de una forma de arte popular en evolución. Steve Neale, por su parte, sostuvo que los géneros eran «sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto». Basándose en la teoría del lenguaje de la recepción, Neale consideraba que cada nueva película alteraba nuestro «horizonte de expectativas genéricas». Rick Altman (1984) reivindicó un enfoque simultáneamente «semántico» —al tomar en consideración el contenido narrativo— y «sintáctico» —en su interés por las estructuras en que se insertan los elementos narrativos—, teniendo en cuenta que en muchos casos las películas pueden innovar mezclando la sintaxis de un género y la semántica de otro. Desde este punto de vista, el musical se renueva a sí mismo incorporando al melodrama. Altman

películas carnavalescas son objeto de crítica por no ofrecer imágenes positivas cuando, de hecho, el «realismo grotesco» forma parte, sencillamente, de un protocolo de representación alternativo. También existe el peligro de llegar a un análisis *acinematográfico*, en el que no se tengan en cuenta el significativo fílmico y los códigos específicamente cinematográficos: el papel de la iluminación en el cine negro, del color en los musicales, del movimiento de la cámara en el *western*, etcétera.

En sus mejores ejemplos, la crítica de los géneros puede constituir un instrumento cognitivo de exploración: ¿Qué descubrimos al considerar *Taxi Driver* como *western*, o *Espartaco* (Spartacus, 1960) como alegoría de la lucha por los derechos civiles? ¿Qué rasgos de estos textos se hacen visibles mediante tal estrategia? Las circunstancias políticas represivas pueden provocar el sumergimiento de un género, como sucede cuando las alegorías políticas como *Um asilo muito louco* (1970), de dos Santos, o *Horí, má panenko* (1967), de Forman, ocultan la seriedad de sus intenciones tras una aparente farsa. Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género «inferior», para vulgarizar un género «noble», para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación.