

El concepto de transversalidad en la enunciación del género cinematográfico

 institucional.us.es/ambitos/

5/1/2013

José Félix González Sánchez
[Universidad de Salamanca](#)
tasajox@hotmail.com

Begoña Gutiérrez San Miguel
[Universidad de Salamanca](#)
bgsm@usal.es

Resumen

Este artículo pretende mostrar una pequeña revisión del concepto de género y la evolución que conlleva el término centrando el mismo sobre el género del *western*. Se partió de una metodología cualitativa, en donde el estudio de contenido de diversas películas ha llevado a constatar la evidente transversalidad que ha ido presentando a lo largo de los años. Revisión de la definición del concepto genérico, a la evolución del mismo, hasta llegar a una evidente mezcla trasversal o colateral con otros géneros. Como consecuencia se constata la convivencia entre géneros horizontales y géneros transversales.



Palabras clave

Cine, enunciación, género, western, transversalidad.

Abstract

This article aims to show a small review of the concept of gender and the evolution that leads to the term focusing it on the western genre. We started with a qualitative methodology, where the study of content from various films has led to the obvious finding that mainstreaming has been presented over the years. The concept of genres, this evolution, mixed transverse or collateral with other genres. As a result there is coexistence between horizontal film genres and cross genres.

Keywords

Cinema, enunciation, genre, western, transversality.

1. INTRODUCCIÓN: El enunciado de 'género'

A primera vista, parece evidente la importancia de los géneros a la hora de tramitar los procesos comunicativos que se desarrollan en el cine, sin embargo, no resulta tan clara ni la delimitación de su naturaleza ni la descripción de sus ciclos de vida. Por todo ello, entendemos que el estudio de los géneros exige una reflexión teórica profunda y un enfoque de investigación que responda debidamente a un término que se caracteriza por su inestabilidad.

Lo primero que llama la atención al acercarnos a este término, es la confusión que existe al clasificar un film en un determinado género. La delimitación de las fronteras de un corpus de películas ofrece numerosas trabas metodológicas, y no resulta menos complicado caracterizar sus diferentes aspectos, que se mezclan, con frecuencia, en una maraña de términos y elementos difíciles de delimitar. El difuso límite que separa las fronteras de cada una de las categorías genéricas, y los diferentes inventarios que pueden establecerse son sólo una muestra de los variados criterios y perspectivas que pueden adoptarse a la hora de abordar el tema de los géneros cinematográficos.

La metodología de trabajo aplicada a esta investigación es de naturaleza cualitativa, así revisaremos lo que han aportado acerca de esta cuestión los distintos autores y líneas de investigación que intervienen en la teoría y

ÁMBITOS
2013
nº 22

crítica cinematográfica. De esta manera lograremos un soporte holístico que fundamente nuestra aportación al objeto de estudio.

En primer lugar revisaremos los intentos de los estructuralistas por entender el género y los trabajos posteriores en los que influyó, puesto que parece permanecer vigente en la actualidad con líneas de investigación fundamentales: la *semántica* (que se ocupa de estudiar la relación entre los signos y los mensajes producidos por los relatos en relación al sistema cultural más amplio que les dota de significado), y la *sintáctica* (que se dedica a estudiar la manera en que se ordena la trama de hechos que hacen avanzar esa narración).

A finales de los años sesenta Lévi-Strauss propuso una metodología de inspiración lingüística que partía de un sistema de oposiciones binarias como forma de análisis. El estructuralismo facilitó a los investigadores cinematográficos herramientas muy eficaces a la hora de estudiar géneros tan populares como el musical o el *western*, tal y como muestran los trabajos de Wright (*Six guns and society: a structural study of the western*, 1975) y Kitses (*Horizont west*, 1977), y su revisión del mito como conjunto de oposiciones binarias en el que subyace la estructura profunda de los relatos.

También Bazin en su artículo “El western o el cine americano por excelencia” recogido en *¿Qué es el cine?* (2000; 245), advierte que el *western* ha de ser, necesariamente, algo más que sus componentes formales. “El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión”. De este modo, para Bazin las raíces del *western* se localizan en estructuras míticas profundas que hallan su singularidad fílmica en las posibilidades de una nueva técnica que garantiza su difusión y pervivencia como género.

Varios críticos y teóricos españoles también siguen esta línea de investigación para conceptualizar y definir determinados géneros. Gubern y Prat en *Las raíces del miedo* (1979; 32) proponen tres conjuntos de normas a aplicar para definir un determinado género “los cánones iconográficos, los cánones diegético-rituales y los cánones mítico-estructurales”. Éstos actúan como elementos articuladores del género, y, en opinión de los autores, resultan muy eficaces para establecer teóricamente las “reglas compositivas” que han de certificar sus características críticas y sociales. Esta idea tiene muy en cuenta, por tanto, la inserción plena del género en los referentes míticos y culturales de las sociedades en las que surge.

Este discurso ha sido retomado también por Heredero y Santamarina, pues defienden en su ensayo *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (1996; 20) que la pervivencia del género no responde sólo al uso de elementos comunes en distintas películas, sino que es indispensable que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hundir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione de tal manera que “dicha expresión establezca sus propias relaciones de intercambio con las expectativas sociales y culturales” y que “se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad”.

El componente mítico-estructural aparece así como definitorio de la propia naturaleza de los géneros y sirve para forzar la identificación del espectador con las ficciones a las que asiste. Las convenciones genéricas se presentan ante sus ojos de forma aparentemente natural por cuanto pertenecen a un imaginario colectivo que les otorga verosimilitud al proceder de sus propios genes sociales y culturales. Estos autores matizan que la configuración textual de los elementos que articulan el género responde a una clara retroalimentación en la que interviene activamente el espectador individual, superando así el reduccionismo que supone situar el origen de los géneros en estructuras socioculturales inmutables.

Estas influencias que ejercen los postulados mítico-estructurales se observan también en el caso de otros analistas de géneros de nuestro país. Losilla en *El cine de terror* (1993; 40) asegura que este género “no sólo posee unos sólidos fundamentos míticos, firmemente enraizados en las pulsiones más elementales del inconsciente, sino que además utiliza los mecanismos propios del medio para expresarlos en un nivel social colectivo”. El género, además, tiene suficiente autoridad para precisar sus propios códigos y sus propias reglas compositivas que obligan, dice el autor (1993; 35) “a reconocer su territorio como un lugar de tensiones, de precaria estabilidad en la que no deja de producirse una constante experimentación de estrategias diferentes que se abandonan o se reafirman”. El género, por tanto, integra o rechaza los diferentes caracteres con los que se va encontrando, y así va estableciendo un determinado sistema de generificación.

De una manera similar se expresan Bassa y Freixas cuando apelan en *El cine de ciencia ficción* (1993: 31) a

una función mítica del género, aseveran que éste “comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico”. Pero para que un grupo de filmes pueda llegar a conformar un género no sólo hace falta que dichos textos tengan unos rasgos comunes, identificables como tales por la audiencia específica, “comunidad constelada” (1) en la terminología de Altman (2000; 218), hacia la que se dirigen, sino que también es preciso que la expresión narrativa de tales obras pueda apelar a la conciencia colectiva hasta lograr que ese modelo funcione, al final, como “una metáfora de la sociedad en la que se desarrolla y a la que toma como referente”. Así, la palabra género trasciende incluso al propio corpus de películas que lo forman y llega a afectar a su audiencia. Entonces los géneros no sólo son películas, también consisten, en igual medida y tal como señala Neale en *Género* (1990; 46), en “sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las propias películas durante el proceso espectral”. Esta afirmación, exige que el propio género “se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad, que los incorpore a su formulación genérica y que organice un modelo de respuesta capaz de disponer los mecanismos de identificación entre el espectador y las imágenes”.

En estos parámetros cabe incluir el artículo de Ryall “The notion of genre” (1970; 22-32), que pone especial énfasis en la relación que se establece entre los directores, los géneros y el público, al afirmar que la noción de género implica, además de una relación entre filmes similares, “una conciencia de esta relación tanto por parte de la persona que dirige el film como por parte de la audiencia que acude a verlo”.

Del mismo modo que otros analistas, Ryall se fija en el *western* para ejemplificar sus ideas sobre un concepto de género que está integrado por la conjunción de tres elementos principales: un asunto básico, unas preocupaciones temáticas que emergen del asunto central, y una continuidad iconográfica entre los filmes. Para este autor la repetición de unas constantes temáticas e iconográficas favorece el establecimiento de un vínculo entre el director que las utiliza y el público al que se dirigen y que las considera familiares. De esta manera se asienta una visión del género que integra a autores y audiencias en un proceso comunicativo determinado. En este sentido, ciertos teóricos abordan la cuestión del “género” adoptando como punto de partida el concepto de “comunicación cinematográfica”. Es el caso de Heredero y Santamarina (1996;18) cuando sostienen que “un género es un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el *feed-back* del reconocimiento social, la evolución de sus configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa”. Bordwell (1995; 82) abunda en el tema de la retroalimentación y dice que no debemos definir a los géneros de forma abstracta, sino como la forma en que los directores y su público, a lo largo de la historia, “han distinguido de forma intuitiva un tipo de película de otro”.

Otros analistas como Tudor en *Monsters and Mad Scientist. A cultural history of the horror movie* (1989; 201) van más allá, afirmando que un género es un tipo especial de subcultura: “un conjunto de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imaginería, iconografía, etc, que existe en la conciencia práctica del espectador”. Esto significa que la interrelación entre las imágenes y su comunidad constelada necesita que las convenciones que configuran esas imágenes se acaben implantando como naturales sobre la percepción colectiva. Entonces esas imágenes logran encarnar determinadas actitudes, expectativas, y escalas de valores en la sociedad donde se desarrollen. Hay que tener muy en cuenta, por tanto, que estas convenciones están dispuestas por el sistema de producción de las grandes *Majors* americanas, que condicionan un determinado proceso de elaboración de los textos. Este mecanismo de facturación de películas codifica, en opinión de Heredero y Santamarina (1993; 20), “unos modos narrativos, un modelo de verosimilitud diegética, un sistema dramático y unas formas visuales”. Y viceversa, es decir, estas mismas formas -modeladas industrialmente- “serán capaces de generar su propia autonomía funcional”. Estos autores (1993; 20) añaden que la práctica de los sistemas antes citados y la creación de conocimiento que aporta un determinado género se apoya en una serie de mediaciones que dan lugar a otros espacios creativos tales como: la iconográfica (decorados, objetos, vestuario, arquitectura, urbanismo), la narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal), la dramática (arquetipos y funciones de los personajes, desarrollo de situaciones) y la visual (fotografía, iluminación, encuadres, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje interno y externo). La articulación de estos factores genera, en palabras de Heredero y Santamarina, la “capacidad codificadora del

género”. De igual forma, las constantes de un género proceden del conjunto de filmes que se estiman como probables integrantes, de ahí que Monterde en *Cine, historia y enseñanza* (1986; 53) entienda al género como “un modo de articulación de las diferentes variables narrativas y expresivas posibles a lo largo del tiempo, que culmina con la producción de un *efecto corpus* como tal, basado en el juego entre repetición y diferencia, entre redundancia y novedad”.

En este trabajo daremos una especial relevancia al *western*, pues es uno de los géneros con más variantes; su diversidad de tendencias y dimensiones narrativas es tal, que puede entorpecer la estabilidad de los cánones diegético-rituales, así como la práctica de unos códigos de verosimilitud uniformes. Dentro del universo del Oeste nos encontramos con todo tipo de variedades: *westerns* de aventuras como *Los comancheros* (*The comancheros*, Michael Curtiz, 1961), abstractos como *The Ox-Bow incident* (William A. Wellman, 1943), angustiosos como *La última cacería* (*The last hunt*, Richard Brooks, 1956), psicológicos como *El árbol del ahorcado* (*The hanging tree*, Delmer Daves, 1959), crepusculares a la manera de *Pat Garret y Billy the kid* (Sam Peckinpah, 1973), de relato de aventuras, como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack 1972), e historias de capa y espada como *La marca del zorro* (*The mark of Zorro*, Fred Niblo, 1940). Con todo, estas anomalías o rarezas suelen resultar filmes determinantes para regenerar las estructuras del género.

Para Heredero y Santamarina (1993; 25) estos factores “operan contra la configuración genérica y facilitan la consideración del modelo como un movimiento que, inserto en una geografía y tiempo determinado, incorpora en sus imágenes el reflejo de la realidad social”. En otras palabras, la capacidad de hibridación del *western* con otros géneros favorece su función de “espejo de la historia de los Estados Unidos”, sin embargo, este mismo hecho dificulta la delimitación de sus fronteras genéricas. Para Bazin (1971; 143) “el *western* no es una simple sucesión de imágenes y situaciones estereotipadas, sino que este género es fundamentalmente la narración en imágenes de la epopeya de la conquista del Oeste americano” y por extensión, del nacimiento y consolidación de los Estados Unidos. No se puede, por tanto, reducir el *western*, o cualquier otro género, a uno sólo de sus componentes visibles. Estos mismos elementos pueden encontrarse en películas de otros géneros pero nunca tendrán el mismo significado del que gozan en su contexto del Oeste.

Ya comentamos que Altman, en los años ochenta, ofreció una primera aproximación semántico-sintáctica a los géneros, que en pocos años fue superada por él mismo al considerarla inoperante e incompleta desde un punto de vista teórico, lo que le llevó a introducir el componente pragmático para ultimar su propuesta. Este primer acercamiento a los géneros tenía gran valor descriptivo, sin embargo no se preocupaba de analizar los efectos que causaban los distintos públicos -casi siempre en conflicto- sobre la configuración de los elementos genéricos. Se puede decir que este autor fue el primero en reconocer que los géneros son multidiscursivos, pues sirven simultáneamente a los intereses y expectativas de varios usuarios (los críticos, el público, y la industria). De aquí se desprende el hecho de que un género nunca utilice un sólo lenguaje dominante, sino que goce de tantos significados como grupos -con sus códigos particulares- participen en esa definición genérica. Esta circunstancia llevó a Altman a considerar imprescindible completar el análisis semántico-sintáctico con una dimensión pragmática. Este nuevo espacio se centró en la pugna existente entre los distintos usuarios de los géneros (autores, crítica y público) por hacer prevalecer sus intereses particulares en el proceso de generificación.

Esta nueva perspectiva semántico-sintáctico-pragmática resulta verdaderamente novedosa pues los géneros se consideran desde ahora como un espacio en continua lucha y colaboración entre sus diferentes usuarios. De esta manera, el análisis pragmático supera la teoría tradicional lingüística -que obviaba a los receptores-, e incluye en el proceso de generificación la colaboración entre los distintos grupos de usuarios, conectados entre sí por un proceso simbiótico de retroalimentación.

2.- EL PROCESO DE GENERIFICACIÓN

En la primera etapa de “generificación”, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y delimitación de una categoría más amplia ya existente: no sólo *western* sino “western lírico” o “western épico”. El uso posterior del término lo somete a un tratamiento sustantivo en solitario, con el correspondiente cambio de estatus de la nueva categoría. El “western épico”, por ejemplo, es un tipo de *western*; de esta manera, cuantos

más tipos de *westerns* nombramos más reafirmamos la existencia del *western* como categoría independiente, cuyos tipos corresponden a los distintos aspectos potenciales del *western*.

Pero cuando el nombre pierde toda su importancia y el adjetivo se sustantiva -por ejemplo “épico”- se hace algo más que pasar de un tipo general, el *western*, a un caso específico, el “western épico”. Lo que se hace en realidad es insinuar que la “épica” existe como categoría independiente al *western*, el sustantivo al que en un principio modificaba. La cuestión no es baladí, puesto que el desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en los términos genéricos aporta valiosa información acerca de los géneros cinematográficos y su evolución. Y es que antes de que el *western* se convirtiera en un género por derecho propio, existían “películas de persecuciones western”, “melodramas western”, “películas románticas western”, “filmes de aventuras western” y también “comedias western”, “dramas western” y “películas épicas western”. Es decir, cada uno de estos géneros ya existentes podía presentarse acompañado de escenografías, tramas, personajes y elementos propios del Oeste. Por lo tanto, mientras que la iconografía del viejo Oeste fue un simple aditamento, el *western* no pudo existir como género plenamente establecido. Ya vimos en el punto anterior cómo un género no se puede sustentar únicamente sobre sus rasgos iconográficos, sino que necesita consolidar además los narrativos, dramáticos, y visuales (cánones diegético-rituales y mítico-estructurales).

Cassetti (1994; 303) señala igualmente la importancia del género relacionado con esa triple componente relacional de lo estructural, lo comercial y el receptor. Con los planteamientos de la época de la postsemiótica se plantea el surgimiento de una especie de mutación genética (ibid, 180) “el estilo se hace menos rígido pero también a veces menos riguroso, más ágil pero más ecléctico”. Altman enumera tres cambios que se tuvieron que producir para que el *western* se consolidara como género:

a) Primero, los estudios tuvieron que analizar e imitar antiguas fórmulas exitosas para asegurar la taquilla en sus nuevas producciones; así, desviaron su atención de los géneros sustantivos que ya existían (*western*) para centrarse en materiales adjetivos de carácter transgenérico (musical), que dio lugar a películas como *Siete novias para siete hermanos* (*Seven brides for seven brothers*, Stanley Donen, 1954). O el “western noir”, con títulos como *Track of the cat* (William A. Wellman, 1954), donde se une al sustantivo *western* el adjetivo *noir*, para realizar un film del Oeste con tintes de “cine negro”.

b) Posteriormente, las películas debían mostrar atributos compartidos más allá de los elementos conocidos del género -el salvaje Oeste-, pero manteniendo suficientes vínculos con éste como para justificar el uso de su nombre como designación genérica. En el caso del *western* el proceso se inició cuando el material del Oeste se combinó con tramas melodramáticas y personajes definidos que iban del “villano” al “joven defensor de la ley”. Como ejemplos: *Tres hombres malos* (*Three bad men*, John Ford, 1926), *La caravana de Oregón* (*The covered wagon*, James Cruze, 1923), *El caballo de hierro* (*The iron horse*, John Ford, 1924) y *Cimarrón* (*Cimarron*, Wesley Ruggles, 1931). En estos cuatro filmes cobran tanta fuerza las tramas características del melodrama como los elementos iconográficos propios del cine del Oeste. En todos ellos hay una chica que se enamora de un joven honrado que se enfrenta y vence a los villanos, dentro siempre del marco histórico de la conquista de los nuevos territorios de Norteamérica.

c) Para finalizar el proceso de generificación, el público tuvo que sensibilizarse acerca de las estructuras - personajes arquetípicos y relación entre estos, resolución de la trama, estilo de producción...- que vinculaban películas distintas dentro de una única categoría genérica. Así podríamos hablar de las diferencias tan marcadas entre un *western* cercano al melodrama como es *Duelo al sol* (*Duel at the sun*, King Vidor, 1947) y un *western* con tintes de cine negro como es *The Ox-Bow incident* (William A. Wellman, 1943), y sin embargo ambos son reconocidos como verdaderos *westerns* por su público genérico, pues los dos se valen de personajes y situaciones arquetípicas del Oeste.

Dentro de este espacio, Altman (2000; 85) precisa el concepto de *film de género* para referirse a una película concreta producida después de que el género al que pertenece se ha reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación. Es decir que “durante un periodo limitado las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas”. Una película, por tanto, no es enmarcada dentro de un determinado género hasta que el público no identifica sus estructuras con ese género específico. De ahí

la importancia del ámbito pragmático en la configuración de los géneros cinematográficos, señalado por el autor.

No es un concepto estático sino que se trata de una realidad viva y dinámica que evoluciona a lo largo del tiempo, y su origen no está tan ligado a necesidades humanas universales como ha predicado la teoría tradicional de los géneros. De esta manera, el autor reclama la participación activa de la historia para romper algunos tópicos que se han ido transmitiendo en relación a la investigación de los géneros.

Además de Altman, otros historiadores y teóricos, como el francés Leutrat en su artículo “La noción de género” (1998), coinciden en señalar que no existe en el cine una tradición homogénea que responda a una línea iconográfica fija mantenida de forma regular. Por todos lados van apareciendo reajustes y variaciones. La historia de los géneros cinematográficos, en definitiva, tiene un objeto de estudio que no puede tomarse como una realidad estable e inalterable, sino que, al contrario, debe contemplarse como la manifestación de constantes transformaciones que se desarrollan en el tiempo a velocidades distintas y que suelen ser el resultado de múltiples encuentros, choques, desapariciones y metamorfosis de todo tipo. A este respecto, Leutrat (1998; 126) crítica a las diversas corrientes no historicistas que defienden que los géneros surgen un buen día completamente constituidos, es decir, provistos de unos atributos que persisten inmutables a través de los años.

Está claro que la industria cinematográfica prefiere utilizar la mezcla de géneros antes que géneros “puros”; así, la publicidad de los estudios insinúa las afiliaciones genéricas de manera indirecta, jugando con varias vinculaciones genéricas implícitas para atraer a más de un tipo de público. En este caso, el público de *La reina del Oeste* (*Anie get your gun*, George Sydney, 1950) o de *Doris Day en el Oeste* (*Calamity Jane*, David Butler, 1953) serían los amantes del *western*, y además, los apasionados del musical y de la comedia. Algo parecido ocurre con *Duelo al sol* (*Duel at the sun*, King Vidor, 1947), donde su productor David O. Selznick logró atraer a las mujeres amantes del melodrama y a los hombres entusiastas de las películas de acción. De esta manera, Hollywood procura identificar sus películas con varios géneros para beneficiarse del mayor interés de los distintos grupos demográficos.

3.- LA MIXTURA ENTRE GÉNEROS

La noción de género sustentada por Leutrat (1998; 129) está muy relacionada con el concepto de “convención”. “El género -dice el autor- supone la existencia de convenciones que han sido aceptadas como tales por el espectador” y, de esta forma, funcionan configurando un horizonte de expectativas. Este ensayista defiende que el público participa en la producción de un género de la misma forma que éste configura a su público y “suscita en él las expectativas, sometiéndolo a las actitudes que imponen diferencia y repetición”.

Realmente no existen los géneros totalmente “puros”, el grado de “pureza” viene dado por oposición al grado de “hibridación” o mezcla de un género con otros afines. Los géneros necesitan poder ser reconocidos. Gutiérrez San Miguel (2006; 12) comenta el progreso que en los años 80 ofrecen los géneros cinematográficos y en concreto el del *western* al presentar un cambio en los patrones narrativos ofrecidos desde sus inicios, llegando a una clara evolución tanto de los prototipos narrativos, como conceptuales con producciones semejantes a la llevado a cabo por Clint Eastwood en *Sin perdón* (1992) en la que introduce una revisión narrativa/formal, de éste género. Con esta película lleva a cabo una revisión desmitificadora y sombría, a la par que paródica, del mito del *western*, con lo que introduce una evolución del género buscando líneas transversales.

En cualquier caso, las variaciones y transformaciones no se generan aisladamente, como queda demostrado con las alianzas que se producen en el interior del sistema cinematográfico con el encuentro entre distintos géneros. Sirvan como ejemplo los cambios del emplazamiento físico que se produce en algunos filmes cuya acción se desarrolla en Argentina o Australia, y los producidos en el decorado (muy frecuente durante los años 20 con la serie del actor Tom Mix y sus viajes a Arabia, China o América del sur), además de otros casos singulares de *western* rodados únicamente con actores de raza negra. El actor y director Mario Van Peebles en *Posse* (1993) recrea la historia de un *cowboy* negro presentado según los atributos de cualquier pistolero de raza blanca.

En otras ocasiones se acometen mezclas más profundas: por ejemplo, del *western* con la ciencia ficción (*Cowboys versus Aliens*, Jon Favreau, 2011) o con la comedia musical como sucede en *Tres sargentos*

(*Sergeants three*, John Sturges, 1961), *La ingenua explosiva* (*Cat Ballou*, Elliot Silverstein, 1965) o *Los hermanos Marx en el Oeste* (*Go west*, Edgard Buzzel, 1940), donde casi todas las tramas pertenecen a la comedia y la iconografía al universo del Oeste. Hay ocasiones en las que se hacen distintas versiones genéricas del mismo asunto como ocurre en *Objetivo Birmania* (*Objective Burma*, Raoul Walsh, 1945) y *Tambores lejanos* (*Distant Drums*, Raoul Walsh, 1951). La acción de la primera de las películas de Walsh se desarrolla en las calurosas selvas birmanas en la Segunda Guerra Mundial, mientras que la segunda se enmarca en las Guerras Indias de finales del siglo diecinueve. Puede considerarse también que *El Cid* (Anthony Mann, 1960) tiene muchos rasgos en común con *westerns* como *El jinete pálido* (*Pale rider*, Clint Eastwood, 1985) o con *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), sobre todo por la personalidad mesiánica, redentora y lacónica común a sus protagonistas.

Otras veces las alianzas del *western* con otros tipos genéricos deparan consecuencias más relevantes, como es el caso de su asociación con el cine negro: en los años 20 se puede dar la situación de que un *cowboy* vaya a una gran ciudad y en su camino se cruce con un *gánster*. Igualmente suele darse un intercambio de intérpretes encasillados en uno y otro género -James Cagney, Humphrey Bogart, William Holden, Lee Marvin, Robert Ryan, Jack Palance-, pero también de directores -Raoul Walsh, Howard Hawks, Allan Dwan, Fritz Lang-, guionistas -Dudley Nichols, Dalton Trumbo, Frank S. Nugent, Philip Jordan- y productoras -David O. Selznick, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century-Fox, Paramount- además de los argumentos y los personajes que pueblan esas ficciones. La influencia del filme policíaco y el cine negro sobre el *western* se acentúa a mediados de los años 50 en películas como *Conspiración de silencio* (*Bad day at Black Rock*, John Sturges, 1954), *El hombre de Laramie* (*The man from Laramie*, Anthony Mann, 1955), *Colinas ardientes* (*The burning hills*, Stuart Heisler, 1956) o *El sexto fugitivo* (*Backlash*, John Sturges, 1956).

Pero los tipos de guión no bastan, asegura Leutrat (1998; 132), para identificar a cada género y “por esa razón, Raoul Walsh puede desplazar las mismas historias a géneros diferentes”. El autor considera que lo que los distingue en estos casos son los “detalles accesorios”, tales como la vestimenta, los decorados, las localizaciones, etc. Algo parecido ocurre con *Los siete magníficos* (*The magnificent seven*, John Sturges, 1960) que fueron abducidos directamente del filme de Kurosawa *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, 1954), de tal manera que la historia que cuenta no perdió verosimilitud al pasar del Japón medieval al Oeste americano de finales del XIX, lo único que hubo que cambiar fueron esos “detalles accesorios”.

Así, el *western*, como otros géneros de fácil “hibridación”, puede presentarse con atributos formales de otras variedades cinematográficas sin perder por ello su esencia. Esta facilidad para mezclarse con otros géneros dificulta la delimitación de sus fronteras genéricas, sin embargo, es una cualidad que enriquece y regenera a este tipo de cine.

No es difícil encontrar rasgos comunes entre el cine bélico y el *western*, hasta el punto de que muchos autores encuadran en el género bélico todos los *westerns* por el trasfondo representado en segundo término, de las guerras indias, mexicanas o la guerra civil. Con el cine negro también tiene muchos puntos de fricción, y se han llegado a crear atmósferas de *thriller* claustrofóbico con la iconografía propia del *western*. Un buen ejemplo de esto es *El póker de la muerte* (*Five card stud*, 1968) de Henry Hathaway. También *La noche de los gigantes* (*The stalking moon*, 1969) de Robert Mulligan, mantiene una fusión entre el cine del Oeste, el relato de suspense y una cierta atmósfera terrorífica. El musical y la comedia, por el contrario, suelen chocar frontalmente con la personalidad del *western*; su mixtura, por lo general, es inexistente: *Siete novias para siete hermanos* (*Seven brides for seven brothers*, 1954), *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint your wagon*, 1969) o los *westerns* de serie B protagonizados por *cow boys* cantantes como Roy Rogers se sirven de los signos westerianos más superficiales, pero su construcción y formulación última pertenecen por entero al musical. En cuanto a la comedia, hay que distinguir los *westerns* cómico-corales como *Tres sargentos* (*Sergeants three*, John Sturges, 1961), del humor más westeriano de *El Dorado* (*Eldorado*, Howard Hawks 1967).

El cine de aventuras, cine político y el *western* también tienen filiaciones evidentes en películas más recientes en el tiempo con un claro exponente, por ejemplo, en *El último Mohicano* (Michael Mann, 1992), en donde “centra su trama en aspectos y épocas claves de los movimientos nacionalistas, al entroncar además con el movimiento cultural del romanticismo y su peculiar manera de valorar el pasado histórico y los orígenes de pueblos, culturas y naciones”, comenta Menéndez Fernández (2010; 151). La mezcla de géneros se hace

evidente en la representación del simbolismo nacionalista contenido en la escena final de la película. Este dato es relevante si se tiene en cuenta que algunos historiadores consideran la obra de Fenimore Cooper, *Laether Stocking*, como el origen, el núcleo, la esencia del nacimiento del *western* (Astre y Hoarau, 1986; 61).

Siguiendo el hilo de estas afirmaciones podemos decir que los términos y conceptos “genéricos” que manejamos no derivan tanto del cine en sí como de quienes lo hacen llegar hasta nosotros. Nuestro conocimiento básico de los géneros procede del compromiso que nuestra cultura mantiene con la reflexión sobre el cine y el mantenimiento de su memoria. Para Losilla (1993; 35) la creación de géneros es el fruto de una “convención”, es “el resultado de un acuerdo entre críticos y teóricos que necesitan nombrar, numerar y clasificar. Pero también es, por ahora, la única manera de poder analizar ciertos grupos de filmes en un sentido a la vez mítico, social y estético”.

Para Sánchez Escalonilla (2009; 109) es evidente que la transversalidad de los géneros está en la esencia misma del mismo dada la evolución que presenta. Para Altman no son los guionistas o los realizadores quienes traspasan los límites de un género como posible culminación de su proceso creativo. Por esta razón, los filmes cuya etiqueta genérica original ha caído en desuso se pueden asimilar a otro género que, incluso, no se haya inventado aún en la fecha de producción de esos filmes. Como muestra de esta situación podemos nombrar a *Asalto y robo a un tren* (*The great train robbery*, Edwin S. Porter, 1903), este texto, que muchos señalan como el primer *western* de la historia, fue enmarcado en un principio en el género cinematográfico de viajes -subgénero ferroviario- pues aún no existía el género *western* como tal. Cuando el género de viajes cayó en desuso, *Asalto y robo a un tren* se contextualizó dentro del género *western*.

La industria intenta identificar una película con varias etiquetas genéricas a la vez, para atraer a un público diverso y numeroso. A una superproducción como *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956) hubiese sido un error promocionarla destacando las virtudes de la anterior película de George Stevens (*Raíces profundas*, *Shane*, 1953), pues el público la hubiera identificado únicamente como un *western*, y no como el melodrama que atrajo a todo tipo de público hechizado por el carisma de Rock Hudson, Liz Taylor, y James Dean.

Para evitar esta identificación con un sólo género, Hollywood ha desarrollado a lo largo de su historia técnicas que no sólo facilitan la mezcla de géneros, sino que la convierten en algo obligatorio. A esta situación la favorece el hecho de que cada género no sólo esté confeccionado a base de materiales encontrados, que pueden introducirse en cualquier película y en casi cualquier momento, sino que, además, en las mentes de los espectadores los géneros están estrechamente vinculados con ciertos rasgos semánticos reconocibles de inmediato que basta con introducir un determinado elemento para evocarlos. De esta manera, la industria consigue fácilmente la identificación de un texto en múltiples géneros. Como ejemplo podemos señalar el estereotipado plano/contraplano de los duelos del *Far West* que evocan la muerte inmediata de uno de los contendientes. El hecho que nos interesa señalar es que la audiencia reconoce al héroe tan sólo con saber el lugar que ocupa en su entrada en escena. Este es el caso de *Espíritu de conquista* (*Western Union*, Fritz Lang, 1941), *Flecha rota* (*Broken arrow*, Delmer Davis, 1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the river*, Anthony Mann, 1952), *Del infierno a Texas* (*From hell to Texas*, Henry Hathaway, 1958), *El árbol del ahorcado* (*The hanging tree*, Delmer Davis, 1959) la mayoría de las películas de Budd Boetticher con Randolp Scott, y tantas otras. Un complemento a los ejemplos anteriores lo ofrece el héroe de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) Ringo Kidd (John Wayne), que es el último personaje al que John Ford y Dudley Nichols presentan en escena, y sin embargo, el público le reconoce inmediatamente como protagonista.

Altman llama “polivalencia fílmica” a los rasgos textuales que promueven la filiación a múltiples géneros. La estrategia más importante para favorecer esta polivalencia consiste, de hecho, en establecer referencias genéricas múltiples para incitar el interés de grupos de espectadores amplios y heterogéneos. Por esta razón, los estudios de Hollywood no tienen ningún interés en identificar una película con un sólo género. El film de Cecil B. De Mille *Policía montada del Canadá* (*Northwest Mounted Police*, 1940) sigue dos historias de amor entrelazadas con tintes dramáticos, además, está ambientado en los bosques del norte americano lo que le dota de un aire de cine de aventuras, además, el trasfondo está basado en el conflicto entre franceses, ingleses y nativos indios, lo que aporta cierta iconografía del *western*. Esta película fue publicitada, a la vez, como drama, como romance de aventuras, y como *western*.

Nosotros añadimos, finalmente, que el papel que desempeña la industria en la configuración y desarrollo de los géneros no es ni homogéneo ni estable. Las circunstancias particulares de cada productora, y las coyunturas económicas en general, influyen en la naturaleza de los tipos genéricos con los que la industria mantiene una relación, a la vez, constante y cambiante.

4.- EL CONCEPTO DE 'CORPUS', DE 'VEROSÍMIL', Y EL 'EFECTO GÉNERO'.

Los géneros residen en un tema y una estructura determinada o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específica. Por lo tanto, las películas "genéricas" han de tener un tema en común y una estructura en común, una configuración del tema que sea su denominador común; de ahí que la tendencia de los teóricos y del espectador sea reconocer el género sólo cuando coinciden el tema y la estructura.

Pero, para entender adecuadamente el alcance del vocablo "corpus" es necesario acercarse antes al término "verosímil", o grado de verosimilitud de un film. Lo verosímil se refiere a la relación de un texto según la opinión del conjunto de los espectadores, en su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta. Sólo se considerarán verosímiles aquellas acciones que se atengan a un modelo prefijado, que estén reconocidas por la opinión pública. En un *western* no nos sorprende ver al héroe dedicado exclusivamente a perseguir al que ha raptado a un familiar -como ocurre en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de Jonh Ford- pues el honor y la familia son esenciales en el código de honor del hombre del Oeste (*westerner*). González Sánchez (2010; 114) en relación a éste concepto añade que; "el "mito poético" logra que nos identifiquemos con el protagonista, y que aceptemos una historia irreal y alejada de nuestro entorno inmediato como algo certero y cercano a nuestra realidad más íntima". Sin embargo nos resultaría poco creíble que el protagonista de *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) dedicara todo su tiempo y esfuerzo en vengar la ofensa hecha a un familiar. También nos resultaría insólito e incluso ridículo ver en un *western* a dos grupos armados enfrentarse bailando, como ocurre en el musical *West side story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), pero sí nos resulta creíble que un músico sea el pistolero más rápido de su entorno, como nos demuestra Sterling Hayden en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

No es de extrañar, por tanto, que el grado de verosimilitud de una película dependa mucho de las realizadas anteriormente, así, el espectador juzgará verosímil lo que haya visto en un película anterior. Hay acciones y situaciones que resultan inverosímiles, pero esto sólo sucede en las primeras películas en las que aparecen, desde el momento que esa acción se presenta en varios filmes, se convierte en normal, en verosímil, pues como dicen Aumont y otros en *Estética del cine* (1985; 144): "lo verosímil no se establece en función de la realidad, sino en función de textos ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad: es un efecto de corpus".

Si lo verosímil es un efecto de corpus, será más sólido en un grupo de películas con características similares, por su expresión y por su contenido. De igual manera, en el conjunto de un género, respecto a lo verosímil, se produce un "efecto género". Este efecto género incide de dos formas bien diferenciadas que permiten consolidar lo verosímil de película en película: la permanencia de un mismo referente diegético y la recurrencia de escenas típicas.

El universo o referente diegético sirve de fondo verosímil para la historia, y comprende el conjunto de acciones realizadas, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en el que se produce. La diégesis de *Duelo en la Alta Sierra* (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962), abarca su historia (el transporte de oro desde una mina, y el enfrentamiento moral entre dos viejos amigos) y el universo ficticio que le sostiene: la decadencia del Oeste y de los valores morales sobre los que se cimentaba, la llegada del progreso deshumanizado, el placer de los grandes espacios, el estilo de vida de los personajes, etc.

Por lo tanto, toda historia particular crea su propio universo diegético, y a la inversa, el universo diegético (delimitado y creado por las historias anteriores, como en el caso de un género) ayuda a la constitución y conocimiento de la historia.

Es cierto, el "efecto género" permite establecer un verosímil propio de un género en particular. Cada género tiene su verosímil específico: el del *western* no es el mismo que el de la comedia o el del cine de terror. De ahí, que no sería verosímil que en un *western* el antagonista del héroe se rindiera después de haber sido ridiculizado

en público -cosa perfectamente verosímil en un género como la comedia-, mientras sería inverosímil que, en esta última, el adversario se encargara de matar a quien le ha ridiculizado. Las “leyes de género” sólo son válidas dentro del mismo género, y únicamente son verosímiles en el conjunto de películas que lo conforman.

Esta doble incidencia del efecto género es necesaria para la cohesión de cualquier género cinematográfico. Pero, esto no quiere decir que lo verosímil de un género se mantenga fijo y no varíe, pues es susceptible de evolución en algunos puntos, a condición de que en otros sea respetado y mantenido. Esta afirmación se evidencia en el “spaghetti-western” y en el “western crepuscular”, donde cambian aspectos del género como los iconográficos, pero se conservaron invariables los cánones mítico-estructurales y los diegético-rituales, permaneciendo así inalterable la verdadera esencia del cine del Oeste. Ejemplo significativo en la línea post estructuralista planteada por Derrida, Baudrillard y Foucault, tratada por Martín Ramírez (2001) entre otros autores, puede venir representada por películas como *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003) en donde se refleja una evidente deuda del cine de samuráis junto al *western* y además con la incorporación de un personaje femenino como protagonista caracterizado por todos los patrones vitales masculinos en un claro intento deconstructivista.

Un buen ejemplo de esta situación es el cine de “ciencia ficción”, un género al que se le han solido atribuir rasgos característicos del *western*. Este tipo de cine fue definido en su origen tan sólo por una semántica de “ciencia ficción” poco estable, por lo que tuvo que tomar prestadas las relaciones sintácticas características del “cine de terror”, para derivar en los últimos tiempos hacia una sintaxis de *western*. Se ha llegado a equiparar *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, George Lucas, 1977) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) con el *western*, pues comparten ciertos esquemas sintácticos con el cine del Oeste, y su configuración épica es propia de este género.

5.- LA NOCIÓN DE TRANSVERSALIDAD EN LOS GÉNEROS

El concepto de transversalidad encierra la idea de diversidad, de presencia en varios lugares, de penetración en contenidos o materias, es plantear el enfoque de lo plural y la connotación de múltiples presencias interdisciplinarias. En el tema que nos ocupa, son los contenidos, temas, elementos que cruzan, atraviesan, impregnan, permean todo el proceso de generificación. La “transversalidad”, entonces, hace referencia a las conexiones o puntos de encuentro entre los distintos géneros cinematográficos. Si es transversal no es longitudinal; lo cual significa, en lenguaje genérico, que se aleja de una visión reduccionista de la catalogación de los diferentes textos. Ya comentamos que, por intereses intelectuales, los críticos han considerado a los géneros como campos temáticos aislados. El enfoque transversal de los géneros es ante todo una actitud que quiere responder a esa intencionalidad transformadora de la cinematografía, que lleva a procesos creativos, generadores de nuevas categorías genéricas. Categorías omnipresentes -según la idea de transversalidad- en todas las áreas interdisciplinarias y agentes dinamizadores de los géneros, que al ser sistemática, se ve impactada, atravesada por ese conjunto de caracteres. El valor transversal se aleja de la línea recta, es una cualidad que emerge y empapa todo el tejido cinematográfico. La idea de transversalidad, así, no se corresponde con un crecimiento “genérico” unilateral, sino que evoluciona paralelamente a todas las dimensiones, elementos y perspectivas que van conformando los géneros. En síntesis, ¿por qué hablar de enfoque transversal en los géneros cinematográficos? porque las desiguales taxonomías de películas, ajenas a la idea de transversalidad, no satisfacen las exigencias de clasificación de los diferentes filmes. Porque los rasgos transversales ocupan un lugar de síntesis entre los distintos usuarios de los géneros y entre las diferentes líneas de investigación que intervienen en la teoría y crítica cinematográfica. La idea de lo “transversal” es, en el fondo, una propuesta práctica, que pretende ayudar a la hora de clasificar un filme dentro de un determinado género.

6.- GÉNEROS TRANSVERSALES Y GÉNEROS HORIZONALES.
CONCLUSIÓN En la primera etapa de “generificación”, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y delimitación de una categoría más amplia ya existente: no sólo *western* sino “western lírico” o “western épico”. El uso posterior del término lo somete a un tratamiento sustantivo en solitario, con el correspondiente cambio de estatus de la nueva categoría. El “western épico”, por ejemplo, es un tipo de *western*; de esta manera, cuantos más tipos de *westerns* nombramos más reafirmamos la existencia del *western* como categoría independiente, cuyos tipos corresponden a los distintos aspectos potenciales del *western*.

Pero cuando el nombre pierde toda su importancia y el adjetivo se sustantiva -por ejemplo “épico”- se hace algo más que pasar de un tipo general, el *western*, a un caso específico, el “western épico”. Lo que se hace en realidad es insinuar que la “épica” existe como categoría independiente al *western*, el sustantivo al que en un principio modificaba.

La cuestión no es baladí, puesto que el desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en los términos

genéricos aporta valiosa información acerca de los géneros cinematográficos y su evolución. Y es que antes de que el *western* se convirtiera en un género por derecho propio, existían “películas de persecuciones western”, “melodramas western”, “películas románticas western”, “filmes de aventuras western” y también “comedias western”, “dramas western” y “películas épicas western”. Es decir, cada uno de estos géneros ya existentes podía presentarse acompañado de escenografías, tramas, personajes y elementos propios del Oeste. Por lo tanto, mientras que la iconografía del viejo Oeste fue un simple aditamento, el *western* no pudo existir como género plenamente establecido. Ya vimos en el punto anterior cómo un género no se puede sustentar únicamente sobre sus rasgos iconográficos, sino que necesita consolidar además los narrativos (cánones diegético-rituales), dramáticos (mítico-estructurales), y visuales (iconográficos).

Además, los géneros formados al transformarse los adjetivos en nombres se ven sometidos, al mismo tiempo, a un proceso de sustantivación al ser modificados por otros términos que, a su vez, también pueden pasar de adjetivos a sustantivos. A pesar de esta transformación, éstos últimos tampoco son totalmente estables, pues también pueden ser desplazados por el mismo proceso.

No podemos completar nuestra aportación al objeto de estudio sin hablar de la *intertextualidad*, ésta se puede entender como la percepción por parte del receptor de las relaciones entre un *texto* y el resto de *textos* que lo han precedido o seguido. Así, el *intertexto* de una película como *El póker de la muerte* (*Five card Stud*, Henry Hathaway, 1968), se puede decir que reside en todos los géneros a los que la película hace referencia: al *western* y a las películas de terror, entre otras; pero también a ese tipo de películas llamadas adaptaciones literarias, con las afiliaciones literarias concomitantes, como las novelas del Oeste de seis peniques o la novela gótica, y extendiéndose al modelo completo de las películas de Henry Hathaway, las películas del actor Robert Mitchum, y así sucesivamente. El *intertexto* de una obra de arte puede incluir, de esta manera, no sólo el resto de obras comparables a ella, sino también todas las *series* dentro de las que ese texto individual está situado. No cabe duda, entonces, que la *intertextualidad* es un concepto teórico muy valioso para el análisis filmico, pues vincula el *texto* individual con otros sistemas de representación. Incluso para discutir la relación de una obra con sus circunstancias históricas, estamos obligados a situar el *texto* en el interior de su *intertexto* y después relacionar a ambos, *texto* e *intertexto*, con los otros sistemas y series que forman su *contexto*.

Ahora ya podemos afirmar que los géneros transversales son:

- 1.- Aquellos menos estables, a través de su historial de generificación han pasado por varios procesos de adjetivación y sustantivación.
- 2.- Aquellos menos “puros” o con un bajo nivel de “pureza”. Durante toda su génesis y consolidación han mantenido un alto grado de “hibridación”, “deconstrucción” o mezcla con otros géneros afines. El género transversal también es más permeable, puede prestar rasgos propios a otros géneros, pero también es capaz de fagocitar elementos de géneros afines e integrarlos en sus cánones sin alterar su esencia.
- 3.- Tiene una *intertextualidad* muy rica, mantiene vínculos muy estrechos con el resto de géneros, y demás sistemas de representación en los que interviene.

Son buenos ejemplos el western, el cine de terror, el melodrama o la comedia, pues su permeabilidad, la facilidad con la que mezclan sus caracteres, propicia esta “transversalidad” genérica.

Pero existen casos extremos, donde el abuso en el manejo de los términos genéricos por parte de los distintos usuarios ha hecho que se consolide una nueva nomenclatura, que diluye aún más las fronteras entre los distintos grupos de filmes. Para nosotros estos términos han trascendido el mero *status* de género, su decidido carácter “vertical” es capaz de empapar, de contaminar a otros conjuntos de películas a los que enriquece, pero a los que impide una filiación genérica clara.

Dado el carácter holístico de nuestra propuesta, sería más acertado en estos casos hablar de “temática del filme”, e incluso, de “tono” en el que se cuenta la historia. Así podemos hablar de cine “de época”, cine “de temática femenina”, “de acción”, “de aventuras”, histórico, romántico, bélico. Se suelen llamar películas “históricas” a aquellas cuya acción transcurre antes del siglo veinte, y se suelen llamar películas “de época” a aquellas que se desarrollan entre el barroco y la época victoriana, sin embargo, todo el cine es “histórico” y pertenece a una “época”. Algo parecido ocurre con el “romanticismo”, la “aventura”, el “belicismo” o la “acción” que, además de nombrar a géneros populares, son categorías genéricas transversales dispuestas para la fusión. Se forma así un *background*, una base más que facilite la miscelánea genérica y la desubicación del espectador.

Por el contrario, estos son algunos de los caracteres que sustentan a los géneros horizontales:

- 1.- Son los géneros más estables, más “sustantivos”.

2.- Mantienen un alto nivel de pureza. Tienen poca capacidad de hibridación, son poco permeables, no prestan ni utilizan elementos definitorios de otros géneros.

3.- Sin embargo, su *intertexto* puede ser tan rico, en algunas cuestiones, como el de un género transversal, como puede ser la forma de relacionarse con otros filmes del mismo género. Con todo, estos géneros pierden mucha fuerza a la hora de situar su *texto* e *intertexto* con el resto de sistemas y clasificaciones que establecen su *contexto*.

El afán por la mezcla de géneros ha logrado que prácticamente ninguno se mantenga en pureza, sin embargo, se puede decir que algunos conjuntos de filmes si mantienen su configuración más alejada de lo "híbrido", y más cercana a esta idea de "horizontalidad" genérica. En este punto creemos haber vertido algo de luz acerca del concepto, la evolución y las distintas clasificaciones que se han hecho acerca del género cinematográfico. Al mismo tiempo, creemos haber revelado una variable más a la hora de clasificar un texto en un determinado grupo de películas. Esta idea de transversalidad puede inferirse, además, a otros géneros como los televisivos, radiofónicos, musicales, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona, 2000.

ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert- Patrick: *El universo del western*. Fundamentos. Madrid, 1986.

AUMONT, Jacques, BERGALÀ, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1995.

BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón: *El cine de ciencia ficción*. Paidós. Barcelona, 1993.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1990.

CASSETTI, Francesco: *Teorías del Cine*. Cátedra. Madrid, 1994.

ECHART, Pablo: "La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, n. 1, 2009 pp.161-196. Recuperado el 13 de Enero de 2012

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, José Félix (2010): "La trama maestra en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste", *Fonseca Journal of Communication* N°1. 2010. 100-122. Recuperado 10 de Enero de 2012.

GUBERN, Román, y PRATS, Joan: *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona, 1979.

Gutiérrez-San Miguel, Begoña: "La investigación cinematográfica desde la interdisciplinariedad", *Comunicar* N°13; Barcelona, 1979, 209-219. Recuperado el 20 de Diciembre de 2011.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña: *Teoría de la Narración Audiovisual*. Cátedra. Madrid, 2006.

HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós. Barcelona, 1993.

LOSILLA, Carlos: *El cine de terror, una introducción*, Paidós Studio, Barcelona, 1993.

MADRID RAMÍREZ, Raúl: "Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el *feminist law*", *Anuario da Faculdade de Dereito*. 2001, pp. 403-429. Recuperado el 23 de Julio de 2012.

MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, Rafael: "Cine y mitología de los orígenes en el Nacionalismo Norteamericano: El Último Mohicano", *Fonseca Journal of Communication*, N°1; 2010, 150-186. Recuperado 10 de Enero de 2012.

MONTERDE, José Enrique: *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.

NEALE, Steve: *Género*, Paidós, Barcelona, 1990.

KITSES, Jim: *Horizons West*, Indiana University Press, Bloomington, 1969.

SANCHEZ ESCALONILLA, Antonio: "Fantasía de aventuras: La exploración de universos fantásticos en literatura y cine" en: *Comunicación y Sociedad*. vol. XXII, n. 2, 2009, pp.109-138. Recuperado el 13 de enero

de 2012.

TORREGROSA, Marta: "La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo", *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, nº24. Bilbao: UPV/EHU, 2008, pp. 303-315. Recuperado el 14 de Enero de 2012

TUDOR, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A cultural history of the horror movie*, Basil Blackwell, Oxford-Cambridge, 1989.

WRIGHT, Will: *Six-guns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley, 1976.

José Félix González Sánchez. Español. Es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pontificia de Salamanca. Licenciado en Ciencias de la Información en la Especialidad en Periodismo, Licenciado en Comunicación Audiovisual y Diplomado en Historia y Estética de la Cinematografía. Es escritor e investigador con publicaciones como "El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckimpah" o "El hombre que apagó una cerilla con un bidón de gasolina: manual de ética urgente", editados por Fundamentos. Colabora asimismo, en diversos medios de comunicación vinculados a programas cinematográficos.

Begoña Gutiérrez San Miguel. Española. Es Profesora Titular de la Universidad de Salamanca, en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sus intereses investigadores giran en torno a temas relacionados con el lenguaje narrativo audiovisual, con cuestiones de género y cinematografía o de medio ambiente y cine, nacionalismo e identidad. Ha sido Decana de la Facultad de Ciencias Sociales, Directora de Radio Universidad de Salamanca y Directora del Gabinete de Comunicación y Protocolo de la Universidad de Salamanca. Es autora de diversos libros (*Teoría de la Narración Audiovisual*, en 2006 en Cátedra), publicaciones (editorial IORTVE, Ocho y Medio, Fragua...) y artículos (*Revista Latina de Comunicación Social*, *Icono 14*, *Signo y Pensamiento*, *Trípodos...*), relacionados con los temas anteriormente citados. Ha colaborado como profesora invitada en diversas Universidades (Cuenca en Ecuador, Poitiers, Zaragoza, Málaga...) Correo electrónico: bgsm@usal.es

(1) Las comunidades genéricas constituyen lo que Altman llama *comunidades consteladas*, porque como si de un grupo de estrellas se tratara, sus miembros únicamente se pueden agrupar a través de reiterados actos de imaginación.

Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación, n.22, año 2013, primer semestre.