



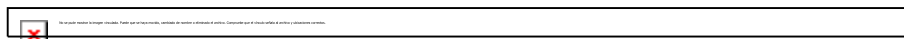
Jesús García Jiménez

NARRATIVA AUDIOVISUAL
LA TAXONOMÍA NARRATIVA: LAS
TIPOLOGÍAS.

[Versión Word](#)



[Versión rtf](#)



LA TAXONOMÍA INTERLENGUAJES.

Sumario: El concepto de taxonomía.- Las tipologías narrativas.- La tipología inductiva anglosajona.- La combinatoria tipológica alemana.- La tipología estructuralista checa.- La tipología francesa.- La tipología cultural soviética.- Los criterios taxonómicos del relato audiovisual - La taxonomía interlenguajes (el guión, las adaptaciones y la migración de motivos).

Concepto de taxonomía

En la Narrativa Audiovisual la taxonomía es un término fiel a su sentido tradicional. Es una "teoría de las clasificaciones". Aceptando algunas de las propiedades que le han reconocido algunos etnolingüistas, como Conlin, la taxonomía puede ser entendida también como un principio de organización paradigmática (basada en oposiciones) del discurso narrativo.

La pertinencia de un sistema de clasificaciones no depende sólo de su lógica interna y de su coherencia formal, sino también de su utilidad. Una buena taxonomía no sólo es aquella que se limita a "ordenar materiales", sino aquella que, además, categoriza, es decir, ordena también el pensamiento sobre esos materiales.

En este sentido la taxonomía incluye dos elementos fundamentales: la construcción de las tipologías y la determinación de los criterios generales de clasificación de los relatos.

Las tipologías narrativas.

Tipología narrativa es toda clasificación o tentativa de clasificación sistemática de las modalidades del relato audiovisual. Las clasificaciones tipológicas operan de dos modos:

a) procuran sistematizar las ocurrencias recogidas en el vastísimo corpus de las narrativas audiovisuales ("cine de actores" "cine de acción", "radiocrónica", "docudrama", etc.)

b) por vía hipotético-deductiva intentan prever las virtudes de estructuración de la narrativa, a partir de sus propiedades modales de base.

De acuerdo con estos dos modos de clasificación, los autores que se han ocupado del relato literario (especialmente Lintvelt) enumeran las siguientes tipologías narrativas:

1. La tipología inductiva anglosajona

Norman Friedman y sobre todo Percy Lubbock parten de una lectura analítica de cierto número de textos para establecer sus tipologías por vía inductiva. Atendiendo a razones prácticas, Norman Friedman sostiene, por ejemplo, que la noción fundamental de la teoría narrativa es el "punto de vista". La tipología anglosajona carece, sin embargo, de una sólida base metodológica de carácter teórico, capaz de ese refinamiento y esa

decantación pormenorizados de los tipos narrativos fundamentales y de las innumerables subformas y variantes posibles, que ha caracterizado, por ejemplo, a la tipología francesa de base semiológica.

2. La combinatoria tipológica alemana

Cada uno de sus principales representantes (Erwvin Leibfried, Wilhelm Füger y Franz K. Stanzel) ha elaborado su propia tipología pero tienen en común el hecho de haberla fundado sobre un juego combinatorio de criterios narrativos: la "perspectiva narrativa" y la "forma gramatical" (Leibfried); la "posición narrativa", la "profundidad de la perspectiva narrativa" y la "forma gramatical" (Füger); y la "persona", la "perspectiva" y el "modo narrativo" (Stanzel).

3. La tipología estructuralista checa

Lo que caracteriza a su principal representante (Lubomir Dolezel) es su disconformidad con el empeño de abordar la tipología narrativa a partir únicamente de analogías con el fenómeno lingüístico y literario. De ese enfoque mimético han surgido conceptos antropomorfos (narrador, personaje, etc.) que en su opinión no dan verdadera razón de la esencia del relato. El relato es una conjunción de planos verbales y superverbales destinados a producir un efecto estético. Una tipología verdadera, es decir, práctica y productiva, debe englobar a la vez formas (discurso del narrador - discurso de los personajes en correlación dinámica) y funciones primarias u obligatorias y secundarias u opcionales (de acción, de representación, de interpretación y de control).

Son funciones primarias u obligatorias en el narrador la representación y el control; en el personaje, la acción y la interpretación. Son funciones secundarias u opcionales en el narrador, la interpretación y la acción; en el personaje, el control y la representación. Las formas verbales son: expresivas en el locutor, alocutivas en el "alocutario" o interlocutor y referenciales en sus relaciones con el referente.

La tipología checa distingue una estructura profunda y una estructura de superficie. La estructura profunda queda configurada por el encadenamiento y la alternancia del discurso del narrador con el discurso de los personajes. En la de superficie las cosas se complican: el discurso del narrador (DN) y el de los personajes (DP) pueden revestir formas variadas, llamadas respectivamente "modos narrativos" y "modos del discurso de los personajes".

La tipología de Dolezel se basa en la creencia poco consistente de que el narrador se sirve siempre del DN y los personajes del DP.

4. La tipología francesa

La tipología francesa (contemplada en su más conspicuo representante, Jaap Lintvelt) se centra en las formas, tipos y planos narrativos básicos. Las formas básicas son la "narración homodiegética" y la "heterodiegética" que se distinguen en que la función del narrador que cuenta la historia se incluye en ella como actor o no se incluye, respectivamente. Los "tipos narrativos" son los centros por los que se orienta el lector, oyente o espectador. Si ese centro de orientación es el narrador, se origina el "tipo autorial", si son los actores, el "tipo actorial". Lintvelt añade todavía un "tipo neutro"

para referirse a los relatos, cuya acción no llega filtrada por ninguna conciencia personal y carecen propiamente de un centro de orientación. En el caso del "tipo neutro" la acción es captada como "objetivamente" por una cámara. Los "planos" narrativos, en fin, definen el posicionamiento del lector: plano perceptivo/psíquico, verbal, espacial y temporal.

5. La tipología cultural soviética

La tipología soviética, y en particular la de Boris Uspenski, que junto con Yuri Lotman, es uno de los representantes principales del estructuralismo soviético de la escuela de Tarta, no se centra sólo en la obra literaria sino que establece paralelos con otras formas de arte (cine, teatro, discurso cotidiano, etc.).

Uspenski sitúa la noción de "punto de vista" (posicionamiento del autor, a partir del cual se produce la narración o descripción) en cuatro niveles: plano evaluativo-ideológico, plano fraseológico (verbal), plano espacio-temporal y plano psicológico. Sobre todos ellos establece un "punto de vista interno" y un "punto de vista externo". Sirve de base a la tipología de Lintvelt, con la diferencia de que éste excluye como específico el plano ideológico. Se funda para ello en dos razones:

- a) que la interpretación ideológica asumida por un narrador o un actor puede darse en cualquiera de los otros planos, y
- b) que el valor ideológico de la obra narrativa se desprende de su estructura de conjunto y no tiene por qué estar ligada a un tipo narrativo determinado.

Uspenski distingue cuatro formas narrativas y combina dos criterios en el "punto de vista": interno/externo y fijo/variable:

Forma-1: fijo/externo;

Forma-2: fijo/introspección de un personaje + extrospección de otros personajes;

Forma-3: variable sucesivo + introspección de un personaje variable + extrospección de otros personajes ("monoscopia"); y

Forma-4: variable simultáneo + percepción simultánea de varios personajes ("poliscopia").

Uspensky, como puede apreciarse, más que una verdadera tipología, lo que construye es un modelo de análisis del "punto de vista".

Los criterios taxonómicos del relato audiovisual.

La Taxonomía narrativa en sus aplicaciones al relato audiovisual, caracterizado, no por su temática, sino por su complejidad discursiva, precisa de tres criterios fundamentales:

- a) los que se derivan de la función y peculiaridades de las diferentes sustancias expresivas;
- b) los que se derivan de la pluralidad y diversidad de los soportes, y
- c) los que afectan a la problemática de los géneros.

Taxonomía interlenguajes.

En el universo audiovisual la existencia de un nuevo medio no comporta la existencia de un nuevo lenguaje, por más que se hayan empeñado en ello los numerosos militantes del debate, hoy superado, de la "especificidad". No hay tantos lenguajes como medios. Un lenguaje es un sistema de signos y estos son interdependientes del soporte material y del medio que los vehiculan.

Sin embargo, en el dominio narrativo audiovisual y en cada uno de sus sistemas particulares de significación (cine, radio, televisión, vídeo, etc.) intervienen varios lenguajes estrictamente tales (el escrito, el hablado, el gestual...) y otros connotativos y menos propios (lenguaje icónico, fotogramático, musical, de los planos, angulaciones, etcétera).

La taxonomía interlenguajes da cuenta de los numerosos fenómenos que se presentan en el universo de la poética y de la significación audiovisual por el hecho de esa existencia, simultánea o transformacional. Se pregunta por la forma, función y resultado de las interafectaciones de esos sistemas plurales de comunicación y significación.

De una manera singular y primordial se pregunta en este contexto por el problema del transfert narrativo, originado por un cambio de lenguaje, aplicado a tres casos concretos: el guión, la adaptación y el comportamiento migratorio de los motivos narrativos.

a) El guión

El guión audiovisual es una propuesta escrita y un subgénero literario (no estrictamente indispensable en cuanto "escrito") que tiene vocación suicida, puesto que su destino es quedar subsumido, "transustanciado", en texto audiovisual.

El guión escrito, si se da, supone una plural transcodificación:

- o La conversión de la propuesta literaria en una descripción indicativa de la estructura y de la forma del contenido de la historia.
- o Descripción indicativa de la significación de la configuración discursiva (significados de las imágenes, significación de las escalas de los planos, de los movimientos de las cámara, descripción de los gestos, de los escenarios, etc.).

o Consignación escrita y literal de lo que ha de ser texto verbal proferido (sistema denotativo, connotativo, expresivo y pragmático de los monólogos, diálogos y comentarios).

o Conversión de esa particular literatura en principio técnico y normativo para una poética textual audiovisual. La propuesta escrita expresa el modo concreto en que han de comportarse el realizador, sus delegados y los intérpretes en sus decisiones constructivas. El guión es, por tanto, la formulación de un know how. Se ha exagerado, en general, el grado constrictivo (variable de un autor a otro) de ese repertorio de normas.

b) Las adaptaciones

Los criterios diferenciales para una clasificación de los relatos atendiendo a la índole de sus lenguajes, son objeto del interés creciente de narratólogos y teóricos de la literatura, como Claude-Edmonde Magny. El problema de la existencia de una superestructura narrativa parece haber quedado resuelto en alguno de sus dominios provincianos (el cuento y el mito, por ejemplo) a partir de Vladimir Propp y de Lévi-Strauss respectivamente. Parece que Don Juan no es patrimonio exclusivo de Tirso ni de Zorrilla y que Frankenstein no lo es de Dawley, ni de Smiley, Florey, Whale, Neill, Strock o Fischer.

La taxonomía interlenguajes está llamada a introducir un poco de rigor en los aspavientos del pré-cinéma francés y sus alledaños, propensos a confundir, hasta el abuso, coincidencia con causalidad en las relaciones entre la literatura y el cine (Leglise, Fuzellier, etc.) o entre la literatura y la radio (Angel Ara).

Grandes narradores fílmicos, como S. M. Eisenstein y D. W. Griffith han hallado en la literatura los fundamentos del discurso narrativo audiovisual. Eisenstein encuentra en Madame Bovary, de Flaubert, una magnífica lección de "montaje de diálogos"; en Bel Ami, de Maupassant, un caso admirable de "montaje sonoro", y en Oliver Twist, de Dickens, el origen del "montaje paralelo". Griffith dice a propósito de la novela El grillo del hogar, de Dickens: "Por extraño que parezca, de ahí arrancó la cinematografía".

La taxonomía interlenguajes coopera eficazmente a afirmar la identidad y dignidad estéticas del texto audiovisual, superando el

falso problema de la presunta "fidelidad" exigible a todo texto audiovisual originado en otro texto previo (versión, traducción, adaptación, etc.), cualquiera que sea su naturaleza (literario, icónico, sonoro, audiovisual, etc.).

c) La migración de motivos

En todo transfert narrativo (versión, traducción, adaptación, etc.) se da una "migración de motivos" narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura significativa. Se supone que en esa migración el o los motivos se modifican en razón, no

sólo de la sustancia significativa o expresiva, sino también de la estructura de significación. El motivo puede verse alterado al pasar, por ejemplo, de un filme a otro del mismo autor. Se supone también que en esa conducta tráfuga del motivo se originan algunos fenómenos, que Jan Bialostocki designó con el nombre de contaminación icónica. Un texto griego, traducido por Alberti, nos da a conocer una pintura de Apeles, en la que se basó Botticelli para componer su cuadro de La Calumnia. La taxonomía interlenguajes como parte fundamental de la Narrativa Audiovisual señala un fecundo derrotero en investigaciones análogas sobre el relato audiovisual en relación con sus motivos originantes.

Los iconólogos de la escuela de Warburg (y en especial Emmanuel Loewy) iniciaron a comienzos de siglo un estudio sobre la Typenwanderung (mutación de 'tipos'), intentando sistematizar los efectos hipotéticos de ese complejo proceso, que va desde las "reinterpretaciones degradatorias", a las reinterpretaciones por descomposición del motivo original, por adición de nuevos motivos, por simple alusión, etc.

En una situación de proliferación de soportes audiovisuales, como es la que caracteriza a la época actual, el fenómeno del transfert se ha generalizado y popularizado (del cómic al cine, de la fotonovela a la radio, de la literatura a la televisión, de la imagen analógica del cine a la imagen sintética de los relatos virtuales, etc.).

Pio Baldelli, después de intentar una tipología de las adaptaciones en su obra El cine y la obra literaria concluye:

"Es absurdo indignarse por ciertas degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Por muy aproximadas que sean las adaptaciones, no pueden donar al original en la estimación de la minoría, que la conoce y aprecia. En cuanto a los ignorantes, o se conformarán con el cine, o les entrarán ganas de conocer el modelo y eso se habrá ganado para la literatura."

Baldelli demuestra en este punto una visión estrecha y provinciana acerca del audiovisual narrativo. Parece un poco más centrado en el problema Gonzalo Torrente Ballester, cuando, a raíz de la adaptación de su novela Los gozos y las sombras a la televisión, afirmaba: "Me he convencido de que es absolutamente imposible trasladar a la imagen lo que es específico de la palabra". Tampoco parece recomendable por servir el criterio de Luis Alcoriza cuando recomienda a los adaptadores que se pregunten: ¿Qué hubiera hecho el autor, si tuviera que emplear este lenguaje?... Este ejercicio profético, es, además de inútil, imposible. ¿Fidelidad?... ¿a quién, a qué?... ¿A cuál de las infinitas dimensiones de la identidad y estética literarias? El texto escrito no exige otra fidelidad que la de ser leído con libertad y creatividad. Lo demás son dominios extraterritoriales.

TAXONOMÍA INTERSOPORTES E INTERGÉNEROS

Sumario: La taxonomía intersoportos.- La taxonomía intergéneros.- El sentido práctico de la taxonomía.- Las funciones del género: cognitiva, taxonómica, iconológica, poética, sistémica, pragmática, hermenéutica, estética e ideológica.- Particularidades de los géneros.- Los criterios taxonómicos de los géneros.- Taxonomía intergéneros y niveles de textualidad.

La taxonomía intersoportos.

La existencia de un nuevo medio presupone la existencia de nuevos tipos de soportes materiales. La distinta naturaleza de los medios determina una distinta lectura del mensaje narrativo: una lectura directa, en aquellos medios cuyo soporte y terminal se confunden e identifican (fotografía, cómic, gliptografía, fotonovela, etc.) y una lectura 'asistida' en el caso de aquellos medios, entre cuyo soporte y terminal se introducen otros elementos del canal: en el caso del cine, por ejemplo, entre la película (soporte) y los terminales (pantalla y altavoz) se introducen un lector (proyector), vehículos (cables de sonido, etc.).

Es claro que los medios, como ha subrayado Herhard U. Heidt en su ensayo sobre la *Taxonomie des media*, no son un fin en sí. En nuestro caso son instrumentos puestos al servicio de una función narrativa.

La taxonomía nos ayuda a definir las variables en términos de atributos específicos, de modo que permitan describir al detalle las posibilidades narrativas concretas de la imagen y el sonido en cada uno de ellos. Como ejemplos de este tipo de variables analíticas podemos citar la posibilidad de que la información icónica, que se registra en el soporte, esté constituida por imágenes estáticas o dinámicas puedan acumularse significantes visuales y sonoros, puedan manipularse o no las dimensiones espacio-temporales, permitan un verdadero discurso secuencial, autoricen o no la modulación cromática de los significantes, permitan solamente imágenes analógicas, digitales o combinadas, etc.

No parece pertinente seguir exclusivamente criterios especulativos para la clasificación del relato audiovisual en función de los soportes. La taxonomía narrativa, sin renunciar a éstos, adopta criterios pragmáticos. Se propone responder a la presunta existencia (frecuentemente invocada por los autores audiovisuales) de novelas "muy cinematográficas", piezas teatrales "muy radiofónicas", cuentos "muy televisivos" y pronto la imagen digital los llevará a hablar de relatos "muy sintetizables, digitalizables o virtualizables". La respuesta implica el análisis previo de las condiciones de producción, difusión y "lectura", impuestas por la naturaleza de los medios y soportes.

La taxonomía

En el dominio audiovisual los géneros fundan un criterio de clasificación, no exento de ambigüedad y arbitrariedad. La razón última hay que buscarla en el hecho de que el género designa una clase particular de discurso narrativo que se vale de criterios de naturaleza sociolectal y no de criterios de naturaleza científica. En su origen esos criterios sociolectales remiten o a clasificaciones fijadas de hecho en sociedades de fuerte tradición oral, que expresan su modo de entender el ordo mundi, o a la que

pomposamente se ha llamado teoría de los géneros", invocada por sociedades menos tradicionales y que en realidad no tiene de verdadera teoría sino el nombre. Lo que en definitiva ha puesto de manifiesto esa presunta 'teoría de los géneros' en sus aplicaciones y resultados paradójicos y hasta contradictorios, ha sido el relativismo de las culturas, por un lado, y el grado de intencionalidad axiológica, que subyace a la clasificación propuesta por una "cultura dada" en un momento determinado, por otro.

En nuestro moderno contexto cultural europeo la "teoría de los géneros" se solidariza con dos tipos de criterios de clasificación:

- a) una teoría clásica, que estriba en definiciones no científicas de la "forma" y el "contenido" de los discursos (la comedia, la tragedia, etc.); y
- b) una teoría moderna, que prima el modo de concebir la realidad o de categorizar los discursos narrativos.

Atendiendo al modo de concebir la realidad, el criterio de clasificación elegido por la teoría moderna ha sido la referencia a los distintos "mundos posibles" (géneros terroríficos, de fantasía, de ciencia-ficción, etc.). Atendiendo a los elementos pertinentes para categorizar los discursos narrativos, se ha hablado del género de humor, del musical, del western etc.

Es patente que la Narrativa Audiovisual precisa en este dominio de un nuevo esfuerzo taxonómico. El carácter no científico de esos criterios determina el hecho de que, como ha subrayado Rafael Lapesa en su Introducción a los estudios literarios, la diferencia entre los géneros no tiene límites tajantes y muchos tipos de obras no se dejan clasificar con facilidad. Esta afirmación es particularmente pertinente en el dominio de la narrativa audiovisual. Refiriéndose a ella, los autores suelen hablar de los géneros con una alarmante ambigüedad. Algunos, como Juan A. Ramírez, en sus Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico, parece identificar géneros con soportes. Nos parece mejor orientado Román Gubern cuando sostiene que todo género es, por definición, un estereotipo cultural. La taxonomía intergéneros aplicada al relato audiovisual está llamada a introducir una clasificación refinada y modalizada. Con evidente exageración algunos han hablado de una "gramática inductiva de los géneros". Mejor podría hablarse de un repertorio de regularidades específicas y observables en la caracterización de los géneros, que actúa en el conjunto de los relatos audiovisuales a la manera de un hipercódigo de referencia. El análisis de contenido y su tratamiento estadístico informatizado podría determinar el valor de proximidad/distancia, fidelidad/infidelidad, pureza/impureza, etc. de relatos particulares respecto al repertorio-tipo.

El sentido práctico de la taxonomía intergéneros.

B. Croce, que en un principio redujo la utilidad de los géneros a la de un catálogo clasificador, reclamó a partir de su crítica al siglo XVIII la necesidad de una historia estructural de los géneros narrativos. Efectivamente los géneros del relato audiovisual son modelos de visión del mundo (Weltanschauungen) que en su codificación remiten a la historia y a la ideología. En cuanto tal modelo de contenido antropológico e ideológico, los géneros son una representación connotada y manipulada del mundo real, puesto que éste, a diferencia del universo de ficción sobre el que actúan los géneros, es,

como afirma Robert Scholes, ideológicamente neutral. El servicio que la taxonomía intergéneros presta a la Narrativa Audiovisual se concreta en el dominio de la poética y en el de la pragmática.

Para la poética la taxonomía intergéneros supone un marco de referencia de gran ayuda para la capacidad inventiva y creativa (heurística, asociativa, combinatoria y estratégica) de los autores, especialmente en el intento de una "poética de la ruptura" y de la transgresión. La taxonomía intergéneros introduce en el contenido de la historia la existencia de factores que operan por antonomasia (personales-tipo, acciones-tipo, escenarios-tipo, etc.) en cada uno de los géneros. Estos elementos actúan fundamentando criterios diferenciales prácticos en la construcción narrativa, por ejemplo, en la predesignación y lectura del personaje del héroe en el western, el cine negro o el cine de terror, etc.

Para la pragmática, la taxonomía intergéneros da razón de los modelos de producción textual. Proporciona a los emisores (autores, narradores, actores) pautas o patrones de la producción discursiva y a los destinatarios (oyentes/espectadores) cánones para hacer al texto más legible y predecible y para asumir mejor su complicidad de "lectores".

El género es un concepto normativo (regulador de las relaciones diacrónica y sincrónica de los relatos) y es a la vez un hecho convencional porque es un "hecho textual". No hay género sin texto, pero hay textos sin género, o porque el género no es identificable (o no tiene regularidad o, si la tiene, no es observable), o porque los elementos códices del texto remiten a diversos géneros, que se neutralizan entre sí. Esto último acontece con frecuencia creciente, no sólo en el cine contemporáneo, sino también en la televisión.

Las funciones del género.

Los géneros desempeñan diversas funciones:

a) Cognitiva: Actúan como sistemas de reconocimiento y ayudan a la identificación de los relatos audiovisuales.

b) Taxonómica: Permiten distinguir y clasificar conjuntos de relatos.

c) Iconológica: Subrayan el compromiso del texto con el contexto su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada.

d) Poética: Contribuyen a la creación narrativa, proporcionando referencias acerca de los elementos-tipo del contenido de la historia que adquieren valor antonomástico en cada género (acciones, escenarios, personajes, etc. en el cine de terror, en el cine fantástico, en el western, etc. Una vez identificado el género, esos elementos-tipo se convierten en criterios constructivos.

e) Sistémica: Las regularidades de género hacen previsible el sistema narrativo.

f) Pragmática: Los géneros hacen más legible al texto porque contribuyen a reconducir el conjunto de expectativas de los destinatarios. En la definición de los géneros de la

radio y la te-levisión, por ejemplo, conceptos como "mosaico", "ratings de audiencia", "contenedores", "basura", "palimpsesto", 'prime time', etc. remiten a las condiciones particulares de producción, difusión y consumo.

g) Hermenéutica: Hacen al texto narrativo más legible y comprensible en la medida en que se ven validadas las expectativas del lector.

h) Estética: Permiten establecer una verosimilitud propia de un género particular. Existe un "efecto-género", que actúa diacrónicamente (de relato a relato) por la permanencia de un mismo referente diegético y por la recurrencia de escenas "típicas". En el western, por ejemplo, el código del honor del héroe o el modo de actuar de los indios aparecen como verosímiles por un doble motivo: se han mantenido fijos durante un periodo y han sido respetados y reconducidos de filme en filme de una manera ritual.

i) Ideológica: Cada género es el indicio de una particular "visión del mundo" y, en cuanto tal, aparece cargado de determinados valores. El género ejerce su función ideológica por ser un constructo cultural, que tiene una doble dimensión: histórica y antropológica. El western representa el modelo de desarrollo expansionista y colonialista de los Estados Unidos.

Particularidades de los géneros.

El desempeño de estas funciones de los géneros implica estas particularidades:

1. Resultan de una constatación y descripción empíricas;
2. Ocupan una posición intermedia entre lo universal (el audiovisual narrativo) y lo particular (un relato singular en un sistema semiótico concreto: tal filme, tal pieza de radio, tal obra de televisión).
3. Suponen una relativa capacidad constrictiva (tanto la elección de un género como el grado de fidelidad o transgresión de sus requerimientos son algo opcional).
4. Actúan en los códigos de tercer nivel del relato (los otros dos son el nivel lingüístico y el retórico-semiótico).
5. Aportan indicios contextuales de la raigambre histórica, cultural e ideológica de los relatos audiovisuales. De hecho se ha superado el valor intemporal que poseía la noción de género en la poética clásica.
6. En la cultura actual, caracterizada por la "extraterritorialidad de los signos" (J. Bardavío) y la "contaminación de los géneros", es frecuente que una obra audiovisual sea capturada por regularidades (reality show) de distintos géneros. Lo ficcional se alimenta .te lo histórico, lo biográfico se dramatiza (docudrama), lo periodístico se "ficcionaliza" (Nuevo Periodismo) etc. Esta situación, al margen de la existencia de géneros puros, ha determinado la aparición de géneros mixtos, que responden a patrones complejos y dificultan la taxonomía.

Los criterios taxonómicos de los géneros.

En la determinación de los criterios prácticos que deben presidir la construcción taxonómica de los géneros han de tomarse algunas cautelas:

1. Sincrónicamente la diferencia entre los géneros no puede hacerse sólo a partir de características formales o temáticas.
2. Diacrónicamente hay que examinar las relaciones de un texto dado con otros textos del mismo género.
3. El proceso requiere pasar de la "categoría analítica" a la "regla de producción discursiva" y de ésta a la "categoría cultural" (antropológica, etnográfica, ideológica, etc.).

Otras características de los géneros cinematográficos.

En los géneros cinematográficos se dan, además, entre otras, las siguientes características:

a) Connotaciones del sector producción: La clasificación en géneros responde, en efecto, a exigencias del studio system. Representa una diferenciación de los "productos" fílmicos en respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado.

b) Implicaciones con el star system. Las políticas de producción permiten asociar la suerte de los estudios a los contratos de las "estrellas". Así, la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, reina en el género de los musicales, aparece ligada a la suerte de la RKO a partir de *Flying Down to Rio* (Volando hacia Río de Janeiro, 1933), de Thornton Freeland. Igualmente en algunos filmes iniciales de la época del sonoro, como *Drácula* (1931), de Tod Browning, y *Frankenstein*, (El Doctor Frankenstein, 1931), de James Whale la Universal impuso a Bela Lugosi y Boris Karloff, respectivamente, como estrellas del género.

c) Rasgos de identidad estilística: Las políticas de producción, uno de cuyos rasgos fundamentales y manifiestos era esa interacción entre géneros y estrellas, reunían también otras características, como particulares modos de organizar el trabajo de los directores, guionistas, escenógrafos y productores ejecutivos, hasta tal punto que, a propósito de los filmes musicales de los años 40 y 50, cabe hablar de un estilo MGM, como cabe hablar de un estilo Universal para el cine negro.

d) Motivos icónicos: Michael Wood, en su magnífica obra *America in the Movies* (1975), se refiere, por ejemplo, a la presencia obsesiva de los espejos en el sistema representativo del cine negro de los años 40 y 50. Wood atribuye a este motivo una doble función: combinar realidad y apariencia y, al mismo tiempo, servir de signo del cine mismo, en su natural condición de manipulador las imágenes.

e) Motivos narrativos: Los géneros cinematográficos, como los literarios y las tradiciones de los mitos y narraciones populares, han llegado a configurar en virtud de la recurrencia, una serie de elementos antonómicos (personajes-tipo, acciones y escenarios espaciales y temporales) que pueden ser considerados como característicos. Así, como ha demostrado Campari, el héroe típico del melodrama desempeña la función del "amor imposible" y el de la comedia, la del "amor conquistado". *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó, 1939), de Victor Fleming es, por ejemplo, un melodrama estructurado sobre el terna del "amor imposible", el de Escarlata (Vivien Leigh) por Ashley (Leslie Howard).

Taxonomía intergéneros y niveles de textualidad.

Klaus Hempfer en su *Gattungstheorie* (Teoría de los géneros, 1973) ha distinguido cuatro elementos de gran utilidad para la taxonomía intergéneros:

- a) Los modos de escritura (Schreibweisen), que corresponden a situaciones de enunciación";
- b) Las especificaciones de los modos (Typen). Así en el género narrativo se dan la narración en primera persona, en tercera, la narración homodiegética, extradiegética, etc.;
- c) Los géneros en cuanto realizaciones históricas concretas (Gattungen): el romance, la novela, la epopeya, etc.;
- d) Los subgéneros o especificaciones en los géneros (Untergattungen): picaresca, etc.

La pertenencia de un relato determinado a un género concreto revela, como ha puesto de manifiesto Jean-Marie Schaeffer, su "arquitextualidad", pero, al mismo tiempo, revela también el nivel de una serie de relaciones textuales. Schaeffer, en su obra *Del texto al género*, acota y define esa doble dimensión de este modo:

1. Genericidad (arquitextualidad = pertenencia a un género);

2. Transtextualidad

o Paratextualidad (relación del texto con su título, subtítulo, contexto externo, productora, lugar de publicación, etc.)

o Intertextualidad (citas, alusiones, homenajes, etc.);

o Hipertextualidad (relaciones de imitación/transformación entre dos textos, o entre un texto y un estilo, o entre un texto y la fuente);

o Metatextualidad (relaciones entre un texto y su comentario, traducción del comentario universitario).

