

---

# Los géneros cinematográficos

---

PID\_00246688

Jordi Sánchez-Navarro

---

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 3 horas

---





## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>1. ¿De dónde vienen los géneros?</b> .....	7
<b>2. Modelos de escritura y horizontes de expectativas</b> .....	9
<b>3. Modos de ver el género</b> .....	11
<b>4. Géneros y oferta industrial</b> .....	13
<b>5. La transformación histórica de los géneros. Un punto de inflexión: el «nuevo Hollywood»</b> .....	15
<b>6. Género y espectador</b> .....	20
<b>7. El cine del exceso</b> .....	23
<b>8. Los géneros según Rick Altman</b> .....	25
8.1. El género es una categoría útil, porque resuelve varios problemas a la vez .....	25
8.2. La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce .....	26
8.3. Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables ...	27
8.4. Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género .....	27
8.5. Los géneros son transhistóricos .....	27
8.6. Los géneros siguen un desarrollo predecible .....	28
8.7. Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto .....	29
8.8. Las películas de género comparten ciertas características fundamentales .....	29
8.9. La función de los géneros es ritual o ideológica .....	30
8.10. Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros .....	31
8.11. Conclusión .....	31
<b>Bibliografía</b> .....	33



## Introducción

En este material expondremos algunas ideas clave sobre el **origen** y la **transformación** de los **géneros** cinematográficos, con el objetivo de entenderlos desde las perspectivas temática, industrial y de estilo.

Para ello, veremos diferentes **aproximaciones** al estudio de los géneros, realizadas por autores de referencia. La literatura sobre géneros cinematográficos es amplísima y muy variadas en enfoques y aproximaciones. En este módulo planteamos una posición inicial a partir de la cual estudiaremos el género, aunque no entraremos a tratar las particularidades de cada manifestación concreta de todos los géneros cinematográficos históricos.

Las claves que se exponen en estas páginas pueden **aplicarse** (y deben **matizarse**) con las formas concretas que los géneros adoptan en diferentes épocas y diferentes contextos nacionales e industriales. Se propone, por lo tanto, un **punto de partida** para explorar la idea de género cinematográfico.



## 1. ¿De dónde vienen los géneros?

Tzvetan Todorov (1987) se hizo la siguiente pregunta: «¿De dónde vienen los géneros?»; y él mismo se respondió: «Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros». El problema teórico de los géneros planea de forma persistente por la historia de la crítica literaria y cinematográfica. Hoy se da por supuesto, siguiendo la máxima de Todorov citada, que un nuevo género es siempre la **transformación** de uno o varios géneros antiguos; una transformación por inversión, desplazamiento o combinación:

«[...] Un texto de hoy le debe tanto a la poesía como a la novela del siglo , igual que la comedia lacrimógena combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un antes de los géneros. Saussure decía en un caso comparable: "El problema del origen del lenguaje no es otro que el de sus transformaciones".»

Todorov (1987, pág. 34)

Frank D. McConnell, al resumir el modo en que puede explicarse el género desde postulados estructuralistas, afirmó:

«Del mismo modo que el lenguaje, la gran estructura humana de las estructuras, no solo tiene una historia, sino que él mismo es su historia, también puede considerarse que las formas del arte narrativo crean sus propias obras maestras —que operan en la mente humana— con una especie de determinismo transpersonal o superpersonal que rebasa factores como el genio individual y la creatividad.»

McConnell (1977, pág. 13)

El hecho de que se entienda globalmente el género como el fruto mutado de un sistema en permanente **metamorfosis** no debe excluir el que se pretenda una descripción rigurosa desde, al menos, dos puntos de vista: el de la observación empírica y el de un análisis de cierta abstracción.

En cualquier caso, toda indagación en torno al fenómeno ha de tener como punto de partida un par de datos contrastables:

- Los géneros son **contenedores** funcionales de historias que la **industria** utiliza para catalogar su **oferta**.
- En una sociedad se institucionaliza la recurrencia a ciertas propiedades discursivas, y que los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa **codificación**.

Como indica Todorov:

«Las propiedades discursivas remiten ya al aspecto semántico del texto, ya a su aspecto sintáctico, ya al pragmático, ya al verbal. La diferencia entre un acto de lenguaje y otro, y también entre un género y otro, puede situarse en cualquiera de estos niveles del discurso.»

Todorov (1987, pág. 37)



## 2. Modelos de escritura y horizontes de expectativas

No entraremos, en este punto, en los aspectos semánticos y sintácticos de los géneros, porque lo que nos parece especialmente útil para hacer un análisis global del fenómeno de los géneros cinematográficos —aunque por extensión todo lo que aquí se expone es aplicable a otros soportes de la cultura popular— es una perspectiva pragmática que ayude a comprender la importancia que estos tienen en la clasificación de la oferta industrial.

El hecho de que los géneros existan y sean reconocidos como algo «institucional» es lo que hace que funcionen como horizontes de expectativas para los lectores y como modelos de escritura para los autores. A través de la institucionalización, los géneros se comunican con la sociedad en la que están vigentes.

Esta institucionalización tiene efectos paradójicos, pues a pesar de que se alimenta de modelos visiblemente recurrentes, y casi transparentes desde una perspectiva abstracta, genera a su vez una dinámica histórica en la que los productos se van alejando progresivamente de los modelos teóricos. Se produce, en definitiva, una clara oposición entre géneros históricos y géneros teóricos.

No existe una definición clara de género de orden estético o narratológico. El género, en rigor, no es nada más que un contenedor pragmático de historias, un conjunto de formas expresivas moldeadas por la industria y convertidas en modelos culturales.

### Reflexión

La historia del cine muestra claramente que durante décadas, las películas de un género tienen características temáticas y de estilo prácticamente invariables, hasta que se produce un punto de no retorno en el que las películas han cambiado sin dejar de ser de género. Pensemos, por ejemplo, en el caso del western, un género que ha experimentado evoluciones notables.

Pero entonces, ¿cómo debemos estudiar los géneros? En su obra *Teorías del cine* (2001), Robert Stam expone que el análisis de los géneros está condicionado por una serie de problemas (2001, pág. 154):

- La cuestión de la **extensión**. Algunas etiquetas genéricas, como la comedia, son demasiado amplias para ser útiles, mientras que otras, como, por ejemplo, los biopics sobre Sigmund Freud o las películas de catástrofes que incluyen terremotos son demasiado reducidas.
- Lo que Stam llama el **normativismo**, es decir, imponer una idea preconcebida de lo que *debe* hacer una película de género, en vez de considerar el género como una plataforma para la creatividad y la innovación.
- La concepción del género como una **entidad monolítica**, como si las películas sólo pudiesen pertenecer a un género.

- La contaminación de la crítica de los géneros por el **biologismo**. Las raíces etimológicas de la palabra género en metáforas de biología y nacimiento promueven una especie de esencialismo. El teórico Thomas Schatz ha sugerido que los géneros tienen un ciclo vital que va del nacimiento a la madurez para llegar, por último, a un declive paródico.
- Buena parte de la crítica de los géneros padece de **hollywoodcentrismo**.

Debemos tener en cuenta que estos problemas que señala Stam se han manifestado fundamentalmente en la tradición crítica occidental durante todo el siglo y los primeros años del . Algunos aspectos de la globalización económica y cultural de las últimas décadas han propiciado una relectura matizada de estos problemas. Por ejemplo, los críticos contemporáneos y buena parte de los espectadores no están tan condicionados por el **hollywoodcentrismo**, dada la permanente circulación y exposición al debate público de producción proveniente de otras áreas y culturas. Por poner un ejemplo, el musical ya no se entiende solo como lo planteó el Hollywood clásico, sino que resulta imprescindible al menos echar una mirada a lo que propone Bollywood.

En general, la reflexión sobre cine actual tiene perfectamente asumido que los géneros pueden estar **sumergidos**, como cuando una película parece pertenecer a un género en su superficie y, sin embargo, en un estrato más profundo pertenece a otro. También tiene en cuenta (o debe tener en cuenta) los significantes fílmicos y los códigos específicamente cinematográficos, como el papel de la iluminación en el cine negro, del color en los musicales, del movimiento de la cámara en el wéstern, sabiendo que de las variaciones y combinaciones de elementos surgen algunas de las propuestas más estimulantes de la producción cinematográfica de los últimos tiempos.

«Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género «inferior», para vulgarizar un género «noble», para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación.»

Stam (2001, pág. 156)

Para el espectador, el género tiene la función primordial de reducir el aparente caos general del mercado. Gracias al género, ningún espectador acude al cine sin tener ni idea de lo que va a ver. No se trata de que el público tenga la certeza de cuál es la historia que va a ver, si no de que encuentre determinados objetos, ambientes, decorados y personajes. Al saber el género al que pertenece una película, el espectador se crea un determinado **horizonte de expectativas** que, normalmente, serán satisfechas por el producto. El género determina, así pues, el valor simbólico de los espacios, personajes y objetos que aparecen en la película.

### 3. Modos de ver el género

A continuación proponemos una clasificación inclusiva de las funciones y motivos del género.

Un género puede ser entendido de las siguientes formas:

- Como una **categoría** o **tipo** de película definida por su coherencia visual, técnica, temática o de consumo.
- Como un conjunto de **códigos** y convenciones que determinan expectativas y resultados en el desarrollo del relato o de la puesta en escena del filme.
- Como un término basado en el reconocimiento de tipos particulares de **iconografías** que sirve como clave signifiante de un lenguaje implícito compartido por creadores y público, y que, en suma, define la construcción cinematográfica y el consumo del texto.
- Como un **medio** de reconocer los modos en los que los contenidos y formas del filme muestran su coherencia en relación con una práctica cinematográfica destinada a invocar determinadas respuestas **simbólicas** o **narrativas**.
- Como una **infraestructura** del relato cinematográfico que regula su **orden** e **integración**, y que puede ser reconocida como el factor determinante que mantiene la esencia del relato, y sus relaciones míticas e ideológicas.
- Como un **sistema** sujeto a cambios y modificaciones que, a su vez, moldean fuerzas y prácticas históricas y socioculturales. Cada género tiene su propia historia y desarrollo, a menudo guiado por un movimiento que va de la innovación a la consolidación como modelo clásico, y de ahí, a su revisión en clave autoconsciente.
- Como un **marco** que invita a la complicidad con modelos tradicionales, pero que a la vez invita a la **redefinición** a través del pastiche, la exageración o el juego intertextual.
- Como un **método** de obtener una categoría para **definir** un texto, y por extensión, **excluir** otro, es decir, como un modo de ofrecer la posibilidad de clasificar un texto como «no de género» y clasificarlo dentro de otras tendencias de la práctica cinematográfica.

#### Reflexión

Tened en cuenta que esta clasificación pretende ser, más que una lista cerrada, un elemento para estimular el debate. Reflexionad sobre la formulación que plantea, trabajadla a la luz de vuestro propio conocimiento teórico y práctico y de vuestra experiencia como espectadores.

- Como un acercamiento a la **dialéctica** entre las formas históricas en las que se ha construido el cine de autor frente a la industria, que siempre ha privilegiado los determinantes genéricos del texto en sí en detrimento de la visión personal de un director.

## 4. Géneros y oferta industrial

Cuando los géneros son entidades perfectamente **definidas por la industria** y reconocidas por un **público masivo** —por ejemplo, en el Hollywood clásico—, los productos individuales tienen límites e identidades establecidas de forma diáfana y todo el sistema observa ciertas características:

- Cada producto es producido según un patrón genérico reconocible.
- Cada producto muestra explícitamente las estructuras básicas comúnmente identificadas con el género.
- Durante su exhibición, difusión o comercialización, cada producto se identifica regularmente con un sello genérico.
- El público reconoce sistemáticamente cada producto como perteneciente a un género en concreto, y lo interpreta adecuadamente.

En un sistema así, cada producto pertenece a un género y solo a uno, lo que equivale a decir que se desarrolla de una forma predecible, tiene una estructura inamovible y una función ideológica o ritual invariable.

Algunas aproximaciones teóricas han trasladado el problema del género al uso que hacen los consumidores; dicho de otro modo, al disfrute que el espectador o lector hace de la dialéctica entre lo previsible y lo insólito del producto en relación con el género al que pertenece.

Como afirma Rick Altman (1999):

«Aunque los films de género concluyen normalmente con un regreso a normas culturales, los espectadores de género buscan en los films de género algún tipo de placer contracultural (...) Según el principio de economía genérica, el placer del espectador se incrementa mediante una alternancia creciente de lo cultural y lo contracultural.»

Altman (1999, pág. 165)

Sin duda, eso es lo que ha provocado la aparición, a lo largo de la historia, y más a partir del advenimiento de la posmodernidad, de propuestas intergenéricas, de productos degenerados que han puesto en crisis el llamado efecto género sin dejar de formular esa satisfactoria alternancia entre el cumplimiento de las expectativas y su transgresión, entre la puesta en jaque de las leyes genéricas y la restitución final del modelo.

La mezcla de géneros es una estrategia creativa que puede situar la propia obra por encima de cualquier molde previsible y, por lo tanto, hacerla inaccesible a todo afán clasificatorio, otorgándole singularidad y valor artístico; pero también puede ser una estrategia de mercado destinada a atraer a un mayor número de público del que convocaría un producto adscrito claramente a un único patrón genérico.

Que el género crea un **vínculo** entre el **público** asiduo y que el sentimiento de pertenencia a una **comunidad** de consumidores es una fuente suplementaria de placer es algo que no se escapa a los responsables de mercadotecnia de las industrias culturales; en consecuencia, se diseñan productos susceptibles de atraer a diversas comunidades.

Esta idea está en la base del diseño de películas *high concept*, destinadas a convertirse en *blockbusters*, y es, además, el auténtico motor de los procesos de muerte, transformación y degeneración de los géneros cinematográficos clásicos. Así, por ejemplo, se crean modelos híbridos, cuya justificación se halla exclusivamente en circunstancias sociopolíticas, como el *blaxplotation*, estrictamente unido a la consolidación de los derechos civiles de los ciudadanos negros de Estados Unidos, mientras que los géneros canónicos se transforman según intereses puramente empresariales y a partir de condicionamientos socioeconómicos: las mutaciones del género del terror, gran territorio por el que han transitado el cine de monstruos clásico; los filmes de catástrofes, o los *slasher films* responden a cambios en la formulación simbólica de miedos transhistóricos, pero también a los perfiles del público mayoritario.

## 5. La transformación histórica de los géneros. Un punto de inflexión: el «nuevo Hollywood»

En este apartado reflexionaremos sobre la mezcla de géneros característica de un cierto tipo de producto cinematográfico, pero antes, debemos hacer un aviso sobre el título del apartado: como espectadores de la segunda década del siglo debemos tener en cuenta que el concepto nuevo Hollywood es una convención de la historiografía cinematográfica para hablar de las transformaciones del cine estadounidense tras el fin de la que los historiadores consideran época clásica. Con «nuevo Hollywood» no nos referimos, por lo tanto, al cine estadounidense contemporáneo. De hecho, para buena parte de la masa de espectadores actuales, ese nuevo Hollywood es ya cine clásico, como lo será sin duda para los historiadores del futuro.

Como apunta Deleyto (2003, pág 43), Peter Kramer cita un artículo de 1959 en el que el famoso guionista Ben Hecht utiliza el término *nuevo Hollywood* para referirse a películas de gran espectacularidad en las que el guionista es prácticamente redundante. Desde entonces, este concepto se ha ido oponiendo al de cine clásico hasta alcanzar una definición según la cual, al menos en ciertas descripciones históricas del cine estadounidense, el nuevo Hollywood habría venido a suceder al cine clásico tras un período más o menos largo de transición.

Deleyto explica que Kramer (1998), en su excelente revisión histórica del término, inicia su recorrido con Bazin, para quien el cine clásico terminaba en 1939, momento en el que Bazin observa un giro hacia el realismo en las películas de Welles y Wyler. Desde entonces, diversos autores han situado el declive del cine clásico al final de la Segunda Guerra Mundial, a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta, y hay incluso quien sostiene que la mayor parte del cine contemporáneo sigue siendo clásico, al menos desde el punto de vista narrativo, siguiendo las ideas que Kristin Thompson publicó en 1999.

### Reflexión

En cualquier caso, utilizamos la etiqueta como un concepto plenamente consolidado en la historia del cine. Aunque el concepto «nuevo Hollywood» haga referencia a cosas que pasaron hace ya cincuenta años, la idea sigue siendo válida como detonante para pensar en el sistema industrial y creativo del cine como una entidad viva, sometida a tensiones y transformaciones. En este sentido, el cine actual sigue siendo nuevo Hollywood, aunque es también, sin duda, un nuevo nuevo Hollywood, quizá ya una segunda o tercera encarnación de ese Hollywood transformado.

Para algunos autores, tras las correspondientes etapas de transición, se inicia el período del nuevo Hollywood. Para Ben Hecht, ocurría a finales de los cincuenta, mientras que para otros, como Steve Neale (1998), se trata de un fenómeno de finales de los sesenta, cuando en un período muy corto de tiempo se producen numerosas películas que se basan en estrategias que destruyen la unidad dramática y espaciotemporal y rompen las convenciones genéricas. También surgen textos que, aún dentro de una organización capitalista de la producción y de las estructuras narrativas propias del clasicismo, se acercan a posiciones socialmente más marginales y a estéticas más alternativas.

En este sentido, el cine del nuevo Hollywood es fruto de una vanguardia industrializada, de ahí que lo hayamos considerado un correlato de la experiencia cultural de la posmodernidad (Sánchez-Navarro, 2000, 2005). Con posterioridad a los años sesenta, el período que va de 1967 a 1975, que Neale describió en 1976, pasa a ser denominado por algunos teóricos *new american cinema* y pasa a ser considerado un período de transición, ambicioso desde el punto de vista artístico y políticamente progresista, hacia lo que se establece de forma definitiva como un nuevo Hollywood caracterizado por los grandes presupuestos, el cine de espectáculo y una ideología generalmente conservadora.

Para Neale el éxito de *Jaws* y el posterior fracaso de *Heaven's Gate* son el principio y el fin del *new american cinema* y dieron paso al dominio comercial de un período que ya se conocerá mayoritariamente como nuevo Hollywood. Sin embargo, hay autores que lo sitúan en el período posterior al estreno de *Jaws*, en el que aparece un cine más comercial y conservador, como *post-new Hollywood*. Kramer concluye su estudio recordando que los debates sobre la infantilización del cine, la tecnología, la tendencia de las grandes superproducciones y el predominio del espectáculo sobre la narración se vienen produciendo desde los años cincuenta.

Por eso, convendría no exagerar la novedad del nuevo Hollywood y situarlo en el contexto de tendencias a medio y largo plazo iniciadas en el período de posguerra. Precisamente, esa gradualidad de los cambios, esa dinámica de ensayo y error, es la que ha llevado a los historiadores y teóricos a entrar en un debate terminológico sin fin: de *new Hollywood* a *new new Hollywood* o *post-new Hollywood*. Autores como Deleyto (2003) y Arroyo (2000) han manifestado sintéticamente los problemas de nomenclatura e historiografía implícitos en este debate.

Como sostiene Tasker (1998), dentro de la estructura empresarial en evolución que caracteriza el nuevo Hollywood, el rasgo más característico es el *blockbuster* y la lógica comercial que lo produce.



Schatz (en Collins y otros 1993, pág. 17) considera *Jaws* como un ejemplo de las nuevas tendencias de Hollywood en los ámbitos de producción, distribución y comercialización. El éxito de la película venía asegurado por basarse en un superventas, por haber contado con un gran presupuesto para su promoción y por el amplio despliegue publicitario generado durante toda la fase de producción. Schatz también observa la costosa estrategia de estrenar la película de manera simultánea en centenares de salas de todo el país y el modo en que *Jaws* se convirtió en una franquicia a título propio con abundante *merchandising* de acuerdos comerciales y productos derivados: todo ello marcó una significativa escalada en la tendencia hacia las superproducciones. En la generación de publicidad y *merchandising*, y en la estrecha relación entre la promoción del libro y de la película como un hecho global. Schatz identifica la situación de las superproducciones como un acontecimiento multimedia característico del nuevo Hollywood. Tasker explica también que la ubicación de la producción y la distribución de conglomerados con intereses más amplios en los campos del ocio y el espectáculo representa un replanteamiento de la industria.

Llegado a un determinado punto, la industria del cine se convirtió en una industria en la que las películas representan solo un aspecto de la estrategia comercial de grandes corporaciones multinacionales especializadas en productos para el ocio, como libros, discos, revistas, parques temáticos y juguetes para niños (y adultos). Hasta cierto punto, explica Tasker (334), la novedad del nuevo Hollywood proviene de su existencia dentro de un mercado mediático transformado, en el que la diversificación y la tendencia a la formación de conglomerados son esenciales para la supervivencia. Dentro de ese mercado, las nuevas formas de distribución y los nuevos productos para comercializar son esenciales. Aparece toda una extensa gama de productos culturales a partir de los *blockbusters*, en los que la película original actúa como una marca registrada.

### **Ejemplo de nuevos mercados**

Disney obtiene más beneficios de los parques temáticos que de las películas y la televisión, aunque los parques temáticos dependen hasta cierto punto de la presencia continuada de los productos Disney en dichos medios. (en Collins y otros, 1993, página 29).

En resumen, para entender qué significa el nuevo Hollywood hay que recordar que, según una cronología sucinta y forzosamente incompleta:

- Los cincuenta son los años de sucesivas evoluciones tecnológicas desarrolladas para hacer frente a la competencia de la televisión: la generalización del uso del color, los nuevos formatos, como el técnicamente complejo Cinerama o el mucho más simple CinemaScope, o el primer intento de introducir el relieve en el cine.
- Los sesenta son los años de la crisis económica de los grandes estudios, culminada con el enorme e imprevisto éxito de una producción alterna-

tiva como *Easy Rider* (1969): el sistema se ha quebrado y por sus fisuras penetran elementos descontrolados.

- En los setenta, se instala en el imaginario colectivo de la industria (y de la historiografía cinematográfica) la figura del director-productor, que extiende su dominio durante las dos décadas siguientes como creador de superproducciones, y que, en un sistema plenamente consolidado, cede espacios de poder a los ejecutivos y a los cineastas independientes que apuestan su credibilidad en cada proyecto.

En el Hollywood posterior a esas mutaciones, la producción se enmarca en tres modelos generales:

- Los citados *blockbusters*, o superproducciones, son definidos por Schatz (1993) como «un espectáculo prevendido con las mejores estrellas, un presupuesto excesivo, una historia desbordante y valores de producción de vanguardia», o por Monaco (1984) como «máquinas de entretenimiento, calculadas con precisión para conseguir sus propósitos». Son la razón última de la hegemonía de los ejecutivos en el corazón de los estudios, y de la prolongación en el tiempo de aquellos grandes directores-productores de los setenta.
- Los filmes de clase A, que aparecen como las apuestas importantes de los estudios, terreno de los directores de prestigio y de las mejores estrellas.
- Los filmes de bajo coste, la llamada serie B en el Hollywood clásico, y que luego se englobarían en el muy genérico término de *filmes independientes*.

Cada uno de estos contenedores muestra en su seno, de formas muy diversas, las metamorfosis que han experimentado los géneros cinematográficos tradicionales, entendidos como instrumentos pragmáticos de indexación y racionalización de la oferta industrial.

En efecto, la clasificación en géneros, modelos textuales estancos, entra en definitiva crisis a medida que se estabiliza el Hollywood postclásico y es sustituida, en la búsqueda constante del *blockbuster*, por diversas formas de intertextualidad puestas en práctica en virtud de su eventual comercialidad.

De este modo se generaliza la constante apelación a referencias en un pasado glorioso, lo que Carroll (1982) llama *alusiones*. Establecen en el mercado cinematográfico «un sistema de recompensas basado en el reconocimiento recíproco» de espectadores y responsables de la película, lo que, de algún modo, puede vincularse a la nostalgia exacerbada que explicaría ciertos consumos culturales de la posmodernidad.

Estas referencias al pasado se articularían a partir de las dos posiciones que Collins ha definido como ironía ecléctica y nueva sinceridad. La primera es una estrategia «basada en la disonancia, en eclécticas yuxtaposiciones de elementos que obviamente no están hechos el uno para el otro», que se hallaría en textos percibidos como parodias o pastiches, en textos que se presentan claramente como híbridos genéricos y, en general, en aproximaciones desdramatizadas al pasado. La segunda fórmula, la nueva sinceridad, respondería a la necesidad de «recobrar una especie de armonía perdida», una armonía que sería patrimonio de los géneros del Hollywood clásico y que convendría recuperar para disfrute del público actual.

Al debatir el extraordinario éxito de *Jaws*, Schatz no sólo menciona su distribución y comercialización sintomáticas del nuevo Hollywood, sino también la (controlada) anarquía de su combinación de una serie de historias y géneros. La película se inspira y combina distintos precedentes genéricos de una forma similar a *Star Wars*, de George Lucas, y a otros grandes éxitos de taquilla de la época.

Al clasificar las películas en géneros, afirma Tasker (1998, pág. 340), tendemos cada vez más a hacer referencia a una serie de subgéneros y a combinaciones de elementos genéricos. El cine popular de los años ochenta y noventa muestra una gran variedad de películas que no encajan fácilmente en las clasificaciones de género habituales del período clásico. Sin embargo, muchos teóricos siguen utilizando el concepto de género, por más que, por ejemplo, Hillier (1992, pág. 17) sugiera que podría decirse que las segundas y terceras partes han tomado el relevo del papel que desempeñaban los géneros en las producciones de otras épocas.

## 6. Género y espectador

Una discusión sobre los géneros no puede dejar de lado la figura del espectador. Cuando diversos teóricos (Arroyo, 2000; Dyer, 1992; Staiger, 2000) intentan vislumbrar el nuevo tipo de espectador construido por *blockbusters* de todo tipo se refieren principalmente a su desprecio por la narración y su predilección por el espectáculo, sin que en ello haya un juicio de valor generalizado hacia ese tipo de cine. Varios intentos de conceptualización han acudido al concepto *cinema of attractions* ('cine de atracciones'), utilizado por Gunning (1986) en un artículo que todavía hoy es fundamental para entender los placeres ofrecidos por el cine contemporáneo de gran presupuesto.

Paradójicamente, lo que estudia Gunning en ese artículo es el cine primitivo, anterior a 1906, antes de que el cine narrativo dominara las pantallas. Era un cine que demandaba la atención del espectador, incitaba su curiosidad visual y proporcionada placer mediante un espectáculo excitante. El término *atracciones* está tomado del cineasta Sergei Eisenstein, que lo entendía como un término perteneciente a las ferias y, más concretamente, a su atracción favorita, la montaña rusa (que en ruso se llama *montaña americana*) y, por lo tanto, permitía al director ruso utilizarlo para explicar el encanto especial del cine proveniente de Estados Unidos.

Gunning, en cualquier caso, no limita este tipo de cine al período anterior de 1906, sino que observa su reaparición en el cine de gran presupuesto del nuevo Hollywood (y posterior), concretamente en las producciones de Spielberg, Lucas y Coppola. De hecho, como señala Deleyto (49), el mismo Lucas ya había definido su cine de esta manera:

«Mis películas están más cercanas a una atracción de feria que a una obra de teatro o a una novela. Ponte a la cola para dar otra vuelta.»

Zimmermann (1983, pág. 39)

Desde la aparición del artículo de Gunning, su teoría ha sido el principal referente para explicar un área de la experiencia cinematográfica que los críticos, por su percepción de las películas como primordialmente narrativas, habían dejado de lado sistemáticamente.

La percepción del cine como espectáculo de barraca de feria, como atracción visual, nunca ha estado muy alejada de la actitud del espectador, aunque quizá la crítica y la teoría cinematográfica no le hayan dado la importancia que merece. En cierto modo, el espectáculo ofrecido por el *blockbuster* no difiere del que ofrecía el cine clásico.

No obstante, la teoría sigue considerando que las gratificaciones contemporáneas derivan de actos reflejos y básicos, menos dependientes de lo cultural. Es obvio que el cine de consumo masivo produce un espectador interesado en la superficie de la imagen y que, sin duda, concede menor importancia a la narración que otros modelos históricos de espectador, pero eso no invalida un acercamiento estético a los textos, sino que más bien lo incrementa.

El psicoanálisis fue un terreno metodológico especialmente fructífero en el estudio de las situaciones comunicativas generadas por el cine. A la luz de sus aportaciones, llegaron analistas interesados en las formas socialmente diferenciadas del consumo cinematográfico. Recuperando las ideas desarrolladas en las llamadas *teoría de la respuesta* y *teoría de la recepción*, y yendo un paso más allá de los modelos de orientación semióticoenunciacional, el espectador cinematográfico pasó a ser considerado un sujeto activo y crítico; no el objeto pasivo de una «interpelación» por parte del texto, sino un sujeto que constituye el texto y a la vez es constituido por este.

Una aportación fundamental en el estudio de las diferentes lecturas de los mensajes de los medios de comunicación de masas se encuentra en el artículo «Encoding and Decoding» (1980) de Stuart Hall, en el que se afirma que los textos de los medios de masas no tienen un significado unívoco, sino que pueden ser leídos de formas distintas por lectores distintos. Hall plantea tres estrategias generales de lectura respecto a la ideología dominante, realizadas por los lectores (o espectadores) en función de su propia ideología, así como de su situación social y de sus eventuales deseos:

- La lectura **dominante**, producida por un espectador cuya situación es la de quien acepta la ideología dominante y la subjetividad que esta produce.
- La lectura **negociada**, que se produce en el espectador que en gran medida acepta la ideología dominante pero cuya situación en la vida real provoca inflexiones críticas específicas.
- La lectura **resistente**, producida por aquéllos espectadores cuya situación y conciencia social les sitúa en una relación de oposición directa respecto a la ideología dominante.

Las teorías culturales del espectador han servido para dejar fijado que ni el texto ni el espectador son entidades estáticas y preconstituidas y que los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y que son configurados por esta en un proceso dialógico sin fin. El deseo cinematográfico no es solo intrapsíquico; es también social e ideológico.

### Reflexión

La cuestión de la recepción excede el alcance de este material, pero sin duda conviene acercarse a ella, cuanto menos para reflejar el modo en que la teoría ha esquivado, muy a menudo, el papel del espectador en los estudios cinematográficos.

Como señala Stam (2000, pág. 271) «toda etnografía verdaderamente exhaustiva del espectador debería distinguir múltiples registros»:

- El espectador configurado por el texto (mediante la focalización, las convenciones del punto de vista, la estructuración narrativa y la puesta en escena).
- El espectador configurado por los dispositivos técnicos, múltiples y en evolución. El consumo en multisalas, IMAX, o VoD tiene consecuencias evidentes en la recepción.
- El espectador configurado por los contextos institucionales de la espectacularidad (el ritual social de ir al cine, el análisis escolar o académico, las filмотecas).
- El espectador constituido por los discursos y las ideologías de su entorno.
- El espectador en sí, personificado, definido por su raza, género y situación histórica.

Un modo de historiar el cine consistiría, por lo tanto, en establecer diferencias entre los distintos modos de recepción que el cine ha ido construyendo. Poner el énfasis en esos modos puede resultar más fecundo que, por ejemplo, dotar de relevancia algunos cambios en las formas tecnológicas o industriales. Es esencial, por lo tanto, arrojar luz a la cuestión del gusto de los espectadores en relación con los modos de apelación al espectador. Este enfoque permite entender, más allá de oposiciones binarias, como se construye el gusto de un espectador mayoritario que, por ejemplo, prefiere determinados géneros, o determinadas combinaciones eclécticas entre géneros, o que rechaza ciertos textos apelando a razones ideológicas.

## 7. El cine del exceso

El cine siempre ha abundado en momentos en los que el virtuosismo técnico de la imagen ha tenido el efecto de detener y alterar el carácter de la narración (véase el ejemplo de las películas musicales, muy citado, en las que la narración se disuelve en complejos y elaborados números coreográficos acompañados de canciones). Sin embargo, no es hasta la irrupción masiva de las técnicas digitales de composición y creación de imágenes que los públicos asisten a un nuevo y definitivo cuestionamiento de la narración, enfrentada a una superabundancia de imágenes tan espectaculares como autoreferenciales e hiperconscientes.

Diversos teóricos han puesto como ejemplo muy válido del nuevo estatuto de la narración las películas de efectos especiales. Como explica Darley (2002) en estas películas, la pericia técnica funciona para producir, precisamente, tanto el espectáculo como el reconocimiento del propio artificio. La extraordinaria naturaleza de las imágenes en el cine de efectos especiales, por muy «invisibles» y técnicamente opacas que sean, atrae la atención sobre las propias imágenes, y sobre el lugar que ocupan en el seno de un sistema estético específico: se trata de una naturaleza asombrosa tanto por lo que muestra como por la manera en que lo hace.

Las películas en las que priman los efectos especiales son películas de «emoción tecnológica», en las que la concepción de que el cine es igual a narración—predominante en la época clásica— parece haber quedado superada. Actualmente los efectos visuales y de acción posibilitados por las técnicas digitales se han convertido en el rasgo estético predominante de este tipo de filmes, y han dejado de ser digresiones y destellos de virtuosismo aislados e intermitentes. Estas películas siguen siendo narrativas, pero la narración que desarrollan ya no es la razón principal para ir a verlas.

Los públicos no buscan (ni encuentran) en las películas en las que priman los efectos especiales el placer de la narración o el conocimiento que se desprende de ellas, sino la emoción tecnológica y el placer generado por un nuevo ilusionismo que pone en constante tela de juicio las posibilidades de las tecnologías de la imagen en los ámbitos de la representación y la simulación. Generalmente los críticos y estudiosos que siguen juzgando estas películas a partir de criterios y valores narrativos tradicionales se equivocan, pues no contemplan los nuevos valores de uso de esos textos.

Darley considera apropiado estudiar este nuevo cine a partir de la noción de desmesura o exceso. Kristin Thompson (1981, págs. 287-301) introduce la noción de exceso para explicar una dimensión de la textualidad cinematográfica que existe en todas las películas y que reside tanto en la naturaleza física como en el carácter fabricado de todos los filmes. El exceso radica en la multiplicidad de elementos presentes en una película que escapan al control de «sus estructuras unificadoras», así como en componentes estilísticos inmotivados. En definitiva, el exceso es todo aquello que resulta suplementario para la función narrativa en el plano visual (y en el sonoro).

Para aplicar la noción de exceso, no obstante, deberíamos liberarla de toda connotación negativa. El exceso no es lo sobrante ni lo superfluo, sino lo complementario. En el ámbito de la imagen, la película narrativa clásica se ha esforzado casi siempre en alejar la atención del espectador de este tipo de aspectos complementarios, precisamente mediante modos de apelación o de lectura que privilegian la concentración del espectador en diégesis absolutamente motivadas. Estos aspectos del texto cinemático sobre los que Barthes llama nuestra atención se encuentran relacionados con lo aparentemente superfluo, con el azar, con lo fortuito; es decir, precisamente con las acciones y las apariencias no motivadas. Todos estos elementos se hallan presentes en el Hollywood clásico; no obstante, tienden a escapar de nuestra atención debido a la forma particular de narración clásica. Cuando las narraciones se debilitan y esos elementos complementarios aparecen en toda su magnitud es cuando podemos hablar del llamado *cine del exceso*.

Las imágenes de síntesis, que han ido invadiendo progresiva e inexorablemente el medio cinematográfico y que se han apoderado de su forma de representación característica suponen un importante punto de inflexión en el estudio de la estética del cine, pero también en el análisis de la narración y, por lo tanto, de los géneros.

#### Reflexión

El estudio de la narración, tanto escrita como audiovisual, ha sido asociado tradicionalmente a la idea de una visión concreta del mundo, por lo que la irrupción de nuevas formas de ver el mundo o, incluso, la creación de nuevos mundos visuales obliga a los analistas a formular nuevas incógnitas sobre los planteamientos y los efectos de una narración basada en ellas. En *The Language of New Media* (2003), Lev Manovich afirma que la imagen de síntesis generada por ordenador no es una representación inferior de nuestra realidad, sino una representación realista de una nueva realidad. A una nueva realidad, no cabe duda, le corresponden nuevas formas de narrar. Y, quizá, nuevos géneros.



## 8. Los géneros según Rick Altman

Aunque a lo largo del módulo se han ido citando numerosas aportaciones de Rick Altman, exponemos a partir de este punto algunas de las claves de los géneros según el fundamental libro *Film/Genre* de Rick Altman (edición española: *Los géneros cinematográficos*, Paidós), cuya lectura completa recomendamos.

El capítulo 2 del libro de Altman lleva por título «¿Qué se suele entender por género cinematográfico?» y ofrece un esbozo de las aproximaciones que la teoría del cine contemporánea ha hecho sobre el tema de los géneros cinematográficos. Para definir qué entendemos por teoría contemporánea hay que tener en cuenta que la primera edición del libro de Altman es de 1999.

La noción de género para Altman se sostiene sobre diez puntos que enumeraremos en los siguientes apartados. Prácticamente todo el debate se centra en definir qué son los géneros y en discutir hasta qué punto se cumplen las afirmaciones. Veremos que muchas de ellas están superadas por la crítica contemporánea y por el público actual, pero que otras siguen siendo ideas muy arraigadas entre la crítica y el público.

### 8.1. El género es una categoría útil, porque resuelve varios problemas a la vez

El argumento de Altman es que los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones de forma simultánea. El de género no es un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo con múltiples significados que pueden responder a la siguiente clasificación:

- 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, suelen justificar su trabajo partiendo de la polivalencia del concepto.

Altman resume varias aportaciones críticas del siguiente modo:

«Stephen Neale, en su obra *Genre* (1980), cita a Tom Ryall y afirma: "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".»

Se trata de una construcción interesante, pues pone de manifiesto la idea del género como marco en el que se produce un proceso de comunicación entre un creador y el público.

Thomas Schatz (*Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, 1981) plantea un enfoque parecido. Afirma que los géneros «expresan las sensibilidades social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores». Y Dudley Andrew (*Concepts in Film Theory*, 1984) afirma que «los géneros equilibran a los espectadores con la máquina tecnológica, significativa e ideológica del cine».

En *Horizon West* Altman también cita a Jim Kitses, de quien afirma que es quien consigue expresar con mayor dinamismo el potencial comunicativo del género. Kitses señala que el género «es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos». Para Altman esto indica que el género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores hasta los directores y desde la industria hasta los distribuidores, exhibidores y espectadores.

Todas estas múltiples definiciones y asociaciones del concepto de género pueden producir una cierta confusión. Sin embargo, la realidad es que esta capacidad del concepto de género de conectar la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierte en un concepto útil, y, por cierto, mucho más amplio que el concepto de género literario tal y como se ha entendido habitualmente.

En resumen, la principal virtud de la crítica de los géneros cinematográficos radica en su capacidad de enlazar y explicar todos los aspectos del proceso, desde la producción hasta la recepción.

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

Altman plantea en su libro una reflexión muy interesante, sin duda clave en cualquier aproximación a los géneros y, más aún, en la aproximación a las variaciones y mezclas de géneros. Dice Altman que al dar por sentado que los géneros son categorías reconocidas por la masa de espectadores, los críticos se ven enfrentados a un tema esencial: 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?

Altman recoge la afirmación que Leo Braudy hace en *The World in a Frame* (1977), donde propone que las películas de género le preguntan al público: «¿Todavía queréis creer en esto?». La popularidad es el público respondiendo: "Sí". En el citado libro de 1981, Schatz apunta que la película de género reafirma las creencias del público, tanto individuales como colectivas. De este modo, los géneros son para Schatz «el producto de la interacción entre el público y el estudio».

En definitiva, apunta Altman:

«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 la que los certifica, y el público el que los comparte.»

Altman (1999, pág. 16)

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

En este punto conviene reflexionar sobre la discrepancia evidente entre la claridad teórica de los géneros y las dimensiones históricas de la producción y recepción de las películas. Por decirlo de un modo simple, mientras que en la teoría un melodrama es siempre un melodrama, en la realidad, el melodrama ha sufrido y sufre mutaciones continuas en el marco del circuito industria-película-público. Altman señala que los estudios sobre los géneros cinematográficos están demasiado comprometidos con la pureza de los géneros para prestar excesiva atención a la historia.

### 8.4. Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género

Esta idea es, de nuevo, especialmente problemática. Si la base de todo el análisis de los géneros es que los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, se debe dar por supuesto que el público no puede tener dudas acerca de la identidad genérica.

Sin embargo, parece claro que esto no es así, dado que, en la práctica, el género es una construcción cambiante. Altman señala en su libro que «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».

### 8.5. 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. Este enfoque sincrónico de textos de diferentes épocas tiene influencia de cierta tradición

#### Reflexión

Esta actitud tiene efectos importantes en el nivel teórico, dado que produce una retroalimentación que impide dar cuenta de la complejidad. En el caso más extremo, el estudio de los géneros solo produce resultados satisfactorios cuando trabaja con el material adecuado, es decir, con películas que afirman 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 parece especialmente problemática en casos de géneros como el fantástico, cuyas fronteras se diluyen.

del estudio literario y del estructuralismo literario inspirado en Lévi-Strauss, y lleva a los críticos a entender el género como una especie de manifestación de los mitos.

Trazar un paralelismo entre género y mito ofrece a los críticos la ventaja de formular un principio organizador del estudio del género, transformando lo que para algunos es una pura fórmula comercial en una categoría culturalmente funcional. Así convierten el estudio de los géneros en algo «serio». Sin embargo, este paralelismo también tiene una limitación evidente, ya que el crítico que adopta este punto de vista teórico se ve obligado a renunciar a consideraciones históricas obvias.

### 8.6. Los géneros siguen un desarrollo predecible

La manera que tiene la crítica de combinar el criterio transhistórico al estudiar los géneros (es decir, la idea de que los géneros existen independientemente de la historia del medio) con la evidencia de que los géneros cambian con el tiempo consiste en dar por supuesto que no basta con que las películas de género se parezcan para que tengan éxito; también deben ser distintas. Los estudiosos de los géneros consideran que la variación es imprescindible para evitar que el género se convierta en algo estéril. El público no quiere ver la misma película una y otra vez, solo la misma forma esencial pero con ciertas variaciones.

En su libro, Altman explica que se han desarrollado dos paradigmas, ambos dependientes de metáforas orgánicas:

- El primero trataría el género como un ser vivo, y las películas que lo componen reflejan edades, períodos específicos de su existencia. Casi se podría trazar un ciclo vital de nacimiento, desarrollo y desaparición. De este modo, la crítica utilizaría metáforas como la del nacimiento, la llegada a la mayoría de edad y la madurez del género.
- El segundo modelo es el de la evolución biológica. Los teóricos establecen una serie de ciclos para explicar la evolución. Con diferencias, estos ciclos corresponderían más o menos a una etapa experimental, una etapa clásica, una etapa de refinamiento y una etapa barroca. Otros teóricos incorporan una etapa paródica, en la que el género reflexiona sobre sí mismo.

Altman señala que aplicar el modelo orgánico a la historia de los géneros es idóneo para evitar eficazmente la amenaza que supondría para los géneros una aproximación histórica verdaderamente rigurosa. Es, en el fondo, la trampa que la teoría de los géneros usa para seguir dedicándose a su actividad principal, que no es otra que la definición transhistórica de unos géneros claramente diferenciados.

#### Reflexión

Dado que no es posible prescindir de las transformaciones históricas de los géneros, llevar al extremo la idea de que los géneros y los mitos están conectados nos llevaría a pensar que existen algo así como «géneros puros» (que estarían conectados con el pensamiento trágico, el anhelo melodramático o el impulso cómico de la humanidad) y «géneros impuros» (que sería cualquier manifestación formal diferente de la tragedia, el melodrama o la comedia), lo cual no parece muy productivo para entender la variedad y mutabilidad de los géneros.

### **8.7. Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto**

Altman apunta que las películas se podrían categorizar, y de hecho se han categorizado históricamente, con arreglo a un amplio espectro de variables: películas de estudio o independientes, películas de serie A o B, estreno o re-estreno, calificación por edades... Sin embargo, los géneros se suelen definir en base a un repertorio de características mucho más limitado. Para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura común, de manera que incluso películas que comparten un mismo tema no se considerarán del mismo género si dicho tema no recibe un tratamiento similar.

Además, y aunque se supone que la esencia del género reside en una fusión específica de tema y estructura, el género suele concebirse como un corpus de películas. La historia entera de las teorías sobre los géneros nos ha enseñado a esperar que los críticos hagan su trabajo de análisis de los géneros partiendo de un corpus predefinido. Sin embargo, ese corpus se presenta siempre necesariamente de manera resumida —Altman señala la tendencia típica de los seguidores de la teoría del *auteur* 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—, lo que implica, en cierto modo, que el crítico siempre trabaja con una muestra que representaría el supuesto ideal platónico del género.

### **8.8. Las películas de género comparten ciertas características fundamentales**

Esta idea deriva de la anterior, dado que la tendencia de la crítica a localizar el género en un tema y una estructura compartidos implica necesariamente que las películas de un mismo género tengan que compartir atributos básicos.

Aun más, este enfoque supone que las películas de género emplean una y otra vez los mismos materiales y resuelven una y otra vez los mismos conflictos fundamentales, de una forma similar, con el mismo tiroteo, el mismo ataque sigiloso, la misma escena de amor que culmina en el mismo dueto. Cada película tiene detalles diferentes, pero mantiene el esquema básico.

Altman lo explica así:

«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.»

Altman (1999, pág. 25)

### 8.9. La función de los géneros es ritual o ideológica

Altman señala que gracias a Lévi-Strauss, los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a sus contradicciones constitutivas. Durante la misma época, 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 las vertientes ritual e ideológica de los géneros:

- 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. Esta aproximación ha sido apreciada por los defensores de la cultura popular, a menudo olvidada o incluso desacreditada de los estudios «serios». Los teóricos que siguen esta aproximación consideran que las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad, por lo que ponen el acento en la estructura narrativa de la película.
- La **aproximación ideológica** diverge completamente de la aproximación ritual. Al concebir los textos narrativos como el vehículo que los poderes utilizan para dirigirse a sus ciudadanos/sujetos, dan mayor importancia a las cuestiones discursivas, dado que consideran las situaciones y estructuras de los géneros como señuelos para inducir al público a aceptar los designios de los poderes fácticos.

En la obra que estamos comentando, Altman (*The American Film Musical*, 1987) afirma que él mismo ha propuesto una síntesis razonable de la cuestión, según la cual los géneros de Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente. Sin embargo, esta solución de síntesis no se ha llegado a adoptar de manera generalizada y las dos tendencias siguen vivas en la obra de teóricos y en diferentes publicaciones.

## 8.10. Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros

En el último punto de su listado de las diez visiones que guían la teorización sobre los géneros, Altman reflexiona sobre el papel de la crítica cinematográfica en la construcción y definición de los géneros. El autor debate sobre los dos posibles roles de la crítica:

- Primera posición:

«Como *primus inter pares* del público, 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.»

Altman (1999, pág. 28)

- Segunda posición:

«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. Esta posición pretende mantener la pureza del papel del crítico en tanto observador, y no participante, del juego de géneros.»

Altman (1999, pág. 28)

## 8.11. Conclusión

Altman sostiene que el panorama que se construye a partir de estas diez visiones parciales muestra que la industria cinematográfica, respondiendo siempre a los deseos del público, crea una serie de géneros delimitados, cuya relevancia y capacidad para perdurar responde a su capacidad de satisfacer las necesidades humanas. Aunque de hecho los géneros cambian durante el transcurso de su vida, lo hacen de una manera previsible y manteniendo 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. Por otro lado, la aplicabilidad del concepto de los géneros queda garantizada por la gran variedad de significados que se atribuyen al término *género*. Por último, desde el punto de vista del crítico, los géneros parecen funcionar a veces como ritual y en otros momentos como ideología.

### Reflexión

Esta visión tradicional de los géneros presenta unos contornos precisos y satisfactorios, pero Altman sostiene que la historia real de los géneros pone de manifiesto los numerosos problemas de estas visiones. Altman dedica el resto de su libro a «tomarse en serio el problema» y a realizar un examen minucioso de las cuestiones históricas de los géneros para comprobar hasta qué punto validan o anulan las visiones sobre los que se asienta la teoría tradicional de los géneros.

Insistimos en recomendar la lectura completa del libro de Altman, y con ello tomamos su resumen de las diez visiones para plantear aquí una reflexión: ¿Cómo y hasta qué punto podemos aplicar los puntos de vista que resume Altman a un «género» especialmente inasible, cambiante y líquido como el fantástico?





## Bibliografía

- Altman, Rick** (1999). *Film/Genre*. Londres: BFI.
- Arroyo, José** (2000). *Action/Spectacle Cinema*. Londres: BFI.
- Bordwell, David** (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David** (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Caroll, Noël** (1982). «The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond)». En: Noël Caroll. *October*. (núm. 20, pág. 51-81).
- Collins, Jim; Radner, Hilary; Collins, Ava Preacher (ed.)** (1993). «The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond)». En: Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (ed.). *Film Theory Goes to the Movies*. Londres: Routledge.
- Darley, Andrew** (2002). *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós.
- Deleyto, Celestino** (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Dyer, Richard** (1992). *Only Entertainment*. Londres: Routledge.
- Kramer, Peter** (1998). «The cultural and social work of the family-adventure movie». En: Steve Neale y Murray Smith. *Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Mcconell, Frank D.** (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Monaco, James** (1984). *American Film Now*. Nueva York: New American Library.
- Sanchez-Navarro, Jordi** (2005). *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Sanchez-Navarro, Jordi** (2000). *Tim Burton. Cuentos en sombras*. Barcelona: Glénat.
- Schatz, Thomas** (1993). «The New Hollywood». En: Jim Collins, Hillary Radner y Ava Preacher Collins (ed.). *Film Theory Goes to the Movies*. Londres: Routledge.
- Stam, Robert** (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Tasker, Yvonne** (1998). «Aproximación al nuevo Hollywood». En: James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine. *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, Kristin** (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Undertansding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thompson, Kristin** (1981). *Ivan the Terrible: A New Formalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Todorov, Tzvetan** (1987). «L'origine des genres». En: Tzvetan Todorov. *La notion de littérature et autres essais*. París: Éditions du Seuil.
- Zimmerman, Patricia** (1983). «Lucas, Spileberg, Indiana Jones and Raiders of the Lost Ark». En: Patricia Zimmerman. *Wide Angle* (vol. 6, núm. 2).

