



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 Eric Altman
(1976-1995)*

CP 165021

Sumario

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

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

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

Prefacio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 incesantes 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 neorristotélico 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 Welles 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 miríada de temas y conceptos» (pág. 8). El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos. Resulta comprensible que las múltiples definiciones y asociaciones de los géneros puedan producir una cierta confusión; más sencillo aún es darse cuenta de que un concepto tan versátil atrapa la imaginación de los críticos cinematográficos (quienes, en ocasiones, acaban confundiendo el concepto de género con una panacea crítica).

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

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

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

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

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

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

blico se describe de una manera totalmente primitiva. Leo Braudy propone, por ejemplo, la siguiente versión de esta relación: «Las películas de género le preguntan al público: “¿Todavía queréis creer en esto?”. La popularidad es el público respondiendo: “Sí”» (1977, pág. 179). Como afirma Schatz, después de citar a Braudy y ratificar su punto de vista, «la película de género reafirma las creencias del público, tanto individuales como colectivas» (1981, pág. 38). Paradójicamente, la visión estándar del género cinematográfico trata entonces a la industria y al espectador como agentes el uno del otro. Si en cierto sentido «la respuesta colectiva del público “crea” los géneros» (Schatz, 1981, pág. 264), en un sentido profundo es la industria cinematográfica quien los establece y designa. Fundidos en un bucle sin principio ni final, como dos serpientes mordeándose 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*,¹ el cine de catástrofes, entre otros. En vez de considerar que los cambios de terminología modificaban la identidad genérica de las películas anteriores, sin embargo, los críticos han preferido pensar que los nuevos términos no deberían tener ningún efecto sobre las películas ya existentes, como si la identificación genérica se efectuase de una vez para siempre. Cuando Stuart Kaminiski presenta el *big caper*, sugiere que «como fórmula, las películas *big caper* son tan antiguas como los *westerns*» (1974, pág. 75). No menciona, sin embargo, más que tres películas anteriores a 1950, y llega a la conclusión de que «el *big caper*, pese a todo, no emergió como género identificable hasta los cincuenta» (*ibid*, pág. 76). Las veintitrés páginas siguientes y la lista de películas se centran, por lo tanto, en el género desde 1950.

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

Los géneros son transhistóricos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los géneros siguen una evolución predecible

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

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

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

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

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

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

(1993, pág. 90)

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Las películas de género comparten ciertas características fundamentales

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

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

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

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

La naturaleza repetitiva del género tiende a disminuir la importancia del desenlace de las películas, junto con la secuencia de causa y efecto que conduce a dicha conclusión. Las películas de género dependen más bien del efecto *acumulativo* de las situaciones, temas e iconos frecuentemente repetidos a lo largo del filme. Los primeros críticos del cine de 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*, gánsters, 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?

3. ¿De dónde vienen los géneros?

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

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

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

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

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

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

El musical

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

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



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

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

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

Weary River: película épica

My Man: drama

Hearts in Dixie: comedia cantada y bailada con música

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

Broadway: drama de los bajos fondos

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

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

Whopee: No diga que está cansado de ver comedias musicales. Vaya a ver «Whopee»... Es el nuevo *musical* cinematográfico. No tiene ninguna pretensión de realismo.

Half Shot at Sunrise: Por cierto: aunque no es un *musical*, incluye algunos números cantados de calidad.

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

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

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

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

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

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

Se mire por donde se mire, el oficio de hacer películas sigue siendo algo curioso.

Por ejemplo, John Boles firmó contrato inicialmente con la Universal no por las bondades de su aspecto sino por las de su voz. Y le pusieron a cantar y a cantar.

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

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

¿Acaso no hay razones para ello?

(Citado en Kreuger, 1975, pág. 276)

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

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

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

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

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

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

El caso del musical también suscita una segunda hipótesis:

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

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

El *western*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THE AMERICAN FILM MFG. CO. CHICAGO




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

"Two Flying A Cowboy Pictures a Week"

**Cowboy
Pictures**

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

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



"A CALIFORNIA LOVE STORY"
A pathetic story of the loving love
of a pretty Mexican girl.

RELEASE OF THURSDAY,
MAY 4TH



Two
"Flying A"
Cowboy
Pictures
A Week

"CRAZY GULCH"
A Bad Man—A Duke—their encoun-
ter and the result. "Hobo's Round-
up," a tramp story, also on this reel.

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

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

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

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

El *biopic*

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

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

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

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

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

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

GEORGE ARLISS in "DISRAELI"

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

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

Not only has Vitaphone transplanted every atom of dramatic power, superb suspense, and super

wit, that made George Arliss' "Disraeli" one of the historic stage successes of the century... it has done more than that... In a single stride it has not only attained but actually surpassed the stage's artistic standards, which thousands felt the screen could never even equal! The fascination of the footlights

facts before the larger lure of manmooh settings—Vitaphone's crisp, telling dialogue—and a George Arliss of heightened stature and new intimacy, exceeding even the amazing brilliance of his classic stage performance...

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

VITAPHONE
"Disraeli" is the original made world of the
Cinema Organisms

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1992, pág. 61).

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

Los productores como críticos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Citado en Behlmer, 1985, págs. 9-10)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

8. La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza; aunque puede facilitarnos instrumentos a la medida de nuestras necesidades, es ineficaz a la hora de captar la diversidad de necesidades de productores, exhibidores, espectadores y otros usuarios de los géneros en el pasado.

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

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

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

4. ¿Son estables los géneros?



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Adjetivos y nombres

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

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

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

drama documental es también un *docudrama*. Las *science fiction stories* pasan a ser, simplemente, *sci-fi*. En muchos casos, las exigencias del periodismo acaban generando clones de estos términos sustantivados: los musicales son también *singies*, los *westerns* son *oaters*, los melodramas son *mellers*, *tearjerkers* o *weepies*.¹

En cada caso, la emancipación del adjetivo respecto al nombre cualificado conlleva la formación de una nueva categoría con su propio estatus independiente. Pensemos en la historia de la comedia, por ejemplo. Durante siglos, la comedia se ha caracterizado de muchas formas, atendiendo a sus fuentes, a su tono, vestuario, tipo de representación, etc. Actualmente disponemos de una serie de categorías que se han liberado en mayor o menor medida del género del que proceden: burlesco, farsa, mascarada, *screwball* y *slapstick*, entre otros. Esta progresión, de hecho, nos viene a recordar que la *comedia* en sí no empezó siendo un nombre, sino como uno de los muchos adjetivos que designaban las distintas posibilidades de teatro o canción: la palabra *comedia* proviene del tipo de canción que se asociaba con festividades (del griego *komoidos* < *komos* = festividad + *aiodos* = canción), mientras que *tragedia* procede del tipo asociado con los machos cabríos, es decir, los sátiros (del griego *tragoidia* < *tragos* = chivo + *oide* = canción).

En otras palabras, incluso términos en apariencia tan básicos como *comedia* y *tragedia*, como *épica* y *lírica*, tuvieron que ganarse su carácter de sustantivos. Lo que antes era un mero adjetivo descriptivo tuvo que asumir el mando de textos enteros y demostrar una clara capacidad de gobernarlos de forma independiente. Alistair Fowler está en lo cierto cuando reconoce que los tipos expresados en forma de sustantivo (lo que él denomina clases o géneros) pueden, con el tiempo, dar lugar a tipos expresados mediante adjetivos (lo que él denomina modos); sin embargo, al aceptar sin más la existencia de los géneros y «el estatus estructuralmente dependiente de los modos respecto a las clases» (1982, pág. 108) pasa por alto la importancia de la progresión nombre>adjetivo en la creación de los géneros.

En su momento, la comedia burlesca era una simple variante del género de la comedia adscrita al modo de lo burlesco, caracterizada por la parodia, la caricatura y el humor absurdo (el significado original del adjetivo «burlesco»). Pero la historia no acaba aquí. Lo que inicialmente era *comedia (burlesca)*, un género conocido revestido de un atributo modal donde el peso recae sobre el sustantivo y no sobre el adjetivo, adopta una nueva identidad cuando aparecen otros géneros burlescos: la expresión se convierte entonces en (*comedia*) *burlesca*, y aquí el énfasis recae sobre el adjetivo en vez del nombre. No tardó en introducirse el sustantivo «burlesco» en solitario, con la leve inquietud que suele acompañar la aparición de neologismos. Finalmente, lo que quedó fue, simplemente, el llamado género *burlesco*, solo en mitad del escenario de los géneros, despojado de cualquier vínculo de necesidad con la comedia.

El desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en los términos genéricos arroja una valiosa luz sobre los géneros cinematográficos y su evolución. Antes de

1. *Singies* alude, evidentemente, al carácter cantado del género. *Oater* proviene de *Oat*, «avena». El término «Meller» es una deformación de *melodrama*; *tearjerker* es un compuesto que alude a la capacidad de arrancar las lágrimas del público y *weepie* deriva de *to weep*, «sollozar». (N. del t.)

Kalem Films
THE NEW LINE

THE TENDERFOOT



**A Merry Western Comedy
Full of Laughs and Ginger**
LENGTH, 850 FEET READY JULY 31

THE TENDERFOOT is a callow Eastern youth who goes West with an ambition to become a cow puncher. Of course he is an easy mark from the moment he strikes the ranch, and the cowboys have an end of him with him until one day they envelope him into a game of poker. Then the local conditions change, and the tenderfoot wins the game and the girl.




6 Great Scenes With Cartoon Titles

1. NEAR BAD INJURY.
2. He Would Be a Cowboy.
3. Love a La Carte.
4. The Bear Hunt.
5. Captured by Redskins.
6. Sleep.

RECENT KALEM SUGGESTERS
THE ROBO HERO, 780 Ft., Sawyer's Magazine, 475 Ft.
Tom's Express, 880 " Dog Searcher, 385 "
New Faced Man, 575 " Gentleman Farmer, 700 "
Rumsey, Straightliffe, 835 Feet

KALEM COMPANY, Inc.
24 W. 24th STREET (Telephone 4th Madison) NEW YORK CITY
Selling Agent, Kalem Optical Co., 82 State St., Chicago

KALEM FILMS
(THE NEW LINE)

THE LOST MINE



**Western Romance
and Adventure at its Best**
Length 480 Feet

The story of the Lost Mine is a pretty one—telling how a poor prospector was grub-staked by a land-hoarded grub, and after painful adventures found a mine and won a bride. The film is a most perfect specimen of high art photography in motion pictures. Dressed it of your rental board. Make them give you the best.



Woman, Cruel Woman
Length 318 Feet

An amusing story about a cook who tried to cop a flirtation with a pastor's maid.

A DRAMATIC REHEARSAL, Length 105 feet

Showing how a sketch team nearly raised a riot at Coyoteville. A real laugh producer.

All ready November 16th.. Making an \$78 Ft. Reel of exceptionally attractive stuff.

KALEM FILMS HAVE CARTOON TITLES
Recent Kalem Successes

RED MAN'S WAY - 780 Feet	NATHAN HALE - 600 Feet
Tom's Express - 880 "	340 Ft. Working of Mike Standish 720 Ft.
The Robo Hero - 785 "	Reep's Camping Party 705 "
The Royal Matrimonial - 535 "	Doc Lingo's Cowman East of 825 "
The Gold Brick - 705 "	Bill Butler's the Hamper 460 "
It Was Mother-in-Law - 160 "	China an Stage Smuggling 650 "

KALEM COMPANY, Inc.
131 W. 24th STREET (Telephone 4th Madison) NEW YORK CITY
Selling Agent, Kalem Optical Co., 82 State St., Chicago
London Agents: Urban Trading Co., 42 Rupert Street

En una actitud típica del discurso de los estudios respecto al western en sus principios, los anuncios de *The Tenderfoot* (27 de julio de 1907) y *The Lost Mine* (16 de noviembre de 1907), de la Kalem, publicados en *Moving Picture World*, unen el adjetivo «western» a nombres de géneros ya existentes: «comedia» y «romance».

que el western se convirtiera en un género por derecho propio y en una palabra de uso cotidiano, existían películas de persecuciones *western*, *scenics western*, melodramas *western*, películas románticas *western*, filmes de aventuras *western* y también comedias *western*, dramas *western* y películas épicas *western*.² Es decir, que

2. Conservamos en estas líneas el adjetivo inglés *western* en vez de la obvia traducción castellana («del Oeste»), que por otra parte era la tradicional para los aficionados hispanohablantes del pasado: lo que ahora es un *western* fue durante mucho tiempo, simplemente, «una película del Oeste». (N. del t.)

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

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

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

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

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

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

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

El género como proceso

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

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

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

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

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

¡CADA DÍA
una cita
con el peligro!
¡CADA NOCHE
un encuentro
con el amor!

Ante el impresionante decorado
de LOS ANDES
CUBIERTOS POR LA NIEBLA.

Everything the Screen can give you...all in one **MAGNIFICENT** picture...!

CARY GRANT
JEAN ARTHUR

TOGETHER FOR THE FIRST TIME... IN AN EXCITING ROMANTIC ADVENTURE!...

Only Angels Have Wings

THOMAS MITCHELL · RITA HAYWORTH
RICHARD BARTHELMESS
A HOWARD HAWKS PRODUCTION
A Columbia Picture

EACH DAY
a Rendezvous
with Peril!
EACH NIGHT
a Meeting
with Romance!
Set against the
mighty tapestry
of the
**FOG-SHROUDED
ANDES!**

The poster features a large illustration of Cary Grant and Jean Arthur in a romantic embrace. A smaller inset shows a man and woman in a similar pose. The background includes a mountain range and a ship at sea.

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

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

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

STARTS
TOMORROW ★ **CLASHING BLADES AND LOVABLE MAIDS!
RINGING TUNES AND BALMY BUFFOONS!**

D'ARTAGNAN RIDES AND
FIGHTS AND LOVES AGAIN!

A song on his lips . . .
romance in his heart . . .
and the Ritzes in his hair!

DON AMECHE
and
THE RITZ BROTHERS
in
A Musical Comedy Version of
ALEXANDRE DUMAS'
**THE THREE
MUSKETEERS**

with
**BINNIE BARNES • LIONEL ATWILL
GLOMA STUART • PAULINE MOORE
JOSEPH SCHILDKRAUT
JOHN CARRADINE • MILES MANDER
DONALD BRIMMERLEE • JOHN KING**

Directed by **ALICE DAVIS**
Associate Producer **FRANKLIN GLADSON** • Screen Play by
W. M. BRADSHAW, WILLIAM A. DRAKE and **SAM THOMPSON**
Special musical by **Sam Cooke** and **Ray Golden**
A 20th Century-Fox Picture
Directed by **Zdenek** in Color of Technicolor

Swordplay! Heroism!
With the Ritzes as
phony Musketeers
more at home with a
carving knife than a
sword!

Heat:
"Song of the
Musketeers"
"My Lady"
"Vah!"
by Samuel Pokross
and Walter Bullock

EXTRA!
LATEST ISSUE
"MARCH of TIME"
featuring the story behind the
BOY SCOUT MOVEMENT

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

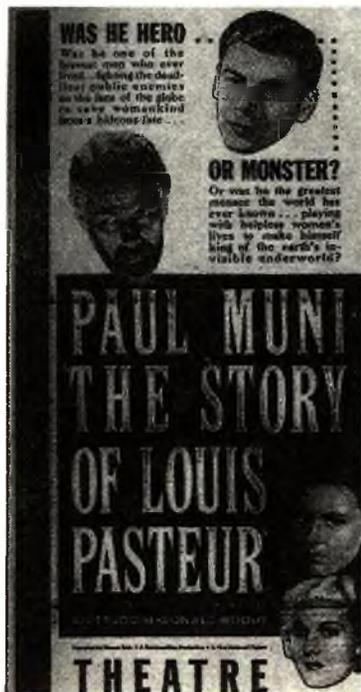
puede ofrecer». En la época dorada de Hollywood, esto significaba que había algo para los hombres («¡CADA DÍA una cita con el peligro»), algo para las mujeres («¡CADA NOCHE un encuentro con el amor!») más un plus para ese público *tertium quid* que prefiere los viajes a las aventuras o el amor («Ante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

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

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

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

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



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

A CHILD'S
Laughter..

A WOMAN'S
Love..

1000 MEN'S
Hope..

THESE AND A HUNDRED OTHER UNFOR-
GETTABLE MOMENTS MAKE THIS THE
SCREEN'S MOST THRILLING TRIUMPH!

EDW. G.
ROBINSON

Only 'genius' can describe his
amazing new role... only when
you see it can you believe it!

"THE STORY OF
**DR. EHRLICH'S
MAGIC
BULLET**"

Another 'Zola'!

W.B. WARNER
RUTH GORDON · OTTO KRUGER · DONALD CRISP
Directed by WILLIAM DIETERLE · A WARNER BROS. First National Picture
Original Script 1922 by John Hyson, Hans Hartzel and Norman Krasna
Screenplay Adapted by Margaret Brundage · Music by Max Baer

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

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

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

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

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



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

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

Noir como adjetivo y como nombre

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La generificación como proceso

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

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

**Hollywood Does A Mirthful
Martial Musical Up 'Brown'**

JOE E. BROWN
joins the army and
'slays' the world as the
head man of a riotous
regiment of singing

**SONS
O' GUNS**
Including Joan
BLONDELL
Beverly Roberts, Eric Blore,
Winifred Shaw, Craig Reynolds,
Joseph King, Robert Barrat

**TAKE A BOW, LLOYD
BACON, FOR YOUR
DIRECTION**
And the Same To You,
Warren & Dubin, for
These Great Songs
"A Buck And A Quar-
ter A Day", "Put On
A Uniform", "In The
Arms Of An Army Man"

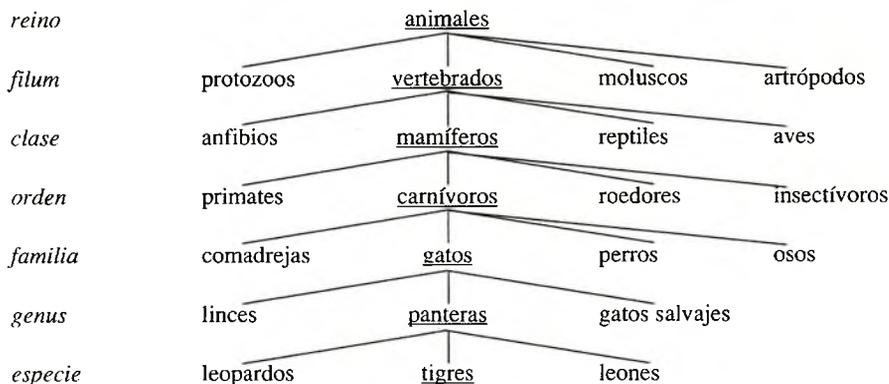
Those thousands of "Bright
Lights" audiences who demanded
another song-and-dance show for
Joe have had their way! Warner
Bro. went right out and bought
that famous stage musical 'Sons
O' Guns,' equipped it with an
uproarious cast and all modern
conveniences including new
Warren and Dubin songs, and a
passionate apache dance number
by Joe that stops the show.
The riotous results emerge as
the month's top entertainment.

**THE VICTOR OF
THE MONTH**

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

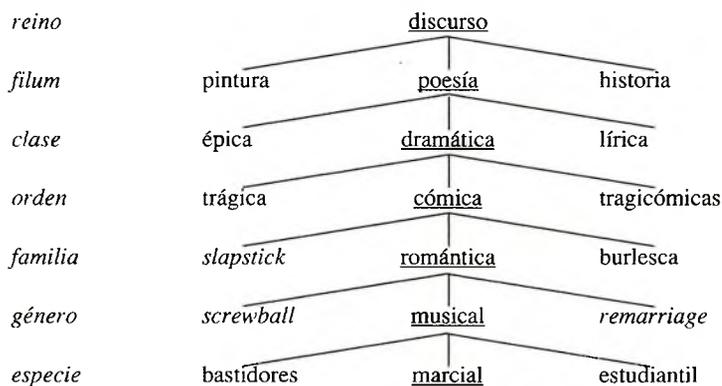
ducidos anualmente por la Warner a mediados de los treinta y centrados en las academias militares y otros motivos relacionados con lo castrense —entre los que se cuentan *La generalita* (*Flirtation Walk*, 1934), *Shipmates Forever* (1935), *Sons O' Guns*

Figura 4.1



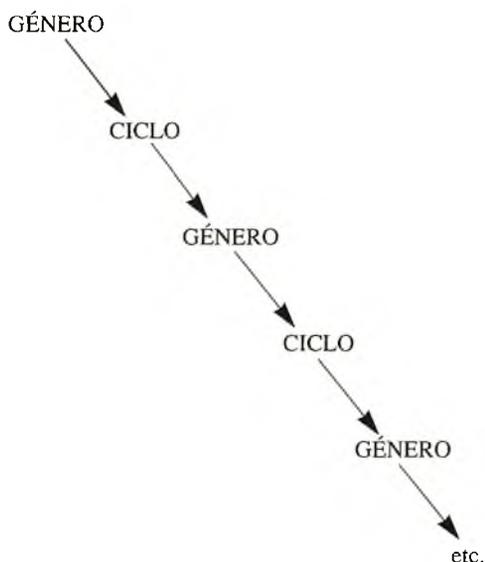
(1936) y *The Singing Marine* (1937)—, entendemos que la denominación que recibían entonces, *musical marcial*, forma parte de la clasificación básica que, de manera simplificada, ofrece la figura 4.2. Las categorías modernas se tratan con el mismo rigor en la clasificación que sus predecesoras clásicas,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

Figura 4.2



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

Figura 4.3



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

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

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

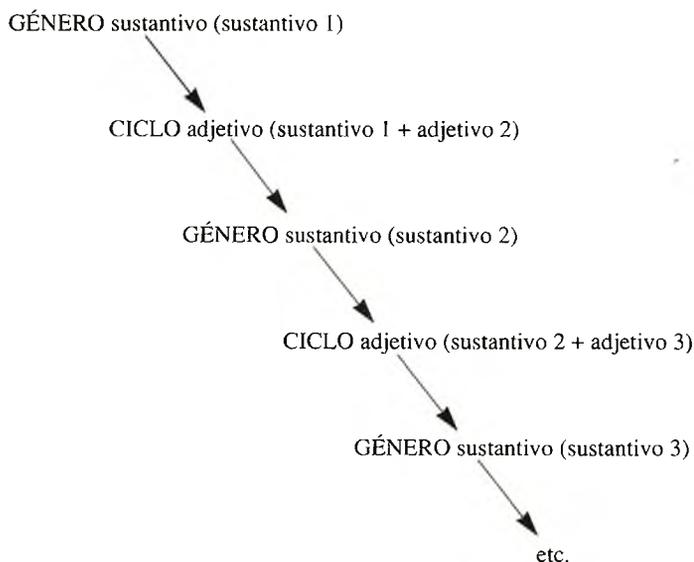
Esta formulación, sin embargo, no da cuenta de la peculiar relación que hemos estudiado en el apartado anterior, la conexión entre géneros adjetivos y sustantivos. El modelo propuesto debería revisarse, por lo tanto, en la forma sugerida por la figura 4.4. Es decir, que se puede iniciar un nuevo ciclo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

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

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

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

Figura 4.4

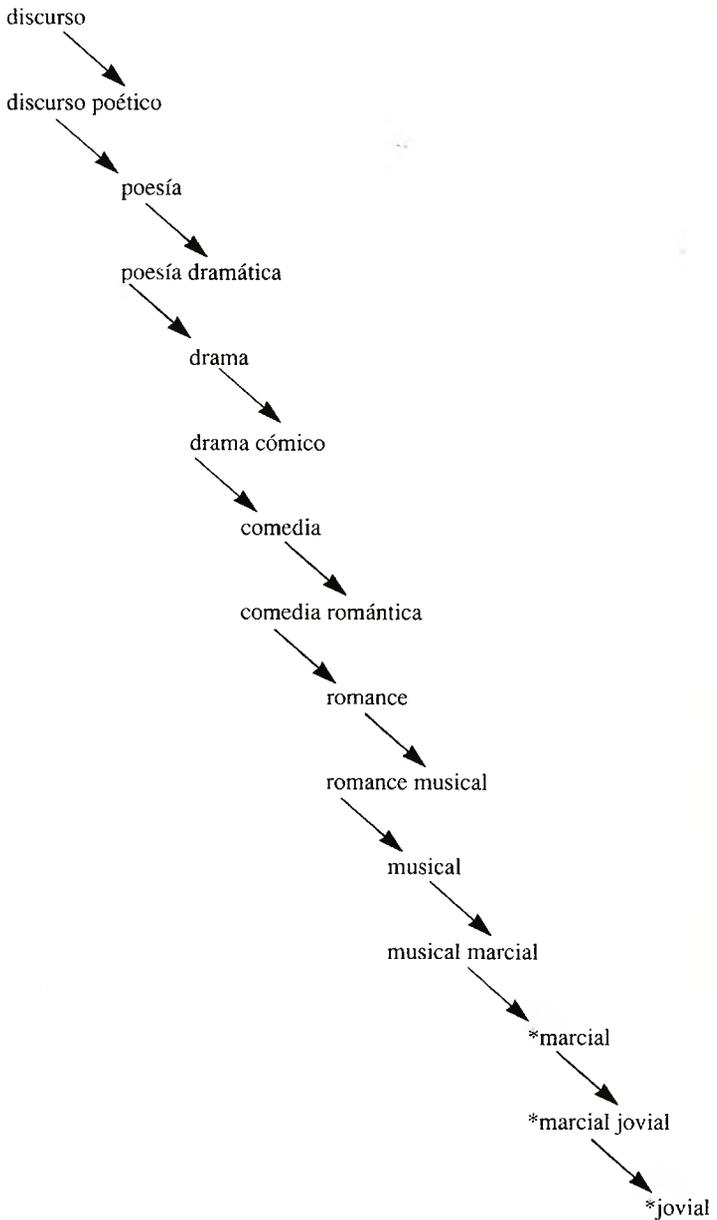


mados de todos los niveles del proceso histórico de generificación. Ciertamente, el ascenso de un género desde un estadio adjetivo a uno sustantivo se ve muy favorecido por la capacidad que el material adjetivo demuestre de ser aplicable a múltiples géneros sustantivos. Así, la capacidad de la música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

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

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

Figura 4.5



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

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

5. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición?

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

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

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

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

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

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

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

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

Post mortem para un género fantasma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Renacimiento de un género fantasma

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

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

(1974, págs. 154-155)

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

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

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

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

(1984, pág. 68)

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los críticos como productores

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1974, pág. 130)

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

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

Vender *La mujer y el monstruo*

La regenerificación es uno de los recursos retóricos más ingeniosos de Hollywood. Cuando la Universal lanzó *La mujer y el monstruo* (The Creature from the Black Lagoon) en 1954, hacía tiempo ya que «las películas de monstruos» eran pasto de la serie B, relleno de programas dobles. Las películas de ciencia-ficción, por su parte, causaban furor en la época. No pasa nada, dijo el departamento de publicidad de la Universal; lo único que hay que hacer es definir *La mujer y el monstruo* como película de ciencia-ficción. La publicidad radiofónica anunciaba *La mujer y el monstruo* como «¡El más extraño de todos los thrillers de ciencia-ficción!». Se invitaba al público a «pasar intensas emociones ante una impactante cinta de ciencia-ficción filmada POR PRIMERA VEZ en un asombroso 3-D SUBACUÁTICO». Un gran estudio que anunciase una película de gran presupuesto habría adoptado una estrategia que destacase la individualidad del filme, en vez de vincularlo con un género específico, pero la Universal, estudio menor con perenne escasez de recursos, utilizó todos los medios a su disposición para anunciar *La mujer y el monstruo* como película de ciencia-ficción.

Pero... ¿por qué no ir más allá? Si una cuidada elección del emplazamiento genérico de la película puede insuflar vida a la criatura acabada de salir del cascarón, por qué no iba esa misma estrategia a tener el poder de resucitar a la nutrida lista de criaturas y películas de monstruos de la Universal? El anuncio que se incluye en la página opuesta, del informe de prensa distribuido por la Universal a los exhibidores de *La mujer y el monstruo*, es un testimonio elocuente del poder de la revisión de la historia. A lo largo de los años treinta y cuarenta, la Universal había sido la reina incontestable del género de terror. De *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera) y *El jorobado de Nuestra Señora de París* (The Hunchback of Notre Dame) a *Frankenstein*, *Drácula*, *La momia* (The Mummy), *El hombre lobo* (The Wolf Man) y *El hombre invisible* (The Invisible man), el estudio de Carl Laemmle había experimentado con todas las combinaciones posibles de hombre y animal, hombre y cadáver, hombre y lo desconocido. Al pasar de moda el cine de terror en la década de los cincuenta, sin embargo, la única solución era rebautizar todas esas películas de acuerdo con la moda de la ciencia-ficción. De las doce películas representadas, sólo tres no son de la Universal: se trata de *El golem* (Der Golem), *El hombre y el monstruo* (Dr. Jeckyll and Mr. Hyde) y *La guerra de los mundos* (War of the Worlds), las tres de la Paramount. La magia de la regenerificación permitió a la Universal vincular su última producción con el género de moda. Y no sólo eso: la productora consiguió volver a lanzar todo su stock terrorífico bajo el disfraz de la ciencia-ficción.

Página opuesta:

Si vuestras criptas están llenas de películas de terror, pero lo que ahora causa furor es la ciencia-ficción, hay que hacer algo: esta hoja publicitaria del informe de prensa del thriller de ciencia-ficción de la Universal en 1954 constituye toda una lección de regenerificación creativa.

Uno de los principios fundacionales del estudio de los géneros es la importancia de interpretar los textos en el contexto de otros textos similares. Hemos visto cómo, a través de un proceso de análisis, los estudios pueden aportar esos mismos textos. Inmediatamente después del éxito de *Disraeli*, la Warner no se dedicó a producir películas

These are Hollywood's PRIZE SCIENCE-FICTION CREATURES

From 'The Golem', first of the Movie Monsters to the Gill Man, - soon to be seen in 'CREATURE FROM THE BLACK LAGOON'



1. He COME out to life, and he proved his might. He was the world's first science-fiction monster!



2. He has been in the center before the Frankenstein, when he tried to kill his mad-like foe!



3. The parts of dead men were his form. The slither eye of stone and lightning gave him the!



4. Out of his sarcophagus - out of the dirt of his Egyptian tomb he walked here who defied an ancient curse!



5. He dwells in man - by midnight the roaring creature who rose to the call of the pack!



6. He was called the fish, but many knew he was there. Famed English author, H. G. Wells, created him!



7. He was too powerful for his size - a respected leader, doctor by day, he was known by night.



8. Feline-like clearly being that appeared on a human origin by day and proved as a creature by night!



9. Water Man's limited drink of a medical French scientist and a man who a belated mind and body.



10. From an unknown place he came these creature looked on Earth to escape the eyes of his own kind!



11. They looked as fish - to kill and devour, and our time grows toward the world!



12. Discovered in a lagoon in the Amazon - He is Hollywood's first science-fiction creature that is both man, half fish!

Any authority conducting a popularity poll of the most frightening characters in the past fifty years would probably come up with the twelve pictures above. For, according to attendance figures available, these are the Devil's Dozen that have made box-office history in the movies. **NOW MANY OF THE TWELVE CAN YOU NAME?**

To make the contest easier we give you the first and the last. 'THE GOLEM' was the first science-fiction picture, released by Paramount-Artcraft in 1921, its 'creature' an artificial man created in Prague in the 16th century. Newest comic entry to make its appearance on screens in 1954 is the gill man, star of 'Creature From The Black Lagoon', a thriller-diller straight out of the Dionysian Period when life in the sea first crawled out on the land - thus providing background for a monstrous half-man, half-fish! Out of the weird and wonderful hybrids and hybrids, the werewolf and goblins that have stalked across the screen, the Twelfth Creature pictured here, are the top money monsters of all time. Name 'em all and you get a free ticket to see the "CREATURE FROM THE BLACK LAGOON".

ANSWERS: 1. The Golem; 2. Phantom of the Opera; 3. The Frankenstein Monster; 4. The Mummy; 5. The Wolf Man; 6. The Invisible Man; 7. Dr. Jekyll & Mr. Hyde; 8. Dracula; 9. The Blackboard Jungle; 10. The Creature from the Black Lagoon; 11. The Werewolf; 12. The Creature from the Black Lagoon.

USE THESE MATS IN ONE OF THREE WAYS

(1) AS A NEWSPAPER CONTEST: Run two mats daily. Offer prizes to readers who can name either the creature or the title of the picture in which it appeared.

(2) AS A CONTEST GIMMICK FOR A CO-OP PAGE: Use one mat in each ad. Stores pass out theatre tickets to first groups of customers who bring in correct names of creatures and titles of picture in which they appeared.

(3) AS A WEEKEND PUBLICITY FEATURE: With accompanying story written by movie editor concerning his recollections of Hollywood's science-fiction characters from "The Golem" to the "CREATURE FROM THE BLACK LAGOON".

ORDER SET OF TWELVE "BLACK LAGOON" GALLERY OF CREATURES MATS FROM EXPLOITATION DEPARTMENT, UNIVERSAL PICTURES CO., INC., 495 PARK AVENUE, NEW YORK 22, NEW YORK. Each mat is one column in width.



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

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

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

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

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

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

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

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

6. ¿Dónde se localizan los géneros?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una multiplicidad de ubicaciones

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

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

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

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

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

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

Género y nación

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

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

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

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

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



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

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

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

El género como estructura textual: semántica y sintaxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El género como institución, las instituciones como género

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

¿Algo más que un juego?

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

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

preparados para hacer bebidas

preparados para hacer pasteles

adornos de pastelería

chocolate en polvo

chocolatinas

frutos secos

aceite de cocina

aceite bajo en colesterol

productos dietéticos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. ¿Cómo se utilizan los géneros?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un día en Walt Disney World

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

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

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

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

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

Majors e independientes



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

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

bobinas» (pág. 315). Casi todos los productores independientes conciben, etiquetan y anuncian claramente sus películas en lotes identificados por géneros.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

C a r l L a e m m l e ' s

The White List

Smoldering Fires	Pauline Frederick, Laura LaPlante, Tully Marshall, Wanda Hawley, Malcolm McGregor and Bert Roach. Story by Sada Cowan and Howard Higgin. A Clarence Brown Production. Universal Jewel.
The Hurricane Kid	Starring Hoot Gibson, with Marlon Nixon, William Steele, Arthur Mackley, Harry Todd, Fred Humes and Violet LaPlante. Story by Will Lambert. Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.
Oh Doctor!	Starring Reginald Denay, with Mary Astor, Otis Harlan, Wm. V. Mong, Mike Donlin, Lucille Ward and Tom Ricketts. From the Saturday Evening Post story and novel by Harry Leon Wilson. A Harry Pollard Production. Universal Jewel.
Secrets of the Night	Janet Kirkwood and Madge Bellamy, with Zasu Pitts, Rosemary Theby, Tom Wilson and Edward Cecil. From the sensational stage success "The Night Cap" by Guy Bolton and Max Marcin. Directed by Herbert Blache. Universal Jewel.
The Mad Whirl	May McAvoy, Jack Muhlhall, Barbara Bedford, Myrtle Steelman and George Fawcett. From the story "Here's How" by Richard Washburn Child. Directed by William Seiter. A Universal Jewel.
Ridin' Thunder	Starring Jack Hoxie with Katharine Grant and Francis Ford. Directed by Clifford Smith. A Universal Western.
The Price of Pleasure	Starring Virginia Valli and Norman Kerry, with Louise Fazenda, T. Roy Barnes, George Fawcett, Kate Lester and Ward Crane. Story by Marion Orth and Elizabeth Holdidge. Directed by Edward Sloman. Universal Jewel.
The Saddle Hawk	Starring Hoot Gibson, with Marlon Nixon, G. Raymond Nye, Josie Sedgwick, Charles K. French, Frank Campeau and others. Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.
House Peters in Raffles The Amateur Crackman	With Miss DuPont, Walter Long, Hedda Hopper, Winter Hall, Freeman Wood and others. From the novel by E. W. Hornung. A King Baggot Production. Universal Jewel.
The Clash	Alma Rubens and Percy Marmont, with Jean Hersholt, Cesare Gravina, Rose Rosanova, Zasu Pitts and Andrie DeBeranger. From the story "Mirrors" in the Ladies' Home Journal by Clarence Buddington Kelland. Directed by Edward Laemmle. Universal Jewel.
I'll Show You the Town	Starring Reginald Denny. From the novel by Elmer Davis. Directed by Eric Kenton. A Universal Jewel.
Fifth Avenue Models	Starring Mary Philbin and Norman Kerry, with Rosemary Theby, Joseph Swickard, Rose Dione and Jean Hersholt. Based on the novel "The Best in Life" by Muriel Hine. Directed by Svend Gade. A Universal Jewel.
The Meddler	Starring William Desmond, with Dolores Roussay, Jack Dougherty, Claire Anderson, Albert J. Smith, Kate Lester and others. Story by Miles Overholt. Directed by Arthur Rosson. A Universal Western.
Brass Buttons	Herbert Rawlinson and Madge Bellamy, with Cesare Gravina, Martha Mattox, Dorothy Brock, Jackie Morgan, Harry Mann and Nick deRuiz. From the Red Book Magazine story "The Flower of Napoli" by Gerald Beaumont. Directed by Edward Laemmle. A Universal Jewel.
Taming the West	Starring Hoot Gibson. Story by B. M. Bowers. Directed by Arthur Rosson. A Universal Gibson Production.
HOUSE PETERS in OVERBOARD!	With a brilliant supporting cast including: Patsy Ruth Miller, Arthur Hoyt, William Austin, Lydia Yeamant Titus, George Kuwa, Tono Yamamoto. From the novel, "Head Winds" by A. M. Sinclair Will. Directed by Herbert Blache. A Universal Jewel.
Don Dare-Devil	Starring Jack Hoxie, with Cathleen Calhoun, William Steele, Cesare Gravina and Duke Lee. Story by William Gilgren. Directed by Clifford Smith. A Universal Western.
Let 'er Buck	Starring Hoot Gibson, with Marion Nixon, Josie Sedgwick and G. Raymond Nye. With exclusive action scenes of the thrilling 1924 "Pendleton Round-up." Directed by Edward Sedgwick. A Universal Gibson Production.
Dangerous Innocence	Laura LaPlante and Eugene O'Brien. Based on the novel "Ann's an Idiot" by Pamela Wynne. Directed by William Seiter. Universal Jewel.
Red Clay	Starring William Desmond, with Marcelaine Day, Billy Sullivan, Lola Todd and Albert J. Smith. Story by Sarah Siddons. Directed by Ernst Laemmle. A Universal Western.
Up the Ladder	Starring Virginia Valli, with Forrest Stanley, Holmes Herbert, Margaret Livingston, George Fawcett and Francis Ford. Owen Davis' Big Broadway Stage Hit. Directed by Edward Sloman. Universal Jewel.

Universal has the Pictures

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

"QUALITY FIRST"

CROWN PRODUCTIONS, INC.
A series of four pictures starring
WESLEY BARREY
First Production
"BATTLE BUNYAN"
From Leslie Franklin Goldstein's Sensational Exciting True Story
All star cast including Frank Conroy, Billy Weston, Louis
and Sylvia Brown, Al Kaufman, Johnny Nelson, and a thousand
others. Release Dec. 28 by Associated Exhibitors.
In active preparation
"The Fighting Out"

WILLIAM D. RUSSELL, INC.
A Series of the High Class Dramas
First Production Now Ready
"THE ROBES OF SIN"
With Sylvia Brown, Jack Mower, Gertrude Amy, Bruce
Gardin, Leslie Lee Adams and a splendid supporting cast.
Second Picture Ready in January.

BERNARD PRODUCTIONS, INC.
A Series of 8 Melodramas featuring
"JOHNNY FOX"
The Famous Radio Hit of "The Covered Wagon" Reunited
Four Release January 14, 1925

SABLE PRODUCTIONS, Inc.
A Series of 4 High Class Society and Melodramas
"THE VALLEY OF HATE"
and
"THE COURAGEOUS COWARD"
Now Ready
Third Release in December

ERMINE PRODUCTIONS, Inc.
A Series of 6 Westerns "That Ain't Different From the Rest"
"HIS OWN LAW"
**"THE PASSING OF WOLF
MACLEAN"**
"THE RATTLER"
Are Now Ready and Will Be Followed By
"The Broken Law"
"The Son of Justice"
"Hurricane Hat"

REAL PRODUCTIONS, Inc.
A Second Series of Westerns That Will Be in a Class By
Themselves
First Release February 15, 1925

THE
WILLIAM D. RUSSELL
MOTION PICTURE ENTERPRISES

**BIGGEST INDEPENDENT
PRODUCER IN AMERICA**

**6 BIG
UNITS 6**

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

Every production made in
our own studios
1428 Boulevard Drive
Hollywood, Calif.
Under the personal super-
vision of
Bernard D. Russell

**WHAT THE
REVIEWERS
SAY ABOUT
RUSSELL PICTURES**

**"THE COURAGEOUS
COWARD"** is a new and
original story. See the
MILLER, Dec. 11, 1924

"BATTLE BUNYAN" is
Barre's Best
JIM MILLIGAN
N. Y. MORNING TELEGRAPH

For the Exhibitor who wants copies of
"THE PASSING OF WOLF
MACLEAN" or the **ERMINE PRODUCTIONS**
series, see the complete details in
"THE MILLER", Dec. 11, 1924

"THE VALLEY OF HATE" is a new and
original picture of its kind. **JIM
MILLER**

If there is any exhibitor who can get a picture
like "The Robes of Sin" or "The
Law" it is about the best and most
than the others. **H. E. SHURLEN, THE BILL
BOARD**

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

THE USLA COMPANY Sole Foreign and Domestic Distributor 1400 Broadway, New York, U. S. A.
Phone Murray 6920 -- Cable "Amusick"

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

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

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

Hollywood y Washington

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

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

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

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

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

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

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

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

(Págs. 233-234)

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

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

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

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

(Older, 1943, pág. 185)

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

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

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

Visión positiva y negativa de los géneros

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

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

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

La clasificación por edades como género

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estrategias de marketing: nombres de marca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Películas de marca

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

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

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

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

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

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

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



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



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

"AN ADMIRABLE THRILLER IN EVERY RESPECT!" —THE NEW YORKER

"A THINKING MAN'S 'GOLDFINGER', FUNNIER BY FAR THAN ANY OF THE BOND FILMS AND MORE REWARDING, TOO!" —THE SUNDAY



HARRY SALTZMAN presents

THE IPRESS FILE

From the breathless best-seller by **LEN DEIGHTON**
starring **MICHAEL CAINE**

also starring
NIGEL GREEN · GUY DOLEMAN · SUE LLOYD

Produced by **HARRY SALTZMAN · SIDNEY J. FURIE** Directed by **CHARLES KASHER**
Executive Producer
Screenplay by **BILL CANAWAY & JAMES DORAN** · Music composed and conducted by **JOHN BARRY**

TECHNICOLOR **TECHNISCOPE** A UNIVERSAL RELEASE 

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La discursividad genérica

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

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

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

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

El presente libro efectúa una relectura radical de nuestras ideas acerca de los géneros cinematográficos. En realidad, se trata del primer texto que relaciona de modo amplio los papeles que desempeñan la industria, la crítica y el público en la génesis y la redefinición de los géneros.

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

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

Diseño: Mario Eskenazi

