

## GÉNERO LITERARIO Y GÉNERO AUDIOVISUAL. UNA PROPUESTA PARA EL RELATO CINEMATográfico

PEDRO JAVIER MILLÁN BARROSO  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

**Resúmen:** Partiendo de la propuesta de clasificación genérica formulada por Kurt Spang (1996) para la literatura, este artículo reflexiona sobre las carencias derivadas de extrapolar a los géneros cinematográficos cualquier modelo o criterio literario sin antes someterlo a un imprescindible filtro que tenga en cuenta variables específicas del relato audiovisual. Desde tal consideración formula una propuesta alternativa.

**Palabras clave** Género. Literatura. Audiovisual. Cine. Extrapolación. Problemas. Mimesis. Diégesis. Propuesta. Enunciación. Narración. Dominante. Industria cultural.

**Resumé:** À partir du classement générique proposé par Kurt Spang (1996) pour la littérature, cet article présente un réflexion des manques qui dérivent de l'extrapolation aux genres cinématographiques de n'importe quel modèle ou critère littéraire sans l'avoir soumis auparavant à un filtre qui puisse tenir compte des variables spécifiques du récit audiovisuel. Tenant compte d'une telle considération on formule une autre proposition.

**Mots-cles:** Genre. Littérature. Audiovisuel. Cinéma. Extrapolation. Problèmes. Mimésis. Diégèse. Proposition. Enonciation. Narration. Dominante. Industrie culturelle.

**Abstract:** Starting with Kurt Spang's (1996) genre classification for literature, this paper considers the deficiencies derived from applying to film genres any literary models or criteria that have not been previously subjected to a necessary filter which considers variables characteristic of filmic story. Based on this reflection, an alternative proposal is presented.

**Key words:** Genre. Literature. Audio-visual. Film. Extrapolation. Problems. Mimesis. Diegesis. Proposal. Enunciation. Narrative. Dominant. Cultural Industry.

Es bien sabido que la reflexión en torno a los géneros, desde el planteamiento abstracto de estos hasta su aplicación crítica, dio lugar a incontables opiniones desde las poéticas de la Antigüedad –Platón, Aristóteles– hasta nuestra época, tan marcada por la influencia de la llamada *industria cultural* (Adorno y Horkheimer, 1947) en las lógicas mercantiles de los medios de comunicación.

No es mi propósito desarrollar con pormenor este proceso –por lo demás inabarcable aquí–. Me detendré, en cambio, en ciertos problemas planteados cuando se extrapolan a la especulación sobre el relato cinematográfico algunos criterios nacidos en el seno de la teoría y de la retórica literarias. Que esto suceda se comprende por la solvente y larga tradición de estas últimas en general y del análisis del relato en particular, frente a la relativa juventud de la expresión audiovisual. Pero el desarrollo de esta y su consolidación en el marco sociocultural de Occidente desde comienzos del siglo pasado permite detectar, hoy con más perspectiva, algunas limitaciones de aquella extrapolación para definir, describir y analizar cuestiones sobre los géneros audiovisuales y su manera de concretarse en relato filmico, pues las capacidades enunciativas de este difieren sustancialmente de las literarias aunque compartan ciertos elementos.

Ahora bien, no pudiendo negarse que la teoría y la crítica filmicas se han inspirado desde su origen mismo en parcelas de los estudios literarios, sobre todo en la narratología, quisiera detenerme a considerar determinadas limitaciones y distorsiones resultantes de trasvasar directamente planteamientos y conceptos de ella al estudio del relato audiovisual. Acaso la más arraigada de tales distorsiones, relacionada con los géneros, sea considerar este relato como sustantivamente narrativo.

Es por lo que me propongo partir de una taxonomía de los géneros tan amplia y, a la vez, tan depurada para acercarse a las formas del relato literario desde el marco de la expresión estética como es la de Kurt Spang (1996), en un intento de perfilar las coincidencias y las distancias enunciativas del relato audiovisual y del literario que se evidencian al estudiar atentamente las expresiones genéricas de uno y otro.

Puesto que dicho autor conoce lo irresoluble de los problemas teóricos relativos a las clasificaciones genéricas, tampoco es su objetivo formular una reordenación definitiva y universal de estas, sino “ordenar la selvática floración de formas literarias y sus definiciones y aclarar, en la medida de lo posible, la no menos selvática terminología que se está manejando en diversos y dispersos estudios al respecto” (1996: 14), a fin de establecer con rigor metodológico un entorno común lo bastante sólido para aplicarla. Como resultado, Spang se aproxima a los géneros literarios –principalmente de la

literatura europea moderna y contemporánea— a partir de un modelo clasificador compuesto por cinco estratos que él llama *niveles de abstracción*. En virtud de la funcionalidad estética<sup>1</sup>, se progresa concéntricamente desde la expresión verbal en general hasta una obra literaria concreta (Ibid.: 15-18), correspondiendo a cada grado de inclusión determinadas formas expresivas.

NIVELES	1	Manifestaciones verbales en general: no literarias / sí literarias	sí literarias
	2	Literatura en su totalidad, pues hay géneros locales: universal _ local	española
	3	<i>Forma fundamental de presentación literaria: narrativa / lírica / dramática.</i> También se llaman <i>géneros teóricos</i> .	<b>narrativa</b>
	4	Posible grupo al que pertenece: novela, relato corto, epopeya, cuento... Algunos se subdividen al asociar un especificativo: novela + policíaca	<b>novela</b>
	5	Obra literaria individual	<i>La colmena</i>

Según el autor, las teorías de los géneros —literarios— afectan concretamente a los niveles tercero y cuarto<sup>2</sup>, advirtiendo de antemano sobre la tendencia casuística de aplicar el concepto *género* a las posibilidades respectivas de ambos estratos, lo que implica confusiones lógicas por decirse indistintamente “género + narrativo”, “género + novela” o “género + novela + policíaca”, por ejemplo. Como criterio de formulación, Spang asume la práctica más habitual: limitar el uso a la clase inferior, o sea, al nivel 4.

En cuanto al nivel 3, más amplio, aquel observa un conflicto teórico de excepcional interés aquí. Radica en la diversidad propia de cada escalafón descrito, así que al tercero le competen dos realidades diferentes. La primera da nombre al grupo y designa las *formas básicas de presentación literaria* o tipos fundamentales de textos literarios que se han de concretar en los géneros del nivel siguiente (4). Spang acude a clasificaciones anteriores y las reduce a tres: narrativas, líricas y dramáticas, pues se refiere a una suerte de invariantes o constantes creativas ahistóricas y abstractas que son sustrato de significación para dichos géneros históricos cambiantes. Staiger las denominó certeramente *conceptos fundamentales de poética* (1966) y el autor que

<sup>1</sup> Aunque adopta una postura pragmática, su síntesis clasificadora y descriptiva de los géneros literarios remite inevitablemente a conocidos modelos funcionales de la tradición teórica formalista como el que formuló Jakobson.

<sup>2</sup> Al menos en la reimpresión de “Géneros literarios” que he manejado —año 2000—, por razones que desconozco figura “nivel 2” en la página 18 cuando el significado alude claramente al “nivel 4”.

me ocupa concede que estos podrían extrapolarse a otros ámbitos de la expresión que él llama *ficcional*. Llegados a este punto, considero que tal afirmación requiere una precisión fundamental. Si Spang restringe lo literario a la ficcionalidad es porque, en definitiva, comprende que tanto a la narrativa como a la lírica y al drama les es inherente la idea de *mundo posible*.

Ampliando el alcance de concepciones equivalentes “a la premisa de que existen hombres líricos, dramáticos y narrativos, o épicos, empleando la voz staigeriana [cuyas] implicaciones antropológicas se reflejan en aspectos estilísticos de las obras” (Ibid.: 24), pueden entenderse aquellas invariantes como actitudes vitales, acaso mentalidades *protogenéricas* –si se me permite la expresión– que orientan las maneras de concebir la existencia y, en consecuencia, los procesos creativos e interpretativos de los textos en que se manifiestan. No son, pues, formas estéticas clasificables como géneros, sino actitudes subyacentes a las tradiciones culturales. Por ejemplo, el pensamiento trágico en expresiones artísticas de la llamada posmodernidad.

Ubicar esas amplias concepciones del mundo en un entorno concreto de los niveles que establece Spang supera las necesidades de este artículo, pero sí conviene subrayar que revelan la dimensión pragmática de nociones fundamentalmente descriptivas y organizadoras como el *género*, pues plasmar mentalidades estéticamente no solo condujo a estudiar el arte como *sistema de modelización secundaria* (Lotman, 1970), sino que enlaza muy concretamente con los conceptos de *autor implícito* y de *lector implícito*, tal como los considera Wolfgang Iser (1987).

De nuevo ante los cinco niveles genéricos, otras nociones median en cierto modo entre las maneras de ver el mundo y la tríada narrativa-lírica-dramática del nivel 3. Así, recuerda el mismo Spang que Kayser y Warren, mediante las respectivas nociones de *actitudes fundamentales* y de *géneros fundamentales*, buscan “una aclaración de la esencia de lo dramático, lo narrativo y lo lírico, como actitudes y manifestaciones, por así decir, supragenéricas, en el sentido de que lo lírico puede aparecer en lo narrativo o elementos dramáticos en la narrativa, etc.” (Spang, 1996: 25), por lo que, en definitiva, vinculan la teoría de los géneros con las de los fenómenos transtextuales y transdiscursivos, estos tan inherentes al relato literario como al audiovisual.

[...] la palabra género se usa en sentidos diversos. Sobre todo se emplea en dos áreas de acepción claramente separadas: unas veces se refiere a los tres grandes fenómenos: la *Lírica*, la *Épica* y la *Dramática*; otras expresa fenómenos determinados, como canción, himno, epopeya, novela, tragedia, comedia, etc., que parecen estar incluidos en aquellos tres planos (Kayser, 1981: 438).

Considera Spang, a la luz de su clasificación, que las estructuras del tercer nivel encuentran sus correspondencias –fruto de cierta elección– en los géneros del cuarto. Por ejemplo, salvando las contaminaciones que siempre existen entre formas “adyacentes”, un relato de índole predominantemente narrativa se puede concretar en forma de novela, pero también de epopeya, de cuento, etc... Es aquí, precisamente, donde se evidencian las cautelas requeridas para extrapolar al discurso cinematográfico una propuesta clasificadora concebida para la literatura, pues hacen falta algunas concreciones y adaptaciones a las particularidades expresivas del cine. Sirva la próxima tabla como esquemático punto de partida.

		RELATO LITERARIO	RELATO AUDIOVISUAL				
NIVELES	1	Manifestaciones verbales en general: no literarias / sí literarias	Manifestaciones audiovisuales en general: no estéticas / sí estéticas	Sí estética	1		
	2	Literatura en su totalidad: universal _ local	Manifestaciones A/V estéticas en su totalidad: universal _ local	español	2		
			Manifestaciones audiovisuales (A/V) sí estéticas: primarias-directas / secundarias-indirectas (sujeto de la codificación _ responsabilidad estética)	<i>secundarias - indirectas</i>  opera, concierto, danza, teatro, etc.	primarias - directas  cine, serie, videocreación, telefilme, videoclip, etc.	primaria o directa	3
	3	Forma fundamental de presentación literaria: lírica / dramática/ narrativa.  También se llaman <i>géneros teóricos</i> .	Forma fundamental de presentación A/V estética: (instancias enunciativas)	RELATO  <i>lírica</i> videocreación, videoclip, etc.	RELATO  <i>mimética</i> sit-com, serie, telenovela, etc.	RELATO  <i>diegética</i> cine, telefilme, miniserie, etc.	4

4	Possible grupo al que pertenece.	Tipo de pacto comunicativo:		ficcional	5
		factual: documental	Ficcional: ficción		
	Algunos se subdividen al asociar un especificativo: novela + policíaca	Possible grupo al que pertenece: cine, telefilme, miniserie, etc.		CINE	6
		género documental (película +): documental, docudrama (+ político)	género ficcional (cine +): falso documental, negro (+ policíaco), musical	cine musical	7
5	Obra literaria individual	Obra cinematográfica individual			8

En el gráfico establezco de manera simplificada un primer paralelismo entre el modelo genérico literario a cuyos cinco niveles me vengo refiriendo y las correspondencias que, en efecto, considero posible establecer con el relato cinematográfico. Téngase en cuenta que utilizo las nociones de *estético* y de *artístico* para simplificar la exposición, en lugar de la fórmula más adecuada y exacta de “que *funcionan estéticamente o artísticamente*”. Asimismo, he omitido algunas precisiones que habrían sido necesarias si mi objeto de estudio fuese concretamente reordenar el marco teórico de los géneros cinematográficos.

Tales serían, entre otras<sup>3</sup>, atender a la *duración* como posible criterio genérico, muy discutido en el panorama literario<sup>4</sup>, pero de claras implicaciones en el fílmico, sobre todo mercantiles y estéticas —principalmente de índole enunciativa: número de personajes, complejidad de las tramas y de sus cruces, etc.—, distinguiéndose con relativa precisión, siempre pactada y nunca unánime, entre *largometraje*, *mediometraje* y *cortometraje*.

Como muestra la tabla resumen que he formulado, los cinco niveles que Spang emplea al clasificar los géneros literarios no bastan para los cinematográficos, por lo que detallaré seguidamente los términos en que propongo realizar tal trasvase. La numeración de cada nivel audiovisual resultante corresponde a la columna derecha de la tabla.

<sup>3</sup> Por ejemplo, las zonas de convergencia discursiva entre una *película* y un *telefilme*, entre las obras cinematográficas concatenadas —como las llamadas trilogías—, las *miniseries* y las *series* televisivas y, en general, entre las formas que se incluyen o excluyen convencionalmente de lo cinematográfico por puras razones de soporte y extratextuales implicadas —costes, modelos de distribución, etc.—

<sup>4</sup> El volumen de J. M. Baquero Goyanes (1988) ofrece algunas aclaraciones útiles.

Nivel 1: Manifestaciones audiovisuales no estéticas / sí estéticas

En primer lugar, mientras que la diferencia entre lo estético y lo no estético parece distinguir rápidamente la literatura de otras posibilidades expresivas verbales, aproximarse al discurso cinematográfico requiere separar previamente las manifestaciones audiovisuales estéticas de las que no lo son, aceptando que tal intención o funcionamiento es inherente a los relatos fílmicos o, al menos, predomina en ellos.

NIVEL 1: manifestaciones audiovisuales			
Noticiero	NO estéticas	SÍ estéticas	cine

Nivel 2: Marco sociocultural

Una vez situados en el ámbito de lo considerado estético, se atiende al marco sociocultural de la obra, tanto en lo que afecta a su creación como a los procesos receptores, por ser consabida la influencia de los factores contextuales en todo hecho comunicativo. En este sentido, Spang quizá hubiera debido explicar por qué supedita este nivel al anterior en vez de considerarlos coordinados, visto que la *artisticidad* de toda obra depende en gran medida de factores extratextuales. Puesto que tal cuestión no afecta sustancialmente a mi actual interés, admito la utilidad de recurrir a un modelo inclusivo que, como el de dicho autor, parte de lo universal y se concentra todo lo necesario –si hace falta– hacia lo local.

Nivel 3: Grado de compromiso audiovisual estético

Si en la propuesta que he tomado como referente basta el anterior criterio para acometer la distinción primera entre los géneros literarios fundamentales –lírica, drama, narración–, creo necesario perfilar ciertas cuestiones de índole discursiva antes de establecer otra equivalente y válida para clasificar los relatos cinematográficos.

En efecto, la *artisticidad* ha bastado desde el primer nivel clasificador para diferenciar las formas audiovisuales estéticas de aquellas que, en términos de Jakobson<sup>5</sup> (1960), desempeñan principalmente otras *funciones* expresivas diferentes de la poética, como la referencial atribuida a la noticia. Pero ahora

es necesario delimitar qué se va a considerar propiamente *audiovisual estético*<sup>6</sup>, lo cual es competencia de este nivel tercero.

Se basa este en que la obra se halle o no sometida a criterios de codificación en los que se vea implicada la intervención de mecanismos intermedios entre la representación del relato y la recepción. Es decir: una o más cámaras y la correspondiente retransmisión o registro en cualquier soporte para que la imagen y el sonido sean recibidas en otro lugar y, acaso, en otro momento, con los condicionantes discursivos que ello implica y sus influencias en los procesos creativos y de recepción. Ahora bien, tal codificación debe responder a criterios estéticos para que el texto pueda ser estudiado en este nivel clasificador: la retransmisión de un partido de fútbol, la grabación de un cajero automático... son textos audiovisuales –primer estrato–, pero no artísticos mientras no quiera hacerse tal uso de ellos.

Así pues, el problema clasificador propio del tercer nivel de abstracción genérica afecta concretamente a las manifestaciones artísticas que, siendo también visuales y sonoras, como la ópera, el teatro, la danza... no se consideran propiamente audiovisuales, según el criterio codificador antedicho, porque, en definitiva, no requieren ser filmadas para gozar de autonomía textual y artística. Pero ¿qué parámetros genéricos se han de aplicar al resultado técnicamente audiovisual de una obra teatral filmada? Porque, en tal caso, existe mediación técnica y cierto grado de codificación.

Me interesa sobremanera este problema porque desvela una segunda cuestión, que considero clave para mi propuesta en tanto afecta plenamente al caso de las películas que “reproducen” obras de teatro, óperas, coreografías de ballet... previamente concebidas y representadas en escena, ahora sometiéndolas a los parámetros discursivos del cine. ¿Se considera el director filmico *autor*

<sup>5</sup> Pese a las revisiones de que han sido objeto los postulados formalistas, estos resultan muy operativos para perfilar cuestiones a las que son inherentes altos grados de convención, como la de los géneros. Precisamente, en el marco artístico de la posmodernidad, la función metadiscursiva –Jakobson se refiere a la metalingüística– es clave de sentido estético, siendo casos ejemplares las obras saurianas objeto de mi estudio.

<sup>6</sup> Por razones operativas, me atengo al uso común de considerar *audiovisuales* aquellas manifestaciones que requieren algún tipo de registro físico del que depende la recepción del texto y que permite la producción de copias idénticas. Así pues, a pesar de sus caracteres visuales y sonoros, formas artísticas como la ópera, el teatro, la danza, etc. no están incluidos en la clasificación discursiva y genérica que propongo. Como indicaré, ello afecta decisivamente al tercer nivel de abstracción.



o “mero testigo” que filma dichas representaciones para mediar entre ellas y el receptor audiovisual? Según creo, el criterio para abordar teóricamente estos casos es identificar los sujetos de la *codificación* que participan en el mensaje y designar, según la *densidad* de los mecanismos hiperdiscursivos que se establecen, sobre quién recae la *responsabilidad estética* de la obra audiovisual.

Se requiere así tener en cuenta el *grado de compromiso creativo artístico* contraído por los emisores<sup>7</sup> respectivos. Tomando a quien filma como referente de la polaridad comunicativa, propongo denominar *responsabilidad estética primaria* o *directa* al predominio creativo del sujeto codificador audiovisual, mientras que se denominaría *responsabilidad estética secundaria* o *indirecta* la codificación audiovisual no comprometida, distanciada estéticamente de lo representado en la obra. Suponiendo la existencia de casos absolutos, “primaria” y “secundaria” atienden a la relación creativa del emisor audiovisual con el resto de codificadores participantes en la obra, mientras que “directa” e “indirecta” se refieren a la mediación comunicativa artística entre aquel y los receptores, ya que se trata, en suma, de distinguir dos posibilidades:

“Filmar una representación”, que implica la distancia codificadora entre el realizador audiovisual y los *sujetos* de la enunciación propiamente escénica —el coreógrafo, el iluminador, los actores, etc.—. Es decir, el emisor audiovisual no tiene por qué intervenir en la representación escénica, pues el destinatario de esta solamente es el público de la sala. La enunciación dramática de la escena —y por tanto su esteticidad— es tan ajena a las decisiones de la filmación como el hecho pictórico lo es de ser posteriormente fotografiado. Se trata, en definitiva, de una *traducción simultánea* al lenguaje audiovisual, de ahí que proceda hablar de responsabilidad “indirecta” o “secundaria”: la participación del realizador es imprescindible para los receptores ausentes de la sala y, por cuanto selecciona determinados elementos durante la realización, influye en cierto grado sobre sus interpretaciones del texto resultante, pero no le compete la codificación artística de la obra propiamente dicha.

“Integrar la representación en el hecho filmico” mediante la comunión creativa estética del director audiovisual con el coreógrafo, el iluminador-director fotográfico y cuantos sujetos emisores deban *cooperar*. Los códigos artísticos se conjugan *hiperdiscursivamente* mediante el audiovisual, siendo propio de este el acto de codificación estética que será recibido.

---

<sup>7</sup> No se confunda este fenómeno con el de la *coautoría*, noción subrayada por la hermenéutica fenomenológica y que atiende a la participación del receptor como intérprete que añade significaciones a la obra (Eco, 1981), sino a la participación conjunta de varios sujetos emisores para unirse en una misma instancia autoral.

En cuanto a “convertir la obra en hecho filmico”, corresponde a un fenómeno diferente: la adaptación. Por una parte, sí recae en el codificador audiovisual la responsabilidad artística porque el resultado –en términos de Genette (1982), el *hipertexto*– es una obra nueva, una transformación con cualidades estéticas propias, discursivamente independiente del *hipotexto* en que se inspira y al que transforma, hasta el punto de que

muchas veces el análisis del plano ideológico y la visión que se ofrece del relato adaptado revela un cambio en el autor implícito: puesto que los autores reales y el contexto de realización es diferente (sic.) del de la obra original, la visión del mundo, los parámetros culturales, etc. proyectados sobre la película dibujan habitualmente una imagen del autor diferente de la que se podía extraer del texto literario [en general, del relato] original (Neira Piñeiro, 2003: 62).

Por otra, mientras que ambos casos anteriores requieren una representación escénica simultánea a la filmación, la obra en que se inspiran las adaptaciones puede ser también narrativa o lírica, siendo necesario un proceso de *traducción* más complejo y *no simultáneo* a la codificación audiovisual.

Distinguir entre los casos descritos –“filmar la representación”, “integrarla filmicamente” o “adaptarla”– afecta muy directamente a otro eje teórico fundamental para mí, pues me aconseja proponer la noción de *instancia enunciativa filmica/audiovisual*, útil ahora para argumentar acerca de la *autonomía* textual y artística de la clase de películas a que me vengo refiriendo.

#### Nivel 4: Forma fundamental de plasmación audiovisual estética

Mientras que el estrato anterior se articula sobre los sujetos codificadores en tanto categorías extratextuales, este se sitúa en el ámbito intratextual de las *instancias de la enunciación* para atender las posibles *formas fundamentales de plasmación audiovisual estética*. No se trata de una equiparación gratuita con el tercer nivel que define Spang, pues lo lírico, lo dramático y lo narrativo tampoco son exclusivos de la literatura, sino que constituyen las tres maneras básicas que pueden sustentar la comunicación artística –verbal o no– según la perspectiva que adopte quien relata: “contar algo” o “referirse a algo”. Sin embargo, en virtud de las terminologías derivadas y de la naturaleza *hiperdiscursiva* de los textos audiovisuales –no me detendré aquí a reflexionar sobre ella–, creo necesario revisar las posturas teóricas que, basadas en enfoques literarios y en cierta inercia terminológica derivada de los estu-

dios formalistas del relato, suelen considerar “narrativo” todo relato audiovisual –ya sea cinematográfico, televisivo...– y lo analizan en función de ello.

En este sentido, sirva de planteamiento inicial tener presente que, en términos estrictos, si no todo acto enunciativo implica *relato* –caso de la lírica–, tampoco relatar implica *narrar*, como sucede en el género dramático. Según esto, solo es propiamente narrativo el relato que se enuncia mediante un “acto de narrar” del que es responsable la *voz* de una instancia enunciativa en primera, segunda o tercera persona: el narrador.

Así pues, este cuarto nivel de abstracción ya afecta al problema específico de los géneros audiovisuales artísticos e invita a diferenciar el cine de otras formas filmadas estéticas según sean líricas, dramáticas o narrativas. Pero la reorientación teórica que propongo consiste precisamente en destacar las limitaciones derivadas de extrapolar esa tríada literaria a la clasificación genérica de las obras audiovisuales, siendo necesaria una conveniente adecuación al carácter *hiperdiscursivo* de estas, la cual permitirá analizar con más exactitud el conjunto de lo filmico artístico, ya sea cinematográfico, televisivo o de otra índole.

Teniendo en cuenta que son inabarcables aquí las formulaciones arraigadas en la tradición teórica, planteo mi exposición sobre los lazos que unen los géneros audiovisuales con las formas líricas, dramáticas y narrativas a partir de definiciones sobre ellas seleccionadas entre las más extendidas, de las que ahora basta un resumen para delimitar su alcance en el análisis de las obras audiovisuales.

Con independencia de que la pureza de los géneros tenga una entidad solo teórica<sup>8</sup>, abstrayendo los caracteres dominantes de aquellos que me ocupan, se consideran *líricas* las obras que expresan vivencias íntimas del sujeto enunciator acerca de sí mismo o de lo que observa en cualesquiera mundos fuera de él, por lo que adopta una actitud contemplativa o efusiva cuya formalización en el discurso no es sustantivamente un relato porque no implica hablar de acontecimientos relacionados semánticamente por causa-efecto y que se desarrollan en un cronotopo.

---

<sup>8</sup> Cuestión que precisa recordar la diferencia entre la *forma* fundamental de representación discursiva –el género– y la *actitud* enunciativa a que se ciña cada acto comunicativo concreto: trágica, cómica, lírica, dramática...

Pero la objetividad, en lo lírico, no es sólo base para la manifestación subjetiva. No permanece rígidamente contrapuesta a la subjetividad: en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo. Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La *interiorización* de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico (Kayser, 1981: 443).

En cambio, las obras dramáticas y narrativas sí conllevan *relatar* y la consiguiente disposición causal de los sucesos en el espacio y en el tiempo, de modo que la dimensión emotiva y la descriptivo-espacial de la lírica se superditan en las otras dos formas fundamentales de presentación al progreso temporal. Sin embargo, drama y narración abordan y expresan los respectivos universos de maneras muy diferentes, a cuyos elementos distintivos básicos me es útil remitir aquí, por bien conocidos que sean.

Las teorías del relato siguen remontándose a los postulados platónicos y aristotélicos para distinguir entre *representación* y *narración*, a partir de los respectivos conceptos de *mimesis* y *diégesis*. Consciente de que Platón y Aristóteles, a quienes también acuden aún las teorías de los géneros, diferían en sus concepciones sobre la *diégesis* y la *mimesis*, adopto una visión parcialmente integradora de ambas, útil para mi intención de reubicar el cine entre las formas fundamentales de presentación estética.

Por un lado, Aristóteles no opone los conceptos a que me refiero, sino que los entiende inclusivamente: la *diégesis*, en tanto forma de la que podía servirse el poeta para mostrar el mundo, es una clase de *mimesis*. Porque entendía la narración y la representación como las dos maneras con que el poeta puede *imitar* el mundo que contempla (Mortara Garavelli, 1991: 82), aunque “es cierto que la *Poética* responde a unas concretas circunstancias del desarrollo del hecho artístico en general, y literario en particular; que se centra en el estudio de la tragedia y que lo lírico es contemplado circunstancialmente. Y lo que es más: [...] ni de lejos contempla un género tan dinámico y en evolución como la novela, vinculado a la fase histórica de la primera modernidad” (Vázquez Medel: 1997, 49)

Por su parte, Platón contemplaba tres posibilidades genéricas: la mimética o dramática del teatro —diálogos en estilo directo—, la diegética, narrativa o expositiva de la narración —estilo indirecto— y la mixta de la epopeya, donde confluyen la representación y el relato mediado por una instancia narradora

(Ibid., 82-83), si bien “no aceptaba que el arte imitase la realidad porque, según él, la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad” (Ibid.: 91). Lo cual viene suscitando fundamentales reflexiones acerca de la representación estética del mundo y sobre los límites y funciones de la ficcionalidad misma, de las que Lotman logró una utilísima síntesis teórica al formular los *sistemas de modelización secundaria* (Lotman, 1979).

Por tanto, independientemente del alcance que ambos filósofos áticos les concedían, los conceptos de *diégesis* y de *mimesis* vienen designando genéricamente las formas fundamentales del relato estético *verbal*: 1) la dramaturgia –mediante lo dialógico verbal (o una equivalencia gestual)–, 2) la narración –con una necesaria voz narradora (oral o escrita)– y 3) sus combinaciones posibles. Así que aplicarlas a formas artísticas no literarias, es decir, no necesariamente verbales, pese a ser convencional cualquier clasificación, requiere todavía ciertas cautelas terminológicas que tengan en cuenta, “desde la tipología general del discurso, la existencia de tres modos enunciativos básicos –narratividad, discursividad argumentativa y poeticidad– que van [...] más allá de lo literario y en cuyo sistema resulta difícil encajar una teoría de la dramaticidad” (Vázquez Medel, 1997: 48).

Efectivamente, solo desde tal enfoque integrador es posible extrapolar la tripartición genérica literaria –lirica, narrativa, dramática– a otras artes, máxime al teorizar sobre una forma estética de naturaleza *hiperdiscursiva* como el cine, en el cual participan otros códigos estéticos. Ello converge con que las teorías de los géneros acuerden ampliar los enfoques platónico y aristotélico para no solo tener por *miméticas* las formas de representación escénica, como el teatro o la danza, soliendo convenir que también lo sean los discursos de las artes plásticas: la escultura, la pintura, la fotografía y las demás artes de las llamadas “espaciales” –conforme a la distinción, luego tan discutida, que estableció Lessing<sup>9</sup> en “Laocoonte” (1776)–, siempre y cuando muestren universos según criterios figurativos, es decir, *imitativos*.

---

<sup>9</sup> Por oposición a las “temporales”, como la música y literatura –por sus disposiciones progresivas–, de las que el discurso audiovisual estético también participa, como es obvio. Sin embargo, dados los conocidos planteamientos filosóficos y científicos del siglo XX acerca de la insoluble interacción entre las dimensiones espacial y temporal, como dos vertientes de una sola realidad empírica, aplicar actualmente la distinción de Lessing resulta escasamente operativo y solo puede responder a necesidades de ilustración expositiva adecuadamente delimitadas.

Precisamente, aparte de relatar la historia mediante el diálogo<sup>10</sup> entre los actores-personajes, son constitutivas de la representación dramática las variables *plásticas* inherentes al sistema sígnico de la puesta en escena: la iluminación, el vestuario... y la escenografía misma. Igual que en el cine, todos los signos, verbales, visuales y sonoros del discurso dramático interactúan en una semiosis convergente para producir sentido, si bien existe una diferencia fundamental con el cinematográfico: que la recepción es simultánea a la representación, comunicación *in praesentia*, como indiqué a propósito de la persona en quien recae la responsabilidad estética de las obras filmadas.

En cambio, la instancia enunciativa narrativa no dispone –no se sirve– para relatar del escenario ni de sus recursos expresivos concomitantes, sino de un narrador que ejecute el acto de narrar y se responsabilice de mostrar el universo correspondiente, hablándose de *diégesis* y no de *mímesis*. A este respecto conviene recordar la dualidad semántica que en español afecta a dicho término *diégesis*, por presentar dos acepciones bien distintas: el acto de narrar –en francés, *diégèse*– y el mundo narrado –*diégèse*– (Genette, 1983). Todo cuanto aborde en mi estudio a este respecto se refiere específicamente al *acto* de enunciación narrativa y a los discursos de que se sirve la instancia enunciativa correspondiente, siendo consabido que a todo relato le es inherente un universo relatado, ya sea artístico o no, *ficcional* o *factual*<sup>11</sup>.

Así pues, mientras que el espectador es testigo presencial del universo ficcional representado en la escena, es propio de la narración que su instancia enunciativa sea intermediaria, siendo el narrador un “yo” hablante ficcional más o menos implicado e identificado con el mundo del que habla –heterodiégesis, homodiégesis, autodiégesis, como recuerda M<sup>a</sup> del Rosario Neira Piñeiro (2003: 70)– y por cuyo filtro subjetivo ha de pasar necesariamente el relato, pues todo hecho comunicativo desvela las ideologías, los sentimientos y, en definitiva, las maneras de ver el mundo de quien lo enuncia.

---

<sup>10</sup> Sea este oral o basado en formas sustitutas de la verbalidad: formas kinésicas –coreografía, mímica...– con mayor o menor soporte musical y luminoso. Los modos y grados de predominio entre lo verbal y lo no verbal permiten, asimismo, distinguir entre formas dramáticas: entre otras, el teatro y la danza.

<sup>11</sup> Abordaré en el sexto nivel de abstracción el problema de lo *ficcional* vs. lo *factual* y de su importancia en mi propuesta de clasificación genérica.

Por tanto, para extrapolar a otras artes las nociones de *diégesis* y de *mimesis* –en este caso, al discurso audiovisual estético–, debe tenerse presente que Platón y Aristóteles no formularon la estricta canonización genérica –literaria– que los teóricos renacentistas les atribuyeron al recuperar la tradición cultural clásica tras el Medievo, sino que conformaron sus poéticas a partir de la observación reflexiva, no normativa, de la escena ática<sup>12</sup>. Es más, el término *poiesis*

significa en griego –recuérdese– no sólo ‘poesía’, sino también, en sentido más amplio, ‘creación’ y el propio título de *Poética* indica que el objeto de ese tratado será la forma como el lenguaje puede ser o llegar a ser un medio de creación, es decir, de producción de una obra [...] si éste se convierte en un vehículo de *mimesis*, es decir, de representación o, mejor dicho, de *simulación* de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas. El lenguaje es creador cuando se pone al servicio de la ficción, y yo no soy tampoco el primero en proponer que se traduzca *mimesis* por *ficción* (Genette, 1993: 15-16).

A la consideración aristotélica de la *mimesis* se remite Vázquez Medel para acuñar, desde la teoría de los géneros literarios, las respectivas nociones de *mimesis diegética* y *mimesis pragmática*, basándose en que para él “es el *modo* el que diferencia la representación diegética de la pragmática: con los mismos medios, con los mismos objetos a representar (sic.), el modo diegético convierte la acción en palabras, en tanto [mientras] que el modo dramático, pragmático, observa la acción como acción y la palabra como palabra” (1997: 51).

Según el mismo autor, la representación dramática –*mimesis pragmática*– se caracteriza por el desarrollo del relato mediante la acción escénica de los actores-personajes. Siendo la palabra el medio constitutivo y de expresión del discurso literario, los diálogos conforman la necesaria componente verbal de estos relatos. Pero conviene añadir que dicha interacción verbal puede completarse, incluso ser sustituida, por elementos discursivos kinésicos: mímica, danza, etc., en mayor o menor grado apoyados semánticamente sobre otros elementos visuales y sonoros –por ejemplo, musicales–.

---

<sup>12</sup> De ahí que Jakobson (1960) recupere la dimensión teórico-analítica de que gozaba la Poética barroca y romántica, frente al normativismo del Renacimiento y del Neoclasicismo, al abordar la literatura como discurso lingüístico donde predomina la *función poética* –estética– sobre otras propias del lenguaje. A partir de entonces vienen desarrollándose los estudios poéticos como “teorías de” las distintas artes e incluso de los específicos procesos ficcionales que se activan en ellas (Pozuelo Yvancos, 1993).

En cambio, *mimesis diegética* designa relatos en los que una voz narradora ejecuta el acto de narrar que le es inherente, por lo que tanto la acción como la palabra de los personajes se han de manifestar verbalmente, a través de la instancia enunciativa que es el narrador. Lo plasmo en la siguiente tabla:

	Medio	objeto	Modo
Mimesis diegética	PALABRA	RELATAR UNIVERSOS FICCIONALES	NARRACIÓN
Mimesis pragmática			REPRESENTACIÓN

Por tanto, a la vez que las teorías de los géneros consideran miméticas las artes plásticas figurativas, la formulación terminológica de Vázquez Medel viene a concluir que toda forma de relato literario, también la narrada, es una forma de *mimesis*. Cabe así afirmar que, en definitiva, la vertiente aristotélica terminó derivando en estas dos perspectivas –siempre complementarias– sobre la reproducción y la mostración estética de los universos empíricos, pudiendo afirmarse que toda formalización artística, ya sea plástica, dramática o narrativa, es siempre mimética porque plasma una manera de ver el mundo.

Sin duda, por ser consabidas las contaminaciones entre la terna genérica de la lírica, la mimesis y la diégesis, procede acudir a la noción formalista de *dominante estética* para estudiar discursos artísticos constitutivamente *hiperdiscursivos* como el cine, en el que conviven, a veces antológicamente, pasajes narrativos, dramáticos y líricos. Porque la instancia enunciativa filmica cuenta para relatar con otros elementos, además del verbal narrativo. No pueden, pues, entenderse aisladamente las tres *formas fundamentales de presentación*, ya que su pureza teórica se desvanece en la práctica filmica, como en la literaria.

En cuanto a los estudios del cine que se articulan en la narratología, no solo el que el que, según lo recién explicado, tanto lo plástico figurativo como lo narrado se consideren miméticos, sino también el hecho mismo de que al relato cinematográfico le sea inherente una instancia enunciativa superpuesta que engrane la convergencia semiótica de sus discursos integrantes –el propiamente narrativo entre ellos–, conducen a afirmar que el filmico no es un discurso diegético, sino mimético. Ciertamente, abundan las películas donde la voz narradora es muy relevante, pero en otras no existe: la narración verbal es en el cine otro más de los ingredientes discursivos de que puede servirse la enunciación cinematográfica.



Esta comparte con el narrador la función organizadora del relato, mediando entre el espectador y el universo ficcional contado, pero opera mediante procedimientos focalizadores de índole no verbal. Porque no es una *voz*, aunque, como he dicho, puede servirse de ella tanto narrativamente como a través del diálogo.

Así pues, la noción de *narrador filmico* (Neira Piñeiro, 2003: 52 y ss.) y otras análogas, pese a su indudable operatividad para el análisis del relato cinematográfico, resultan insuficientes si se quiere designar una *instancia enunciativa* que, insisto, no depende exclusivamente de aquella *voz* para contar historias y, en general, de presuponer que “Desde el momento en que la película de ficción es una narración, parece perfectamente posible –y de hecho ya se ha llevado a cabo– el análisis de las instancias narrativas filmicas a partir de los modelos proporcionados por los estudios del relato literario” (Ibid.: 59). Porque lo narrativo, repito, no es inherente al relato filmico, aunque pueda ser uno de sus elementos constitutivos de enunciación<sup>13</sup>. No es suficiente, en definitiva, considerar la “existencia de este narrador filmico, no necesariamente vinculado con una figura personalizada” (Ibid.) admitiendo, como Christian Metz (1975) que “toda narración es un *discurso*” (cfr. Neira Piñeiro, 2003: 59), porque no todo discurso es una narración.

Ciertamente, “un discurso es necesariamente enunciado por alguien”, pero el acto enunciativo no implica ser narrativo y resulta impreciso admitir, para hablar *narrador filmico*, que “*alguien habla* [...] una especie de ‘fuente lingüística virtual’, situada en algún lugar detrás del film, y que representa aquello que hace posible la existencia del film” (Ibid.: 59-60). Debe formularse otra noción que, sin exigir la verbalidad narradora, contemple la naturaleza *hiperdiscursiva* del relato audiovisual –no solo del cinematográfico– desde la consideración previa de que las formas de presentación filmicas abarcan tanto lo diegético como lo mimético y lo lírico. Mi propuesta es hablar de un *enunciador filmico* o *audiovisual*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Neira Piñeiro subraya, cuando se refiere al *narrador filmico*, estar “hablando de un ente impersonal, responsable de la totalidad del film, y no de los narradores verbales [...] que se pueden introducir en algún momento de la película” (2003: 60).

<sup>14</sup> Porque “Otros teóricos del cine, como Gaudreault, Joss, Casetti, Chatman, Ropars-Wuilleumier, Browne y otros han abordado también el tema del narrador en sus estudios sobre el relato filmico partiendo de los supuestos teóricos de la narratología. Aunque bajo diversas denominaciones –‘narrador invisible’, ‘meganarrador’, ‘enunciador’, ‘enunciador cinematográfico’, ‘narrador implícito’, etc.–, todos ellos coinciden en señalar esta instancia como componente fundamental del relato [filmico]” (Neira Piñeiro, 2003: 60), pero considerándolo sustantivamente diegético. Mi propuesta contempla el carácter mimético que entraña la naturaleza *hiperdiscursiva* de los relatos audiovisuales.

En este sentido, si Vázquez Medel afirma que la *mimesis pragmática* –dramática– y la *diegética* solamente se diferencian en el modo enunciativo –narrado vs. representado–, cabría extrapolar sus reflexiones al ámbito cinematográfico para proponer el concepto de *mimesis fílmica*, que comparte con las anteriores el objeto comunicativo de relatar universos ficcionales, pero difiere también en el modo porque articula discursivamente el relato al mostrar los mundos correspondientes por medio de los antedichos montaje y movimiento de cámara –pues se superponen a la expresión dramática y narrada–, sin olvidar la importancia semántica de la componente sonora. Pero considero suficiente, al menos como punto de partida, tener en cuenta dicha noción de *enunciador fílmico/audiovisual*.

	Medio	Objeto	Modo
Mimesis diegética	PALABRA	RELATAR UNIVERSOS FICCIONALES	NARRACIÓN
Mimesis pragmática			REPRESENTACIÓN
<b>MÍMESIS FÍLMICA</b>	PALABRA IMAGEN SONIDO NO VERBAL		<b>FILMACIÓN</b> (montaje y mov. De cámara)

De este modo, mi planteamiento no pretende en absoluto proponer una enmienda total a los actuales enfoques narratológicos sobre la enunciación del discurso cinematográfico, en cuya operatividad insisto, siempre que se ciñan a los límites de lo propiamente narrativo. Es decir, he considerado necesario precisar el alcance de ciertos usos terminológicos de índole literaria que afectan directamente a la clasificación genérica audiovisual porque tienen que ver con cuestiones teóricas “latentes cuando los críticos –o los espectadores de a pie– afirman que una película es ‘demasiado teatral’, ‘demasiado estática’ o ‘demasiado literaria’ [pues] Abordar el cine basándose en la especificidad del medio presupone que cada forma de arte tiene normas y capacidades expresivas que le son privativas” (Stam, 2001: 25).

Por tanto, para reubicar genéricamente el cine no hubiera bastado recurrir al término *epopeya*, que Platón y Aristóteles entendían como forma mixta de la diégesis y la mimesis, pues al hecho fílmico le es propio un juego sistémico de elementos discursivos donde lo narrado y lo teatral se coordinan con lo musical, lo pictórico-fotográfico, lo poético... y se supeditan en la enunciación a las pautas de la *dispositio* y de la *elocutio* que entraña la focalización

del montaje y del movimiento de cámara<sup>15</sup>. En efecto, inspirándome en la noción de *dominante estética* creo posible formular otra que sirva para describir el relato cinematográfico desde el punto de vista de su versatilidad expresiva: las *dominantes discursivas* a que puede acudir el *enunciador filmico* para organizar semánticamente el relato, siempre con el montaje y el movimiento como articuladores fundamentales.

Ricciotto Canudo intuyó estas cuestiones en su famoso –y sobradamente superado– “Manifiesto del séptimo arte” (1911), pues concebía el cine como aglutinación de otras formas estéticas, *compendia artis* que “no es melodrama ni teatro; puede servir de diversión fotográfica en algunas de sus formas degradadas, pero, en su esencia, es un arte nacido para ser la representación total del alma y del cuerpo; un drama visual hecho con imágenes y pintado con pinceles de luz; una abstracción, como la tragedia escrita o el drama que se lee” (cfr. Aristarco, 1968: 115).

En resumen, pese a lo somero de la anterior distinción entre las formas líricas, dramáticas y narrativas, muestra suficientemente los elementos que la hacen poco satisfactoria no solo para clasificar los textos audiovisuales –las convenciones permiten ciertas licencias– sino, sobre todo, para analizarlos, pues que la conocida tríada se haya gestado y desarrollado a la luz de la expresión literaria implica formulaciones insuficientes –al menos, inadecuadas– para teorizar sobre obras esencialmente *hiperdiscursivas*, como es el cine, y clasificarlas según sus instancias enunciativas.

#### *Nivel 5: Tipo de pacto comunicativo establecido en el relato audiovisual*

El quinto nivel de abstracción de los géneros filmicos se articula, según la propuesta que vengo formulando, sobre la clase de pacto comunicativo que puede suscitar un relato. Tal como ya he indicado, el modelo de Kurt Spang da por supuesto el carácter ficcional de la literatura (1996: 19), haciendo solo una referencia muy somera a que “tampoco faltan autores que defienden la existencia de obras y géneros literarios no ficcionales [...]. Dicho sea de paso: a pesar de todo, cualquier mundo inventado, por muy fantástico que sea, no pierde nunca totalmente la vinculación con el existente, porque de

<sup>15</sup> Puesto que *elocutio* implica la verbalidad del habla, cabe referirse a la *enuntiatio* cinematográfica.

otra forma sería incomprensible” (Ibid.: 20). Tener en cuenta esta última aseveración es fundamental de aquí en adelante.

Puesto que cualquier interpretación del mundo “se concibe como intento de comprender la realidad [y] como propósito de actuación sobre la realidad” (Ibid.), la referencialidad empírica del discurso literario ha suscitado conocidas aportaciones teóricas sobre las relaciones que las artes mantienen con sus contextos sociales<sup>16</sup>. Sin embargo, cuando se extrapola el mencionado modelo genérico literario al panorama audiovisual, se descubre en el de Spang una zona de indeterminación que requiere concreción para solventar expresiones dispersas que desde ahora han de manejarse con gran cautela. Me refiero a la distinción genérica, típica del entorno audiovisual, que enfrenta el relato *de ficción* con el *documental*, asociando el primero con universos inventados y el segundo con la referencialidad empírica.

La inconcreción mencionada no existiría si el autor hubiera adoptado una postura más estricta sobre los márgenes de la ficcionalidad literaria (véase tabla, p. 5), ya que los relatos, acudiendo a la terminología genettiana, pueden considerarse *factuales* o *ficcionales*<sup>17</sup> (Genette, 1993). Esta matización terminológica es muy útil para abordar los relatos audiovisuales sin necesidad de establecer la peligrosa –por difusa– dicotomía de ficción-realidad, sobre la cual se ha reflexionado tanto en el terreno teórico y el artístico mismo, incluyendo el cine. En general, se trata de no establecer paralelismos entre la ficcionalidad o la referencialidad empírica de lo relatado –máxime conociendo las revisiones teóricas sobre tales conceptos– y la manera discursiva en que se plasma la historia, la cual suele servir de referencia para identificar géneros como los llamados “informativos” –noticia, opinión...– sin garantizar las voluntades de veracidad o de falsedad implícitas en los pactos comunicativos que todo relato suscita.

Así pues, la disposición concéntrica –de lo general a lo particular– del modelo clasificador que me ocupa establece relaciones inclusivas entre sus niveles sin implicar que estos sean impermeables. Al contrario, toda una

<sup>16</sup> Entre otras, las lotmaniana acerca de los *sistemas de modelización secundaria* (1979) y de la *semiosfera* (1996, 1998, 2000).

<sup>17</sup> Aunque no es universalmente asumida la distinción entre *ficcional* y *factual*, la aportación de Genette, con aclaraciones que en su momento detallaré, resulta de gran utilidad para perfilar la propuesta que me ocupa.

corriente cinematográfica, denominada “falso documental” –en inglés, *fake*– se nutre de obras donde es clave semántica y estética –si es que pueden comprenderse separadamente– plasmar los rasgos que imbrican dichos estratos al ser plasmados en el discurso, pues la convención sobre el carácter artístico o no del relato audiovisual (nivel 1) afecta en términos de configuración formal a su funcionamiento comunicativo, mostrándose difusos los límites entre lo *estético*, lo *no estético*, lo *ficcional* y lo *factural* cuando se reflexiona meta-discursivamente sobre ellos.

En efecto, aunque las selecciones genéricas que he realizado al avanzar en los cuatro niveles anteriores se hayan orientado hacia la expresión estética cinematográfica –pues tal es el marco de mi reflexión–, merece algunas líneas el problema epistemológico sobre lo borrosas que, en efecto, pueden presentarse las marcas diferenciales entre lo ocurrido y lo inventado, cuanto más las distintivas de lo “audiovisual no artístico”, plasmado en acuerdos de estilística *factural*, y lo “audiovisual (sí) artístico (pero además) *factural*”. Recapitulo:

Nivel 1: relatos audiovisuales (+) considerados *artísticos* vs. *no artísticos*.

Nivel 5: relatos audiovisuales considerados *artísticos* (+) *ficcionales* vs. *factuales*.

Ello explica en parte que Spang asuma las restricciones teóricas, extrapolables al ámbito audiovisual estético, de identificar la expresión literaria con la ficcionalidad, ya que “siempre habrá casos límite, en los que la atribución a la literatura o la exclusión de ella resultará problemática incluso si en cada caso la definición de la literatura ya se halla restringida por criterios como el de la ficcionalidad y la complejidad temática” (1996: 20). Sin embargo, aunque se haya comprobado en páginas anteriores el alcance extratextual pragmático de las clasificaciones genéricas, estas categorías convencionales son de índole esencialmente formal, mientras que el problema de la ficcionalidad se origina en profundas reflexiones filosóficas que surcan el pensamiento de Occidente. Hacen falta, pues, algunas indicaciones que ilustren sus repercusiones estéticas.

Nuestras artes vienen heredando el problema de los límites entre la realidad empírica y la fantasía desde que este se erigió en la etapa clásica como uno de los pilares evolutivos del pensamiento filosófico occidental, según muestra en *La República* el platónico mito de la caverna, tan comparado con el

cine en tanto imagen reflejada<sup>18</sup>. Sin embargo, no es mi objeto condensar en pocas líneas un problema teórico que todavía ha de generar ríos de tinta, sino apenas remitirme a ciertas nociones generales cuyas consecuencias en la configuración discursiva de los relatos y, por consiguiente, en sus clasificaciones genéricas, afectan a esta propuesta.

Desde un enfoque comunicativo pragmático –en sentido amplio<sup>19</sup>–, las teorías filosóficas que estudian los vínculos del lenguaje con la realidad enmarcan los debates sobre cómo repercute en el relato estético la cuestión epistemológica de las fronteras ficcionales, remontándose con señeros puntos de inflexión –los escolásticos, Descartes, Kant...– hasta la distinción aristotélica de *doxa* vs. *episteme* y las reflexiones de Platón en torno al “ser” –*to on*–. Son dos las corrientes lingüísticas al respecto, ambas ligadas íntimamente a las teorías de los *actos de habla* que formularon los filósofos Austin (1962) y Searle (1969)<sup>20</sup>. Las posiciones norteamericanas suelen inclinarse a considerar que el lenguaje está indisolublemente unido a la realidad, si bien el hecho comunicativo de la mentira significó establecer una serie de *máximas* de benevolencia o *principios de cooperación* por parte del emisor (Grice, 1975). En cambio, el panorama teórico europeo tiende a admitir la *distancia posible* entre lenguaje y realidad, en tanto solo se considera este una herramienta para representar el mundo empírico según ciertos códigos y desde la perspectiva del hablante. Tal enfoque fue germen de las llamadas “teorías de la sospecha”<sup>21</sup>. Entre ellas, las de índole lingüística afectan muy directamente al problema de la ficcionalidad cinematográfica, pues afirman que la significación abarca tanto *lo dicho* como *lo omitido* u *ocultado*.

<sup>18</sup> Tal comparación omite, sin embargo, la mediación emisora propia del proceso comunicativo fílmico, inexistente en el reflejo espontáneo de las sombras sobre la pared de la mítica cueva.

<sup>19</sup> Superando los modelos unidireccionales de la comunicación artística en que se basan algunos enfoques pragmáticos y atendiendo no solamente a los fenómenos contextuales connotativos que inciden en la dimensión emisora del proceso comunicativo, sino a la interacción de todos los agentes de este proceso, modulados por factores contextuales que intervienen para configurar los sentidos mediante la interpretación, lo cual es objeto de la semántica extensional y, sobre todo, de la hermenéutica fenomenológica, en la que se inscriben las estéticas de la recepción.

<sup>20</sup> La teoría de los *actos de habla* atiende a la dimensión pragmática de la comunicación lingüística, haciendo importantes observaciones sobre los factores subjetivos que intervienen tanto en la emisión –nivel *elocutivo*, la voluntad del hablante– como en la recepción –nivel *perlocutivo*, lo que interpreta el oyente–.

<sup>21</sup> Sus pioneros fueron: desde la economía, Marx –*infraestructuras* y *superestructuras*–, desde la lingüística, Saussure –en él se basa Chomsky para hablar de estructura *superficial* y *profunda*– y, desde el psicoanálisis, Freud –*latente-expresado*, *consciente-subconsciente*–. Recuérdese que ciertas teorías fílmicas se basan enteramente en los postulados de estos “maestros de la sospecha” (Stam, 2001).

En todos los casos, [...] lo esencial desde el punto de vista del lenguaje es *parecer verdad*: esta creación de la *ilusión referencial* tiene éxito sólo en la medida en que se obedezca a las reglas, explícitas o tácitas, vigentes en un grupo social. Se comprenderá mejor, entonces, que la semiótica y la lingüística no tienen que pronunciarse sobre la ‘verdad’ (de carácter ontológico) de los discursos verbales o gestuales, por ejemplo, sino más bien sobre su *veridicción*, es decir, sobre las marcas que, en esos discursos, producen como efectos de sentido la impresión de ‘verdad’. Sólo el lenguaje es pertinente en ese orden de cosas: la *realidad* parece pertenecer a otro orden de cosas [...] en un nivel *meta-semiótico*” (Courtés, 1991: 64).

Desde la misma perspectiva, explica Jorge Lozano (1998: III), a propósito de Yuri Lotman, que “la no comprensión normal es un mecanismo de sentido tan importante como la comprensión. Por ello propone [Lotman] introducir el concepto de *tensión*, de resistencia de fuerzas que los espacios de emisión y recepción oponen el uno al otro. La comunicación lingüística se diseña para nosotros, dice, como una tensa intersección de actos lingüísticos adecuados e inadecuados [...]”.

También conviene remarcar, por su importancia en este nivel de abstracción genérica, que cualquier acto de emisión –pragmático, no mecánico<sup>22</sup>–, sea o no artístico, es una *mimesis* porque resulta de un contexto sociocultural, de cierta manera de ver el mundo y de aprehenderlo mediante un determinado código. Así pues, que al carácter no ficcional de un relato dado le correspondan ciertas convenciones estilísticas de lo factual no implica que le sean aplicables nociones como *objetivo* o *verdadero*, sino que será preciso remitirse a los *pactos de ficcionalidad* implicados en la semiosis autor-enunciación-receptor, condicionante último de interpretar dicho relato en clave *ficcional* o *factual*.

Así pues, ya que adopto los postulados de Gérard Genette sobre las diferencias formales entre los relatos ficcionales y los factuales (1991: 53-76) como punto de partida para mi propuesta clasificadora en este quinto nivel de los géneros cinematográficos –basada, insisto, en la arbitraria diferencia entre cine “de ficción” y “documental”–, debe tenerse en cuenta que tal autor se centra solamente en las formas narrativas por su deuda teórica con los formalismos. De modo que de la propuesta genettiana solo puede extrapolarse al relato fílmico el binomio *ficcional-factual*, así como las nociones que afec-

<sup>22</sup> Naturalmente, no procede aquí remitirse a las formulaciones de otras teorías comunicacionales, como la matemática.

ten en concreto a la componente narrada del discurso cinematográfico –cuando esta existe–, sobre todo las variables narrativas de *modo* y de *voz*.

En términos generales, cuanto observa Genette sobre los modos narrativos atañe a la distancia que adopte el narrador, en el espacio de la enunciación, respecto del universo relatado, considerando un importante rasgo de ficcionalidad que dicha instancia conozca la intimidad de los personajes, sus pensamientos, sus emociones. “Aun cuando se pueda debatir infinitamente su grado de presencia en los relatos no ficcionales [...] sólo la ficción narrativa nos da acceso directo a la subjetividad del prójimo [porque] ese prójimo es un ser ficticio (o *tratado como ficticio*, si se trata de un personaje histórico como el Napoleón de ‘Guerra y paz’)” (Ibid.: 62). Así, tanto la clásica focalización *omnisciente* o *cero* como el *estilo indirecto libre* y la *focalización externa*<sup>23</sup> desvelan el carácter ficcional del relato, pues escrutar los universos interiores de los personajes indica lo imaginario de estos.

En cuanto a la voz, Genette propone con acierto explorar los rasgos de ficcionalidad-factualidad considerando triangularmente los vínculos de enunciación que se pueden establecer entre el autor (A), el narrador (N) y el personaje (P), superando así lo limitado de las relaciones binomiales que se venían considerando, cuyos funcionamientos binarios no alcanzan a definir tales fronteras salvo que se ciñan a las implicaciones generales –en términos de *actos de habla*– de la identidad  $A=N$ , considerada factual porque el autor no concede autonomía enunciativa al narrador y asume la responsabilidad de cuanto dice, frente a la diferencia  $A \neq N$ , indicadora de que el autor no responde ante la veracidad empírica del relato, sino que remite al “yo ficcional” de la instancia narradora (Ibid.: 65).

El mismo autor amplía el espectro de variables semánticas narrativas al comprender que la interpretación ficcional o factual de un relato está supeditada a cómo interactúen en la enunciación los elementos de la terna autor-

<sup>23</sup> Por tal entiende Genette la nula incursión del narrador en la subjetividad de los personajes (1993: 62). Otras formas de focalización, la *interna* entre ellas, no constituyen criterios diferenciales por adecuarse indistintamente a los textos factuales y a los ficcionales, si bien tal criterio distintivo funciona en una sola dirección: mientras que la fórmula heterodiegética del narrador omnisciente escasea en textos de índole factual por *sugerir* ficcionalidad –no es una cuestión normativa ni sistémica, sino de *uso*–, el llamado *narrador* objetivo, más acorde con discursos de sola referencia empírica, como el periodístico, no es en absoluto exclusivo de ellos.



narrador-personaje, cuyas implicaciones –aparte de las relativas a la *polifonía* narrativa (Bajtín, 1978)–,

se podrían calificar también de [...] semántica (A-P), sintáctica (N-P) y pragmática (A-N), respectivamente. Solo la última se refiere a la diferencia entre relatos factuales y ficcionales, pero yo no diría que haya en ese caso un *indicio* de ficción o de no ficción, pues la relación A-N no es siempre tan manifiesta como la relación N-P, de evidencia gramatical, o la relación A-P, de evidencia onomástica (Genette, 1991: 72).

Se infiere de ello que la ficcionalidad o la factualidad de todo relato es un problema semiótico del que participan sistémicamente tanto elementos extratextuales –los sujetos de la comunicación: autor y receptor, con sus respectivos contextos– como la intratextual instancia enunciativa, sea narrativa o, por extensión, de cualquiera otra índole, como la audiovisual que aquí trato de perfilar. Así, trascendiendo las fórmulas axiomáticas de la lógica proposicional<sup>24</sup>, la cuestión no se reduce solo a una identidad-diferencia entre A y N (enunciador) en términos de veridicción<sup>25</sup>, como tampoco el receptor puede inferir la certeza o la falsedad de los hechos relatados según considere o no probatorias ciertas marcas enunciativas; máxime cuando los momentos y lugares de recepción suelen diferir de los de emisión, sumándose a la distancia misma de las situaciones comunicativas la posibilidad de manipulaciones intermedias.

Estas formulaciones responden a la voluntad genettiana de aportar nuevas perspectivas sobre las fronteras teóricas de lo ficcional literario, si bien adoptan una postura inmanentista –distinguir la ficcionalidad de la literatura desde las obras literarias mismas– que, en cierto modo, desliga el relato de su marco autorial: el *circuito externo* de la comunicación artística<sup>26</sup>. Es en este ámbito donde se debate la condición estética de la obra –nivel 1 de abstracción genérica– y en el que los *actos de habla* funcionan en términos de verdad/mentira

<sup>24</sup> Relaciones triangulares del tipo “A=N, N=P ? A=P”, “A=N, N□P ? A□P”, etc. Se detallan en Genette (1993: 67 y ss.).

<sup>25</sup> Al respecto de ella, afirma Coutés (1991: 62) que “la sinceridad atañe a la relación de un determinado sujeto con su discurso” –*adecuatio rei et intellectus*–.

<sup>26</sup> Elena Barroso propone abordar la literatura como proceso comunicativo “donde se activa el que propongo llamar, gráficamente, *doble circuito de la comunicación literaria*, pues lo conforman, de un lado, elementos que funcionan dentro del texto –narradores, narratarios– y, de otro, sujetos externos, pero no extraños a éste –autor y lector empírico–” (Barroso Villar, 1998: 127). Tal esquema conceptual es sin duda extrapolable a otros discursos estéticos y, habida cuenta de que son difusas las fronteras realidad/ficción y que las marcas discursivas de ficcionalidad-factualidad no implican garantías en términos de veridicción respecto del mundo empírico, creo extrapolable la expresión de *doble circuito de la comunicación*, si no a todo hecho comunicativo –lo cual requeriría extensas reflexiones que exceden mi propósito investigador–, al menos a toda forma de relato, sea o no considerada *estética*.

ra, no siendo sino en el plano de la comunicación artística –*círculo interno*– donde adquiere entidad discursiva y se activa semánticamente el problema de la *ficcionalidad-factualidad* –nivel 5–, reduciendo el problema de “lo cierto” frente a “lo falso” a términos de verosimilitud porque dentro de los límites ficcionales del relato son ciertos los mundos posibles mostrados y son proposicionalmente correctos sus enunciados resultantes.

Por otra parte, que las aportaciones de Genette sobre la ficcionalidad solo contemplen los relatos narrativos constituye una importante limitación, no ya para extrapolar tan útiles formulaciones a otras formas literarias de relato, sino a las que tampoco se fundamentan en el lenguaje verbal, caso del cine, cuya naturaleza hiperdiscursiva, como ya he dicho, no requiere el servicio de las voces diegéticas. Así pues, remitiéndome a cuanto expuse a propósito de la *mimesis filmica* –cuarto nivel de abstracción genérica–, vuelve a confirmarse la operatividad de acudir a la noción de *enunciador* desde el momento en que la instancia relatora no dependa de un narrador, como sucede en el caso de la audiovisual/filmica.

Además, cuando el mismo autor observa las consecuencias en el relato de las posibles relaciones A-N-P, demuestra concentrarse en el ámbito emisor del proceso comunicativo y no tener en cuenta los parámetros fundamentales de la vertiente interpretativa que han considerado otras aportaciones señeras a las teorías de la ficción. Por ejemplo, los *pactos de ficcionalidad* que pueden establecerse entre los sujetos de la comunicación constituyen un sólido engranaje entre el controvertido asunto de la veracidad-falsedad del relato –aspecto que sin duda afecta a su consideración estética, aunque no la define– y la cuestión misma de la ficción.

Porque, en definitiva, la clase de pacto comunicativo que el emisor proponga influye sobremanera en la configuración discursiva misma del relato y, por tanto, condiciona la postura interpretativa adoptada por el receptor. Ello se muestra evidente en casos tan íntimamente ligados a la existencia empírica como la noticia periodística, de la cual son conocidas las convenciones formales orientadas a configurar el mensaje como señas de una objetividad que es siempre (pre)supuesta. Naturalmente, desde la actual situación teórica se considera una entelequia la posibilidad de construir un mensaje desde una postura emisora neutra, imparcial, “objetiva”, habida cuenta, entre

otros condicionantes, de las limitaciones inherentes a toda codificación y de la inevitable subjetividad emisora. Por ello, la “veracidad” de una noticia, como la de cualquier otro mensaje no ficcional, apenas puede sostenerse en el ya mencionado compromiso tácito de *veridicción* –voluntad de no mentir– compartido por emisor y receptor (Courtés, 1991: 64).

En fin, las convenciones estilísticas aplicadas al relato –audiovisual, en este caso– orientan poderosamente la interpretación. No es otra la razón de haber abordado el problema de los límites entre lo *ficcional* y lo *factual* como criterio para esta propuesta de ordenación genérica, siendo útil coordinar el problema antedicho de la mediación comunicativa inevitable del emisor con lo expuesto a propósito de la *mímesis filmica* y con la distinción genettiana a que acabo de referirme.

Efectivamente, puede ampliarse el alcance de las reflexiones aristotélicas sobre la representación estética del existir humano para aplicarlas al hecho mismo de que la manera emisora de ver el mundo condiciona el acto comunicativo desde su origen. Es decir, todo mensaje, con independencia de su causa y de los referentes que observe, es fruto de una interpretación inicial: es una *mímesis*. A fin de no obviar tal premisa, sea en términos de clasificación genérica filmica o para cualesquiera otros menesteres sobre el análisis del relato audiovisual, propongo las nociones de *mímesis factual* y de *mímesis ficcional*, en virtud las cuales se definen los modos enunciativos y, en consecuencia, la interpretación según el pacto comunicativo correspondiente.

Por tanto, distinguir entre cine “documental” y “de ficción” no puede ser reducido a factores expresivos formales, sino que tiene que ver con los mecanismos semióticos que articulan todo el proceso comunicativo filmico en cuanto a la relación pragmática discurso/forma-interpretación/sentido.

#### Nivel 6: Posible grupo al que pertenece el relato audiovisual

Si en el cuarto nivel de abstracción genérica literaria –“posible grupo al que pertenece” la obra– atendía Kurt Spang a la tipología de los textos según fuesen líricos, dramáticos o narrativos (1996: 15), la correspondencia con el nivel sexto del caso audiovisual entraña sobre todo una cuestión de *formato*<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Término muy extendido en el análisis del discurso audiovisual que, de manara análoga al “posible grupo” de Spang, permite evitar el uso el de *género*, cuyo uso se restringirá a otro nivel de esta clasificación filmica.

que, sin detrimento de las lógicas influencias discursivas en el relato, se explican en términos de organización mediática, incardinándose en las pautas estético-mercantiles de las industrias culturales.

De este modo, pese a las necesarias implicaciones estructurales y semánticas –universos relatados, duración, tramas, personajes– que permiten identificar diversas formas relatadas audiovisuales, no es mi propósito repasar las aportaciones teóricas que, nuevamente herederas de métodos y términos narratológicos<sup>28</sup>, establecen clasificaciones según sean tipos unitarios, caso de los *teleteléfonos* y el común denominador del *cine*, o bien formatos fragmentarios como las obras cinematográficas concatenadas –convencionalmente denominadas trilogías, tetralogías, sagas...–, las miniserias, las telenovelas, los teledramas, las telecomedias, etc.

*Nivel 7: Posible subgénero al que pertenece*

Según los niveles genéricos audiovisuales descritos hasta ahora, podría establecerse una definición amplia del cine como

- (1) texto audiovisual artístico,
- (2) realizado según parámetros culturales de cierto alcance,
- (3) bajo la responsabilidad estética directa del sujeto codificador filmico,
- (4) de naturaleza hiperdiscursiva relatada, sometándose los recursos miméticos y, en su caso, diegéticos de enunciación a una instancia superpuesta,
- (5) tendente a las estructuras de relato no seriadas e
- (6) indistintamente ficcional o factual.

Así perfiladas las tenues fronteras del cine en el heterogéneo espectro del relato audiovisual, procede abordar el siguiente nivel de abstracción genérica. Para ello ha de ser recordado el problema casuístico que Kurt Spang situaba, en el caso literario, en las convergencias de los niveles tercero y cuarto: respectivamente, las *formas fundamentales de presentación literaria* –lirica, dramática, narrativa– y el *posible grupo al que pertenece* la obra según tales posibles. La noción de *género* se utiliza indistintamente para ambos niveles,

---

<sup>28</sup> Según creo, especialmente útiles en este caso, pues dichas diferencias genéricas tienen mucho que ver con el planteamiento del relato en términos de *secuencias* (Bremond, 1973) y de las correspondientes relaciones entre personajes, con independencia del discurso enunciativo utilizado. Naturalmente, suelen ser diálogos y voces narradoras.

lo cual ejemplifiqué antes con “género + narrativo”, “género + novela” o “género + novela + policíaca”.

Este problema casuístico es también extrapolable al ámbito del relato audiovisual y se evidencia en el caso concreto del cine, en cuyo panorama teórico, crítico y creativo es común hablar tanto de cine “documental/de ficción” como de “comedia/drama” o de “negro/musical”, quedando los géneros definidos unas veces por la clase de pactos comunicativos activados en el relato, otras por el tono enunciativo que predomina, otras por los elementos temáticos o dominantes discursivas, etc... Tal vez sea suficiente distinguir entre:

- Géneros *audiovisuales*, que incluirían toda manifestación contemplada en los cinco primeros niveles de mi propuesta organizadora: (1) estéticos/no estéticos, (2) ámbito, (3) grados de responsabilidad comunicativa, (4) forma fundamental de plasmación audiovisual estética, (5) tipo de pacto comunicativo propuesto –factual/ficcional– y (6) posible grupo al que pertenece la obra: el cine.

Desde este enfoque, el cine se considera un *género audiovisual* artístico en el mismo nivel de abstracción que otras formas estéticas igualmente audiovisuales: una videocreación, un *videoclip*, una serie televisiva, un telefilme, etc.

- Géneros *cinematográficos*, los niveles de abstracción séptimo y octavo –el “género” correspondiente y la “obra” en concreto–, siempre y cuando se considere “cine” el relato al ser observado según los criterios del sexto nivel.

Esta concepción inclusiva del cine como género audiovisual permite considerar las formas filmicas del nivel 7 como *géneros cinematográficos*, y no como subgéneros de otras formas estéticas, por lo que constituye una propuesta mía para regular el uso del término *género* en cuanto a su alcance entre otras manifestaciones similares<sup>29</sup>, pero asumo que todavía es insuficiente para perfilar los criterios clasificadores demasiado arbitrarios que se aplican a los hechos fílmicos desde los enfoques teórico-críticos y en la misma práctica cinematográfica. Abordo a continuación un somero repaso de cuestiones que, según creo, deben ser tenidas en cuenta al diseñar el repertorio genérico cinematográfico y al evaluar la importancia teórico-crítica de tales clasificaciones.

---

<sup>29</sup> Asimismo, en este grado de abstracción se encuentran los géneros ficcionales de televisión –*sitcom*, telenovela, miniserie...–.

Un factor que condiciona decisivamente dicho carácter en exceso convencional de los criterios distintivos genéricos aplicados a lo cinematográfico, así como su operatividad misma –al menos en términos de análisis teórico-crítico–, es la implicación del cine –no hablaré aquí de otras formas audiovisuales– con las lógicas mercantiles de las *industrias culturales*. Efectivamente, al operar todo género como parámetro convencional de expresión, orienta por necesidad las actitudes receptoras y, en definitiva, los modos de interpretar, lo cual permite organizar mercantilmente la producción mediante *clichés* que regulen la sintonía emisor-receptor. Esto no significa anular los mecanismos estéticos de comunicación, pero sí orientarlos<sup>30</sup> al establecer relaciones intertextuales e interdiscursivas convencionalmente articuladas.

Es por lo que Rick Altman considera que el género cinematográfico es “una categoría útil que conecta intereses” (2000: XX), siendo adecuado recordar los enfoques de las poéticas de la recepción que consideran la validez estética de todo texto una cuestión dependiente de los contextos, según el grado en que funcione artísticamente en cada uno de ellos y, por tanto, según las competencias receptoras mismas (Van Dijk, 1998).

En cualquier caso, en la función reguladora mercantil de los géneros cinematográficos subyace el hecho de que con estas propuestas de acuerdo discursivo se asocian otras que afectan más directamente a la vertiente *historia* de los relatos, en tanto que tales categorías también entrañan organizar un repertorio relativamente estable de *mundos posibles* (Eco, 1976, 1979; Albaladejo Mayordomo, 1986; Bruner, 1988), de *horizontes de expectativas* (Jauss, 1977) y, en fin, de *pactos ficcionales*<sup>31</sup> válidos, es decir, aceptables según los criterios mismos que establecen las industrias culturales. No en vano acude Altman (2000: XX) a la antropología estructural de Lévi-Strauss

---

<sup>30</sup> Hasta tal punto es así que se admite la existencia de casos genéricos puros, pese a tratarse de una entelequia si se tiene en cuenta que en toda obra son inevitables los cruces de otros textos y de otros discursos, pues ella misma participa en un *macrotexto cultural*.

<sup>31</sup> La voluntad teórico-crítica de establecer un repertorio de géneros cinematográficos y de ordenarlo suele afectar más a las fórmulas ficcionales del cine que a las factuales, donde el término “documental” resulta suficiente y satisfactorio en la mayoría de los casos. Teniendo en cuenta los parámetros mercantiles e ideológicos subyacentes a la clasificación genérica, debería resultar llamativo que sea en las fórmulas ficcionales donde recae el interés clasificador, pues, recuérdese, se tiende a considerar “falso” todo universo relatado carente de referencias empíricas directas

(1968) para afirmar que los géneros operan también en una dimensión mítica, mostrándose como categoría cultural funcional lo que aparentaba ser una superficial fórmula mercantil<sup>32</sup>.

Así pues, la organización de los géneros cinematográficos en repertorios más o menos discretos obedece a recurrencias convencionales que operan en el relato tanto en la vertiente de *discurso* como en la de *historia*. Insisto en lo necesariamente imbricado de ambas dimensiones, aunque tratarlas por separado facilita mi exposición para delimitar el alcance de la clasificación de los géneros al estudiar los textos fílmicos.

- En términos formales, cada género presenta ciertas *dominantes discursivas*. Por ejemplo, las canciones que interpretan los personajes del llamado “cine musical”. Acudo, claro, a una fórmula que se considera bien delimitada en el repertorio genérico.
- Tales dominantes están íntimamente ligadas con la manera de ser contada la *historia*. Así, en el mismo “cine musical” –al menos en sus manifestaciones tradicionales–, las canciones suelen suspender el desarrollo de la trama o, en todo caso, ilustrar o comentar alguno de sus aspectos.

Por tanto, los géneros cinematográficos establecen pautas enunciativas que orientan sobremanera el relatar fílmico, si bien las *industrias culturales* vienen estableciendo un repertorio de modelos, con sus nomenclaturas concomitantes, en el que se equiparan factores operantes en niveles de abstracción distintos. La convención inherente a toda propuesta clasificadora alcanza así un grado de arbitrariedad inaceptable, pues unos géneros son identificados por variables discursivas –“musical”–, otros por marcas del *cronotopo* –*western*–, otros por modos enunciativos definidos en niveles anteriores –“drama”, “comedia”, “*thriller*”–, otros por el tema –“terror”–, e incluso conviven en el término los temas y los pactos comunicativos –“ciencia-ficción”– o se obvia que a todo relato le es inherente cierto grado de “acción”.

#### Nivel 8: Obra audiovisual concreta

El último nivel de abstracción genérica audiovisual se refiere a las obras concretas: en el ámbito específico del cine, las *películas*. Así pues, recorridos

---

<sup>32</sup> Cuestión que conecta, por cierto, con los postulados de Yuri Lotman (1970) sobre los *lenguajes secundarios*: mito, religión y arte como sistemas que modelan el imaginario colectivo mediante procedimientos supralingüísticos, siendo el cine una de las manifestaciones estéticas más influyentes en las culturas occidentales contemporáneas.

los anteriores estratos, estas se pueden definir como “textos audiovisuales + estéticos + con responsabilidad estética primaria del director + de naturaleza relatada + ficcionales/factuales + cinematográficas + acaso, de cierto género”.

En síntesis, el modelo formulado por Kurt Spang para los géneros literarios, organizado inclusivamente en cinco *niveles de abstracción*, me ha permitido extrapolar al ámbito filmico unos criterios de partida desde los cuales emprender una clasificación de los géneros audiovisuales y, en concreto, de los cinematográficos.

Cuanto hasta aquí he expuesto pretende insistir en la necesidad de considerar el problema de las clasificaciones fílmicas a partir de enfoques que tengan en cuenta cuestiones tan amplias como la *artisticidad* o no del texto audiovisual, sus *ficcionalidad* o *factualidad*, así como otras que afectan directamente a la naturaleza relatada del cine, en cuya no exigencia de una voz narradora como fórmula enunciativa he insistido al proponer la noción de *enunciador audiovisual/filmico*.

Estas y otras cuestiones aquí señaladas han de tenerse en cuenta antes de aplicar la clasificación de los géneros cinematográficos, tal como la perfilan los parámetros estético-mercantiles de las *industrias culturales*. Acaso ello permita redefinir los criterios organizadores, excesivamente arbitrarios, que hoy predominan.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. y HORKHEIMER, M. (1947): *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- ARISTARCO, G. (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen.
- AUSTIN, J. L. (1962): *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University.
- BAJTIN, M. (1978): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAQUERO GOYANES, M. (1988): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.
- BARROSO VILLAR, E. (1998): “Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria. A propósito de los Cuentos en Prosa de Rubén Darío”, en Cuevas, C. (dir.) y Barón, E. (coord.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 103-131.



- BREMOND, C. (1973): *Logique du récit*, Paris, Soueil.
- BRUNER, J. (1988): *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- ECO, U. (1976): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000.
- (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 2000.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1983): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- (1991): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- GRICE, H. P. (1975): "Logic and conversation", en COLE, P. y MORGAN, J. L. (eds.) *Syntax and semantics*, nº 3, Nueva York, Academic Press.
- ISER, W. (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, R. (1960): *Lingüística y poética*, Barcelona, Cátedra, 1988.
- JAUSS, H. R. (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- KAYSER, W. (1954): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981.
- LESSING, G. E. (1776): *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.
- LOTMAN, Y. M. (1970): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1979.
- (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra.
- (2000), *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- LOZANO, J. (1998): "Prólogo", en *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, I-VIII
- METZ, Ch. (1975): *Essais sur la signification au cinéma, I*, París, Klincksiek.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1996): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NEIRA PIÑEIRO, M. R. (2003): *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, Arco Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Cátedra.
- SEARLE, J. (1969): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1994.
- SPANG, K. (1996), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 2000.
- STAIGER, E. (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- VAN DIJK, T. A. (1998): *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1997): "Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática", en PÉREZ, M. C. (ed.): *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 45-53.

