


[Full paper]

La architextualidad en el cine

NICOLÁS BERMÚDEZ
UBA- IUNA
R. Argentina 

Resumen: La meta de este artículo es llamar la atención sobre la complejidad del papel que, tanto en producción como en reconocimiento, desempeñan los géneros cinematográficos en la contemporaneidad y, a partir de allí, proponer algunas orientaciones para optimizar el vocabulario teórico involucrado en su tratamiento. Para arribar a este punto, en primer lugar se describen los fenómenos de la transtextualidad cinematográfica, problemática semiótica en el interior de la cual se ubica la cuestión de la architextualidad. Luego, se interroga a ciertas zonas de la reflexión literaria sobre los géneros, material importante porque desde allí suelen trasladarse ciertas observaciones al universo del cine. Finalmente, en el último apartado se intenta dar cuenta de la problemática en lo que atañe específicamente al cine.

Palabras claves: Géneros discursivos – Genericidad – Industria cinematográfica – Transtextualidad.

Architextuality in Films

Summary: The aim of this article is to suggest that contemporary cinematographic genres play currently a complex role, both in production and recognition. Therefore, we propose a guideline to improve the theoretical vocabulary on that matter. To reach that point, we first describe the film transtextuality phenomena, because the architextuality, one of the types in which is divided, is within that semiotic space. Afterwards, we examine literary reflection on genres, which is an important source for film studies. Finally, in the last section we try to face up to the issue in the specific case of movies.

Key words: Discursive genres – Genericity – Film industry – Transtextuality.

Introducción: el problema de la transtextualidad en el cine¹

La crítica suele señalar que cada film de Quentin Tarantino «homenajea un género»: *Perros de la calle* [*Reservoir dogs*, 1992] es su película de atracos; *Pulp fiction: tiempos violentos* [*Pulp fiction*, 1994], la de cine negro; *Triple traición* [*Jackie Brown*, 1997], la de *blaxploitation*; *Kill Bill, la venganza: volumen 1* [*Kill Bill: vol. 1*, 2003] la de artes marciales, y así. Más allá de que se pueda discutir si todas estas entidades homenajeadas son, en sentido estricto, géneros, el juicio de la crítica parece acertado. Ahora bien, este conjunto de referencias no siempre es percibido por el espectador, lo cual, sobra decirlo, no entorpece su intelección y su disfrute de la obra. *Triple traición* puede ser comprendida, puede gustarnos e, incluso, puede emocionarnos, aun cuando no sepamos de qué se trató el *blaxploitation*. Por supuesto que esta situación no se limita al cine de Tarantino. El trabajo sobre la recepción intertextual constituye, según Jameson (1996), la operación que caracteriza al cine postmoderno. Desde su inicio a fines de los '50, este fenómeno no cesa de adquirir una complejidad tal que se transforma, sin lugar a dudas, en una de las características más visibles del cine contemporáneo.

Urge, pues, consolidar el campo de estudios que tiene por objeto la relación entre cine y cine. Si bien abundan las investigaciones que abordan al cine en su relación con otros fenómenos artísticos (la literatura, la pintura, la fotografía, etc.), la indagación teórica de los vínculos que conectan entre sí distintas producciones cinematográficas se encuentra todavía por hacerse. El estudio de estas conexiones, cuyo despliegue se verifica tanto en el plano temporal como geográfico, también supone una reflexión sobre un estado de la historia del cine.

Sobre este fondo, la cuestión de los géneros discursivos en el cine contemporáneo encierra una serie extensa de problemáticas (la primera: la insistencia en el uso de este término). Indicaré en este texto varias, pero me explayaré en unas pocas, que de manera provisoria pueden enunciarse así:

- La situación compleja de género (y no el «género» a secas) en la producción cinematográfica industrial contemporánea.
- La conciencia genérica del espectador y la recepción architextual.

En lo que sigue, pues, se podrá leer, primero, un intento de acotar y adaptar al cine la noción de *transtextualidad* tal como la formuló Genette (1982), indispensable, creo, para el desarrollo de una noción de género específica de lo cinematográfico. Luego, una referencia a las especulaciones que ha suscitado la noción de *género discursivo* más allá del cine, pero en las cuales este último abrevó para generar su propia reflexión sobre el tema. Finalmente, me ocuparé del problema de los géneros cinematográficos.

¹ Una versión ahora modificada de este apartado y el siguiente fue originalmente publicada en el número 42 de la revista *Espacios de Crítica y Producción*.

1. La transtextualidad en el cine

Comenzaré situando la problemática de los géneros en el cine en un marco mayor: el de las relaciones transtextuales. Si bien existen en el campo cinematográfico «categorías», como el *remake* y la versión, que describen ciertos aspectos de este tópico, no se puede decir que posean consistencia teórica ni que formen parte de un sistema más o menos estable de conceptualizaciones. Por lo tanto, situaré el fenómeno cinematográfico en el interior de un metalenguaje elaborado para el universos de los textos literarios, menos como mero gesto de tráfico teórico, que como mapa de un itinerario heurístico a seguir.

Recordemos que, para Genette (1982 (1989):9-15), la *transtextualidad* comprende cinco relaciones distintas:

a) *Intertextualidad*: que se define como la copresencia efectiva de un texto en otro. No hay un único modo de configuración de esta relación, que puede ser:

1. *Literal*, como en el caso de la *cita*, donde un fragmento de un film aparece en otro. Sobra decir que la modalidad de puesta en obra y el efecto de sentido de esta operación intertextual hay que considerarlo, dada la multiplicidad de opciones, en cada caso concreto, atendiendo a una concurrencia de factores. Por ejemplo: tanto *El tirador* [*The shootist*, Don Siegel, 1976] como *El amor en fuga* [*L'amour en fuit*, François Truffaut, 1979] son casos en donde la aparición de la cita en el relato se encuentra motivada como parte del universo diegético, en tanto operación de *flashback* que refiere al pasado del protagonista (diferencia fundamental: en el segundo caso ese universo diegético preexiste al film mencionado, ya que este es el último de una serie que tiene por objeto la vida del protagonista. En el primer caso, en cambio, la serie se inventa en el mismo film gracias al marco de referencia icónico que otorga el género –aquí el *western*– y a otro factor que es propio del cine: las resonancias que ocasiona un actor –aquí John Wayne– las cuales remiten a uno o varios papeles anteriores y/o a un género, siempre que, tal como sucede con el *western*, tenga éste rasgos icónicos altamente estabilizados)². Sobre los modos de puesta en relato del fragmento citado cabe apuntar otra diferencia: o bien, como en los ejemplos mencionados, puede atribuirse a la acción del narrador implícito y extradiegético (Gaudreault y Jost 1990 (1995):56), responsable de organizar la totalidad de la red audiovisual, que introduce una banda de imagen «ajena»; o bien la cita puede hacerse presente en el espacio representado, como parte de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia principal, y aquí cuadran desde los innumerables casos en que alguna escena se desarrolla en

² Lo que permite la elaboración de films experimentales cuya producción depende de una fuerte estabilidad de elementos genéricos. Quizás el caso más célebre, ya dentro del universo del film *noir*, sea el de *Cliente muerto no paga* [*Dead men don't wear plaid*, Carl Reiner, 1982], cuya composición articula, junto a las escenas del film, otras de varias obras célebres de este género.

un cine durante una proyección cinematográfica (el ejemplo extremo, dado que todo el film se desarrolla bajo esa condición, puede ser *Goodbye, Dragon Inn* [*Bu san*, Ming-liang Tsai, 2003]), o casos, innumerables, que apelan a otro dispositivo (e.g. en un plano de *Encuentros cercanos del tercer tipo* [*Close encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977], los hijos del matrimonio Neary ven por televisión y comentan *Los diez mandamientos*, de DeMille). Los factores a considerar para organizar y clasificar los modos literales de copresencia son múltiples. Dejo aquí la cuestión planteada, no agotada. Además de la *cita*, el discurso verbal posee otro régimen de copresencia literal, aunque menos explícita: el *plagio*. Obviamente, en el cine existe la posibilidad de no declarar la fuente de donde se extrae el fragmento citado, pero, a diferencia del discurso verbal, es improbable que el espectador no perciba esta presencia.

2. *No literal*, como ocurre en el caso de la *alusión* –conceptualizada muchas veces como «homenaje»– cuyo reconocimiento supone el conocimiento de ambos textos (e.g. la escena del gatito que come de la bandeja del desayuno de *La piel dulce* [*La peau douce*, François Truffaut, 1964] recreada por el mismo director en *La noche americana* [*La nuit américaine*, François Truffaut, 1979]; las escalinatas imponentes como espacio en donde se desarrolla la acción en *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925] evocada por *Los intocables* [*The untouchables*, Brian De Palma, 1987]. En general, la intelección de la obra no se ve comprometida por el reconocimiento efectivo de lo aludido; como mucho, hay un tipo de placer (al que me referiré más adelante) que, sin él, se pierde. Por lo dicho más arriba, también podemos incluir aquí fenómenos como el uso de ciertos actores que incorporan los ecos de personajes realizados en films anteriores.³

Nótese que, aunque sin desconocerla, no me he detenido en toda la complejidad que encierra el fenómeno intertextual en el cine (que no es, por otra parte, el propósito de este trabajo). Dejo de lado, por ejemplo, la posibilidad de llevar a cabo operaciones de citado en solo uno de los sistemas de signos que involucra un film (e.g. sólo las imágenes sin la música o a la inversa).

b) *Paratextualidad*: Espacio privilegiado para el vínculo del film con el espectador, el *paratexto* deja en claro la importancia de reflexionar sobre el dispositivo: ¿qué puede considerarse paratexto de un film? Los títulos, por supuesto, pero las señales de su entorno se modifican si el encuentro con el

³ Dice Daney: «El cine es este arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos. Esto vuelve a aparecer en otro nivel con los actores: lo perturbador del cine, lo que no puede existir en otro lado, incluso en el teatro, es por ejemplo cuando un cineasta como Bertolucci dice: “Quiero a Sterling Hayden para *Novecento* porque es Johny Guitar”. Wenders hace lo mismo con Nicholas Ray. Hubo un reciclaje de carne viva, de admiración viva, de relaciones de filiación que se pudo decir y que ha sido mostrado» (2004: 288).

film es en una sala de cine (en este caso habrá que agregar, por ejemplo, a los afiches), o en el hogar, mirando un DVD alquilado (e.g. la publicidad impresa en la caja), etc.

c) *Metatextualidad*: Se trata de la relación que une a un texto con otro que se refiere a él sin citarlo y siempre implica un desnivel entre ellos. En términos más simples, es, según Genette (1982 (1989): 13), el caso del «comentario». Tiene, creo, más de una posibilidad de realización en el campo cinematográfico. Menciono algunas sin ser exhaustivo:

1. La actividad crítica.
2. La operación de puesta en abismo en el propio film (e.g. algunos fragmentos de *Los rubios* [Albertina Carri, 2003]).
3. Sin incurrir en una cita, los films en donde se comenten otros. Sería el caso, por ejemplo, de los *making of* y los documentales sobre un film o sobre el proceso de su realización (e.g. el documental realizado por Agnès Varda, *Las señoritas cumplieron 25 años* [*Les demoiselles ont eu 25 ans*, 1993], sobre *Las señoritas de Rochefort* [*Les demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy y Agnès Varda, 1967]).

d) *Hipertextualidad*: Se define como la relación de derivación de un texto (*hipertexto*) desde otro anterior (*hipotexto*), sea por una relación de *transformación* (e.g. parodia, travestismo, transposición), sea por una relación de *imitación* (e.g. pastiche, imitaciones), y según un régimen funcional determinado (puede ser, por ejemplo, lúdico, serio, satírico, etc.). Sobra aclarar que toda obra se encuentra en algún grado de relación hipertextual con otra u otras, aunque ese vínculo no haya sido buscado deliberadamente por el autor, aunque no deje marcas explícitas en la obra, aunque no sea efectivamente reconocida por los destinatarios. Abordado a partir de múltiples nociones, desde la «*remake*» hasta las de «influencias» o «tradiciones», la intelección de esta red es, cada vez más, uno de los objetivos centrales de la reflexión cinematográfica contemporánea.

Sólo a modo de ejemplo, mencionaré como posible caso de *parodia* (transformación lúdica) la que efectúa *¿Y dónde está el piloto?* [*Airplane!*, J. Abrahams y D. Zucker, 1980] de las distintas versiones de *Aeropuerto* [*Airport* (1970), *Airport 75*, *Airport 77*].⁴ La operación clásica de *remake*, por su parte, podría considerarse como *transposición* (transformación seria). Un caso de *pastiche* (imitación lúdica de un estilo) estaría dado por gran parte de la obra de Tarantino (especialmente *Death proof*, 2007). Finalmente, se puede postular

⁴ Aquí surge la pregunta sobre la validez del ejemplo, dado que más que una obra, lo que se está parodiando en este caso es un conjunto, conjunto que proporciona la estabilidad de rasgos reconocibles por el espectador para que sea efectiva la transformación paródica. No obstante, se admitirá que no llega a ser el caso en donde lo parodiado es el género, como en la saga *Scary Movie*.

como imitación estilística de tono serio –casi su verdadera reconstrucción arqueológica– la que lleva a cabo Todd Hynes en *Lejos del cielo* [*Far from heaven*, 2002] del film de Douglas Sirk *Lo que el cielo nos da* [*All that heaven allows*, 1955].

Resultaría insuficiente cualquier intento que emprendiera en este trabajo con el objeto de conceptualizar y organizar las múltiples configuraciones que puede adquirir este fenómeno. Sólo me permito apuntar que muchas y centrales corrientes cinematográficas contemporáneas ejercen la *hipertextualidad* como principio constructivo de sus obras.

Architextualidad: La *architextualidad* es la relación de un ejemplar textual con el conjunto de categorías generales del que depende. En este espacio se debe incluir la relación de una obra con lo que suele llamarse su «género» (me referiré más adelante a la conveniencia o no de este término, por ello el uso de las comillas), que de ningún modo es, más aún en el caso del cine, la única categoría general existente. Al tratarse de los fenómenos de inscripción de un ejemplar específico en una dimensión de mayor abstracción, tanto en producción como en reconocimiento, hay que considerar otros niveles y otras categorías. El cine nos ofrece la posibilidad de hallar categorías intermedias entre la de género y el ejemplar singular (el film). El conjunto más evidente, pero, a la vez, extremadamente complejo es el que se forma por una analogía genética (cfr. Genette 2002 (2005):101). Complejo porque es compleja la categoría de autor en el cine. Las sonatas de Beethoven, por caso, pertenecen a un género («sonata») y a un grupo genético (obras de Beethoven), aunque el conjunto de las obras de Beethoven forman un grupo únicamente genético, sin unidad genérica. Ahora bien, como señala Genette (*ibid.*), «el cine hollywoodense forma un grupo plurigenético, pero cuya unidad genética es pluriautoral». Es decir: si lo architextual se define –según intentaré mostrar– por su inscripción en una red transtextual, en el caso del cine hay que sumarle la agrupación de films por una red más compleja de filiaciones cruzadas. La causa última de esto es el carácter colectivo de la producción cinematográfica y el hecho de que cada uno de los participantes de la producción (guionista, director, protagonista, etc.), puede, a la vez, ocupar algún lugar en la instancia de producción de otro film, transferencias que contribuyen a establecer parentescos.

No obstante esto último, de todas las dimensiones que comprende el architexto, en este trabajo consideraré principalmente la genérica. Dado que el género también contempla la vinculación que establece una obra nueva con las anteriores, algunas de las indicaciones hechas para el caso de la *hipertextualidad* en el cine son pertinentes para el caso de la *architextualidad*.

2. Cuestiones en torno a los géneros discursivos

2.1. Comienzo indicando algunos aspectos nodales del fenómeno de los géneros discursivos que aquí, sin embargo, no abordaré.

- La dimensión genética del fenómeno (¿por qué aparecen los géneros y, más allá, la organización clasificatoria de los fenómenos discursivos?). Las respuestas a los interrogantes que se forjan en esta dimensión es posible hallarlas en varios espacios epistemológicos, como, por ejemplo, la antropología levistraussiana (que explica que la necesidad de clasificar, de imponer un orden sobre las múltiples manifestaciones de la naturaleza, sobre la relación de las personas con la naturaleza y sobre las relaciones entre las personas, forma parte de las características mentales estructurales y universales), o la arqueología foucaultiana (que ve en los géneros unos dispositivos de control y normalización internos a la actividad discursiva, operando a través de la exigencia de repetición e identidad con lo precedente).⁵

- La dimensión no estética (o no exclusivamente estética) del fenómeno, esto es: las reflexiones y clasificaciones que fueron producidas fuera del campo artístico y, específicamente, del literario. Desde un abordaje discursivo, esta segmentación puede parecer arbitraria, y por cierto que en algún grado lo es; permite, no obstante, pensar en su peculiaridad el comportamiento de los géneros bajo las reglas del campo artístico. Baste con señalar que no ignoro el valor decisivo de otras tradiciones que, al menos inicialmente, exploraron el fenómeno de los géneros sin circunscribirse al ámbito estético; tradiciones como la retórica (cuyo principio de ordenamiento y codificación genérico ha partido de la observación de la estabilidad del vínculo entre un modo de hablar y un lugar social de enunciación), o como la marxista (para la cual los géneros, primarios y secundarios, son formas que mediatizan las condiciones sociales y el habla concreta individual, moldeándola según la determinación de las condiciones de una situación social dada y sus oscilaciones o, con mayor precisión, según las relaciones de producción y la formación político-social).⁶

2.2. Pasemos ahora al campo de la literatura. El concepto de género es uno de los primeros y fundamentales que se desarrolló en la teoría literaria, y su importancia no ha perdido vigencia. De Aristóteles a Schaeffer, su linaje se

⁵ Cfr. Foucault M. 1971.

⁶ Tradición que tiene algunos corolarios significativos: 1) el locutor concebido por esta teoría no se define por el manejo de una lengua, sino por la capacidad de utilizar las distintas formas genéricas de la comunicación según sus necesidades; 2) la tarea urgente del marxismo es tipologizar estas formas; 3) el analista del discurso debe estudiar el lenguaje desde los géneros, para no caer en abstracciones o en formalismos o, lo que es lo mismo: la conexión lenguaje-vida está mediada por los géneros. Cfr. Voloshinov (1929).

extiende por dos milenios. En algunos aspectos, y por esto me demoro en este tópico, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los literarios (esto no implica decir que la industria se limita a trasladar los géneros literarios al cine). Sin embargo, no voy a hacer una historia de las teorías literarias sobre el género; tan sólo resumiré, siguiendo en parte a Altman (1999 (2000):30-31), algunos discutibles axiomas, explícitos o tácitos, compartidos por estas teorías:

1. Los géneros tienen una existencia real y se encuentran separados por fronteras nítidas, por lo que pueden ser fácilmente identificados.

2. A partir de la creencia anterior, los estudiosos se dedicaron a describir lo que consideraban géneros ya existentes, en vez de concebir categorías interpretativas propias, y a clasificar los *corpus* de ejemplares textuales a partir de esas descripciones.

3. La actitud típica de los teóricos de los géneros fue considerar que textos con similares rasgos característicos producen de manera automática significados, lecturas y usos similares; en algunos momentos de la historia de la teoría literaria, esta relación adquirió, incluso, estatuto prescriptivo.

El inconveniente de las teorías que se apoyan en estas suposiciones es, me parece, que le otorgan a los géneros un estatuto exterior, estable, muchas veces normativo o meramente clasificatorio.

Bien vale aquí hacer un alto para exponer la esclarecedora revisión que hace Schaeffer (1986; 1989) de la cuestión considerada. Su diagnóstico es congruente con el de Altman, pero su fundamentación es más satisfactoria. Comienza despejando las cuestiones que confunden las teorías literarias, al punto que les impiden definir adecuadamente qué es un género. En principio, no tratan de manera diferencial lo que de hecho son problemas distintos: a) la relación de *un texto con su género*, b) la relación entre *los textos y los géneros*. Está claro que esta última relación conduce a problemas filosóficos, que involucran a la gnoseología y a la filosofía del lenguaje, puesto que se trata de considerar de qué modo se vinculan los fenómenos empíricos con las clases y, por esta dirección, se arriba al problema de los universales (y a las respuestas antagónicas que suministraron el *realismo* y el *nominalismo*).

Confundir a) y b) revela, según Schaeffer, otra confusión, la principal, que permanece latente. Limitarse a observar cuestiones como la identificación de rasgos que se repiten, la supresión de diferencias, la inclusión en instancias de mayor abstracción implica perder de vista las relaciones múltiples entre los ejemplares, y que son estas relaciones las que definen el funcionamiento de un género. Esta limitación se origina –he aquí la confusión– cuando se abordan las prácticas discursivas empleando como retícula el modelo de organización genérica de las ciencias naturales. Se olvida, tomando este camino, que los seres vivos estamos afectados por una *invariancia reproductiva* (Monod 1970),

es decir, reproducimos y transmitimos *ne varietur* la información correspondiente a nuestra propia estructura, como parte de un proyecto teleonómico esencial. Así pues, poseemos un determinismo morfogenético autónomo de las fuerzas y condiciones exteriores, las cuales, a lo sumo, trastornan este desarrollo. Esta propiedad nos diferencia de objetos y de artefactos, como, por ejemplo, los géneros discursivos y los ejemplares textuales que los componen, dado que son creación de agentes exteriores (y en el cine, para complejizar aún más las cosas, la instancia de producción es siempre colectiva). Expresado de manera simple, la perra Lassie se explica a partir de su género, dado que sus propiedades, mamífero doméstico cuadrúpedo, derivan de su pertenencia a la clase de los caninos. Un ejemplar textual, por contrapartida, no admite que sus rasgos se expliquen siguiendo ese camino: si un texto posee «X» propiedades no es *porque* pertenece al género X, sino que esto se debe a que posee ciertas características compartidas con otros textos lo que le permite conformar, amalgamándose con ellos, una clase. Según Schaeffer, esto se explica en razón de que:

Los seres naturales se reproducen biológicamente, se engendran el uno al otro, quedando garantizada la unidad de la especie por la identidad de la carga genética transmitida en el momento de la reproducción; por el contrario, y hasta que no se demuestre lo contrario, los textos no se reproducen, no se engendran directamente unos a los otros. Dicho de otra forma, y como Aristóteles ya ha demostrado, en tanto que la constitución de una clase biológica se basa en la continuidad de un proceso de engendramiento, o sea, en una causalidad interna, la constitución de una clase textual es fundamentalmente un proceso discontinuo ligado a una causalidad externa. Dicho de manera más banal, un texto sólo existe gracias a la intervención de una causalidad no textual: existe porque es producto de un ser humano (1989 (2006): 49).

El antecedente de esta distinción entre dos regímenes de ordenamientos genéricos es la obra clásica de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1970) la cual, a su vez, reenvía críticamente a los trabajos de Northrop Frye. En Todorov, sin embargo, esta distinción no se propone con el objetivo de encontrar la *ratio essendi* de los ejemplares individuales, sino para diferenciar las capacidades transformativas que cada uno de estos últimos tiene sobre las respectivas clases. No obstante, las consecuencias a las que llega sobre la identidad de los géneros en uno y otro campo es la misma:

El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte, no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, utilizara analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido

de los términos «género» y «espécimen» según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquélla.

Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie (1970 (1994):9).

Esta diferenciación manifiesta la imposibilidad de homologar una y otra actividad clasificatoria. Aún a riesgo de simplificar el asunto, de las clasificaciones de las ciencias naturales se puede afirmar que funcionan incluyendo ejemplares definidos en géneros cerrados, donde la imposibilidad de definir o incluir no es atribuible más que a la ignorancia del agente clasificador (e.g. ver a Lassie y no saber qué animal es). Las clasificaciones artísticas, por el contrario, funcionan por las diversas articulaciones de ejemplares y especies diversamente abiertos o cerrados, diversidad que no es ajena a la voluntad de quien emprende la clasificación (e.g. *un soneto*, que pertenece a una especie cerrada –digámoslo por el momento así: de gran estabilidad y fuerza prescriptiva– puede incluirse en un género más abierto, como *la literatura*; pero una especie abierta como *la novela* puede pertenecer a un género comparativamente menos abierto, como lo es, de nuevo, *la literatura*) (cfr. Genette 2002 (2005):112).

Esta superposición con la genericidad de las ciencias naturales es un factor que promueve la perturbación de la intelección de los géneros discursivos o, para ser más preciso, de los géneros que organizan los textos, dado que:

- se considera a los textos concretos (a los films, por ejemplo) como cosas, y no como hechos comunicativos;

- se plantea una relación de *exterioridad* trascendente entre texto y género, exterioridad que puede adquirir más de una configuración, por ejemplo:

- a) Convertirse el género en una mera *descripción teórica* que nada explica sobre la incidencia concreta de los géneros en las operaciones de producción.

- b) Instaurarse como una *norma*, ya sea *exterior*, en donde un texto funciona como un metatexto con carácter prescriptivo (e.g. el reconocimiento de la *Poética* de Aristóteles en el neoclasicismo), ya sea *interiorizada*, en tanto

principio de explicación cognitivo, para justificar el pasaje de una clase a un texto.

c) Que tome el género el estatuto de *matriz fundadora* de una clase de textos (como si en el género *western*, se fundaran cada uno de los *westerns*), matrices totalmente reconocibles para los locutores individuales al momento de la producción de textos concretos, asegurando así la pertenencia de esos productos a una clase.

3. Architextualidad en el cine: el caso de los géneros

3.1. Sobra decir que el cine hizo su aparición cuando ya existían los géneros (con más propiedad: la conciencia de emisores y receptores sobre la organización de los textos y los discursos) y ya existían varias teorías sobre ellos. Contra una primera hipótesis extensamente difundida que señala que los géneros literarios y teatrales se trasladan directamente al cine, sucesivas investigaciones demostraron que lo que tuvo lugar en realidad fue un fenómeno de recreación. En sus orígenes, por caso, el cine se apropió de elementos de distintos géneros extracinematográficos (e.g. el musical se produce por una reelaboración y mixtura de elementos de la comedia romántica literaria y el vodevil).

Explayémonos, de aquí en adelante, sobre lo que sucede con los géneros cinematográficos. Si bien su indagación se limita al cine de Hollywood y a una situación de funcionamiento pleno del sistema de estudios, tomaré de nuevo como orientador el texto de Altman *Los géneros cinematográficos* (1999). El mérito insoslayable de este trabajo es menos la presentación que efectúa de una nueva teoría del género, que la delimitación y exposición detallada de todos los aspectos que involucra el fenómeno (su comportamiento en las instancias de producción y reconocimiento, su circulación, la polisemia del término, su dinámica reproductiva, etc.). En tal sentido, el género no puede pensarse sino como una problemática múltiple, como una situación compleja de género, que involucra:

- a) Los films y su producción
- b) La actividad espectral
- c) La actividad crítica

3.2. De acuerdo con Altman, el proceso que daría origen a los géneros cinematográficos tendría una hipótesis central, a saber:

El primer paso en la producción de géneros es la creación de una posición de lectura a través de la disección crítica y el segundo es la consolidación

de dicha posición mediante la producción de películas, el tercer paso necesario es la aceptación de dicha posición de lectura y del género por parte de toda la industria (1999 (2000):76).

Lo que antecede obliga a la reflexión teórica a poner en suspenso sus coincidencias, tanto con las etiquetas en relación a las cuales la crítica organiza su análisis de los films, como con los términos que, en el intercambio cotidiano, utilizan los espectadores:

La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza: aunque puede facilitarnos instrumentos a la medida de nuestras necesidades, es ineficaz a la hora de captar la diversidad de necesidades de productores, exhibidores, espectadores y otros usuarios de los géneros en el pasado (1999 (2000):77).

En suma, más allá del efecto de sentido en apariencia contrario que produce el trabajo crítico, el de la conformación y reproducción de los géneros y su designación no es un fenómeno estable. Si se despliega la explicación que brinda Altman (1999 (2000): 94) del proceso de generificación tal como tiene lugar en el cine de Hollywood (insisto que su modelo es aplicable sólo a zonas donde la industria tiene un papel determinante), observaremos que:

- El proceso se inicia mediante el análisis y la imitación, por parte de los estudios, de los rasgos que han hecho más rentables sus películas. Es decir, conviene rechazar pronto la hipótesis de que un género se define de manera anticipada y luego se hacen los films que el público ya sabe cómo recibir (esquemáticamente: instancia crítica → instancia de producción → público).
- A partir de lo anterior, se crean nuevos ciclos de films que, normalmente, son el producto de un trabajo sobre géneros ya existentes (se lo puede designar hibridación, incorporación de un nuevo componente semántico, de una nueva perspectiva, etc.). Aunque se trate de una simplificación, agreguemos que, dado que, como ya se dijo, en el cine la instancia de producción es colectiva, conviene atender a otro agente cuyas operaciones muchas veces entran en conflicto con las determinaciones de la industria. En tanto «autores» de las obras concretas, para el director y/o el guionista el género es un componente que participa en la elaboración de las películas, componente al cual reproducen, transforman, hibridan, etc., actuando sobre la materia semántica a tratar y a su organización discursiva (e.g. la

estabilización del *western* en la obra de Ford y la reelaboración que hace, entre otros, Peckinpah).⁷

- Si resultan exitosos, esos ciclos pueden convertirse en géneros compartidos por toda la industria y las designaciones genéricas adjetivas (e.g. *comedia musical*, cuando se agregan canciones y bailes a la comedia clásica) se sustantivan (*musical*, en tanto nuevo género autónomo).
- Desde aquí, la repetición hace que el género se agote (al menos para las producciones de prestigio).⁸
- Para colmo, los nombres de los géneros a menudo tienen un comportamiento autónomo en este proceso: la mayoría de ellos tiene suficiente prestigio como para mantenerse invariable ante la aparición de un nuevo proceso de generificación, aún cuando no se adecuen totalmente a este fenómeno emergente que tienen que designar.

El desempeño de la crítica en el proceso de generificación se contrapone al de la producción. Dado que los géneros no son estables, el método crítico suele optar por tomar un grupo representativo de obras (una versión del género, digamos) y analizarlos reescribiendo su historia (lo que siempre implica resignificar la historia del cine). Debe separarse, entonces, la lectura que hacen los críticos de la lectura crítica que realiza la industria. A los primeros les interesa que los géneros tiendan a la estabilidad, condición que tiene en la afiliación nítida y unívoca entre el ejemplar y un género uno de sus factores. Es esta hipótesis de «la pureza», de la posibilidad de detectar y definir todos (o gran parte de) los elementos que configurarían una categoría, de la posibilidad de la concurrencia en un elemento de la totalidad de los rasgos que lo inscribirían en esa categoría, es, en definitiva, la vigencia de esta conjetura la que permite hablar de mezcla. En sentido estricto, la hibridación de géneros realizada en un film considerada como un dato (estético) significativo incumbe a la percepción crítica: es un fenómeno metatextual. La industria, por el contrario, promueve la polivalencia del ejemplar como un modo de autoreproducción (Altman 1999 (2000):186). A fin de asegurarse la mayor cantidad de espectadores, la instancia de producción busca aislar elementos de referencia que susciten la evocación de lo que el discurso crítico ayuda a configurar como un género para luego introducirlos en los films. De hecho, los estudios hacen eso no sin cierta comodidad, porque en la percepción de los espectadores los géneros se asocian a rasgos fácilmente reconocibles; por ejemplo:

⁷ Esta conflictividad, incluso, ha sido parodiada en algunas producciones (tal es el caso de obras como *Barton Fink* [Joel y Ethan Coen, 1991] y *Las reglas del juego* [*The Player*, Robert Altman, 1992]).

⁸ Y puedan iniciarse toda una serie de operaciones: es viable, vaya como ejemplo, hacer una parodia de un género o la imitación seria de los rasgos que lo definen, para satisfacer el placer de la adecuación de un film a su género.

- La aparición de un detective en una pequeña oficina, con una cliente atractiva, sumado a un relato en off en primera persona → film *noir*.
- Un viaje en diligencia → *western*.
- Individuos que se ponen a cantar repentinamente → musical.

Obviamente, estos rasgos no sólo pertenecen a motivos de la historia ni a la categoría de género:

- Un actor puede estar identificado con un género como, por caso, Leslie Nielsen → *slapstick comedy*.
- Lo mismo puede suceder con ciertos rasgos del lenguaje: un plano secuencia de 15 minutos → «film de autor» (e.g. un film de Sukurov o de Bela Tarr).⁹

Es decir: la finalidad es asegurar films «multigénéricos» para una multiplicidad de espectadores.

La adhesión a lo anterior, hace que valga la pena discutir la idea, ampliamente aceptada, de que la mezcla de géneros es un fenómeno exclusivo de la posmodernidad. El trabajo de Altman muestra que la mezcla existió siempre y ya es factible de encontrar en el nacimiento de los ciclos que originan géneros.¹⁰ Lo propiamente posmoderno, en todo caso, es la apelación deliberada a la conciencia del espectador sobre ese conocimiento de géneros o grupos genéticos (y, como correlato, el placer que esta percepción puede ocasionarle).

3.3. Ante este estado de cosas, conviene replantear el plano del metalenguaje. Aunque originalmente pensado para la literatura, el modelo que propone Schaeffer habilita a describir y explicar lo que sucede en el cine a partir de una teoría textual no meramente clasificatoria. «Existiría una categoría ideal extratextual –digamos *el western*– de la cual se derivarían los textos concretos, como *La diligencia*, *Río Bravo*, etc.»: tal afirmación es, para Schaeffer, inexacta. A partir de la verificación de la existencia de una serie de parecidos textuales, tanto de orden temático (e.g. el oeste americano, los pistoleros, el duelo final, personajes como el sheriff y los indios) como de su organización discursiva (e.g. abundancia de primeros planos, brevedad en los diálogos), cabe postular la existencia de una *escena genérica* que posee una *genericidad*

⁹ Reconozco que este ejemplo requiere una serie de precisiones que, por falta de espacio, omito.

¹⁰ Altman (1999 (2000):60), comenta un artículo de Charles Musser en donde queda demostrado que incluso un film como *El gran robo del tren* [*The great train robbery*, Edwin Porter, 1903], considerado la primera muestra del género *western*, es ya producto de una combinación de dos distintos: el subgénero ferroviario del género de viajes y del policial de crímenes violentos.

moduladora.¹¹ Esta escena genérica sería considerada como uno de los tantos componentes que integran ese hecho comunicativo que es un film, componente que, de acuerdo a su genericidad, es susceptible de entrar en el juego de repeticiones, relocalizaciones, transformaciones, etc. Así pues, el género no sería una matriz ni el film un objeto derivado de ella. Dos consecuencias significativas se desprenden de este planteo.

La primera es que, contra las lecturas inmanentes, la determinación de la incidencia de la genericidad solicita una lectura transtextual del film, su inserción en una red textual que lo trasciende, red que no se limita a la dimensión architextual. Por ejemplo, un análisis en producción, bajo estos términos, de *Entre dos fuegos* [*Last man standing*, Walter Hill, 1996] implicaría como mínimo:

1. Atender a los rasgos (de distinto nivel) tomados de *Yojimbo* [Akira Kurosawa, 1961] (de la cual *Entre dos fuegos* es una remake declarada) y de *Por un puñado de dólares* [*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964] (que es una remake no declarada de *Yojimbo* y a la que *Entre dos fuegos* no reconoce como fuente) que se repiten y se transforman, es decir, observar el trabajo sobre el componente hipertextual.

2. Considerar la acción de la genericidad moduladora específica. En otros términos, reflexionar sobre el modo en que *Entre dos fuegos* repite y transforma rasgos también presentes en otros films anteriores que la crítica agrupa bajo ciertas categorías, una de las cuales sería la escena genérica, escena genérica que se especifica, además, a través de un nombre (en este ejemplo: film «de gangsters» con elementos de «western»).

3. Centrarse en la transformación de esos rasgos, para observar la modificación contingente operada sobre la escena genérica y, desde allí, considerar si estas transformaciones son retomadas en otros films «de gangsters».

En segundo lugar, este planteo permite afinar la explicación, por parte de la teoría y la crítica, de la dimensión genérica en la instancia de producción. La genericidad moduladora actuaría del siguiente modo:

¹¹ Sería deseable que no se piense que no hago más que un reemplazo de nombres (*escena genérica* en lugar de *género*), complejizando improductivamente la «transparente» idea de género discursivo. Se verá que esta designación (que no es exactamente igual a *género*, término que por otro lado mantengo y más adelante se verá con qué valor) optimiza la explicación de cómo incide lo genérico en la producción cinematográfica.

¹² Resulta evidente lo exageradamente optimista que fue mi enunciación sobre la posibilidad de determinar una escena genérica de pertenencia de una obra desde la lectura crítica; para el portal IMDB –vaya esto como indicio del problema– el género de *Entre dos fuegos* es: *Action, Crime, Drama, Thriller* (tiene, además, un centenar de «Plot keywords», una de las cuales es «Shot in the stomach», lo que permite conectarla con, por ejemplo, *Scarface* de De Palma), *cfr.*: www.imdb.com, consultado el 17/06/09.

- Por la repetición de la copresencia de ciertos elementos de distintos niveles, el de los motivos temáticos y el de los procedimientos que atañen a su puesta en discurso, se constituyen escenas genéricas.

- La escena genérica es un material más con el que trabaja (con mayor o menor grado de conciencia) todo texto en su gestación (vale decir, establece con respecto a ella un régimen de duplicación o de transformación). Es posible, correlativamente, preguntarse acerca de la estabilidad de la escena (redunda afirmar que, en el cine al menos, esto no hace directamente a su «fuerza prescriptiva»). Un análisis posiblemente mostraría que esta escena genérica comprende dos dimensiones: semántica y sintáctica, y que su estabilidad depende de la acción simultánea de esas dimensiones. Pueden, por tanto, tener lugar varias combinaciones. a) Hay escenas genéricas bien constituidas, que presentan estabilidad en ambas dimensiones; en el *western*, por ejemplo, encontramos cierta persistencia en la iconografía (e.g. caballos, revólveres, desiertos) y en los esquemas narrativos (e.g. contraponer la comunidad y la naturaleza salvaje). b) Hay escenas genéricas lábiles (quizás debería reemplazar esta denominación por algo así como «cuasi-escenas») que comparten elementos correspondientes al plano semántico, mientras que la organización sintáctica tiene un menor nivel de persistencia; pongamos por caso los «films que relatan un juicio» (*El caso Paradine* [*The Paradine case*, Alfred Hitchcock, 1947], *Anatomía de un asesinato* [*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959], *El honor de los Winslow* [*The Winslow boy*, David Mamet, 1999])¹³. c) Finalmente, el caso inverso al anterior: escenas genéricas (también lábiles) que sólo comparten una organización sintáctica esquemática; por ejemplo, los relatos estructurados a partir de fuerzas en confrontación que también son complementarias (e.g. *Troya* [*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004], *Batman* [Tim Burton, 1989]).

- A su vez, todo film modifica retrospectivamente su escena genérica (e.g. *Entre dos fuegos* establece, sí, una serie repeticiones, pero también relee y modifica la escena genérica prototípica de los films de «gangsters»; evidentemente, aquí también cabría preguntarse de qué manera cada film modifica a su escena genérica).

La explicación no está completa si no se desarrolla algo que en los párrafos anteriores está apenas mencionado: que en el éxito comercial de un film o, mejor, en el placer o goce del espectador, está fuertemente involucrado algún tipo de reconocimiento genérico (no necesariamente monovalente), es decir, la posibilidad de inscribir algún/os rasgo/s del ejemplar en alguna/s categoría/s. Esto abre la pregunta por el vínculo entre los géneros y la instancia espectral.

¹³ Me doy perfecta cuenta de que el ejemplo elegido no es el mejor, dado que un juicio de jurados suministra un modelo fuerte de organización narrativa: partes antagonistas, un tercero que hacia el final resuelve el conflicto a favor de una de ellas, etc.

4. El género y el espectador

Según Traversa (1984: 75-85), el espectador, aún ignorándolo, es un erudito en géneros. Como el campo de la producción fílmica es tan extenso, el espectador debe ordenar sus datos para asegurarse la consecución de un goce, generarse una memoria de lo que le gusta. El problema es la ampliación y la fragmentación actual del fenómeno cinematográfico: dado que, como se indicó antes, los géneros se orientan hacia la parcelación (e.g. comedia dramática, *spaghetti western*), la memoria del género tiende a multiplicarse.

La afirmación de Traversa implica el reconocimiento de la posibilidad de que la depositaria del placer sea la categoría y no solamente el ejemplar. Para Altman (1999), si cabe la posibilidad de un placer genérico (si hay individuos a los que les gusta más el *western* que *A la hora señalada* [*High noon*, Fred Zinnemann, 1952]), esto se explica, al menos parcialmente, a partir de la postulación de un mecanismo ligado a la economía de la energía psíquica. La premisa aquí es que los géneros presentan universos integrados por leyes de conducta que perturban a las normativas socio-culturales. En su transcurso, cada film actualizaría ese conflicto de una manera progresiva, hasta un punto donde el orden cultural se impone a la ley transgresora del género. Es decir: frente a la intensidad creciente que los pone en riesgo, terminan por restaurarse los valores culturales. Esta liberación final produciría en el espectador un ahorro de energía psíquica asociado a la sensación de placer. Inmediatamente surge el interrogante sobre qué zonas de la cultura amenazarían los universos que construyen los géneros. Según Altman, existen, por ejemplo, géneros donde se cuestiona la autoridad (e.g. el *film noir*, la *slapstick comedy*), géneros que presentan una rebeldía individual frente a imposiciones sociales (e.g. la *screwball comedy*, el melodrama) y géneros en donde se activan peligros que la sociedad quiere minimizar (e.g. los films de aventuras, el cine bélico, el *western*).

Este breve catálogo de las zonas socio-culturales sobre las que actúan los distintos géneros sirve para proyectar allende el placer subjetivo la «función socio-cultural» de los géneros. Ese equilibrio restaurado del que habla Altman, también facilita, en último término, la estructuración de un imaginario orientado a la justificación y organización de alguna institución social (e.g. la comedia romántica evoca el proceso de cortejo fundamental para las normas democráticas de parentesco y reproducción). Es verdad, sin embargo, que en la contemporaneidad esta función evocadora y organizadora de lo social correspondiente a los géneros ha perdido su prevalencia frente a la función transtextual; para los géneros, su propia subsistencia parece ser más importante que su función socio-cultural. En términos más simples, los films tienden cada vez más a evocar films anteriores del mismo género y a los géneros en sí mismos. La memoria del género supera hoy en importancia a la

experiencia compartida del mundo. A los espectadores, el género les organiza el «pasado común» del cine, los otros films del género (e.g. en un film de ciencia ficción, la aparición de un *cyborg* quizás nos evoque menos lo humano como problema antropológico que los *cyborgs* de films anteriores). La importancia de la recepción intertextual se convierte en –insisto– un dato significativo del estado actual del cine.

Estos argumentos tienen una contraparte que se explica a partir de la sociología de la recepción. Como nítidamente ocurre en el ámbito de la música popular, también en el caso del cine se constituyen comunidades de consumidores de géneros específicos (e.g. los fanáticos del *western*). Según Altman, este factor de identificación es asimismo fuente de placer, un placer originado en el entretendido de lazos comunitarios.

Detengámonos en estos tópicos: gusto y placer. En una incursión por la filosofía, Genette (2002 (2005):38-125) cuestiona la posibilidad de un juicio de gusto sobre un género en sí mismo. No es posible, señala refiriéndose a Kant, sentir placer por un género, que nos guste un género, dado que, al contrario de lo que ocurre con el proceso de conocimiento, la apreciación estética es sin concepto, procede de un placer inmediatamente experimentado en la representación. En otros términos, se trata de una percepción que solicita la presencia de un objeto concreto, mientras que en el caso de los géneros el sujeto se enfrenta a una clase abstracta ausente. Más allá de este principio general, el autor advierte las cuestiones específicas que plantea en este punto el campo artístico, en donde la percepción está sometida a una porosidad constante entre obra y género (v. *supra* 2.2.). Es imposible reseñar todos los casos que dan cuenta de estas especificidades. Como ejemplo, baste sólo con considerar si en el *arte conceptual* no es justamente un concepto el objeto de una apreciación estética.

Puedo decir que «amo los films bélicos», puedo decir «me gusta *Apocalypse now* [Francis Ford Coppola, 1979]», pero el enunciado «me gustan los films bélicos», aunque gramatical, es, para Genette, incongruente. De todos modos, el placer genérico no está totalmente inhibido. Se puede desear un género, se puede «amarlo», mantener con él una relación fantasmática que estructure la búsqueda del placer que sólo proporciona la percepción efectiva de un ejemplar afiliado a ese género. No es imposible, en definitiva, sentir el placer de reconocer que un film pertenece a un género. Este reconocimiento puede tener más de un origen. Puedo, en principio, detectar un rasgo en el film que me permita incluirlo en un género (e.g. la voz en *off* como dato para determinar que un film es *noir*). Consecuentemente, me encuentro en condiciones de percibir una variante en relación a la norma genérica (e.g., que, contra lo que dicta el género, en el film que tengo frente a mí la *femme fatale* no intenta seducir al detective). Otra fuente es la percepción del pasaje a segundo grado, cuando, exhibiendo su conciencia genérica, la obra incurre en un autopastiche (e.g. en *Perdición* [*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944], la voz en *off* está motivada por

la grabación de la confesión que hace el protagonista; en *El ocaso de los dioses* [*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950], el protagonista de quien proviene el relato en *off* está muerto).

Conclusiones

Sería deseable que este artículo pueda despejar, aunque no necesariamente resolver, la siguiente cuestión: «género» es un término que, al menos en el interior de la teoría del cine, tiende a reducir la extrema complejidad de una fenoménica de múltiples aristas. El caso es que ese modo de designación ignora un funcionamiento diferencial según las distintas instancias que integran el universo de lo cinematográfico: la industria, la crítica, los autores y los espectadores.

Así pues, en este escrito se intentó instalar la problemática a partir de las coordenadas que trazan dos vías de reflexión. Por un lado, la observación de los casos de transtextualidad; por el otro, la del lugar que le cabe a la genericidad en la teoría literaria. Fijado este camino, se pudo considerar el funcionamiento de los géneros, al menos en el marco de un estado (occidente, contemporaneidad) y una forma de producción de films (industrial).

Para concluir, cabe sugerir una nueva precisión en el metalenguaje, aunque sea discutible la economía teórica de esta propuesta. Contra lo desarrollado desde el comienzo del artículo, en el apartado anterior continué empleando el término «género». Propongo, siguiendo a Schaeffer (*op. cit.*), mantener esta nomenclatura para designar una categoría propia y específica de la instancia espectacular, para denominar el reconocimiento de una relación de inclusión a partir de unas convenciones de lectura que ya fueron interiorizadas. Así, se podrían mantener como congruentes enunciados del tipo: «*Apocalypse now* pertenece al *género* film bélico», siempre que den cuenta de una operación (y un placer) espectacular. ■

REFERENCIAS

- ALTMAN, Rick
 1999 *Film/Genre*, London: British Film Institute (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000).
- DANEY Serge
 (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- FOULCAULT Michel
 1971 *L'ordre du discours*, París: Flammarion; (tr. esp.: *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1992).
- GAUDREULT André y JOST François
 1990 *Le Récit cinématographique*, París : Nathan (tr. esp.: *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995)
- GENETTE Gerard
 1982 *Palimpsestes: La littérature au second degré*, París: Seuil (tr. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989).
- 2002 *Figures V*, París: Seuil; (tr. esp.: *Figuras V*. México: Siglo XXI, 2005).
- JAMESON, Fredric
 (1996) «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la Posmodernidad*, Madrid: Trotta, pp. 36-46.
- MONOD Jacques
 1970 *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Senil; (tr. esp.: *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993).
- SCHAEFFER, Jean-Marie
 1986. «Du texte au genre», in AA.VV, *Théorie des genres*. París, Seuil, pp. 179-205.
 1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006).
- TODOROV Tzvetan
 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil; (tr. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1994).
- TRAVERSA Oscar
 1984 *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- VOLOSHINOV Valentin
 1929 *Marksizm i Filosofija Jazyka*, Leningrad: Priboi; (tr. esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992).