

1. Los géneros cinematográficos. Enfoques teóricos sobre un fenómeno industrial

1.1. Teoría de los géneros cinematográficos. Enfoques predominantes sobre los géneros hollywoodenses

Historiadores, críticos, teóricos y analistas del cine han coincidido, desde sus respectivas disciplinas, en la apreciación del cine industrial como un cine de géneros. A pesar del temprano reconocimiento de los géneros en este sentido, el estudio y la teorización sobre tal fenómeno es relativamente reciente, pues data de los años 60 como área de investigación académica. La teorización sobre los géneros cinematográficos surge luego de varias décadas de actitudes desdeñosas hacia el cine y de los intentos de la crítica por convertirlo —a través de la valoración del director como autor— en un producto legítimo desde la perspectiva de la alta cultura. A lo largo de este proceso, los estudios sobre el cine conquistan un lugar en el ámbito académico anglosajón con la consolidación de los *Film Studies*. En este contexto, la teoría del cine de géneros se propone lograr una descripción de las relaciones entre la producción cinematográfica industrial, la configuración de los textos filmicos y el público, partiendo de un enfoque que permita dar cuenta de las particularidades de esta producción sin imponerle criterios valorativos más apropiados para la alta cultura.

Es preciso tomar en cuenta que la producción cinematográfica industrial de mayor alcance y difusión mundial es la de Hollywood. De allí que los estudiosos anglosajones y franceses se hayan centrado en el cine hollywoodense para la formulación de lo que conocemos hoy como la teoría de los géneros cinematográficos. Otros países han desarrollado industrias más o menos basadas en el modelo de Hollywood. A gran escala, y en este sentido, cabe señalar el caso de la India, cuya producción de películas cubre las demandas de su enorme mercado interno y atiende algunos países vecinos. A una escala mucho menor figuran las industrias de algunos países europeos como el Reino Unido e Italia, entre otros. En Iberoamérica destacan los casos de México, Argentina y Brasil. En todos estos ejemplos tanto los críticos como el público reconocen la existencia de diversos géneros, los cuales se han desarrollado de acuerdo con las particularidades de cada país. Los historiadores y críticos de algunas de estas cinematografías han detectado las principales tendencias de los géneros propios de ellas. En lo que se refiere a los géneros iberoamericanos, especialmente los

de México y Argentina, estos aportes consisten principalmente en recuentos históricos, en ocasiones con un ingrediente valorativo que ha sido crítico en los historiadores tradicionales, y que tiende a ser celebrativo en algunos trabajos más recientes.

En el presente subcapítulo se llevará a cabo una revisión de los principales desarrollos de la teoría de los géneros cinematográficos, que posteriormente será empleada para formular una reflexión teórica sobre los géneros en el cine industrial iberoamericano, tomando en cuenta la relación de estas industrias con el modelo hollywoodense. No se tratará de una revisión exhaustiva ni será presentada necesariamente en forma cronológica. Se procurará desarrollar trabajos y autores que den cuenta de los problemas que interesan a la presente investigación y que podemos esquematizar de la siguiente manera:

- i) Relaciones entre géneros y producción cinematográfica industrial;
- ii) Funciones de la producción cinematográfica de géneros, según sus relaciones con la ideología, la sociedad y la cultura;
- iii) Definición de los géneros como objeto de estudio;
- iv) Evolución y difusión del cine genérico.

La teoría de los géneros cinematográficos tiene como antecedentes los trabajos de Robert Warshow sobre el film de gangsters y el western, y los de André Bazin sobre el western. Los trabajos de Warshow y Bazin se caracterizan por ser normativos o prescriptivos, es decir, por construir una forma ideal –la “esencia”– para los géneros que estudian, de manera que los filmes individuales correspondan a ella en mayor o menor medida, lo cual constituiría un criterio para valorar sus cualidades estéticas¹.

El auge de la teoría del cine de autor, que ocupó la casi totalidad de la década del 60 en los ámbitos crítico y académico, y que dio al director cinematográfico el rango de creador con pleno derecho, postergó el desarrollo de la conceptualización sobre el cine industrial y sus productos genéricos hasta la plena instauración de los *Film Studies* en las universidades anglosajonas. Dicha conceptualización cobra auge justamente cuando el paradigma predominante en la investigación cinematográfica es el de la semiología inspirada en la lingüística saussureana y la antropología estructural de Claude Lévi-Straus. Por esta razón, el trabajo de los teóricos se centró, inicialmente, en la definición de corpora genéricos sobre la base de las propiedades narrativas, semánticas y expresivas de los textos fílmicos. Así, la orientación normativa cede paso

¹ Tom Ryall, *El film de gánsters* (traducción mimeografiada), p. 7.

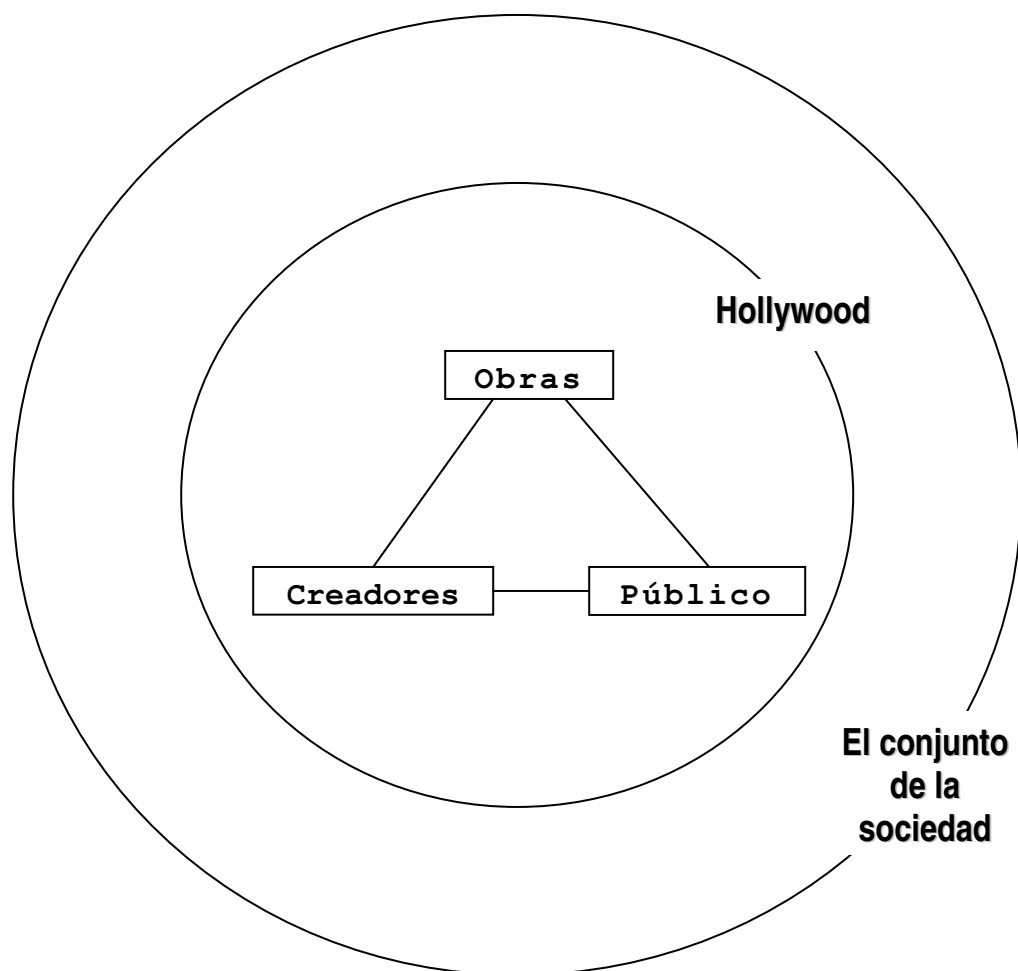
a un enfoque descriptivo cuyos primeros estudios de importancia versan sobre géneros particulares y sus caracterizaciones sincrónicas o diacrónicas, como los trabajos de Colin McArthur, John C. Cawelti y Jim Kitses sobre el film de gangsters y el western.

En este primer momento de la teoría de los géneros cinematográficos se recurrió a la teorización sobre los géneros literarios en busca de herramientas conceptuales. Simultáneamente, se procuró establecer con claridad las diferencias entre el fenómeno de los géneros en los campos literario y cinematográfico, y se intentó explicar las complicadas relaciones entre la autoría cinematográfica –tal como ésta fue conceptualizada por las teorías del cine de autor– y la producción industrial-genérica.

Partiendo de la base ofrecida por estos primeros trabajos, Ryall propone un modelo para estudiar los géneros basado en la interrelación entre la obra cinematográfica, sus creadores y el público. En este modelo triangular y dinámico, los términos involucrados se determinan mutuamente, dentro de las convenciones genéricas, las cuales constituyen un marco estructurante de reglas / patrones / formas / estilos / estructuras que regulan la producción y el consumo de los filmes. Ryall afirma que el estudio de los géneros hace énfasis en las semejanzas entre los filmes y no en sus diferencias, y que la identificación de las divisiones genéricas en el cine industrial estadounidense es una práctica establecida en los discursos sobre el cine y compartida por la industria –tanto en la producción como en la comercialización–, la crítica y el público. Para Ryall, este hecho queda demostrado al examinar la estructura comercial de Hollywood, pues la estandarización requerida por la producción industrial a gran escala lleva a los estudios a concentrarse en ciertos géneros y a construir equipos de producción especializados en ellos.

Sobre estas premisas, Ryall concluye que el modelo triangular obras/creadores/público se inserta en dos círculos concéntricos (ver Figura No. 1). El círculo externo correspondería a la sociedad en su conjunto, mientras que el interno correspondería a Hollywood como industria e institución de producción. De allí que los géneros se relacionen con su contexto social y sus bases industriales, lo cual evidencia su función ideológica.

Figura No. 1. La sociedad, la industria cinematográfica y los géneros según Ryall²



En cuanto al estudio de los textos fílmicos propiamente dichos, Ryall propone llevarlo a cabo tomando en cuenta tres elementos:

- i) La realidad contemporánea o histórica, que puede dar lugar a la materia narrativa de un género: en el western y el film de gánsters, la realidad histórica constituye en efecto la fuente de la materia narrativa, pues el primero se nutre de la historia estadounidense durante el período del siglo XIX posterior al inicio de la Guerra de Secesión y abarca hasta inicios del siglo XX, mientras que el segundo se refiere al universo de la delincuencia organizada urbana en la sociedad americana de los

² Tom Ryall, *El film de gánsters* (traducción mimeografiada), p. 1.

años 20 y 30. Otros géneros tienen un referente histórico más difuso, por lo que esta categoría no necesariamente tiene validez para toda la producción genérica – piénsese en el melodrama y la comedia, por ejemplo.

- ii) Las construcciones temáticas derivadas de dicha realidad: podría entenderse que estas construcciones corresponden a oposiciones semánticas de carácter dicotómico enmarcables dentro de la noción de ideología, según una perspectiva marxista-semiótica, o dentro de la noción de mito, tal como la formula la antropología estructural. Ryall intenta aclarar la ambigüedad subyacente a esta categoría señalando que la introducción de la ideología hace confusa la distinción entre la realidad histórica y las construcciones temáticas y que la preocupación temática derivada de la materia histórica o social constituye en sí misma la enunciación de una proposición ideológica por parte del realizador, la institución productora del film o la sociedad en su conjunto sobre dicha materia prima³. De acuerdo con esto, Ryall parece vincular la ideología al contexto histórico, social e industrial y no a las proposiciones temáticas de los textos fílmicos.
- iii) La iconografía, es decir, los elementos visuales recurrentes en los corpora genéricos: se trata de un término tomado de la Historia del Arte y propuesto por Erwin Panofsky. Alloway propuso su aplicación sistemática al análisis de los géneros hollywoodenses. En Panofsky, la iconografía constituye uno de los tres niveles de significación en la pintura -además de los motivos representados y la interpretación de las imágenes o iconología. La iconografía se refiere a las imágenes, significados secundarios o convencionales expresados por los motivos y determinados de acuerdo con sus referencias a fuentes escritas. En Alloway, el término iconografía designa los objetos, eventos y figuras que se presentan en los filmes genéricos, así como su identificación y descripción⁴. En el caso del western, por ejemplo, las convenciones visuales corresponderían al repertorio de armas (pistolas, rifles, flechas), elementos de vestuario (sombrosos, botas, tocados de plumas), elementos escenográficos (desierto, pradera, montañas, pueblos aislados en medio de la naturaleza) y accesorios (caballos, ganado, látigos, insignias del sheriff y sus ayudantes). La presencia de tales elementos visuales es

³ Tom Ryall, Ob. cit., p. 8.

⁴ Laurence Alloway, "The Iconography of the Movies", *Movie No. 7*, 1963, a través de Steve Neale, *Genre and Hollywood*, p. 14.

uno de los factores que vuelve reconocible el género para los espectadores. Alloway toma iconografía y convenciones visuales como sinónimos⁵.

En suma, este modelo intenta dar cuenta de las determinaciones históricas, sociales, económicas, cinematográficas, estéticas e ideológicas que intervienen en la producción de sentidos en el cine genérico, sin conceder a ninguna un papel determinante por encima de las demás. Gledhill afirma que Ryall no da cuenta de todos los problemas involucrados en el estudio de los géneros, pues no indaga sobre algunos aspectos, como el de la definición y demarcación de algunos géneros individuales, el cambio histórico, la evolución y la periodización de los géneros⁶.

Buscombe ensaya una definición de los géneros como objeto de estudio, sobre la base de la construcción de corpora fílmicos agrupados de acuerdo con sus rasgos comunes. Esta definición, muy influenciada por René Wellek y Austin Warren, recurre a la teoría de los géneros literarios en busca de herramientas conceptuales. Buscombe afirma, junto con Wellek y Warren, que para la definición del objeto de estudio es indispensable establecer un criterio de selección, es decir, un principio de pertinencia. Buscombe encuentra este criterio en las nociones de forma interna y forma externa y define los géneros como el agrupamiento de obras sobre la base de la forma externa y la forma interna⁷. Para Wellek y Warren la forma externa se refiere a la métrica y la estructura, mientras que la interna designa la actitud, el tono y el propósito de la obra literaria. Buscombe rastrea los equivalentes fílmicos de la forma externa y los encuentra en los elementos visuales de los géneros (escenarios, vestuario, accesorios, otros objetos físicos), considerando que éstos operan como elementos formales. En otras palabras, para Buscombe, la forma externa corresponde a la iconografía de Alloway. Así, un film que incluya elementos visuales como escenarios exteriores desérticos; objetos como carretas, minas, tiendas, caballos; personajes armados y vestidos con botas, sombreros y otros accesorios característicos, es un western. Estas convenciones visuales afectan la historia que narra el film y constituyen su marco de referencia⁸. Ni el western ni ningún otro género se definen por referirse a realidad histórica alguna, sino por su repertorio de convenciones visuales, es decir, por su forma externa. Otro tema desarrollado por Buscombe es el de las relaciones entre innovación y repetición. En

⁵ *Ibíd.*, p. 13.

⁶ Christine Gledhill, "Genre" en Pam Cook (Ed.) *The Cinema Book*, p. 59.

⁷ Edward Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema" en Barry Keith Grant (Ed.) *Film Genre Reader II*, p. 13.

⁸ *Ibíd.*, pp. 13-15.

este punto, el autor señala que los géneros dependen de la combinación de novedad y familiaridad, pues parte del placer genérico reside en que el público reconoce las convenciones y las variaciones de éstas de un film a otro⁹.

Tudor, por otra parte, retoma el tópico de las definiciones de los géneros como objetos de estudio y cuestiona los fundamentos metodológicos de las definiciones formuladas en términos como “todo film que comparte un rasgo X con otros filmes es, por ejemplo, un film de gánsters”. En estos casos, suele ser el crítico quien determina los criterios en los que se basará la clasificación y la denominación de las categorías – los géneros– establecidas. El crítico o teórico supone que existe un corpus de filmes que podemos denominar “film de gánsters” y luego emprende el análisis de los rasgos característicos de ese género previamente reconocido¹⁰. Para Tudor, se trata de un círculo en el que se define el corpus de acuerdo con un criterio, pero el criterio se supone que debe provenir de un conjunto de rasgos establecidos empíricamente. Este “dilema empirista” se resuelve, para el autor, partiendo de un consenso cultural sobre lo que constituye un determinado género y, sobre esta base, se emprendería el análisis de los filmes que lo integran¹¹. Para Tudor, cuando un espectador habla de un género determinado –por ejemplo, el western– se refiere a un conjunto de significados difundidos ampliamente en nuestra cultura. Cuando un crítico designa un film como western sugiere que éste puede ser reconocido universalmente como tal dentro de nuestra cultura. De allí que, para definir los géneros, el planteamiento de Tudor otorgue un papel determinante al contexto cultural que les sirve de marco, por encima incluso de los rasgos inherentes a los textos fílmicos. En otras palabras, “el género es lo que nosotros, como colectivo, creemos que es”¹². Por esto resulta recomendable tener la precaución de aclarar primero la definición de un género particular antes de su aplicación, como categoría analítica, por parte de los teóricos. “En resumen, las designaciones genéricas son más útiles para el análisis de la relación entre grupos de filmes, las culturas en que son producidos y las culturas en que se exhiben. Se trata de términos que sólo son útiles si se emplean en relación con un cuerpo de conocimiento y teoría sobre los contextos social y psicológico del film”¹³.

⁹ Ibid., pp. 20-21.

¹⁰ Andrew Tudor, “Genre” en Barry Keith Grant (Ed.) *Film Genre Reader II*, p.4.

¹¹ Ibidem, p. 5.

¹² Ibid., p. 7.

¹³ Ibid., p. 10.

Los autores revisados hasta ahora han procurado estudiar los géneros cinematográficos enmarcados en la dinámica entre industria, filmes y público, insertando ésta en el ámbito de las relaciones económicas, sociales y/o culturales. Dichos autores han tomado en cuenta la configuración de los textos fílmicos alrededor de la noción de convención como elemento que unifica los corpora genéricos, entendida principalmente a través del concepto de iconografía. La propuesta Tudor se basa en el papel de la convención en el fenómeno de los géneros, pero ya no como un fenómeno textual sino como un hecho cultural reconocido por el colectivo. Más adelante retomaré este último planteamiento, a partir de su reelaboración por parte de Neale y Altman. De seguidas examinaré la discusión sobre la relación entre los géneros y la ideología dominante, fuertemente influenciada por los trabajos de Louis Althusser y la crítica cinematográfica francesa. A esta tendencia se contrapone la visión de los géneros como fenómenos rituales que permiten dar una resolución imaginaria a los conflictos sociales y culturales.

Entre los teóricos que se concentraron en el estudio de las relaciones entre los géneros y la ideología dominante es posible distinguir dos posiciones diferentes. Algunos, como Hess Wright, afirman que los productos de la industria cultural cumplen exclusivamente con la función de difundir la ideología dominante. En su análisis de la función de los filmes genéricos, la autora señala que éstos son formas de control social, pues calman temporalmente los temores suscitados por la constatación de conflictos sociales y políticos. Al hacer esto, el cine de género desestimula todo impulso dirigido a la búsqueda de las transformaciones necesarias para solucionar los conflictos. Como resultado, los géneros producen satisfacción y bloquean la acción, reproducen la ideología dominante y contribuyen a la estabilidad del orden social. Esto lo logran mediante las siguientes estrategias: i) Los filmes de género jamás tratan directamente conflictos actuales; ii) Sus tramas se sitúan en una especie de “no presente”; iii) El contexto social de la acción es elemental y no se le otorga fuerza dramática, funciona sólo como un telón de fondo; iv) Las soluciones a los conflictos presentados se mantienen en el marco de códigos bien definidos e inmutables, son soluciones basadas en la tradición, la fe y la afirmación del individualismo, actitudes todas que van en contra del cambio social¹⁴.

Klinger toma como punto de partida el editorial de *Cahiers du Cinéma* N° 219, de octubre de 1969, para desarrollar una caracterización de las relaciones de los filmes

¹⁴ Judith Hess Wright, “Genre Films and the Status Quo” en Barry Keith Grant (Ed.) *Film Genre Reader II*, pp. 41-43.

genéricos con la ideología dominante. El editorial, firmado por Comolli y Narboni, lleva al campo cinematográfico los planteamientos de Althusser en torno a la ideología y los aparatos ideológicos, y tuvo una enorme influencia en los *Film Studies*, en el marco de la denominada *Subject Positioning Theory*. Esta integra los estudios semióticos con la teoría marxista y el psicoanálisis, en un intento por explicar la significación cinematográfica en el marco de su interacción con el contexto social y el funcionamiento de la psique. Comolli y Narboni afirman que el cine, como parte del sistema económico, es también parte del sistema ideológico. Todo film es político, pues se encuentra determinado por la ideología que lo produce, mucho más que otros productos artísticos, pues en su producción intervienen poderosas fuerzas económicas. Por otra parte, el cine “reproduce” la realidad y ésta es nada menos que una expresión de la ideología dominante. Esta reproducción se cumple tanto en el plano de los significados como en el de los significantes, y en todas las fases del proceso de producción. Sin embargo, no todo film tiende obligatoriamente a reproducir la ideología dominante, y la función de la crítica consiste en analizar en qué medida y en qué aspectos del film es posible que se presenten rupturas. Para lograr esto, establecen una clasificación que toma en cuenta el grado de adhesión de los filmes a la ideología dominante, tanto en los significantes como en los significados:

- i) Filmes que corresponden totalmente a la ideología dominante y cuyos creadores no tienen conciencia de que así sea: se trata de la mayoría de los filmes, comerciales, modernos, tradicionales, de autor, independientes, pues todo film es una mercancía, incluso aquellos cuyo discurso es explícitamente político¹⁵;
- ii) Filmes que atacan la ideología dominante en el plano de los significados y en el de los significantes, es decir, aquellos que tratan directamente un tema político y lo emplean para atacar la ideología, al tiempo que presentan rupturas significativas con respecto a la representación tradicional de la realidad;
- iii) Filmes que atacan doblemente la ideología dominante a través de una lectura crítica a contracorriente: su contenido no es explícitamente político pero la apreciación crítica lo lleva a este terreno a través del análisis de su plano expresivo¹⁶;

¹⁵ Jean-Luis Comolli y Jean Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism Part I” en Bill Nichols (Ed.) *Movies and Methods. Volume I*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

- iv) Filmes de explícito contenido político que no desarrollan una crítica efectiva al sistema ideológico en el que se insertan porque adoptan su lenguaje y sus códigos representacionales;
- v) Filmes que, a primera vista, parecen estar totalmente integrados a la ideología dominante, pero un análisis más detenido arroja que su posición es más bien ambigua. El punto de partida de estos filmes no es para nada progresista, pero presentan baches o dislocaciones, “lanzan obstáculos en el camino de la ideología”, mientras que el plano expresivo alternan el respeto por los límites de lo tradicional y la transgresión. El efecto de esto es una crítica “desde adentro” que revela las costuras del film y que subordina la ideología al texto¹⁷;
- vi) Una variedad del cine directo cuyas obras representan hechos sociales y que evitan diferenciarse del cine no político porque se mantienen dentro del método de representación dominante. Los cineastas de este grupo creen, sin fundamento, que al romper el filtro de la tradición narrativa ficcional, la realidad se presentará en su esencia;
- vii) Otra variedad del cine directo. En ella, el cineasta quiere ir más allá de la idea de que la cámara ve mas allá de las apariencias y ataca la representación tradicional dándole un papel activo a la materia concreta del film. Así, éste se convierte en productor de sentidos y deja de ser un receptáculo de significados producidos por la ideología¹⁸.

Klinger parte de la categorización de Comolli y Narboni y define el texto clásico narrativo como inscrito en el modo de representación dominante. Este último tiende a ocultar su funcionamiento interno, y a enmascarar las tensiones y las contradicciones ideológicas. De aquí resulta que el texto clásico niega su condición de discurso o representación, y tiende a la transparencia y al realismo. Por oposición a él, el texto progresista es antirrealista y se presenta como discurso o representación a través de la opacidad. Según Klinger, no todo el cine genérico corresponde a la definición del texto clásico o, dicho de otro modo, no todos los filmes de género reproducen la ideología dominante. Las películas de bajo presupuesto y ciertos géneros como el cine de terror pueden contribuir a revelar las contradicciones en la ideología dominante a través de sus mecanismos de representación. Klinger ensaya, entonces, un catálogo de los principales rasgos de estos géneros y filmes potencialmente subversivos:

¹⁷ Ibid., p. 27.

¹⁸ Ibid., p. 28.

- i) La perspectiva que ofrecen es pesimista, representada a través de una atmósfera cínica, apocalíptica o irónica, lo cual perturbaría “la transmisión no problemática de una ideología afirmativa”. A veces, estos filmes destacan la inestabilidad subyacente a la sociedad dominante y favorecen el desplazamiento de su sistema de valores y creencias¹⁹;
- ii) Sus temas dramatizan la destrucción de los valores propuestos por el cine dominante, sobre todo en lo relacionado con el rol y la naturaleza de las instituciones sociales;
- iii) La forma narrativa suele exponer las tensiones y contradicciones ideológicas que el texto clásico suprime u oculta. Esto se logra a través de correspondencias estructurales entre las figuras del héroe y el villano, por ejemplo. Los filmes progresistas no se pliegan a las exigencias clásicas de legibilidad y transparencia, bien porque reduzcan al mínimo la exposición de la cadena causal, o bien a través del exceso y la ironía;
- iv) En cuanto al estilo visual, los géneros progresistas se caracterizan por su autoconciencia estilística y exceso formal, lo cual entra en conflicto con la narración y desvía la atención del espectador;
- v) La construcción excesivamente estereotipada de los personajes evidencia los códigos dominantes en torno a las representaciones de la masculinidad y la feminidad²⁰.

Estos rasgos son considerados por Klinger como propiedades textuales y no como productos de una lectura subversiva o a contracorriente por parte del crítico pues, según ella, la lectura identifica y confirma lo que el texto contiene. La autora concluye relativizando el poder de la diferencia en el cine industrial, pues en éste la dinámica entre el desequilibrio/exceso/diferencia y el equilibrio/contención/repetición siempre se resuelve a favor del sistema dominante, de allí que los géneros representen una “variación regulada” dentro de la economía del sistema representacional clásico, por lo que favorecen su evolución a través de la variación²¹.

La condición del cine como medio masivo e industria cultural ha sido determinante para que, desde muy temprano, se emprendiera su estudio desde el punto de vista de sus relaciones con la ideología. La teoría de los géneros cinematográficos

¹⁹ Barbara Klinger, “Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre en Barry Keith Grant (Ed.) *Film Genre Reader II*, p. 81.

²⁰ *Ibidem*, pp. 81-84.

²¹ *Ibid.* p. 88.

se hizo eco de esta tendencia, por su enfoque del cine industrial como resultado de la interacción entre los productores y creadores, los filmes y el público. Cabe aquí un breve cuestionamiento de las posiciones revisadas en cuanto a la relación entre los géneros y la ideología, pues no parece razonable suponer, como lo hace Hess Wright, que los filmes de género reproduzcan la ideología dominante automáticamente y sin fisuras. Suponer esto equivale a negar el papel de la creatividad individual y el pensamiento de los realizadores en la conformación de las obras, elementos que resultan indispensables dentro del cine industrial para alcanzar la novedad y la diferenciación de los productos. Es evidente que tanto el modo de producción hollywoodense como el estilo clásico son sistemas que integran muchas prácticas reguladoras, las cuales enmarcan y limitan el hacer de los cineastas, pero también es evidente, como lo destaca la teoría del cine de autor, que la inventiva de los cineastas se manifiesta en forma palpable en los productos industriales. Esto ocurre tanto en los aspectos propiamente estéticos de los filmes como en sus propuestas narrativas, temáticas e ideológicas. Asumir la posición de Hess Wright equivale también a negar los conflictos y contradicciones que se manifiestan en el interior de la ideología dominante, así como el hecho de que ésta coexiste con otras ideologías que, incluso, se le oponen.

La otra posición discutida afirma que es posible que los filmes genéricos manifiesten posturas contrarias a la ideología dominante, pero mediante rupturas con respecto al sistema de representación dominante, en este caso el estilo clásico, que es asumido por Klinger y otros autores como realista y transparente. Tales rupturas se producirían únicamente a través de una representación definida como antirrealista. Es pertinente cuestionar la identificación que estos autores hacen entre realismo y texto clásico, y entre antirrealismo y texto subversivo o progresista. Tal identificación es asumida por los autores sin una revisión previa de las concepciones en torno al realismo, revisión que, como mínimo, establecería el carácter convencional e históricamente determinado de lo que en un momento dado se asume como representación realista. Además, tanto Klinger como Comolli y Narboni evitan referirse a la teoría del realismo de Georg Lukács, quien propone una elaborada distinción entre realismo y naturalismo dentro de la cual el texto clásico correspondería propiamente a una representación de carácter naturalista. A la luz de estas omisiones, resulta insostenible la identificación realismo/texto clásico, antirrealismo/texto subversivo, como modelo para caracterizar las relaciones entre el cine genérico y la ideología. Por otra parte, carece de sentido la formulación de una tipología como la de Comolli y Narboni,

poco fundamentada en el análisis de filmes concretos e incapaz, como todo intento taxonómico, de dar cuenta de la riqueza de posibilidades semánticas y expresivas que ofrece el discurso audiovisual.

Otra visión sobre la función social de los géneros viene dada por los llamados enfoques socioculturales. Entre ellos, el de Schatz privilegia, en un primer momento, la comprensión de éstos como equivalentes modernos del mito. Posteriormente, Schatz matiza esta visión y la sustituye por la de los géneros como forma colectiva de expresión cultural. Schatz entiende el cine industrial hollywoodense como un arte comercial apoyado en fórmulas que racionalizan y sistematizan la producción, en estrecha relación con el público, pues la respuesta de éste afecta las prácticas de producción y la clase de filmes que se producen. La función social y cultural de los géneros se explica porque el cine industrial es narrativo y expresa conflictos culturales en desarrollo.

En su modelo, Schatz parte de una caracterización del marco industrial capitalista en el cual se da la producción de filmes genéricos. Se trata del *Studio System*, el sistema de Estudios de Hollywood, destinado a la producción y distribución masivas de películas. En este sistema, a través de la intervención del público, los productos exitosos se convierten en convenciones, pues su éxito acarrea la repetición de las fórmulas empleadas. Los Estudios, a través de los creadores, sugieren variaciones a las convenciones sobre la base de los éxitos comerciales y el público las acepta o no. Las variaciones aceptadas dan lugar a convenciones, a través de la repetición²². Desde esta perspectiva, no puede pensarse en los géneros como categorías construidas por los analistas. Por el contrario, son el resultado de las condiciones materiales de la producción de películas. Esta dinámica entre las prácticas de producción y de consumo dio lugar a los géneros, los cuales, dada la influencia de Hollywood en el mercado cinematográfico internacional, han tenido repercusión en otras cinematografías, de carácter industrial o no²³.

Dentro de este proceso, Schatz otorga un papel destacado a las convenciones narrativas de los géneros, pues considera que éstos son, en esencia, sistemas narrativos. Se establece una comparación entre los componentes narrativos de un film individual –como elementos de una fórmula genérica– y la experiencia previa del espectador, comparación que distingue los elementos novedosos del film y el sistema

²² Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, p. 5.

²³ *Ibíd.*, p. 6.

narrativo previo del género. La repetición en sí misma no confiere sentido a los elementos genéricos. Ésta debe darse en un contexto formal, narrativo y temático previamente convencionalizado, que podemos esquematizar más o menos así: una historia exitosa es reelaborada en filmes subsiguientes y repetida hasta lograr un perfil de equilibrio, es decir, hasta que da lugar a un patrón familiar de acciones y relaciones espaciales, secuenciales y temáticas. Este perfil se mantendrá mientras satisfaga las necesidades y expectativas del público, y mientras sea financieramente viable para los Estudios. Si los géneros son, en su esencia, sistemas narrativos, significa que pueden ser estudiados tomando en cuenta sus componentes estructurales esenciales, es decir, la trama, los personajes, la ubicación de la acción, el tema, el estilo. El contacto repetido con filmes individuales de un género nos lleva a reconocer ciertos tipos de personajes, escenarios y acciones, a ubicarlos en un sistema y asignarles significación.

La familiaridad del público con los géneros proviene de un proceso acumulativo²⁴. En todo este proceso en el que la industria, los creadores y el público masivo comparten la responsabilidad, los relatos genéricos formulan y refuerzan los valores e ideales colectivos de una sociedad. Es esta visión de los géneros como forma colectiva de expresión cultural lo que definirá la propuesta de Schatz en este libro. De allí que el autor plantee la necesidad de un enfoque amplio que, además de la industria, tome en cuenta la cultura como aspecto determinante en el fenómeno de los géneros cinematográficos. En resumen, Schatz define el cine de género como el resultado de la cooperación entre artistas y público en la transmisión de ideales y valores colectivos. Los géneros cumplen una función ritual en la sociedad²⁵.

Desde el punto de vista metodológico, Schatz propone distinguir entre género cinematográfico –el contrato tácito que se establece entre los cineastas y el público– y film de género –lo que garantiza el cumplimiento del contrato–, entendiendo el primero como sistema dentro del cual cobran sentido los filmes individuales. El género como sistema es a la vez estático y dinámico, pues se nutre de fórmulas relativamente estables que evolucionan en el marco de los cambios que se producen en las actitudes culturales y la economía de la industria²⁶. En este sentido, Schatz considera pertinente establecer una analogía puramente metodológica con la lingüística sussureana:

“Un género puede ser estudiado, como un lenguaje, como un sistema formalizado de signos cuyas reglas han sido asimiladas, conscientemente o no, a través del

²⁴ Ibid., pp. 10-11.

²⁵ Ibid., p. 15.

²⁶ Ibid., p. 16.

*consenso cultural. Nuestro conocimiento compartido de las reglas de cualquier género cinematográfico nos permite comprender y evaluar los filmes genéricos individuales, al igual que nuestro conocimiento compartido de la gramática inglesa nos capacita para escribir e interpretar frases en esta lengua”.*²⁷

Así, un género puede entenderse como una gramática, un sistema de reglas de expresión y construcción, mientras que el film de género vendría a ser la ejecución de tales reglas, en el marco de las distinciones entre gramática y uso, lengua y habla, competencia y ejecución. Schatz distingue entonces tres niveles de análisis, con la finalidad de discernir las cualidades del género y su valor social y estético, a través de sus relaciones con los diversos sistemas que lo conforman:

- i) Características comunes a todos los filmes de género y, por lo tanto, a todos los géneros;
- ii) Rasgos comunes a los filmes de un mismo género; y
- iii) Distinción entre los filmes individuales.

El análisis se centrará en los componentes narrativos fundamentales del film de género (trama, entorno y personajes), insertados en un contexto cultural específico que varía para cada género (la frontera, el mundo delictivo urbano, etc.), y otorga significación a los componentes narrativos. Estos últimos son los rasgos determinantes para identificar un film de género y pueden ser resumidos bajo el concepto de comunidad. La comunidad genérica no designa un lugar específico, sino una red de personajes, acciones, valores y actitudes²⁸. Schatz rescata, dentro de esta propuesta para el análisis de los filmes genéricos, la iconografía, considerada como integrante del proceso de codificación narrativa y visual producto de la repetición de fórmulas fílmicas. Los elementos iconográficos cobran significado por su uso en los filmes individuales y por su relación con el sistema del género, y reflejan el sistema de valores que define la comunidad cultural del género. El sistema implícito de creencias y valores de un género determina el repertorio de personajes, sus conflictos dramáticos y las soluciones que se dan a dichos conflictos dentro del relato. El análisis de la narración se ocupará de los esquemas narrativos propios de cada género, identificables sobre la base de conflictos dramáticos particulares que representan algún aspecto de la cultura americana. Las identidades de los personajes vienen dadas por sus relaciones con la comunidad y su conjunto de valores, de allí que el personaje genérico sea psicológicamente estático, pues encarna una postura cultural casi inmutable. He aquí el vehículo dramático a

²⁷ Ibid., p. 19.

²⁸ Ibid., pp. 21-22.

través del cual el público afronta los conflictos propios del género. En todos los géneros se presenta alguna amenaza al orden social y lo que distingue un género de los demás son las actitudes de los personajes y las resoluciones que éstos dan a los conflictos²⁹.

Los géneros tienen, entonces, una función social, pues representan los esfuerzos de los cineastas y el público por dominar los conflictos sociales, reales o imaginarios. Schatz la explica de la siguiente manera:

*“Como público, nuestras necesidades y expectativas colectivas nos llevan al cine. Si lo que nos atrae es un film de género, estamos familiarizados con el ritual. En su presentación y resolución de conflictos culturales fundamentales, el film de género celebra nuestra sensibilidad colectiva y provee un conjunto de estrategias ideológicas para la negociación de los conflictos sociales. Tales conflictos son lo suficientemente significativos y dramáticos como para asegurar nuestra continua asistencia a las salas. Los filmes de un género representan variaciones sobre un mismo tema cultural y despliegan diferentes medios para lograr una resolución narrativa, pero ese ‘cierre’ suele ser tan familiar como la comunidad y sus personajes”.*³⁰

¿A través de qué estrategias cumplen los géneros esta función? La estrategia narrativa predominante en ellos es oposicional, y se basa en la confrontación de valores opuestos. La estructura narrativa, en este sentido, puede ser esquematizada de la siguiente manera: en primer lugar, se establecen pistas narrativas e iconográficas que introducen la comunidad genérica y sus conflictos dramáticos. Luego estos conflictos se animan a través de las acciones y actitudes del repertorio de personajes. A continuación, se intensifican los conflictos por medio de situaciones convencionales y confrontaciones dramáticas, hasta alcanzar un punto crítico. Los conflictos son traducidos a términos emocionales, para ser resueltos en el ámbito emocional. La crisis se resuelve a través de la eliminación física o ideológica de la amenaza. Tal resolución no toca el conflicto cultural de base, sino que lo sitúa en un contexto emocional y opera a través de un proceso de reducción, pues se produce bien la eliminación de una de las fuerzas enfrentadas o bien la integración de las fuerzas conflictivas en una unidad. Finalmente, se produce una celebración de la consecución provisoria del orden en la comunidad. Esta celebración es la de la americanidad, con todas sus contradicciones y ambigüedades, y en ella se establece la continuidad entre el pasado y el presente. Va, sin embargo, acompañada de un sentimiento de pérdida. En resumen, el cine de género

²⁹ Ibid., pp. 24-25.

³⁰ Ibid., p. 29.

tiende a idealizar la imagen de la propia cultura en un dominio históricamente atemporal³¹.

Schatz distingue un grupo de géneros que él denomina “de orden social”, en los cuales el héroe es el centro de los conflictos, el mediador de las contradicciones culturales inherentes al entorno de la acción y, por lo tanto, constituye una especie de figura redentora. La estrategia narrativa predominante en estos géneros consiste en la externalización de los conflictos a través de la violencia y en la eliminación de la amenaza al orden social como resolución. Se trata de una resolución ambigua, pues el héroe se aleja o muere, manteniendo su individualidad, sin asimilarse a los valores de la comunidad. El otro grupo de géneros es el que Schatz llama “de integración”. Estos narran el proceso de integración de sus personajes centrales a una comunidad ubicada en un espacio civilizado, urbano. El héroe es de naturaleza doble –una pareja– o colectivo, y los conflictos personales y sociales son internalizados y llevados a términos emocionales, para resolverse con la instauración de una comunidad bien ordenada e integrada, a través del amor romántico. Cada una de estas clases de géneros representa estrategias distintas para la resolución de las contradicciones culturales, sin que por fuerza contribuyan a reforzar el orden existente, pues aunque los conflictos se resuelvan en forma conciliadora, la representación de su desarrollo tiene tal fuerza y tal peso como para permitir un cierto cuestionamiento³².

Por último, Schatz se refiere a la evolución de los géneros desde una perspectiva idealista inspirada en la visión de la historia del arte de Henri Focillon. Siguiendo a Focillon, Schatz establece una periodización que daría cuenta de la evolución de los géneros:

- i) Fase experimental o temprana: los filmes genéricos transmiten una autoimagen cultural idealizada, con poca interferencia formal;
- ii) Fase clásica: se establecen las convenciones propias del género y se alcanza la transparencia formal, que consiste en el trabajo conjunto de la estructura narrativa y la técnica para reforzar la función social del género en la forma más directa posible;
- iii) Fase de refinamiento: al final de la fase clásica el género satura al público, el cual cobra conciencia de sus convenciones formales y temáticas. Éstas se refinan

³¹ Ibid., pp. 30-33.

³² Ibid., pp. 34-35.

hasta el punto de la parodia y la subversión, haciendo que se pase de la transparencia a la opacidad. El énfasis pasa de la función social al valor estético³³.

A manera de resumen sobre esta breve revisión de las visiones ideológicas y culturales de los géneros, se podría decir que ambas tendencias comparten la idea de los géneros como mecanismos de control social. La diferencia radica en la modalidad que cada tendencia atribuye a este control, su alcance y la perspectiva adoptada para estudiarlo. Por otra parte, durante los años 80, se mantiene el auge de la *Subject Positioning Theory*. Casi simultáneamente, los Estudios Culturales ingresan al campo de los *Film Studies* y su influencia se manifiesta en la teoría de los géneros cinematográficos. Esto ocurre en el estudio de algunos géneros particulares, especialmente el melodrama, privilegiado por la crítica feminista y los Estudios Culturales como campo de investigación. A finales de la década de los años 90, el estudio de los géneros atraviesa una revisión a la luz de enfoques empíricos derivados del auge de la investigación historiográfica. En este marco, Neale y Altman efectúan cuestionamientos y proponen modelos alternativos para la conceptualización y el estudio del cine de género.

Neale afirma que la categoría “género” sigue siendo una herramienta productiva para el estudio del cine hollywoodense, su historia, su público y sus productos. Señala la necesidad de revisar las teorías y conceptos explicativos desarrollados durante los 70 y 80, pues tienden a generalizar demasiado, a formular definiciones demasiado restrictivas y, finalmente, resultan inexactos o incompletos desde el punto de vista de los datos recogidos. Partiendo de una investigación más detallada, histórica, empírica e infraestructural, Neale propone llegar a una concepción más amplia del género, que abarque las prácticas de la industria y su relevo intertextual, así como los diversos ciclos, fórmulas, modas y tradiciones que marcan sus productos³⁴.

Para lograr esto, Neale considera necesario cuestionar los fundamentos de los estudios tradicionales pues, desde su perspectiva, los géneros son un fenómeno multidimensional en el que juegan un papel determinante tanto el conocimiento y las expectativas del público, como la industria y los discursos sobre las películas. En otras palabras, los géneros no son fenómenos claros, distintos ni aporéticos que puedan

³³ Ibid., p. 38.

³⁴ Steve Neale, Ob. cit., p. 5.

ser clasificados como categorías taxonómicas, independientemente de la apropiación que de ellos hacen el público, la cultura y la sociedad³⁵.

Neale parte del cuestionamiento de Tudor a las concepciones predominantes durante la década de los años 70, con la intención de reexaminar las nociones convencionales sobre el estatuto cinematográfico y cultural de los géneros, revisar el tema de los agrupamientos y clasificaciones y, finalmente, conceptualizar con mayor precisión la actividad del público en relación con la formación, el consumo y la evolución de los géneros. Este autor afirma que lo más frecuente es que cualquier film participe de varios géneros a la vez y que los géneros son fenómenos multidimensionales que abarcan sistemas de expectativas, categorías, etiquetas y denominaciones, discursos, textos, corpora de textos y las convenciones que gobiernan estos últimos. Es preciso evitar llegar al extremo de considerar los géneros como fenómenos ubicuos comunes a todas las instancias del discurso, pues tal premisa ignora el carácter de fórmula, predecible y convencional de los discursos genéricos, así como el hecho de que existen diferentes maneras de categorizar los textos y agrupar las expectativas. En este sentido, Neale distingue dos perspectivas posibles. La primera otorga un papel determinante a las expectativas que enmarcan la producción y circulación de discursos en la vida diaria y en los textos, pues el significado que el público deriva de un texto viene dado por sus expectativas con respecto a él, las cuales surgen de la concepción del lector acerca de la clase de significado expresado en el texto. Se trata de una concepción proveniente de los enfoques pragmáticos y de la teoría de los actos de habla. La segunda perspectiva da énfasis a los textos, los corpora fílmicos y las normas o convenciones que los gobiernan³⁶. Además de estas consideraciones, Neale retoma la distinción propuesta por Schatz entre género cinematográfico y film de género, con la finalidad de sustituirla por una nueva distinción entre dos categorías que, en la práctica, pueden superponerse:

- i) Film genéricamente marcado: este concepto se refiere al momento de la recepción, tomando en cuenta si ésta se da de acuerdo con cánones genéricos o no. Los filmes genéricamente marcados dependen de la identificación genérica que haga el público y, por lo tanto, de las diversas formas de conocimiento cinematográfico y cultural de éste, como la parodia, el pastiche y otras formas de autoconciencia textual.

³⁵ *Ibidem*, pp. 17-18.

³⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

- ii) Film genéricamente modelado: se refiere al momento de la producción. El film genéricamente modelado se inserta en tradiciones genéricas, convenciones y fórmulas existentes³⁷.

Para Neale,

*“Los géneros no constan únicamente de filmes. También están integrados por sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo cuando van al cine y que interactúan con los propios filmes durante el visionado. Estos sistemas dan a los espectadores medios para reconocer y comprender lo que ven. Ayudan a hacer inteligibles y explicables los filmes y los elementos que los integran. Ofrecen una manera de establecer el significado de lo que sucede en la pantalla: una manera de determinar por qué ocurren las acciones particulares, por qué los personajes se visten de la manera en que lo hacen, por qué se ven, hablan y se comportan de esa manera, etc”.*³⁸

Alrededor de esta definición, Neale discute tres temas relacionados con la concepción de los géneros como fenómeno multidimensional. En primer lugar, se refiere al papel de la verosimilitud en la experiencia genérica como un conjunto de sistemas y formas de plausibilidad, motivación y creencia sobre lo que se considera apropiado y, en consecuencia, probable dentro de un género. Aclara que la verosimilitud no implica conformidad alguna con la realidad fáctica o la verdad, y considera útil la distinción de Todorov entre la verosimilitud genérica –derivada de la relación del texto con el género en el cual se inserta– y la social o cultural –relación entre el texto y el discurso de la opinión pública. Por lo general, se mantiene un cierto equilibrio entre estas dos formas de verosimilitud, aunque muchos géneros hollywoodenses implican transgresiones a la verosimilitud sociocultural en aras del placer estético y el entretenimiento. Es posible que en la experiencia del cine de género entren en conflicto diversos regímenes de creencia, lo cual genera incertidumbre mientras dure la negociación entre ellos. Este proceso es clave para la relación entre espectadores, géneros y filmes individuales³⁹.

El segundo tema que desarrolla Neale para profundizar sobre su definición de los géneros se refiere a sus aspectos institucionales y la industria de Hollywood. Aquí destaca el papel del discurso institucionalizado de los medios masivos en la construcción de la imagen narrativa de los filmes individuales –idea del film difundida y promovida en forma anticipada entre los espectadores. Otros discursos que influyen sobre la concreción de esa imagen narrativa son el llamado “boca a boca” y el discurso de la propia industria, a cargo de la publicidad y el mercadeo de los estudios. Dentro de

³⁷ Ibid., p. 28.

³⁸ Ibid., p. 31.

³⁹ Ibid., pp. 32-35.

la imagen narrativa de los filmes, el género parece ser un ingrediente importante, pues de acuerdo con Neale la industria señala, a través de la publicidad, el o los marcos genéricos más apropiados para un film. Las campañas publicitarias, los afiches, las fotos fijas, las marquesinas, los trailers, las secuencias de créditos y las salas de exhibición forman parte del relevo intertextual del cine. El relevo intertextual no contribuye solamente a crear la imagen narrativa de los filmes individuales, también configura la imagen narrativa de los géneros⁴⁰.

El tercer tema es el de las etiquetas y denominaciones, que son puestas en circulación a través del relevo intertextual y cuya existencia es uno de los signos de la existencia institucional y social de los géneros. Las etiquetas pueden provenir de la propia institución de la industria, generadas durante el proceso de concepción, producción y mercadeo de los filmes, o pueden ser el resultado de la actividad crítica, teórica y/o académica. Lo importante es que los géneros existen como instituciones y que, precisamente por esto, funcionan como horizontes de expectativas para los lectores y como modelos de para los cineastas. Neale concede más importancia a los discursos sobre los géneros procedentes del relevo intertextual de la industria pues, según él, es allí donde encontraremos los primeros testimonios válidos sobre la existencia de los géneros, así como las evidencias sobre los límites de los corpora genéricos. Partiendo de estas fuentes, es posible estudiar la historia de cualquier género y analizar sus funciones y su significación social⁴¹. En este sentido, concluye,

*“Pues la historia de un género es tanto la historia de un término como la de los filmes a los que éste ha sido aplicado; la historia de los cambiantes límites de los corpora de textos tanto como la de los textos mismos. La institucionalización de cualquier término genérico es un aspecto clave de la existencia social –y de allí su potencial significación social– de cualquier género. Adicionalmente, algunas veces la conjunción de un término genérico, un corpus de filmes y el relevo intertextual puede tener una significación social e histórica más amplia...”*⁴²

Advierte, sin embargo, que en ocasiones, la crítica y la teoría han recurrido a las denominaciones de la industria y su relevo intertextual. También advierte que la industria a veces emplea términos imprecisos e híbridos cuya aplicación a los filmes individuales suele ser transitoria y oportunista. Finalmente, destaca el carácter híbrido y multigenérico de los filmes hollywoodenses⁴³.

⁴⁰ Ibid., pp. 39-40.

⁴¹ Ibid., pp. 41-42.

⁴² Ibid., p. 43.

⁴³ Ibid., p. 51.

La concepción de los géneros como procesos o fenómenos multidimensionales se completa con los planteamientos de Neale en torno a su historia y su evolución. Junto con H. R. Jauss, Neale señala la necesidad de reconocer la transitoriedad de los géneros y la imposibilidad de definirlos sobre la base de una esencia inmutable. De acuerdo con esto, los géneros son fenómenos históricamente provisionales y empíricamente diversos. Si bien es cierto que están integrados por textos, el agrupamiento es un proceso, pues se trata de categorías abiertas. Así, cada nuevo texto altera el género agregando nuevos elementos, contradiciéndolo o cambiando sus constituyentes. La idea de los géneros como procesos también se manifiesta en la manera como cambian las normas extratextuales y las expectativas, en la forma en que las etiquetas y denominaciones son alteradas y redefinidas y, finalmente, en la interacción recíproca de todos estos aspectos. A pesar de esto, no se debe sobreestimar el papel de la innovación, la variación y la diferencia en los géneros, pues en ellos abundan las diferencias rutinarias, las variaciones menores y las innovaciones sin trascendencia, destinadas a actualizar y agotar un conjunto particular de posibilidades genéricas. De aquí se desprende que el repertorio de las convenciones de un determinado género siempre está desarrollándose, no es algo acabado ni cerrado. Quizás sea por esto que resulta difícil definir los géneros individuales más allá de una descripción muy general. Por otra parte, ningún repertorio genérico se agota en un film individual, pues las normas, convenciones y tradiciones de los repertorios son múltiples y, a veces, incompatibles entre sí. Los repertorios genéricos pueden ser parcialmente compatibles –por ejemplo, los científicos locos pueden ser usados tanto por el cine de horror como por el de ciencia ficción– lo cual permite la aparición de filmes híbridos, nuevos ciclos y otros géneros, esto debido a que los constituyentes de una categoría genérica pueden relacionarse de muchas formas con los de otra categoría. En resumen, los géneros pueden cruzarse y mezclarse⁴⁴.

El otro punto a destacar en referencia a la evolución de los géneros tiene que ver con la relación éstos con el público, a través de ciertos indicadores y mecanismos. Muchos estudiosos de los géneros han asumido que la rentabilidad de un film, es decir, su éxito taquillero, es un indicador directo de su popularidad, la cual a su vez sería indicador de la significación social del film, enraizada en los valores y dilemas socioculturales propios de cada género. Neale desmonta tales suposiciones, pues la ecuación éxito taquillero=popularidad constituye una tautología, principalmente porque

⁴⁴ Ibid., pp. 217-219.

quienes pagan la entrada para ver un film no necesariamente lo aprueban o les gusta. Las motivaciones del público para ir al cine son muy diversas, al igual que las reacciones frente a las películas. Incluso si el éxito sostenido de una fórmula puede ser tomado como indicador de que ésta es aceptada por el público, nada prueba que tal aceptación tenga, por ejemplo, un carácter ideológico, pues podría basarse en preferencias estéticas o patrones de fantasía. En resumen, resulta problemático establecer equivalencias entre públicos, sociedades, culturas y poblaciones⁴⁵.

De allí la necesidad de un enfoque empírico que dé cuenta de las relaciones entre producción genérica, éxito taquillero, preferencias del público y prácticas industriales en un momento preciso de la historia. Si se asume que en Hollywood existe una red de relaciones interorganizacionales, que actúa como mediadora entre el consumidor y las productoras, los géneros dependerán de cómo los mediadores organizacionales interpreten el producto en relación con la percepción de los futuros gustos del público. Para estudiar esta red es preciso entender la producción cinematográfica desde una perspectiva cultural centrada en las redes entre las compañías productoras, las distribuidoras, los medios, los detallistas, los conflictos entre estos participantes, el mercado, los grupos de presión y la censura, las leyes y los gobiernos y la tecnología⁴⁶. Neale cita dos ejemplos. El primero de ellos se refiere al western, cuya mayor producción en términos numéricos se dio en un momento en que el género sólo era popular entre el público rural y el adolescente, mientras que el resto de los espectadores, al parecer, lo detestaba. A pesar de esto, el western fue rentable durante dicho período, por lo cual es posible concluir que rentabilidad y popularidad son siempre relativas. ¿Por qué? Pues porque la producción de westerns constaba principalmente de filmes de bajo presupuesto, que obtenían ganancias pequeñas pero constantes, siempre garantizadas por la baja inversión⁴⁷. El segundo ejemplo se refiere al cine de horror durante el período que abarca finales de los años 70 y principios de los 80, en el cual bajó notablemente la producción de películas de este género debido a la presunción injustificada de la industria –a pesar de las buenas recaudaciones– de posibles percepciones negativas en torno a él. En este caso, las decisiones de la industria se tomaron en contra de la rentabilidad del género⁴⁸.

⁴⁵ Ibid., p. 225.

⁴⁶ Ibid., p. 228.

⁴⁷ Ibid., p. 225.

⁴⁸ Ibid., p. 229.

Neale cuestiona también la idea de la especialización, es decir, la concepción de los géneros como principios organizadores de la producción. Como alternativa, propone estudiar la producción, las compañías, la planificación y las prácticas de producción, el personal, la categorización y la descripción de los filmes por parte del relevo intertextual de la industria. Analiza, a través de las reseñas de *Variety*, dos períodos, los tres primeros meses de 1934 y los tres primeros de 1935, y encuentra una gran variedad en la producción y en los términos empleados para describirla. Por ejemplo, este autor destaca que se mencionan géneros como la comedia, el western y el musical, pero estas clasificaciones coexisten con otras categorías más amplias o indeterminadas, como drama o film de vestuario, un término raramente mencionado por los estudiosos de los géneros. También se mencionan híbridos como la comedia dramática. Fundamentado en estos datos, Neale concluye que algunas categorías pueden ser integradas a géneros canónicos y otras resultan imposibles de agrupar de esta manera⁴⁹. Asimismo, destaca que la producción de Hollywood era planificada por temporadas anuales, lo cual da un papel preeminente a los ciclos como unidades de cálculo y a las fórmulas cíclicas como patrones filmicos. Es posible, por ejemplo, que el film de gánsters no fuera el género predominante durante la primera mitad de los años 30 sino más bien un producto cíclico de una única temporada anual. La naturaleza de la producción venía determinada, en líneas generales y a veces en sus detalles, por los ejecutivos de Nueva York. La producción se dividía, de acuerdo con el presupuesto y en forma superpuesta con la de la distribución y la exhibición, en dos grandes grupos:

- i) Películas A, de alto presupuesto: este grupo se subdivide en superespeciales, que eran películas prestigiosas y musicales caros con superestrellas, de las cuales cada estudio producía sólo un puñado anual, a cargo de independientes como Selznick y Goldwin o de las propias grandes; especiales, que correspondían a la mayor parte de la producción A, con estrellas populares, menor presupuesto y de acuerdo con las modas de la producción. Las especiales se proyectaban de primeras en los paquetes de exhibición de las salas metropolitanas de las cinco grandes⁵⁰; y programmers, es decir, filmes de menor presupuesto que las especiales, con historias originales, estrellas menores y corta duración, hechas para servir como relleno en los paquetes de exhibición.

⁴⁹ Ibid., pp. 234-235.

⁵⁰ Las cinco grandes productoras de Hollywood, durante el período 1930-1949, eran 20th Century Fox, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer (primero Loew's Inc.), RKO y Paramount.

ii) Películas B, de bajísimo presupuesto.

A mediados de los años 30, los grandes estudios producían tanto filmes A –en todas sus variantes– como B, en unidades especializadas en tales productos. Los estudios pequeños sólo producían programmers y películas B.

Esta planificación y categorización de la producción se proponía racionalizar el gasto y proteger la inversión reduciendo riesgos. Los seriales, como los de *Charlie Chan* y *The Thin Man*, servían a este propósito, al igual que las fórmulas de producción y los ciclos. Estos últimos podían iniciarse a partir de un evento real, como el ciclo de secuestros iniciado por el rapto del hijo de Charles Lindbergh. Los ciclos dan lugar a híbridos, en la búsqueda de los estudios por ampliar el público potencial de sus productos e introducir en ellos diversos ingredientes estéticos. *Variety* documenta la abundancia de híbridos. La planificación de la producción con miras a reducir los riesgos se apoyaba también en las estrellas como principio organizador, incluso la de los estudios menores. Sin embargo, no necesariamente se creaban fórmulas del tipo estrella-género, o al menos no eran tan fijas como solía creerse. Otro aspecto es el de la asociación entre un estudio y un género determinado, es decir, el de la especialización de los estudios en ciertos géneros. Por ejemplo, Universal suele estar asociado con el cine de horror, pero para 1936 dicho estudio había producido sólo cinco películas de ese género en un lapso de tres años, menos que los misterios criminales, comedias, musicales y *women's films* producidos durante el mismo lapso. Todos los estudios ofrecían gran diversidad en su producción. Algunas estrellas se asociaban a una clase particular de películas pero otras trabajaban en diversas fórmulas y géneros. Los estudios reducían el riesgo produciendo diversidad de películas cada temporada⁵¹.

En resumen, Neale destaca el valor del término género como herramienta para conceptualizar las relaciones entre el cine de Hollywood y la sociedad estadounidense, entre el presente y el pasado de Hollywood y entre los productores y el público. Concluye reafirmando la necesidad de cuestionar algunos de los fundamentos, prácticas y supuestos de la investigación sobre los géneros durante las décadas de los 70 y 80, en aspectos como la divergencia de las categorías genéricas de la crítica con respecto a las de la industria; la construcción de modelos estructurales y esquemas evolutivos sin fundamento en un análisis histórico y sociocultural; la aplicación de concepciones estructurales de corte inmanentista; el énfasis en el estudio de filmes emblemáticos y cánones estéticos, abandonando el estudio de la producción promedio

⁵¹ Steve Neale, Ob. cit., pp. 238-238.

de Hollywood; y la construcción de una imagen errada de la producción de la industria partiendo de la idea de una producción organizada de acuerdo con categorías de género⁵².

Al igual que Neale, Altman cuestiona las visiones tradicionales sobre los géneros a partir de una revisión histórica de la formación y los procesos evolutivos de éstos dentro de la industria de Hollywood. Neale hace énfasis en la revisión y el cuestionamiento de los planteamientos de sus antecesores mientras que apenas esboza las orientaciones iniciales para un nuevo enfoque. Altman, por el contrario, elabora un complejo modelo semántico-sintáctico-pragmático que pretende explicar el fenómeno de los géneros cinematográficos partiendo del supuesto de que todo texto tiene múltiples usuarios, capaces de desarrollar lecturas distintas –a veces conflictivas entre sí– y de relacionarse entre sí como comunidades. Aquí se toma en cuenta que la actividad de los usuarios puede tener efecto sobre la producción, la asignación de denominaciones genéricas y la presentación tanto de los filmes como de los géneros en los que se inscriben⁵³.

Altman no suscribe la mayoría de los fundamentos de las aproximaciones tradicionales a los géneros, las cuales resume en una serie de enunciados:

- i) Los géneros son definidos por la industria y aceptados y reconocidos por los espectadores;
- ii) Los géneros son fenómenos estables, con identidades y fronteras precisas y bien delimitadas;
- iii) Cada película pertenece en forma íntegra y permanente a un único género;
- iv) Los géneros son un fenómeno transhistórico, pues constituyen modernas encarnaciones del mito;
- v) La evolución de los géneros es predecible y puede ser estudiada desde la perspectiva de una estética idealista;
- vi) Como objeto de estudio, los géneros se ubican en los temas, las estructuras y corpora concretos de filmes;
- vii) Los géneros cumplen una función ritual o ideológica dentro de la sociedad, es decir, de control social.

En primer lugar, Altman desarrolla sus planteamientos sobre la inestabilidad de los géneros desde una perspectiva diacrónica –formación y evolución– y sincrónica –la

⁵² *Ibidem*, pp. 252-254.

⁵³ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 288.

mezcla genérica y la hibridación. En este sentido, establece que los géneros se forman y consolidan a través de un proceso de generificación. Explica dicho proceso a través de la formación del western tal como ésta aparece registrada por los documentos de la industria, así como por el discurso de la promoción y de la publicidad. El énfasis está puesto en las descripciones y denominaciones del género empleadas en dichas fuentes, pues Altman encuentra que “el desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en términos genéricos arroja una valiosa luz sobre los géneros cinematográficos y su evolución”⁵⁴. Antes de que el western llegara a ser un género pleno y un término de uso cotidiano, se hablaba de “persecuciones western”, “aventuras western”, “comedias western”, “dramas western” y “épicas western”. En otras palabras, el término western era un adjetivo adosado a sustantivos que constituían géneros y lo mismo sucedía con otros términos como el musical. En estos filmes, la iconografía del antiguo oeste era un simple aditamento. Para que el western se convirtiera en género, tuvieron que ocurrir tres cambios que Altman señala como componentes del proceso de generificación:

- i) En la producción, los Estudios abandonan la actitud aditiva y centran la atención en el contenido del adjetivo, creando relaciones protogenéricas luego de evaluar e intentar repetir los éxitos comerciales obtenidos con productos anteriores;
- ii) En cuanto a los textos, éstos comienzan a exhibir atributos compartidos que justifican el uso de un nombre como designación del género. En el western, esto ocurrió cuando el material del oeste se fusionó con tramas melodramáticas;
- iii) Los espectadores, en forma consciente o no, fueron reconociendo las estructuras comunes a películas diferentes de una misma categoría y se formaron expectativas que contribuyeron a dar significado a los filmes⁵⁵.

De acuerdo con las características del proceso descrito, la inestabilidad se encuentra en la misma base de la formación de los géneros, y éstos constituyen productos derivados y transitorios dentro de un proceso continuo, nunca acabado. Sin embargo, ni la publicidad ni las notas de prensa de la industria solían contener alusiones genéricas precisas, pues la estrategia publicitaria consistía en evitar identificar un film con un solo género y asociarlo con diversidad de ofertas temáticas que pudieran captar diversos grupos demográficos, al tiempo de que cada estudio intentaba fundar

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 82-84.

ciclos que le fueran exclusivos –evitando los géneros, compartidos siempre con otros estudios⁵⁶.

El proceso evolutivo de los géneros puede resumirse, entonces, de la siguiente manera: los estudios identifican e imitan los rasgos que han hecho rentables filmes anteriores y desarrollan ciclos fílmicos basados en los modelos exitosos y asociados exclusivamente a un único estudio. Cuando se agrega un nuevo tipo de material o perspectiva a los géneros existentes, surgen los nuevos ciclos y éstos, en ciertas condiciones, pueden convertirse en géneros compartidos por toda la industria. Al llegar a este punto, las designaciones genéricas adjetivas se sustantivan y el género pasa a ser reconocido y practicado por la industria, pero para el estudio que lo fundó deja de tener interés económico, lo que motiva la búsqueda de nuevos ciclos y el inicio de un nuevo proceso de generificación. Este proceso surge de la necesidad capitalista de diferenciar los productos⁵⁷.

*“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)”*⁵⁸.

No todos los ciclos, sin embargo, dan origen a géneros. Otro punto que Altman discute en torno a la inestabilidad de los géneros es su posibilidad de ser redefinidos por los diversos discursos que circulan a su alrededor. En este sentido, Altman destaca el papel del discurso crítico y teórico, capaz de iniciar procesos de regenerificación a través de la creación, difusión y consolidación de nuevas etiquetas y denominaciones como producto de la actividad analítica e investigativa. Cualquier corpus fílmico es, en este sentido, susceptible de ser redefinido en cualquier momento por parte de los críticos contemporáneos o por parte de los productores.

El segundo aspecto que Altman desarrolla es el de la definición de los géneros como objeto de estudio, a través de la pregunta “¿dónde se localizan los géneros?”. El modelo de Altman se propone una comprensión y descripción del funcionamiento de los géneros tomando en cuenta los múltiples factores y fases que intervienen en su formación, consolidación y transformación⁵⁹. De acuerdo con esto, el género no reside permanentemente en un solo lugar –las condiciones materiales de la producción

⁵⁶ Ibid., pp. 89-93.

⁵⁷ Ibid., pp. 95-98.

⁵⁸ Ibid., p. 99.

⁵⁹ Ibid., p. 122.

industrial, o los textos y los corpora de textos producidos conforme a un mismo modelo, o las expectativas del público, o las instituciones— sino que depende de múltiples determinaciones que pueden ser resumidas en dos grandes grupos:

- i) Los géneros como propiedades semántico-sintácticas de los textos: así entendidos, los géneros pueden explicarse a partir del fenómeno del lenguaje y su dinámica entre la capacidad que éste tiene para ser compartido —mecanismos estabilizadores— y para transformarse —mecanismos de cambio. En esta dinámica, es preciso estudiar en forma conjunta los determinantes sintácticos de los géneros, es decir, el sistema de relaciones entre los diversos constituyentes del género; y los determinantes semánticos, que para Altman vienen dados por el catálogo de los constituyentes de un género incluyendo sus significados. Los géneros más atractivos para el público y la crítica, como el western, el musical y el cine de terror, son los que conjugan un elevado nivel de identificabilidad semántica con una gran estabilidad sintáctica. El género no radica únicamente en una semántica o una sintaxis común, sino en la intersección entre ambas⁶⁰.
- ii) Géneros como instituciones / Instituciones como género: en este sentido, el enfoque sería predominantemente pragmático, con lo que se concede preponderancia dentro del fenómeno genérico no a las estructuras textuales sino al uso de los textos, enmarcado en un contexto institucional que establece estrategias interpretativas específicas. Si se considera que los géneros actúan como instituciones es porque vienen respaldados por instituciones tangibles como las productoras, la exhibición, la crítica, las agencias gubernamentales encargadas de la clasificación. Estas instituciones pueden estar en conflicto como, por ejemplo, cuando la producción apoya un género pero la exhibición desestabiliza la identificación de éste por parte del público. La desaparición de una institución puede modificar las categorías genéricas, la exhibición de un film en una institución diferente a aquella para la cual fue concebido, también⁶¹.

Si la identificación de un género no es otra cosa que el enunciado de una determinada institución, Altman se pregunta si es posible que los géneros, como objetos de estudio, puedan estar emplazados en las instituciones señaladas en ii al igual que en las propiedades semántico-sintácticas de los textos fílmicos. A partir de aquí, formula una hipótesis más amplia sobre la definición de los géneros como objetos de estudio:

⁶⁰ Ibid., pp. 127-129.

⁶¹ Ibid., pp. 131-136.

los rasgos comunes a los filmes que integran un género derivan de su configuración textual y de los usos que se les dan. En buena medida, los géneros dependen de los propósitos de sus usuarios -productores, públicos, clasificadores, comercializadores, etc. “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”⁶². No es posible seguir sosteniendo la idea de que los géneros son categorías compartidas ampliamente y que aseguran la comunicación entre el personal administrativo y el de producción, los productores y los exhibidores, los exhibidores y el público, los críticos y los lectores, pues un examen acucioso de la comunicación genérica arroja, no actitudes compartidas, sino significados que rivalizan, equívocos y deseo de dominación en lugar de comunicación. El autor implícito de las denominaciones genéricas es siempre un grupo específico de usuarios, aunque tales etiquetas se presenten como universales, surgidas de la tradición o de las propiedades textuales. Los géneros son, entonces, el escenario del conflicto entre sus usuarios, y la teoría de los géneros deberá adoptar una perspectiva centrada en los usuarios y en su discursividad, para investigar cómo “los autores y consumidores de la terminología genérica disfrazan sus intereses y sus actividades”⁶³.

A continuación, Altman desarrolla esa perspectiva semántico-sintáctico-pragmática, dando énfasis al papel de la discursividad de los diferentes actantes que intervienen en el proceso de definición, evolución y significación de los géneros. Cada actante procura disfrazar o naturalizar sus propias reivindicaciones discursivas –que se traducen en categorías, etiquetas y usos–, atribuyéndolas al texto, en un incesante conflicto con los otros actantes debido a sus intereses divergentes o contrapuestos. Para Altman, todos los enunciados genéricos son de carácter discursivo, con un enunciador y un enunciatario que no son entidades aisladas ni profieren discursos uniformes, pues hablan con voces múltiples.

Durante la llamada “era de los Estudios”, los grandes y los Estudios menores, es decir, los productores, hacían diferentes usos de las clasificaciones genéricas, de acuerdo con sus estrategias publicitarias. Los grandes Estudios individualizaban sus productos para distinguirlos de la competencia y evitaban las etiquetas genéricas. En lugar de éstas, recurrían a mecanismos como las estrellas o la marca del estudio. Los Estudios menores, que no tenían garantizada la exhibición porque no la controlaban de

⁶² Ibid., p. 139.

⁶³ Ibid., p. 141.

manera vertical como los grandes, sí empleaban las etiquetas genéricas para comunicar el carácter de sus productos con máxima claridad⁶⁴.

El discurso crítico y académico, por otra parte, define y redefine los géneros en función de los intereses que le son propios como comunidad discursiva. Altman cita como ejemplo la identificación, definición y redefinición llevada a cabo por la crítica feminista del llamado *woman's film*, establecido como género por Mary Ann Doane en función de los propósitos de la teoría feminista. Tanto esta autora como Molly Haskell, coinciden en el uso de la etiqueta genérica *woman's film* en un sentido positivo, como parte de un discurso que elimina las valoraciones negativas tradicionalmente adscritas a las actividades destinadas a las mujeres, en consonancia con el proyecto feminista⁶⁵.

Las agencias gubernamentales también influyen sobre la producción y las denominaciones genéricas. Durante la Segunda Guerra Mundial, la Office of War Information Motion Picture (OWI) restringió severamente la producción de Hollywood a través del suministro de material para la producción y la aprobación de los planes de los estudios por parte del gobierno. Como resultado de esto, los estudios se plegaron al vocabulario genérico impuesto por la OWI, la cual estableció nuevas categorías genéricas como estrategia de propaganda: “el enemigo”, “las fuerzas armadas”, “la producción durante el conflicto”, “la vida en los hogares norteamericanos durante el conflicto”⁶⁶.

En relación con los espectadores y los procesos espectatoriales, Altman señala que el público puede elegir la película sobre la base del género pero de acuerdo a un proceso más complejo que el descrito por los autores tradicionales, pues las nociones sobre la identidad genérica de los filmes no provienen en forma monolítica de la producción, sino de diversas fuentes, a veces contrapuestas –el discurso de los estudios, la crítica, las redes de espectadores de los géneros. Altman analiza los procesos espectatoriales tomando en cuenta tres aspectos interrelacionados:

- i) Encrucijadas genéricas: se refieren a la interacción público/texto durante la experiencia del visionado y son modos específicos de procesar las estructuras textuales. Parten del principio de que la energía necesaria para la experiencia genérica es aportada por el espectador y no por los filmes. El film de género canaliza hacia una experiencia homogénea a los espectadores que invierten en un

⁶⁴ Ibid., p. 152.

⁶⁵ Ibid., pp. 112-113.

⁶⁶ Ibid., pp. 152-154.

tipo similar de placer genérico, pero otorga al espectador la capacidad de optar por dos clases de alternativas, los valores culturalmente sancionados y los placeres genéricos. Tales elecciones se presentan como una serie de encrucijadas diseñadas como paradigmas y reiteradas a lo largo del texto. Durante la experiencia del cine de género tomamos decisiones y experimentamos placeres diferentes a los que asumiríamos en la vida diaria. A medida que avanza la trama y que el espectador opta sucesivamente, en cada encrucijada, por el placer genérico, se incrementa su goce. En la última encrucijada, sin embargo, se restaura el orden cultural y el espectador retorna, aliviado, al mundo real. Algunos espectadores rechazan el placer genérico y optan por la norma cultural. Otros prefieren un placer genérico distinto⁶⁷.

- ii) Economía genérica: en toda película se da una lógica que, en forma de progresión ascendente, regula la secuencia de las encrucijadas genéricas. La primera de ellas se presenta antes de la proyección, en la elección misma del film que se irá a ver. A partir de allí, se establece y se incrementa la oposición entre lo culturalmente aceptable y lo genéricamente útil. El placer genérico requiere una intensificación constante y ésta sólo puede darse a partir de la oposición creciente entre el placer y la prohibición. Los espectadores enfrentan, entonces, una elección implícita a cada momento. Cada encrucijada genérica reproduce situaciones de encrucijadas anteriores pero con mayor intensidad, hasta que las normas culturales dictan la reversión. Este proceso se da de manera análoga a la economía psíquica freudiana. El retorno a la norma, en el desenlace, también conlleva placer, pues a mayor riesgo, mayor es el placer que se experimenta con el retorno a la seguridad, la paz y la cultura⁶⁸.
- iii) La comunidad genérica: para que los géneros sean percibidos como tales es necesario que los espectadores, como colectivo, compartan ciertas percepciones. En función de esto, Hollywood diseña técnicas que garanticen cierta uniformidad en la percepción –las encrucijadas genéricas, por ejemplo. A pesar de esto, no todos los espectadores de un film asociado a determinado género lo experimentarán a través de éste, pues el público es diverso. Aceptar las premisas de un género equivale a aceptar un conjunto de normas, un contrato genérico, que conlleva la identificación con otros que comparten la misma actitud, es decir, con

⁶⁷ Ibid., pp. 199-206.

⁶⁸ Ibid., pp. 207-212.

una comunidad genérica. El usuario de un género difícilmente mantiene contacto directo con los demás miembros de su comunidad genérica, pero todos suelen imaginarse a sí mismos en comunión con los demás, ausentes pero fieles a un mismo género, lo que se manifiesta a través de actividades u objetos que actúan como insignias genéricas –juguetes, bandas sonoras, videos musicales, videojuegos, reseñas críticas, etc. Las comunidades genéricas son, para Altman, comunidades consteladas, pues sus miembros sólo pueden ser agrupados a través de actos de imaginación, al igual que las constelaciones estelares. En ellas predominan dos modalidades comunicativas, la frontal, que se produce durante la experiencia directa del film, y la lateral, pues los usuarios se imaginan en contacto con otros que comparten sus gustos. Tales comunidades no son fijas, porque un mismo usuario puede, en distintos momentos, formar parte de los fanáticos de la comedia, o del musical, o del porno gay. Las películas son, entonces, el medio que instaura una modalidad de comunicación entre los grupos de usuarios⁶⁹.

Si todo enunciado genérico es un enunciado discursivo, al introducirse el concepto de comunicación lateral es preciso reconocer que nos enfrentamos aquí a dos formas de discursividad, una primaria, que actúa en la comunicación frontal entre el espectador y el film, y una secundaria, que correspondería a la comunicación lateral entre los usuarios de los géneros.

*“La discursividad secundaria es importante para el género porque ancla las comunidades dispersas características de la espectadorialidad genérica. Ciertamente, la pervivencia de las comunidades consteladas depende directamente de la discursividad secundaria, es decir de la capacidad de los textos genéricos para sugerir o reflejar la existencia de miembros ausentes de la comunidad, adoptando el papel de lugar simbólico de reunión para la comunidad”*⁷⁰.

Entonces, la comunicación lateral redefine el género, tal como éste fue planteado por sus creadores, y modifica sus propósitos. De allí que los géneros sean el resultado de una doble autoría, pues dependen de tanto de la práctica significativa generativa –efectuada por los productores– como de la práctica significativa receptiva –a cargo de la comunidad receptora dispersa. Esta doble autoría es lo que permite que los géneros actúen tanto en el espacio ritual como en el ideológico.

Las propuestas de Neale y Altman incorporan a la teoría de los géneros aspectos de la investigación historiográfica, el postestructuralismo, el pensamiento posmoderno, los Estudios Culturales y los enfoques pragmáticos. En este sentido,

⁶⁹ Ibid., pp. 213-219.

⁷⁰ Ibid., p. 232.

Altman amplía el alcance de la teorización sobre los géneros y ofrece un modelo que incorpora el estudio de los procesos espectatoriales propios del cine genérico. Tanto éste como Neale proponen una manera de profundizar el estudio del comportamiento de la industria en la conformación y evolución de los géneros, a través del estudio de fuentes primarias provenientes de los documentos internos y la publicidad sobre los filmes. La aplicación de este enfoque lleva, a su vez, a una nueva concepción de la evolución de los géneros y a reforzar el estudio de la diversidad, el hibridismo y la mezcla genérica. Aunque el modelo semántico-sintáctico-pragmático de Altman toma en cuenta el análisis de los textos fílmicos para el estudio de los géneros, su propuesta desarrolla más extensamente el aspecto pragmático. Neale, por su parte, argumenta extensamente la necesidad de la investigación empírica de las fuentes primarias y desarrolla interesantes planteamientos teóricos sobre los procesos genéricos, pero abandona toda consideración sobre el análisis de los textos. ¿Es pertinente integrar estas perspectivas a una investigación centrada en el campo del análisis fílmico y cinematográfico? En el caso de la presente investigación, ¿se cuenta con suficientes datos sobre el contexto de producción y recepción para ampliar el campo hasta lo pragmático? ¿Cómo aplicar tales conceptos al estudio de los géneros en las industrias de México, Argentina y/o Venezuela? Antes de intentar dar respuesta a tales interrogantes, habrá que revisar, desde una perspectiva teórica, las principales concepciones presentes en el estudio de los géneros de la industria cinematográfica mexicana y argentina. Al concluir esta revisión, se establecerán los parámetros teóricos que regirán el análisis de los largometrajes de Bolívar Films como filmes industriales y genéricos.

1.2. Visiones sobre los géneros en el cine industrial de Argentina y México

Las industrias cinematográficas de México y Argentina surgieron con el advenimiento y la consolidación del cine parlante. Sus desarrollos no fueron simétricos ni simultáneos, pero podríamos decir que abarcan las décadas del 30 y el 40. Cabe aclarar que la industria argentina entró en crisis y decayó con la Segunda Guerra Mundial, mientras que la mexicana se apoderó del mercado latinoamericano y mantuvo esta posición hasta la década del 50. Estas dos industrias dieron lugar a sendos Sistemas de Práctica Cinematográfica influenciados por Hollywood e inspirados en su tecnología, su modo de producción y su paradigma estilístico, pero adaptados a las

particularidades de las economías, mercados cinematográficos y culturas nacionales de sus respectivos países. Tales particularidades nacionales dieron lugar a desviaciones más o menos significativas con respecto al Sistema de Práctica Cinematográfica de Hollywood. En lo referente al modo de producción, por ejemplo, la división del trabajo y los sistemas de administración en México y Argentina tendían menos a la especialización y la proliferación de funciones laborales, lo que indica una menor separación entre la concepción y la ejecución de los productos fílmicos. Los medios de producción, constituidos por tecnología, materiales y equipos importados de Estados Unidos y Europa, mostraban en ocasiones cierto retraso en la adopción de innovaciones tecnológicas y su correspondiente aplicación a las técnicas de producción y postproducción. El financiamiento de la producción estaba regido por una lógica diferente a la estricta planificación e integración vertical del capitalismo avanzado. En cuanto al estilo, puede afirmarse que las industrias mexicana y argentina desarrollaron sus propios y particulares estilos de grupo, inspirados en el Estilo Clásico de Hollywood (ECH) e inscritos, al igual que éste, como subsistemas en la norma general del Modo de Representación Institucional (MRI). Los géneros mexicanos y argentinos se insertan como subsistemas del estilo de grupo predominante en sus respectivos países. Entenderemos estos géneros como el resultado de múltiples influencias: los géneros literarios y teatrales nacionales o españoles, la radio, los géneros cinematográficos de Hollywood, determinantes políticos, sociales y/o culturales propios del contexto extracinematográfico nacional.

Debido a las complicadas relaciones entre la producción y el comercio cinematográfico interno y externo, las industrias de México y Argentina desarrollaron pocos mecanismos favorecedores de la innovación, la originalidad y la transformación de sus estilos y géneros. He aquí la razón del temprano anquilosamiento de éstos, que dio lugar a fórmulas invariables en los planos semántico y expresivo de los filmes, así como a una rígida codificación de la denotación –representación de la diégesis en el film– y la connotación –mecanismos para la producción de sentidos derivados del plano denotativo.

Los géneros mexicanos y argentinos han sido estudiados como fenómenos inscritos en los procesos históricos de las industrias cinematográficas de sus respectivos países, pero sólo recientemente han sido tomados en cuenta como objetos de estudio por derecho propio. A pesar de las importantes discusiones teóricas sobre los géneros, tanto en la literatura como en el cine, casi ningún trabajo sobre los géneros

de México y Argentina se ha propuesto la tarea de definirlos y caracterizarlos como objetos de estudio. De allí que, si bien abundan las menciones a géneros y subgéneros a través de etiquetas y denominaciones diversas, tales menciones no suelen ir respaldadas por la correspondiente discusión teórica que defina y caracterice el estatuto de los géneros dentro de sus industrias, ni mucho menos la delimitación conceptual de los corpora genéricos sobre la base de las propiedades narrativas, semánticas y expresivas de los textos fílmicos individuales. Esto se entiende en el caso de los historiadores tradicionales –García Riera, Di Núbila, Mahieu–, cuya obra es anterior al surgimiento, auge y difusión de la teoría de los géneros cinematográficos, mas no en el caso de investigaciones posteriores –García, Medina de la Serna. Es por esto que resulta pertinente discutir las nociones y concepciones sobre estos géneros agrupando las fuentes en dos categorías.

En primer lugar, se encuentran los que podemos denominar estudios tradicionales sobre el cine industrial latinoamericano, los cuales abordan tangencialmente el tema de los géneros. Se incluyen aquí trabajos de historiadores y críticos como García Riera, De los Reyes, Di Núbila, Mahieu y Getino. En general, se trata de autores que abordan el devenir histórico de las cinematografías mexicana y argentina, desde una perspectiva que integra la producción de películas con el contexto cinematográfico –la problemática económica, social y cultural de producción/distribución/exhibición–, y el contexto extracinematográfico. Por su formación, orientada a una evaluación artística de las obras fílmicas, la postura de estos autores suele ser crítica frente a muchos aspectos del cine industrial. Es por esto que mencionan estilos, tendencias, géneros y autores, sin excluir el enjuiciamiento de las configuraciones semánticas y expresivas de los textos fílmicos ni el tema de la ideología.

Los historiadores del cine mexicano como García Riera y De los Reyes suelen enfocar los aspectos propios de una producción industrial de películas, con gran comprensión de los procesos económicos, culturales e ideológicos propios de una producción de este tipo. De allí que privilegien el agrupamiento de filmes en géneros y tendencias que responden a las determinaciones del contexto extracinematográfico, como la Revolución Mexicana y su institucionalización, o los cambios políticos, económicos, culturales e ideológicos derivados de este proceso; y también del contexto cinematográfico, como el origen de clase e ideología de los propietarios de la industria cinematográfica o la visión de éstos sobre los procesos de la sociedad mexicana. Todo

esto, por encima de cualquier consideración sobre la voluntad creadora de los principales cineastas mexicanos y sobre el estilo de éstos, tal como puede apreciarse en el conjunto de su obra.

Los historiadores más tradicionales del cine argentino, Di Núbila y Mahieu, emplean diversas denominaciones genéricas para categorizar los filmes reseñados en sus obras, pero otorgan más interés a la caracterización y evolución de los autores, así como al comentario valorativo sobre las obras en términos de su aporte estético. Getino, a semejanza de los mexicanos, se concentra más en las relaciones económicas, culturales y sociales entre el contexto cinematográfico, el extracinematográfico y los filmes, e intenta establecer géneros y tendencias sobre la base de la ideología manifiesta en los textos fílmicos.

¿Cómo entienden todos estos autores el papel de los géneros dentro de la industria y en relación con la sociedad y el público? Ciertamente no formulan modelos teóricos explícitos, pero es posible inferir sus concepciones a partir de una lectura minuciosa de sus trabajos. Tales concepciones podemos agruparlas de la siguiente manera:

- i) Relaciones entre la industria, los géneros y el público: García Riera expresa con claridad su visión en este sentido, pues considera que la responsabilidad sobre las decisiones de la producción mexicana corresponde enteramente a la industria.

*“Siempre que un género se pone de moda, suele aducirse que un gusto popular lo exige. Eso es más que dudoso. El gusto popular, por el contrario, suele ser creado, inventado casi inconscientemente por quienes de algún modo deben imaginar el mundo exterior en el que no se atreven a vivir plenamente y que suponen tan renuente al desarrollo como lo son ellos mismos. El éxito circunstancial de cualquier película –todo éxito de público es circunstancial–, se convierte por ello a fortiori en un éxito del género al que pertenece, y el éxito de un género, por teórico que sea, autoriza a repetir la misma película ad nauseam, como repite tics y gestos compulsivos el psicótico encarcelado en su prisión anímica”.*⁷¹

En otras palabras, García Riera sugiere que los productores mexicanos solían interpretar el éxito comercial de sus películas como una indicación transparente del gusto del público y, sin estudios de audiencia que revelaran las tendencias de ese gusto, lo atribuían a las fórmulas propias de un género, las cuales habría que repetir para dar continuidad al éxito comercial. Este autor señala enfáticamente que los productores mexicanos tenían un “supersticioso horror a la originalidad” que los mantenía apegados a una rutina de géneros en los que las fórmulas se

⁷¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo III, p. 7.

repiten con pocas variaciones⁷². De allí que, según esta concepción de García Riera, los géneros serían más el resultado de una imposición por parte de los productores que de la interacción con el público masivo. Sin embargo, el propio García Riera y otros autores destacan la importancia del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes), en la América hispanoparlante, como elemento impulsor tanto de la consolidación de la industria mexicana como del género que actualmente conocemos como comedia ranchera. En todo caso, la concepción de García Riera sobre las relaciones entre el público y los géneros contrastará con la expuesta por Silvia Oroz (ver *infra*). Algunos autores destacan la influencia de coyunturas históricas, sociales o económicas sobre las decisiones de la industria en cuanto a la producción de películas de género. De la Vega Alfaro, un autor más reciente, se aparta de esta concepción y señala que “Luego del éxito inesperado del melodrama de burdel tropical *Humo en los ojos*, dirigido por Alberto Gout Abrego (1907-1966) en 1946, con David Silva y Mercedes Barba, se hicieron innumerables filmes con la fórmula prácticamente infalible de la prostituta convertida en mesonera de cabaret, cantante o bailarina de rumba...”⁷³. Este autor supone que el gusto del público influye efectivamente en la repetición de fórmulas y géneros por parte de la industria. Di Núbila se inscribe en esta tendencia, pues en su recuento del cine argentino destaca cómo el éxito comercial de la comedia *Divorcio en Montevideo* (1939, Manuel Romero), motivó a los productores a producir dos secuelas con la misma fórmula y los mismos personajes⁷⁴. Algo similar dice con respecto a las comedias centradas en el personaje de la “ingenua” que, al parecer, llegaron a convertirse en una moda gracias al interés del público. Contrariamente a García Riera, De la Vega Alfaro y Di Núbila comparten la tesis de que los géneros, fórmulas y modas sí son producto de la interacción genuina entre la industria y el público. Un caso aparte lo constituye Pérez Turrent, quien en un trabajo sobre los Estudios mexicanos hace algunas referencias a la relación entre éstos y la producción de filmes genéricos. Pérez Turrent emplea el término Estudio con cierta ambigüedad, sin aclarar si se trata de empresas productoras como las hollywoodenses o de empresas

⁷² Emilio García Riera, *Historia documental...*, Tomo II, p. 210.

⁷³ Eduardo de la Vega Alfaro, “Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)” en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 110.

⁷⁴ Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino I. La época de oro*, p. 249.

destinadas a prestar un servicio de infraestructura técnica y personal calificado⁷⁵.

Entre 1933 y 1957, al parecer,

*“Las películas se hacen en todos los estudios por las mismas personas, productores, cuadros artísticos, técnicos y trabajadores. Los géneros son explotados en forma indistinta en los diferentes estudios, los estilos son el resultado de la actividad de los productores (el de Clasa es más definido y, en general, más cuidado que los otros), los directores, los fotógrafos (por ejemplo Gabriel Figueroa y Alex Phillips), los cuadros artísticos, las estrellas (María Félix, Jorge Negrete, Pedro Infante) y los trabajadores”.*⁷⁶

Dentro de este cuadro, Pérez Turrent admite que cada Estudio posee particularidades que lo diferencian de los demás, y pone como ejemplo el caso de Tepeyac, que produjo diversos géneros pero dio mucho énfasis al llamado “cine urbano”⁷⁷, gracias a la presencia del director Ismael Rodríguez. El melodrama de cabaret o de rumberas, género que se afianzó a partir de 1946, fue trabajado en todos los Estudios, aunque Azteca y Churubusco fueron los más interesados en éste⁷⁸. El panorama esbozado por este autor permite inferir la ausencia de una especialización de los Estudios en géneros determinados.

- ii) Relaciones entre géneros e ideología: la mayoría de los autores señala una clara relación entre los géneros argentinos y mexicanos, y la ideología de las clases sociales propietarias de la industria cinematográfica, por lo general la pequeña burguesía. En el caso de México, García Riera y De los Reyes establecen una relación directa entre la pequeña burguesía –principal inversionista de la industria cinematográfica– su ideología y la visión del mundo expresada en los filmes industriales mexicanos. Esta ideología tendría un tinte conservador o francamente reaccionario, basado en la añoranza de un período histórico ya superado representado por el México prerrevolucionario. Se insiste en la visión conservadora y nostálgica que se evidencia en la tendencia denominada como “la nostalgia porfiriana”, es decir, en aquellos filmes destinados a la añoranza del modo de vida rural y las costumbres imperantes en el período inmediatamente anterior a la Revolución, así como en la codificación del dictador Porfirio Díaz como referencia bonachona y paternal. Luego, a partir de 1945, el cine arrabalero

⁷⁵ Un examen de los créditos iniciales de cualquier film mexicano de esa época aclara la cuestión: las compañías productoras y los Estudios eran entidades separadas. Éstos, en efecto, eran empresas de servicio, pues aportaban la infraestructura y el personal técnicos para la filmación y la postproducción de las películas.

⁷⁶ Tomás Pérez Turrent, “Les studios” en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 171.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 171-172.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

y de burdel se convirtió en expresión de una nueva variante de la ideología conservadora, fundamentada en la doble moral con respecto a la figura femenina:

*“El cine arrabalero, en nombre de los mismos principios morales que hacían suspirar a toda una familia de espectadores por los tiempos de Don Porfirio, provocará la misma excitación erótica de los miembros de esa familia al serles mostrado el ‘reverso de la medalla’. Las buenas costumbres sólo pueden ser apreciadas en contraste con las malas: tal convención es la base de un cine que se avergüenza de su propia ‘perversidad’ y que, por lo tanto, anula las posibles virtudes liberadoras del erotismo poético”.*⁷⁹

En general, en la producción industrial mexicana, tanto en las comedias como en los melodramas, predomina una visión del mundo que opone el escenario rural al urbano y que adjudica al primero valores positivos como la pureza, la bondad, la esencia del carácter nacional, mientras que el segundo suele ser visto como el escenario de la desintegración y la degradación moral. El racismo, de acuerdo con García Riera, también dejará su impronta en la producción cinematográfica, como otro aspecto más de la ideología conservadora de la pequeña burguesía, pues algunos melodramas abordaron el tema de la raza:

*“Ese racismo que se negaba y pretendía disfrazarse de lo contrario era en el fondo el mismo que imponía en los melodramas de ‘gente decente’ protagonistas sin sombra de rasgos indígenas. De ahí que en ese tipo de cine prosperaran las carreras de actrices tan ‘güeras’ como las argentinas Libertad Lamarque, Marga López, Rosario Granados y Rosita Quintana”.*⁸⁰

Esta visión supone que la ideología conservadora de la clase poseedora de los medios de producción se traslada automáticamente a los textos fílmicos, sin tomar en cuenta el carácter colectivo de los procesos creativos y productivos en el cine, ni la recepción de los textos por parte de un público cuya visión del mundo podría o no corresponder a la ideología dominante. De acuerdo con esta perspectiva, sería imposible explicar la obra mexicana de Luis Buñuel, en la que el autor, trabajando dentro del sistema de producción de la industria, con el mismo personal técnico y creativo de ésta, logra proposiciones semánticas y expresivas contrarias a la norma y a la ideología dominante. Por otra parte, independientemente de que se atribuya a la industria toda la responsabilidad en las decisiones sobre los géneros o se acepte la interacción entre ésta y el público, cabe preguntarse ¿quiénes son más conservadores, las clases dominantes o los sectores populares? El marxismo supone que las clases populares, los sectores

⁷⁹ Emilio García Riera, *El cine mexicano*, p. 91.

⁸⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 158.

dominados de la sociedad, son más progresistas que las clases dominantes. Sin embargo, esta consideración parece ser más una estrategia para otorgarle un carácter transformador a las clases dominadas que un hecho comprobado. El éxito de público de los filmes inscritos en dicha ideología conservadora podría o no ser un indicador de que ésta es compartida por amplios sectores de la sociedad. Asumir tajantemente que lo es, o que no, cae en el terreno de la especulación, por lo que cabría mantener abiertas ambas opciones. En cuanto al cine argentino, Di Núbila, Mahieu y Getino no se refieren para nada a la ideología de la clase social a cargo de la dirección de la industria, pero sí a la orientación ideológica de la producción. El incremento en la producción y el éxito económico a finales de los años 30 conllevó un alejamiento de la visión popular en busca de otros públicos, como la clase media. Al parecer, el primer cine parlante iba dirigido al público popular y adoptó una visión costumbrista. Esta visión del mundo mantuvo lejos del cine argentino al público burgués y de clase media. Getino caracteriza las tendencias ideológicas de la producción argentina en cuatro grupos: un cine influenciado por el europeo, estetizante y con tendencia al melodrama de cierta calidad; una producción burguesa, destinada a las clases medias y dirigentes e integrada por comedias rosas; un cine de mistificación popular coincidente con la visión del mundo de la pequeña burguesía urbana; y, finalmente, una corriente populista, esto es, de orientación pretendidamente popular y nacional pero, en el fondo, identificada con las tendencias burguesas⁸¹. De acuerdo con esto, las visiones del mundo expresadas en los filmes buscan estar en concordancia con las de aquellos sectores de la sociedad a los cuales estarían dirigidos, debidamente estratificados en la escala de las clases sociales y según su pertenencia a la esfera urbana o rural.

- iii) Relaciones entre géneros y representación de lo nacional: la mayoría de los autores distinguen entre la representación realista de las particularidades sociales y culturales de cada realidad nacional y la representación estilizada, mistificada o, simplemente, falsificada de tales particularidades en el cine de géneros. Se considera, por lo tanto, que el cine de géneros es lo opuesto a la tradición realista. Esta discusión va emparentada con la del carácter nacionalista o no de los géneros, pues muchos autores coinciden en señalar que, en sus inicios, durante

⁸¹ Octavio Getino, "Argentine" en Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagrón (Eds.) *Les cinémas de l'Amérique Latine*, p. 30.

los primeros años del cine parlante, las industrias de México y Argentina dieron prioridad a la representación de sus respectivas realidades nacionales, a través de géneros orientados a lo popular y lo costumbrista. Luego, por diversas razones entre las cuales podría estar un cambio de estrategia para la conquista de los mercados externos y del público de clase media, se generaliza la imitación de fórmulas exitosas en otras cinematografías, como las versiones de obras literarias prestigiosas. Esto no significa que los géneros de tendencia nacionalista o popular correspondan a una representación realista o adecuada de las culturas nacionales. Muy por el contrario. De los Reyes desarrolla extensamente este tema y, refiriéndose a *Allá en el Rancho Grande*, señala que el film presenta "...una síntesis, amalgama, combinación o *cocktail* de diversas manifestaciones de la cultura mexicana (...) el costumbrismo, los tipos nacionales, el paisaje, la música y el folklore estaban pensados también para hacer propaganda a México en el extranjero"⁸². Según este autor, las películas costumbristas mexicanas combinaron elementos tomados del folklore de diversas regiones del país y los presentaron como coexistentes e integrados, como *La Perla* (1945, Emilio Fernández), cuya acción se desarrolla en Acapulco (Estado de Guerrero, costa pacífica) pero en ella intervienen bailarines folklóricos de sones veracruzanos e indios tarahumaras de Chihuahua (norte de México). Algo parecido destacan los historiadores del cine argentino, como Mahieu al hablar sobre *Los isleros* (1951, Mario Soffici), film que a pesar de intentar captar ciertos aspectos del carácter nacional, termina por convertir la geografía y los tipos sociales en elementos estáticos, de utilería. Para Mahieu, en la producción argentina se contraponían con claridad un enfoque realista con cierta autenticidad y estilo semidocumental o de crónica periodística, y el grueso de la producción, constituida por el cine comercial de géneros⁸³. Según este autor, los cineastas argentinos dedicados al cine comercial estaban

*"Demasiado apegados a una estructura que no podían superar, tampoco podían 'ver' críticamente una realidad oculta por los velos tradicionales. (...) Sobre los contornos exteriores del hombre y el paisaje, se superponen (...) las imágenes ideales del gaucho o el porteño cosmopolita, el folklore de oleografía se imprime también en la ciudad, falseando la perspectiva sobre moldes perimidos".*⁸⁴

⁸² Aurelio de los Reyes, "Panorama del cine mexicano de 1930 a 1950 con un epílogo (II Parte)" en *Encuadre*, Caracas, No. 54, marzo-abril 1995, p. 54.

⁸³ José Agustín Mahieu, *Breve historia del cine argentino*, p. 32.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 36.

Getino va más allá en sus críticas al cine de géneros cuando aborda la tendencia “burguesa” del cine argentino, la cual dio preeminencia a la filmación en estudios, a los actores de rasgos europeos en los papeles principales mientras que los criollos sólo lograban papeles secundarios. Esta tendencia llegó incluso a sustituir el voseo propio del habla argentina por el uso del “tú”⁸⁵.

- iv) Identificación de géneros, denominaciones y etiquetas genéricas: la revisión de los trabajos de los historiadores tradicionales del cine mexicano arroja un total de 37 denominaciones compuestas (sustantivo + adjetivo, por ejemplo) para el melodrama (ver Cuadro No. 1). Un examen de estas denominaciones permite agruparlas según sus referentes. En este sentido, predominan las etiquetas referidas al escenario principal de la acción de los filmes, bien sea en términos de tiempo (tiempos porfirianos, revolución, etc.) o de espacio (rural, ranchero, de cabaret, arrabalero, portuario, etc.). Dentro de estas dos categorías, cabe señalar la existencia de melodramas y comedias acompañados por idénticos o similares adjetivos, como los melodramas y las comedias rurales, rancheros o de nostalgia porfiriana. La diferencia entre éstos radica en el tratamiento de la acción, serio, fatalista y sentimental en el caso de los melodramas; o ligero y humorístico en el de las comedias. Otros adjetivos adosados al sustantivo melodrama son “materno” y “familiar”. Estos parecen designar la institución en la que se centra la diégesis de los filmes y sólo se usan en relación con el melodrama, jamás con la comedia. Luego otras etiquetas como “erótico”, “de misterio” o “pintoresquista” parecen referirse al tratamiento dado a la trama, de manera tal que podrían constituir ejemplos de mezcla del melodrama con géneros como el misterio, el cine erótico, el cine “psicológico”, etc. En los géneros mexicanos, parece esencial la ubicación geográfica de la acción (rural o urbana), así como la época histórica en la que se desarrolla (actual, histórica, pasado idealizado visto con nostalgia) y ciertos escenarios concretos muy codificados (cabaret, burdel, puerto, barrio). En cuanto a la comedia mexicana, se encontraron 13 etiquetas compuestas (ver Cuadro No. 1). Relativamente pocas, tomando en cuenta que la producción cómica era importante, aunque no la más numerosa. Algunas denominaciones se refieren a la ubicación de la diégesis en el tiempo o el espacio (ranchera, nostálgica del período provinciano, provinciana de época). Otras, al tratamiento o al elemento

⁸⁵ Octavio Getino, Ob. cit., p. 34.

predominante en la trama o la comicidad (picante, picaresca, burlesca, folklórica, costumbrista, musical). La mayor cantidad de denominaciones dedicadas al melodrama podría estar relacionada con el predominio numérico de este género, pero también podría ser indicativa del alto grado de codificación y desarrollo de sus posibles subgéneros o, simplemente, de un mayor interés de los historiadores por sus variantes. En cuanto a los géneros argentinos, los historiadores tradicionales presentan alrededor de 15 denominaciones compuestas para el melodrama (ver Cuadro No. 2). Sólo una denominación se refiere a ubicación de la diégesis en el tiempo (de época) o el espacio. Las demás se refieren a la mezcla de diversos géneros o al tratamiento de la acción (romántico, romántico-musical, policial). Unas cuantas etiquetas (estilizado, barroco, “de calidad”) resultan abstractas y se refieren más a propiedades estilísticas o estéticas de los filmes. Se encontraron, en cambio, 33 denominaciones compuestas para las comedias argentinas (ver Cuadro No. 2). Las únicas etiquetas referidas a la ubicación de la acción son aquellas que designan el entorno social donde ésta se desarrolla o el público al cual va dirigida (sentimental burguesa, de enredos para la clase media) y el entorno geográfico (porteña, ligera ambientada en escenarios naturales, sainete campero, vertiente rural del sainete). De resto, las etiquetas se refieren a mezclas de la comedia con otros géneros (dramática, romántico-policial, musical), y al tratamiento narrativo-expresivo (satírica, romántica, sentimental, sofisticada, alta comedia, brillante, picante). La “comedia de ingenuas” parece referirse al predominio de una trama basada en un cierto tipo de personaje y situaciones derivadas de la acción de éste. Se suele hacer referencia a géneros o subgéneros inspirados en los de Hollywood (musical, comedias, etc.). El uso de denominaciones genéricas compuestas e incluso perifrásticas por parte de historiadores como García Riera y Di Núbila es una consecuencia del tipo de trabajo que éstos realizan en sus obras, pues ambos desarrollan recuentos históricos que pretenden abarcar extensos períodos con toda su producción, en términos de autores, géneros, tendencias, procesos industriales y referencias al contexto. En estos autores, las denominaciones y etiquetas genéricas funcionan como descriptores, es decir, términos que intentan resumir el contenido y el tratamiento de éste en los filmes, así como la apreciación crítica por parte del historiador. Para finalizar, puede decirse que el uso sistemático de denominaciones genéricas compuestas evidencia la diversidad presente en los

géneros mexicanos y argentinos, en términos de tratamientos, subgéneros y posibilidades para la mezcla genérica.

Cuadro No. 1

Los géneros del cine mexicano según los historiadores tradicionales⁸⁶

MELODRAMA	COMEDIA	OTROS
<p>Ranchero (GR), revolucionario (GR), rural (GR), de pescadores veracruzanos (GR), de exaltación indigenista (GR), rural de ambiente mexicano (GR), rural de tiempos porfirianos (GR), folklórico-aurino (PT), de aventuras en tiempos de la revolución (GR).</p> <p>Urbano (GR), arrabalero (GR, AR), cabareteto (GR), de bajos fondos (GR), de barrio y de boxeo (GR), cine cabaretero / de cabaret / de cabareteras / de cabaret y de arrabal (GR), cine arrabalero (GR), de atmósfera urbana (GR), portuario (GR), de burdel tropical (DV), de lupanar o lupanaresco / de cabaret (DV), de cabaret y prostitutas (PT).</p> <p>Materno (GR), familiar (GR, AR).</p> <p>Erótico, infantilista, psicologista, de misterio, pintoresquista, aurino, de espionaje, nostálgico, psiquiátrico (GR).</p>	<p>Burlesca (GR, RM).</p> <p>Comedia musical (GR, DV), revista musical (GR).</p> <p>Picante (GR), picaresca (GR), cine picaresco (GR).</p> <p>Folklórica (GR, RM, AR), ranchera (GR, AR), costumbrista (GR, RM, AR).</p> <p>Nostálgica del período porfiriano (AR), provinciana de época (GR).</p> <p>Película cómica (GR), cine cómico (GR).</p>	<p>Drama religioso (GR)</p> <p>Cine histórico (GR), filmes patriótico-biográficos (GR), f. histórico (PT), f. épico (PT).</p> <p>Cine ranchero (GR), drama rural, d. ranchero (GR), western ranchero (GR), película aurina mexicana (GR), pel. ranchera (GR, DV), p. folklórica (GR), f. folklórico en medio rural (DV).</p> <p>Filmes nostálgicos y románticos (GR), f. de nostalgia porfiriana (GR), filmes nostálgicos y románticos para toda la familia (GR).</p> <p>Policial (GR).</p> <p>Patrióticas (GR).</p> <p>Adaptaciones de la literatura universal (GR).</p> <p>Cine de aventuras (GR).</p> <p>Film de miedo de inspiración romántica (DV), f. de miedo que combina policial, comedia y horror (DV).</p>

⁸⁶ GR = E. García Riera, PT = T. Pérez Turrent, DV = E. De la Vega Alfaro, AR = Aurelio de los Reyes.

Cuadro No. 2
Los géneros del cine argentino según los historiadores tradicionales⁸⁷

MELODRAMA	COMEDIA	OTROS
<p>Romántico-musical (DN), romántico-musical mezclado con material cómico (DN), romántico (DN), romántico con intriga y suspenso (DN), romántico-rosa (DN), lacrimógeno (DN).</p> <p>Con pentagrama (DN).</p> <p>Policial (DN), policial con pizcas de sexo (DN).</p> <p>Estilizado (JM), barroco (DN), de calidad (OG), de tendencias intelectuales (DN). De época (DN).</p>	<p>Cine humorístico (DN), film cómico (JM), f. musical (JM).</p> <p>Romántico-policial (DN), romántica (DN), picante (DN), viajera (road movie, DN), familiar (JM), de ingenuas (DN), rosa (OG), c. musical (DN), película musical híbrida (DN), c. musical de inspiración hollywoodense adaptada al ambiente porteño (DN), c. musical tipo <i>La calle 42</i> (DN), c. con canciones (DN).</p> <p>Dramática (DN), costumbrista (JM), satírica (JM), alta comedia (DN), sofisticada internacional (DN), ligera ambientada en escenarios naturales (OG), entre costumbrista y policial con apuntes románticos (JM), brillante (JM), de ambientación burguesa (JM), blanca (JM), sentimental burguesa (DN), de enredos para la clase media (DN), sofisticada inspirada en Hollywood con dos vertientes, popular y burguesa (JM, DN).</p> <p>Porteña (DN). Sainete (DN), s. campero (DN), s. dramático campero (DN), vertiente rural del sainete (DN).</p>	<p>Drama (DN), d. social-folklórico (DN), d. rural (JM), d. de adolescencia (DN), d. adulto (DN), d. psicológico (DN).</p> <p>Adaptaciones de la literatura universal (JM, DN). filmes épicos de ambiente rural/gaucha (JM).</p> <p>Cine erótico (DN).</p> <p>Cine policial (OG), policial inspirado en el de Hollywood (DN), película policial (DN), policial cómico-musical (DN), tentativa de <i>film noir</i> (DN).</p> <p>Filmes históricos (OG), aventura histórica (DN).</p> <p>Film de amor (DN), f. cómico-policial (DN), f. de ingenuas (DN).</p>

⁸⁷ DN = D. Di Núbila, JM = J. A. Mahieu, OG = Octavio Getino.

El otro grupo de trabajos está constituido por estudios recientes sobre los géneros en la producción cinematográfica latinoamericana de carácter industrial, con frecuencia asociados a un enfoque celebrativo y populista del cine industrial. Los trabajos recientes más difundidos versan, en su mayoría, sobre el cine mexicano. Los argentinos han tenido importantes avances en lo referente a la investigación sobre su cinematografía, pero la mayoría resultan poco conocidos fuera de su país de origen y los géneros de los años 30 y 40 no parecen haberse constituido en objetos de estudio importantes. Hay varias razones que podrían contribuir a explicar este panorama. La primera es que la producción cinematográfica mexicana superó a la argentina tanto numéricamente como en dominio del mercado e influencia sobre el público en la América hispanoparlante. En segundo lugar, el cine mexicano del período industrial ha sido extensa e intensamente estudiado por críticos e historiadores dentro y fuera de México. Cabe señalar la importancia de la investigación histórica en México, país en el que las fuentes para el estudio de la historia han sido preservadas y puestas a disposición de los historiadores, y que se ha dedicado casi con exclusividad al estudio de lo propio en todos sus ámbitos y manifestaciones. Fuera de México, por otra parte, el cine de ese país es un objeto de estudio ampliamente trabajado en las universidades de toda América. En tercer lugar, mientras que el período industrial ha sido con mucho el más relevante dentro de la cinematografía mexicana, la cinematografía argentina tuvo su momento estelar durante el auge del cine militante en Latinoamérica, durante los años 60 y principios de los 70, momento que quedó prácticamente congelado para la memoria nacional y continental por obra de la dictadura militar que se impuso en ese país a mediados de la década de los 70. De allí que los estudiosos de la cinematografía argentina dediquen buena parte de sus esfuerzos a la consolidación de ese otro objeto de estudio, a veces en desmedro del cine industrial. Finalmente, se han publicado algunas historias recientes del cine argentino, pero éstas han sido poco difundidas fuera de Argentina y no se encuentran disponibles en nuestro país. Es por estas razones que los estudios recientes que citamos sobre los géneros se refieren todos a los del cine mexicano.

Podría pensarse –por las fechas y por la manera en que funcionan las comunicaciones en la esfera académica– que los trabajos reseñados en este punto han recibido la influencia de la teoría de los géneros cinematográficos. Sin embargo, la discusión sobre los géneros mexicanos se ha mantenido bastante ajena a la perspectiva teórica, en parte por su fidelidad a la tradición histórica prevaleciente en ese ámbito

nacional y en parte por la influencia de paradigmas como la teoría feminista y los Estudios Culturales.

Una influencia importante, especialmente en lo que se refiere a la visión celebrativa de la producción genérica –específicamente del melodrama– ha sido la de la obra de Monsiváis, intelectual de vasta trayectoria y enorme impacto dentro y fuera de México. La obra de Monsiváis se centra en la reflexión sobre la cultura y la sociedad mexicanas del siglo XX, a través de diversas manifestaciones de la industria cultural, entre las que se encuentra el cine. Su influencia ha sido notable en las apreciaciones sobre el melodrama, el cual ha estudiado como manifestación de la modernidad mexicana, entendiéndolo no como un género discursivo, sino como estructura del sentimiento susceptible de dar forma a todos los discursos y modalidades de acción, y capaz de dar cuenta de importantes aspectos del carácter, la cultura y la sociedad mexicana y latinoamericana.

Los trabajos sobre los géneros industriales mexicanos, hay que insistir sobre este punto, no tienen una orientación teórica en el sentido en que casi ninguno va precedido de una reflexión metodológica o conceptual sobre los géneros como objetos de estudio. En este sentido, sólo Viñas y Silvia Oroz ofrecen algunas consideraciones, explícitas en el caso del primero, implícitas en el de la segunda. A continuación, intentaremos resumir los planteamientos más importantes desarrollados por los autores recientes:

- i) Aspectos teóricos y/o metodológicos de los géneros como objetos de estudio: no son frecuentes las reflexiones ni conceptualizaciones explícitas sobre este punto, pero Viñas argumenta brevemente sobre la pertinencia de estudiar la producción industrial mexicana bajo el enfoque de la teoría de los géneros. Su conclusión es que el cine mexicano fue fundamentalmente un cine de géneros, aunque no incluye en su argumentación una definición de éstos, ni un intento por explicar su funcionamiento en relación con la industria y el público⁸⁸. Por otra parte, Viñas señala que los géneros mexicanos no pueden ser considerados imitaciones de los hollywoodenses, pues “no hay nada en común entre un film musical de Hollywood y los musicales mexicanos”⁸⁹, es decir, que los géneros mexicanos son otros. Oroz, en su libro sobre el melodrama, evita establecer relaciones entre su

⁸⁸ Moisés Viñas, “Les genres au Mexique” en *Cinémas d’Amérique latine*, Toulouse, No. 1, marzo 1993, p. 32.

⁸⁹ Idem.

descripción de este género y una teoría de los géneros cinematográficos. Sin embargo, es posible detectar en su discurso algunas suposiciones provenientes de los enfoques socioculturales o rituales sobre los géneros, degradadas por la óptica populista de la autora. Oroz no formula una definición de los géneros que enmarque su descripción del melodrama ni tampoco explica cómo operan los géneros en el contexto de la industria cinematográfica, pero sí afirma que no es pertinente llevar a cabo un análisis ni una evaluación de los géneros “latinoamericanos” sobre la base de criterios estéticos, pues el cine de géneros sólo puede ser estudiado y comprendido a partir de su indiscutible aceptación por parte del público. Según Oroz, los filmes de género fueron producidos por los cineastas, en sintonía con las necesidades del público, una sintonía basada en la “identidad de clase social” y en la capacidad de los géneros para “dirigirse al universo de símbolos y mitos” del público⁹⁰. En la concepción implícita de Oroz, el funcionamiento de la industria, indiscutiblemente capitalista tanto en Hollywood como en México y regido por la lógica del beneficio económico e ideológico, no es relevante para comprender los géneros industriales. Los “cineastas” – ¿productores, directores, guionistas, actores, tomados por separado, o en conjunto?– interpretan, como oráculos, los valores y los deseos del público, y los convierten en relatos fílmicos que alimentan el imaginario popular con contenidos y modalidades de representación que ya estaban presentes en él, sin posibilidad de variación, en absoluta y mística coincidencia. Esta cosificación del papel de los creadores y el público se convierte en un argumento para legitimar un género como el melodrama y no contribuye en nada a comprender la dinámica entre industria, filmes y público en los géneros mexicanos o argentinos. La base de tal visión parece radicar en las afirmaciones de Monsiváis sobre “el cine como escuela de la vida”, el melodrama como “molde sobre el que está impresa la conciencia de América Latina”, asumidas por Oroz y otros autores. Estas frases designan fenómenos sobre los cuales resulta imposible teorizar, pues se refieren a modalidades de experiencia y de acción social abstractas, transhistóricas, que trascienden el ámbito cinematográfico y escapan a cualquier intento de conceptualización o análisis concreto. En otras palabras, todavía está por formularse una auténtica definición teórica de los géneros mexicanos y argentinos

⁹⁰ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, p. 19.

como objetos de estudio construidos en el contexto de las relaciones entre industria, filmes y público.

- ii) Predominio de las visiones rituales o míticas de los géneros, rechazo a las consideraciones ideológicas: Monsiváis efectúa una revisión del cine industrial mexicano en términos de los mitos que éste ha contribuido a fijar en la conciencia del público y en la vida de los mexicanos. Así, se refiere a las “atmósferas míticas del cine mexicano”⁹¹, “la mitología de la moral”⁹², “la mitología mexicana”⁹³, etc. Su comentario sobre lo que él denomina “período mítico” o “edad de oro” del cine mexicano (el período 1935-1955) consiste en identificar los elementos –géneros, estrellas, oposiciones temáticas– con mayor significación en términos de impacto y permanencia en la memoria y asociarlos con los sentidos, valores o concepciones del mundo que los insertan en el contexto de la cultura y la sociedad mexicanas del siglo XX. Aunque Monsiváis reconoce la relación de este conjunto con una ideología conservadora, mantiene su reflexión en el campo de lo mítico. Oroz retoma éste y muchos otros aspectos de los señalamientos de Monsiváis. Ya se vio cómo esta autora cosifica la relación entre los géneros y el público. Dentro de la misma línea, Oroz señala que los géneros –específicamente el melodrama, objeto de su estudio–, por ser productos masivos, se basan en los valores del público, pues buscan una “familiaridad” con éste. Para lograr esto, el melodrama se estructura, en sus aspectos narrativos y temáticos, alrededor de cuatro “mitos de la cultura judeo-cristiana” –el amor, la pasión, el incesto y la mujer–, entendiendo que “todo mito es una historia-fábula en sí mismo que expresa reglas de conducta de un grupo social”⁹⁴. Estos mitos poseen un valor universal, fuera del tiempo y la cultura⁹⁵, y cobran vida en la narración fílmica a través de personajes que encarnan arquetipos –la madre, la esposa, la prostituta, etc.–, los cuales son representados en forma convencional y repetitiva de un film a otro. Oroz no entiende la función mítica o ritual de los géneros en el sentido de Schatz, pues no los ve como el lugar en el que se presentan resoluciones simbólicas a los conflictos generados por las contradicciones sociales. Para Oroz, los mitos y, por consiguiente, los géneros, son el vehículo a través del cual se

⁹¹ Carlos Monsiváis, “Mythologies” en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 145.

⁹² *Ibidem*, p. 148.

⁹³ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁴ Silvia Oroz, *Ob. cit.*, p. 52.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 76.

expresan visiones, valores y concepciones naturales, universales, inmutables, ahistóricas y para nada conflictivas. Ni pensar en someterlos a una crítica o analizarlos como manifestaciones de una ideología dominante esencialmente patriarcal y, por lo tanto, como instrumentos de dominación. Por otra parte, Monsiváis se refiere al cine industrial mexicano y sus géneros como “escuela de la vida” que ofreció a su público los elementos que integran su concepción de lo real y lo fantástico, de la modernidad, del nacionalismo.

*“Los sábados por la noche, las familias van al cine para encontrar el sentido de la diversión, de la unidad familiar, del honor, de la sexualidad permitida, de la belleza del paisaje y los trajes, del respeto a las instituciones. Los fanáticos de las comedias y los melodramas no van al cine para soñar sino para aprender los trucos, para librarse de sus inhibiciones, para enviar sin remordimientos a los ricos, resignarse gozosamente a su pobreza, reír de los estereotipos que los ridiculizan, saber cómo se pertenece al propio país. En esta escuela de la oscuridad, las personas aprenden el sufrimiento y la renuncia”.*⁹⁶

Oroz hace suya esta idea al referirse al melodrama como la “educación sentimental” o el “consultorio sentimental” de los latinoamericanos, y la apoya con extractos de entrevistas a espectadores afectos al melodrama, hombres y mujeres. En dichos extractos, los espectadores se refieren a la identidad entre las historias del melodrama (“parecen reales”, “como si esas historias hablaran de uno mismo”) y sobre el placer de llorar durante la experiencia del visionado (“a mí me gusta llorar de vez en cuando”, “lloro muchísimo en el cine”)⁹⁷. Oroz sólo cita entrevistas a amantes del melodrama, por lo que el empleo de éstas sólo contribuye a mistificar aún más el vínculo entre géneros y público.

- iii) Predominio absoluto de las caracterizaciones y descripciones de géneros y subgéneros concretos por encima de la formulación o adopción de modelos teóricos sobre el funcionamiento de los géneros: aparte del trabajo de Viñas, breve pero con la intención de establecer algunas pautas generales para comprender los géneros mexicanos, el resto de los autores se concentra en descripciones, caracterizaciones y recuentos históricos de géneros específicos. Monsiváis se centra en algunos aspectos de la comedia y el melodrama⁹⁸. García describe los principales elementos del melodrama mexicano, establece una periodización de su evolución y destaca los directores más relevantes, como

⁹⁶ Carlos Monsiváis, Ob. cit., p. 143.

⁹⁷ Silvia Oroz, Ob. cit., pp. 78-79.

⁹⁸ Ibídem, pp. 143-153.

Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo y Fernando de Fuentes⁹⁹. Medina de la Serna repasa los principales subgéneros de la comedia mexicana –comedia ranchera, musical, comedia burlesca, comedia picaresca– en un recuento de sus principales filmes, directores y estrellas, sin profundizar acerca de los elementos que caracterizan y permiten agrupar cada subgénero¹⁰⁰. Oroz dedica un libro entero al melodrama “latinoamericano” (mexicano, argentino, cubano e incluso brasileño), lo contextualiza en el marco de la producción cinematográfica industrial, da cuenta de su arraigo en el público y explica esto por la construcción semántica y expresiva de los filmes, lo exalta y lo celebra como el género más representativo de dicha producción. Ninguno de estos autores se plantea problemas acerca de la definición de los géneros que describe, no establecen el criterio de pertinencia según el cual se conforman los distintos corpora genéricos que nombran en sus trabajos, y tampoco discuten el problema de los límites entre los diversos géneros y subgéneros.

- iv) Uso de las denominaciones o etiquetas genéricas: en contraste con los trabajos tradicionales, los autores recientes emplean mucho menos las denominaciones genéricas compuestas. Es decir, hablan principalmente de melodrama o comedia, en ocasiones se refieren a subgéneros o variantes dentro de cada uno, pero recurren poco a las denominaciones tipo sustantivo+adjetivo o perífrasis, como “melodrama familiar”, “cine de rumberas”, “melodrama sobre la revolución”, “comedia campesina”, “comedia urbana”, “comedia”, “comedia ranchera”, “comedia musical de solidaridad panamericana”, o “film picante”. En total, se encontraron seis etiquetas compuestas referidas al melodrama, diez a la comedia y sólo cuatro a otros géneros, algunos de los cuales abarcan tanto melodramas como comedias (ver Cuadro No. 3). Este menor uso de las denominaciones compuestas o perifrásticas habla sobre el campo abarcado por estos investigadores, mucho más restringido que el de los historiadores tradicionales, pues, al dedicarse a géneros concretos sus objetos de estudio resultan más limitados y específicos.

⁹⁹ Gustavo García, “Le mélodrame: la mécanique de la passion” en Paulo Paranagua (Ed.) *Le cinéma mexicain*, pp. 177-186.

¹⁰⁰ Rafael Medina de la Serna, “Grandeurs et miseres de la comédie” en Paulo Paranagua (Ed.) *Le cinéma mexicain*, pp. 187-193.

Cuadro No. 3
Los géneros del cine mexicano según investigadores de los géneros¹⁰¹

MELODRAMA	COMEDIA	OTROS
Melodrama (CM, GG, SO) Melodrama familiar (CM) Cine de rumberas (CM) Melodrama sobre la revolución (GG) Melodrama provinciano (GG) Melodrama de provincia (GG) Melodrama campesino (GG)	Comedia (RM) Comedia campesina (CM) Comedia urbana (CM) Comedia ranchera (RM) Musical mexicano (como subgénero, RM, MV) Comedia rural (RM) Comedia musical de solidaridad panamericana (RM) Musical (RM) Comedia burlesca (RM) Comedia picaresca (RM) Film picante (RM)	Cine de la revolución (CM) Nostalgia porfiriana (CM, RM) Cine de aventureros (CM) Películas sobre los pobres (melodramas, CM)

La revisión efectuada en relación con el estudio de los géneros mexicanos y argentinos permite constatar que las fuentes consultadas han logrado un recuento histórico sobre los orígenes y la evolución de dichos géneros, abundantes intentos de clasificación a través de etiquetas genéricas compuestas, algunos intentos de caracterización de géneros y subgéneros, más desarrollados en el caso del melodrama, y, finalmente, incipientes en el caso de la comedia. Hay también un catálogo de figuras y filmes representativos de cada tendencia, es decir, corpora tentativos. Por otra parte, sí hay algunas apreciaciones sobre la respuesta del público a los filmes.

La revisión también permitió constatar carencias importantes, pues no ha habido una inserción de los géneros de México y Argentina en la teoría de los géneros, ni intentos teóricos por comprender su funcionamiento en el marco de la interacción entre la industria y el público. Tampoco se encontraron modelos del funcionamiento de los filmes genéricos como textos significantes y corpora fílmicos, ni análisis de filmes genéricos con la intención de establecer las convenciones y el repertorio propios de cada género o subgénero, ni su relación con el estilo de las respectivas industrias, a través de la dinámica entre repetición y variación. Finalmente y a pesar de los intentos por apreciar la respuesta del público en relación con los filmes genéricos, falta una caracterización, bien fundamentada sobre fuentes primarias y secundarias, de la relación del público con estos géneros: ¿los percibieron como tales, comedia,

¹⁰¹ CM = C. Monsiváis, GG = G. García, SO = S. Oroz, RM = R. Medina de la Serna, MV = M. Viñas.

melodrama, etc.? ¿Los consumieron tomando en cuenta las denominaciones genéricas? ¿Qué era más determinante en la asistencia al cine, las estrellas, el uso de la música popular, el habla en español, el universo rural opuesto al urbano, la idiosincrasia o los géneros? ¿Implicaba la asistencia a las salas la aceptación de los filmes y la identificación con sus valores?

Cabe, asimismo formular las siguientes preguntas: ¿el mercadeo y la distribución tomaban en cuenta los géneros como criterios segmentadores del público? ¿Los actores y directores se especializaban en determinados géneros? ¿Cuál fue el papel de la crítica en el reconocimiento de los géneros industriales de México y Argentina? ¿Cómo analizar la influencia que tuvieron los géneros industriales de EUA sobre la percepción de los géneros mexicanos y argentinos?

Es difícil responder tales interrogantes en el presente trabajo, pues los historiadores tradicionales del cine mexicano y argentino, por su formación, estaban orientados a una historia ampliamente contextualizada de la industria y las películas, pero sin tomar en cuenta los discursos de los participantes en la producción, comercialización y consumo cinematográficos para el estudio de los géneros.