



**Rick Altman** Los géneros  
cinematográficos

Paidós Comunicación

114 Cine



Rick Altman

# Los géneros cinematográficos



**PAIDÓS**

Barcelona • Buenos Aires • México



Rick Altman

# Los géneros cinematográficos



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



PN 1995  
A5418  
Cp 165021

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, SAICF,  
Defensa, 599 - Buenos Aires  
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-0979-4

Depósito legal: B-39.701/2000

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

Impreso en España - Printed in Spain

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

CP 165021



## Sumario

<b>Prefacio</b> . . . . .	13
<b>1. ¿Qué está en juego en la historia de las teorías sobre los géneros literarios?</b> . . . . .	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
<b>2. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?</b> . . . . .	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
<b>3. ¿De dónde vienen los géneros?</b> . . . . .	55
El musical . . . . .	56
El <i>western</i> . . . . .	60
El <i>biopic</i> . . . . .	65
Los productores como críticos . . . . .	72
Joel Silver, el «Selznick del <i>schlock</i> » . . . . .	74
<b>4. ¿Son estables los géneros?</b> . . . . .	79
Adjetivos y nombres . . . . .	81
El género como proceso . . . . .	85
<i>Noir</i> como adjetivo y como nombre . . . . .	92
La generificación como proceso . . . . .	95
<b>5. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición?</b> . . . . .	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
<b>6. ¿Dónde se localizan los géneros?</b> . . . . .	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
<b>7. ¿Cómo se utilizan los géneros?</b> . . . . .	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
La clasificación por edades como género . . . . .	156
Estrategias de marketing: nombres de marca . . . . .	159
Películas de marca . . . . .	162
La discursividad genérica . . . . .	169
<b>8. ¿Por qué a veces se mezclan los géneros?</b> . . . . .	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
<b>9. ¿Qué papel desempeñan los géneros en el proceso espectral?</b> . . . . .	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
<b>10. ¿Cuál es el modelo comunicativo apropiado para los géneros?</b> . . . . .	225
El autillo 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
<b>11. ¿Han cambiado los géneros y las funciones de los géneros con el transcurso del tiempo?</b> . . . . .	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
Seudoconmemoraciones . . . . .	252
La canción que va de boca en boca . . . . .	256
Deportes, estrellas y publicidad . . . . .	258
El género en el nuevo milenio . . . . .	259
<b>12. ¿Qué nos pueden enseñar los géneros sobre las naciones?</b> . . . . .	263
El periódico de Hegel . . . . .	264
La regenerificación del himno nacional . . . . .	268
El nombre del padre . . . . .	272
La integración de los márgenes . . . . .	272
Género/nación . . . . .	276
<b>Conclusión: una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al género</b> . . . . .	279
Una aproximación semántico-sintáctico-pragmática . . . . .	281
Recepción, oposición, incursión . . . . .	283
Planificación y uso de ciudades y textos . . . . .	286
<b>Apéndice: «Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico»</b> . . . . .	291
<b>Bibliografía</b> . . . . .	305
<b>Índice de temas</b> . . . . .	317
<b>Índice de géneros</b> . . . . .	319
<b>Índice de nombres y títulos</b> . . . . .	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.

Northrop 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 períodos 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 ditrambo, 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 afirmo 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 abría 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, Pisones, 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 incasantes 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 indisociable, 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 Escaligero, 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 XVII, 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 neoplatónico 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-

biente 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 empeños 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 Isaías, 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 convenzan 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 dipódico 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 Brunetière y el modelo biológico, Welck 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 Wellen y Warrek, 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 Brunetière 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 comparan 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, Buscome, 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 mirada de temas y conceptos» (pág. 8). El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos. Resulta comprensible que las múltiples definiciones y asociaciones de los géneros puedan producir una cierta confusión; más sencillo aún es darse cuenta de que un concepto tan versátil atrapa la imaginación de los críticos cinematográficos (quienes, en ocasiones, acaban confundiendo el concepto de género con una panacea crítica).

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

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

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

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

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

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

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

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

### Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables

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

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

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

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

- 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 acostumbran 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*,<sup>1</sup> 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».<sup>2</sup> ¿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 gánsters 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 gánsters 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 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?