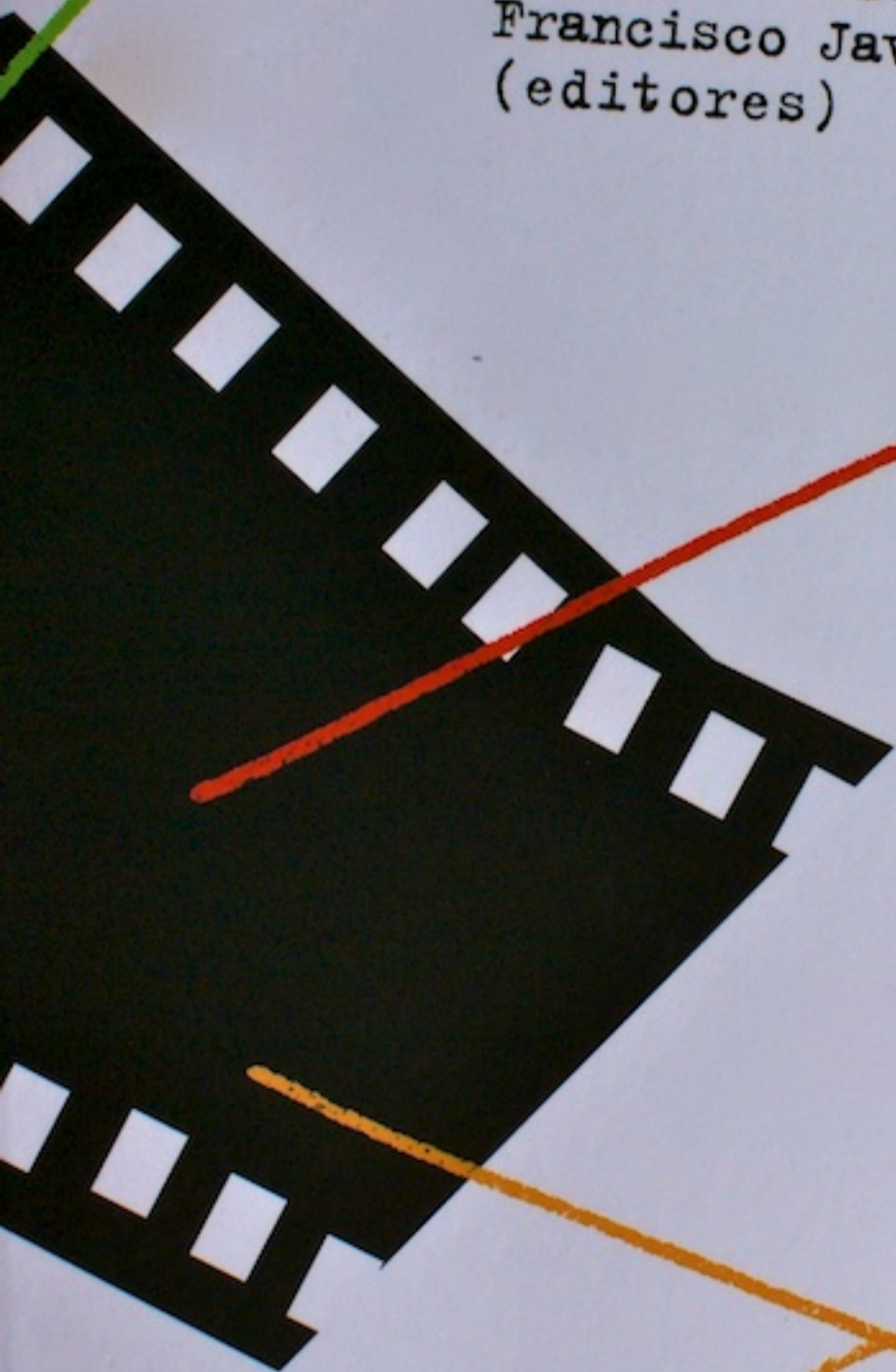


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# La teoría y la historia en el estudio pragmático de los géneros cinematográficos

Dr. Miguel Ángel Huerta Floriano  
*Universidad Pontificia de Salamanca*

**E**n contra de lo que pudiera parecer, el debate en torno a los géneros cinematográficos está lejos de haberse cerrado definitivamente. Si durante bastante tiempo se ha extendido la convicción de que los géneros del cine estaban tan muertos como el clasicismo norteamericano, lo cierto es que a poco que miremos a nuestro alrededor nos percataremos de que están, al menos, tan vivos como siempre. Las fichas técnicas de las reseñas, las estanterías de cualquier videoteca o las conversaciones entre aficionados, por señalar sólo algunos ejemplos, están plagadas de referencias genéricas. Seguimos hablando, en suma, el lenguaje de los géneros. Y si lo hablamos es porque siguen entre nosotros.

En este contexto, la teoría del cine constituye un terreno insoslayable para desarrollar estudios globales que tengan a los géneros como objeto. Sin embargo, es imprescindible acudir a enfoques multidisciplinares que los sitúen en sus contextos históricos ya que, también contrariamente a lo que se ha sostenido en ocasiones, no son entidades inmutables y universales. Porque, en definitiva, estamos de acuerdo con quienes defienden que son los usos protagonizados por múltiples agentes los que confieren sentido a las entidades genéricas, lo que obliga a adoptar una perspectiva pragmática en la siempre compleja tarea de investigar qué son y cómo se comportan.

## LA TEORÍA Y LA HISTORIA DEL CINE: UNA INTERDEPENDENCIA NECESARIA

Si empezáramos generalizando, podríamos admitir que los teóricos del cine se han visto y siguen viendo guiados por una pregunta que alumbró su camino: ¿qué es el cine? Semejante cuestión, a pesar de no ser nueva y de tener una excelente plataforma en las famosas contribuciones hechas ya hace tiempo por André Bazin, siempre estará de actualidad. Probablemente ese interrogante sea el motor último que activa la curiosidad del teórico y sabemos que la curiosidad es el principio del conocimiento.

La discusión sobre la esencia del cine sigue suscitando el debate porque, sencillamente, nunca se agotará. Pero, además, la formulación de una pregunta nos suele conducir inmediatamente a otra. Si la teoría del cine tiene grabado en su origen ese matiz ontológico –atemperado con el paso del tiempo y el desarrollo de las distintas corrientes, sí, pero nunca zanjado–, cabría también cuestionarse sobre qué es lo que la define a ella.

Casetti nos ofrece una primera respuesta al hablar de «un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión» (2000: 10-11). Referencia que, además, tiene una fuerte impronta social. Para el especialista italiano, las teorías del cine poseen un carácter patrimonial porque manifiestan un saber rentable, compartido y más o menos común. En resumen, sintetizan conocimientos y puntos de vista colectivos, aportan modelos de explicación y, sobre todo, aclaran la percepción implícita que una sociedad tiene del objeto de estudio cinematográfico.

Por su parte, y en otra obra de referencia, Stam corrige a quienes conducen el debate epistemológico a unos términos de exactitud y de error. «Las teorías del arte no son verdaderas o falsas como sucede con las científicas» (2001: 20), afirma. Y no podemos estar más de acuerdo con él cuando subraya la utilidad que tiene, por ejemplo, lanzar determinadas preguntas imposibles de contestar o cuando advierte de los peligros que implica abrir frentes bélicos entre corrientes. «Las teorías –asegura Stam– no se desbancan las unas a las otras siguiendo una progresión lineal» porque, sencillamente, «no suelen caer en desuso como los automóviles viejos, quedando relegadas a un depósito de chatarra conceptual» (2000: 21). La conclusión es que, a pesar de que la vocación de enterrador está muy extendida, no suelen existir teorías muertas sino transformaciones, rastros y reminiscencias.

La actitud conciliadora que se deduce de las palabras de Casetti y de Stam es clave para el avance de la teoría del cine y para el desarrollo del estudio de los géneros cinematográficos, que es lo que nos convoca a estas líneas. Nuestra propuesta metodológica para la investigación genérica se sustenta, precisamente, sobre presupuestos teóricos diversos y enfoques disciplinares múltiples –y en los que la historia y la dimensión social de la teoría del cine juegan un papel fundamental–, presentados a veces como incompatibles, pero cuya combinación es imprescindible para la comprensión global del fenómeno.

No debemos olvidar que el influjo de la semiótica y del estructuralismo deparó durante algún tiempo un eclipse de los métodos históricos. De hecho, la predisposición a identificar entidades estructurales y el posterior afán por focalizar las investigaciones en la dimensión textual de la representación fílmica atemperó el potencial de las aportaciones que desde la historia podían situar a la teoría del cine en una perspectiva más integral. Sin embargo, consideramos demostrada la importancia de la historia en el conocimiento de lo cinematográfico. En ocasiones, se ha

---

partido de que teoría e historia están claramente separadas, e incluso que son antitéticas. Pero, de nuevo, tiene razón Casetti cuando avisa de que «cada historia tiene su teoría» ya que se da una relación inmanente entre las dos: «todas las reconstrucciones históricas son más o menos tributarias de las orientaciones teóricas dominantes» (2000: 343). Cada historia es, en definitiva, una especie de confirmación de unos postulados teóricos.

Esta relación sigue, al mismo tiempo, una dirección bilateral. La teoría también forma parte importante de la historia, hecho que nos resulta relevante para el estudio de los géneros cinematográficos. Si la historia aspira a explicar el camino recorrido por el cine, «tendrá que ocuparse –afirma Casetti– de las tres grandes máquinas que mueven el filme: la industrial, que regula su producción y su circulación; la psicológica, que regula su comprensión y su consumo; y la discursiva, que regula su percepción social» (2000: 344). Y en medio de esta maquinaria está situada la teoría en una relación simbiótica con la historia ya que, por medio de la combinación de ambas, se descubre la idea que una sociedad tiene del cine y los comportamientos y expectativas que éste genera. Teoría e historia han de aparecer, pues, necesariamente unidas en cualquier propuesta con vocación teórica y afán de perdurabilidad que tenga a los géneros cinematográficos como objeto de estudio. Y esta consecuencia posee mayor calado cuando descubrimos las características generales que definen dicho objeto.

## LA NATURALEZA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Evidentemente, sólo podemos deducir los enfoques metodológicos pertinentes para la exploración de un objeto de estudio cuando conocemos la naturaleza esencial de éste. La tarea, además, no es tan sencilla en el campo de los géneros cinematográficos por muchas razones. Y la primera de ellas apunta a una dispersión de las distintas líneas investigadoras que se han adentrado en la cuestión genérica, circunstancia que tiene buena parte de su origen en los grandes debates que sobre el asunto se han sucedido en el campo literario desde Aristóteles hasta nuestros días<sup>1</sup>.

Es más, si algo comparten la teoría literaria y la fílmica en el estudio de los géneros es el debate de origen sobre su naturaleza. Porque lo primero que cabe responderse es si poseen cualidades inmanentes o subjetivas, atemporales o sujetas a momentos concretos, eternas o efímeras, ilimitadas en su expansión cultural o restringidas a segmentos culturales determinados. Y las consecuencias metodológicas y procedimentales que se derivan en la investigación genérica son de una altura notable.

La teoría de los géneros cinematográficos, de hecho, ha oscilado entre distintas posibilidades, hasta el punto de proponer definiciones y modos de exploración extraordinariamente heterogéneos. De hecho, las taxonomías que se han ofrecido han destacado por ser imprecisas. Se han utilizado todo tipo de criterios para localizar la esencia de cada tipo genérico y se han rastreado las huellas de su naturaleza en campos tan dispares como el contenido de las historias narradas, los parentescos con la literatura y otros medios como la música y el teatro de variedades, los intérpretes, el presupuesto, la identidad racial, los escenarios, la orientación sexual, los temas, los estilos, y un largo etcétera.

Porque, finalmente, los posicionamientos teóricos y herramientas de análisis han sido bien distintos. Algunos estudios estructuralistas han configurado durante años el grueso de la teoría tradicional de los géneros cinematográficos<sup>2</sup>. En síntesis, y desde la década de los setenta, estos

trabajos entendieron que el género era el resultado del encuentro de grandes estructuras míticas con hallazgos tecnológicos incorporados al cine como medio expresivo. Los géneros serían, en suma, entidades universales y no la consecuencia de una serie de prácticas ejercidas en el seno de una industria y dentro de un contexto histórico. Así, prescindiendo de la situación histórica en la que se ubican, la teoría tradicional garantizaba la estabilidad y permanencia de los tipos genéricos, ligados con necesidades y capacidades humanas básicas e intemporales. Sin embargo, estas posiciones no encontraron solución a una serie de problemas siempre latentes como la redefinición, localización, evolución y mezcla de los tipos genéricos, de los que ofrece numerosos ejemplos la historia del cine.

Como reacción, algunas aportaciones actuales recogen las enseñanzas de corrientes que, como la pragmática, acercaron a la teoría del cine a una dimensión más social. El impacto de las nuevas tesis tiene una repercusión importante sobre el estudio de los géneros cinematográficos –cuya naturaleza se entiende inscrita en contextos espaciales y temporales delimitados y cambiantes– y supondrá la necesidad de reclamar procedimientos de análisis que tengan en cuenta la perspectiva histórica. Teoría e historia se convierten así en indisolubles compañeras de viaje en la aplicación de métodos más flexibles, dinámicos e integradores que superen las restricciones de la intemporalidad genérica.

### **LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA TEORÍA DEL CINE: APROXIMACIONES PRAGMÁTICAS AL CONCEPTO DE GÉNERO CINEMATOGRAFICO**

Los estudios pragmáticos que emergen en la década de los ochenta representan un intento por asociar el análisis de los filmes al contexto en el que emergen. Frente a las actitudes esencialistas del estructuralismo, y matizando la autosuficiencia de determinadas corrientes semióticas, cognitivas y psicoanalíticas, la pragmática supone una mirada que amplía el horizonte analítico. Así, se parte de la convicción de que los significados de los textos filmicos van más allá de las cualidades localizadas en éstos, poniendo sobre la mesa la incidencia del momento y lugar en el que se producen y proyectan, de la intencionalidad de quienes participan en la tarea creativa y de la situación y capacidad de los espectadores, así como de otros textos circundantes, sean materiales –hojas informativas, material de promoción, críticas especializadas– o virtuales –homenajes, citas, etcétera–. Nos encontramos, en definitiva, ante una especie de rechazo de la autarquía total del texto que implica, a la vez, una defensa de la influencia del contexto o entorno en el que aquél opera.

Probablemente, la contribución más importante en este campo sea la de Roger Odin. En su opinión, los filmes no tienen sentido en sí mismos, sino que son el emisor y el receptor quienes se lo confieren mediante procesos disponibles en el espacio social. Los dos agentes comunicativos pueden coincidir en los procedimientos empleados –y harán entonces del filme la misma cosa– o diferir, –produciéndose así una discordancia entre lo que cada uno de ellos considera que significa el filme–. Así, Odin identifica varios modos de producción de sentido que ponen en juego la competencia comunicativa del autor y del espectador como agentes principales de la comunicación cinematográfica.

Los presupuestos básicos de la pragmática aplicada al cine han influido poderosamente en las líneas teóricas más renovadoras que se ocupan de los géneros. En concreto, la existencia de

variados factores de intervención que operan sobre la idea que los distintos públicos tienen de ellos constituye el punto de partida para la excelente contribución del americano Rick Altman.

Para Altman, la aproximación semántico-sintáctica que él mismo había defendido en los ochenta estaba restringida por limitaciones que impedían la comprensión global del género desde una perspectiva teórica e histórica:

De entre todos los elementos semánticos y sintácticos posibles en una película determinada, ¿cómo sabemos a cuáles debemos prestar atención? ¿Acaso distintos espectadores no perciben elementos distintos? ¿Y este hecho, no cambia las cosas? (Altman, 2000: 79)

En principio, no debe negarse la eficacia descriptiva que la aproximación semántico-sintáctica suponía para el estudio de los géneros, pero el autor reconoce que dicho enfoque pasaba por alto la participación de distintos públicos con percepciones diferentes sobre lo que se consideraba que era un conjunto estable de elementos significantes.

No me di cuenta en ningún momento de que los géneros pueden tener múltiples públicos en conflicto, de que el propio Hollywood alberga numerosos intereses distintos, y de que estos múltiples usuarios emplean los géneros y la terminología genérica de maneras muy distintas y potencialmente contradictorias. (Altman, 2000: 280)

Lo que Altman defiende es que los géneros poseen una naturaleza discursiva. Es más, al dar cuerpo a unos momentos/situaciones/estructuras que sirven simultáneamente a múltiples usuarios –la industria, los artistas, los críticos, el público, etcétera–, los géneros adquieren un carácter multidiscursivo. Como consecuencia, hay que asumir que el género no activa un solo lenguaje dominante –como se deducía de buena parte de la teoría tradicional– sino que genera numerosos significados a partir del uso de códigos múltiples que se corresponden con los diversos grupos que participan en su definición porque, sencillamente, hablan en clave genérica.

De todo ello se deriva la necesidad de complementar el análisis semántico-sintáctico con una dimensión *pragmática* que tenga siempre presente el uso del lenguaje como fundamento del significado lingüístico. La creación de significados en cualquier lenguaje –literario, cinematográfico, o de cualquier otro tipo– depende, más allá de los rasgos semánticos o sintácticos que presenten, de las distintas aplicaciones que realicen los múltiples usuarios de dicho lenguaje.

Sin embargo, este procedimiento de indagación resultaría absolutamente inoperante en el caso de que sus postulados se llevaran hasta el final ya que si todos los significados dependen de un número indeterminado de usuarios en conflicto no podría darse comunicación posible. Así, la comprensión de prácticas representacionales a gran escala –como la literatura y el cine– reclama una pragmática propia que intente restringir las variaciones en el uso de sus herramientas expresivas. Dicho de otra manera, y para el caso que nos ocupa, el estudio de los géneros necesita de un análisis pragmático que se centre en todo momento en la pugna entre sus distintos usuarios y que ponga freno a la linealidad del modelo lingüístico en el que se inspira la teoría tradicional, puesto que la pragmática «presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase» –grupos heterogéneos constituidos por espectadores, productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre otros– «reconociendo que algunos esquemas conocidos, como los géneros, deben su existencia a esa multiplicidad» (Altman, 2000: 283).

La aproximación pragmática implica, pues, la renuncia a la vieja convicción de que los géneros son preexistentes a los espectadores. Las tesis de Altman son renovadoras en este punto porque, de acuerdo a sus principios, los géneros pasan a ser una especie de campo de batalla y

emplazamiento de cooperación entre usuarios distintos. De esta manera, el análisis pragmático parte de una complejidad de los procesos de gestación de significados –en este caso genéricos– que responden a una especie de retroalimentación entre los usuarios.

En el fondo del planteamiento se adivina una intensa oposición a lo que Altman considera investigaciones extremadamente textualistas. De hecho, el norteamericano subraya el desplazamiento que los teóricos han aplicado a los espectadores en la configuración de los significados textuales. Al partir de una consideración del texto como entidad producida por un agente que está fuera del área de la recepción, muchos teóricos y críticos no han tomado en serio la capacidad de los públicos para generar sus propios textos, obviando así la importancia de los usos dispares que aquellos activan.

En resumen, la aportación de Altman supone el trazo de un nuevo paisaje en la reflexión teórica sobre el concepto de género cinematográfico. Lo fundamental ahora es el hecho de que los tipos genéricos no pueden tomarse como categorías capaces de definirse de forma diáfana y estable sino como realidades polivalentes y valoradas heterogéneamente por los grupos de usuarios. Así se deduce, entre otras cuestiones, la necesidad de inscribir cualquier estudio en situaciones históricas concretas que contextualicen la utilización que dota de significado a los géneros.

## EL ENFOQUE MULTIDISCIPLINAR EN EL ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Ligar la noción de género a su uso implica un viraje en el ámbito de la teoría de los géneros, que pasa de una especie de rigidez taxonómica a convertirse en un espacio vivo y en permanente transformación. Es más, nos hallamos ante un proceso en el que la teoría fílmica reciente ha puesto el acento sobre el carácter históricamente condicionado de la espectadorialidad. Porque, en el fondo, existe una heterogeneidad cultural de usuarios de los géneros que asumen posiciones variadas en un abanico abierto y polimorfo.

Conviene, sin embargo, atemperar conclusiones tan *antitextualistas* como las de Altman. Su visión del texto fílmico podría calificarse de estática y limitada al subyacer la creencia de que está constituido de manera fija por un conjunto estable de códigos significantes. Sin embargo, reconocidos autores como Barthes o Kristeva nos han enseñado que la configuración textual debe entenderse como un espacio permanente de encuentro entre autores y lectores/espectadores.

En suma, y tras todo lo expuesto en los epígrafes precedentes, llegamos a la conclusión de que es recomendable realizar investigaciones descriptivas que, en un plano teórico-práctico, arrojen conclusiones significativas sobre la naturaleza y función de los géneros cinematográficos en un contexto comunicativo dado. Los investigadores, en cualquier caso, tendrán que aceptar que la inestabilidad de los géneros exige presupuestos e instrumentos de indagación de distintos campos disciplinares. Y es que, al final del camino, nos topamos con un panorama habitado por usuarios de los géneros y niveles que contribuyen a su configuración y reinterpretación:

- En el nivel del *emisor*, hay que tener en cuenta, en primer lugar, la dimensión industrial de la comunicación cinematográfica en el momento que se someta a estudio. Se trata, en este sentido, de fijar con un criterio histórico suficientemente hondo las condiciones generales de producción que intervienen en la creación de las obras cinematográficas existentes en un espa-

cio-tiempo determinado. Asimismo, es conveniente analizar la participación de todos aquellos agentes que colaboran de forma más o menos activa en la creación de un lenguaje genérico –productores, distribuidores y exhibidores–. Desde luego, resultaría muy operativo, cuando sea posible, el análisis del material de promoción puesto en circulación con motivo de los estrenos de los filmes –*press books*, anuncios impresos y/o audiovisuales, hojas de información elaboradas por las empresas, etcétera– desde el punto de vista del género. Complementariamente, sería recomendable detenerse en la contextualización de los filmes investigados con un criterio histórico/crítico. De este modo, se estabilizaría el objeto de estudio dentro un marco en el que se incluyan las características generales desde el punto de vista de la gestación de significado por parte de los autores –directores, guionistas, montadores, etcétera–, lo que obligaría a acometer estudios de carácter intertextual con evidentes rasgos semióticos y estéticos/narrativos.

- En el nivel *textual*, partimos de una consideración dinámica del texto fílmico como un espacio creador de significados genéricos. En este aspecto, deben utilizarse las herramientas que facilita el análisis fílmico para aislar, por un lado, los códigos cinemáticos más relevantes en el plano semántico –iluminación, escenografía, planificación, etcétera– y sintáctico y, por otro, para observar el funcionamiento conjunto de estos vectores desde el prisma del género. Estaríamos, por tanto, ante un tipo de estudio que tomaría prestados conceptos procedentes de la teoría fílmica en general –en una vertiente semiótica, narratológica y enunciativa que puede sumar pistas sobre la presencia en el texto de las huellas de los autores y los espectadores– y de la estética cinematográfica en particular.
- En un nivel intermedio, nos topamos con la intervención de la *crítica cinematográfica* y de otras instituciones culturales sobre las formas de comunicación genéricas. En relación con este nivel, resulta muy útil contrastar el lenguaje empleado por las críticas y reseñas de los filmes con el usado por la industria (primer nivel) y con las cualidades textuales de las obras (segundo nivel). El criterio histórico vuelve a ser eficaz para identificar y aislar textos –ya sean impresos o audiovisuales– que hablen de otros textos –los filmes– y para localizar posibles discrepancias y coincidencias que nos ilustren acerca de la solidez o vaguedad de tipos genéricos concretos en situaciones históricas determinadas. Se trata, por lo tanto, de arrojar algo de luz sobre la terminología empleada por revistas y programas especializados, por corpus y listados de películas que, todavía hoy, y con una intención documentalista, enciclopédica y catalogadora, siguen utilizando la referencia genérica como el instrumento más útil para guiar las expectativas de los espectadores.
- En el nivel del *receptor*, por último, el análisis concreto se nos antoja mucho más complicado. Si, como hemos señalado, es prácticamente imposible acceder a la mente de cada uno de los espectadores para conocer el tipo de uso que se hace de los textos, el concepto de comunidad genérica es difícil de manejar más allá de la abstracción teórica, por otra parte imprescindible para conocer integralmente al género. En otro sentido, podemos encontrar cierta utilidad en una sociología del público que atienda a las características generales de los espectadores de una sociedad dada en un momento dado, ya sea desde un punto de vista cuantitativo –datos de consumo cinematográfico– como desde un punto de vista cualitativo –formas de consumo y tipología del espectador por características sociales–. Pero, sea como fuere, los datos más importantes referentes a la recepción pueden extraerse del propio texto: la psicología cognitiva aplicada al cine y las teorías narrativas y de la enunciación nos



pueden situar adecuadamente en este plano, aunque debemos tener siempre presente que, en ningún caso y como nos ha enseñado la pragmática, estas aproximaciones agotan la infinidad de estrategias de reconstrucción del texto que el espectador puede aplicar desde la perspectiva genérica.

En definitiva, nuestra propuesta para el estudio teórico de los géneros cinematográficos defiende que, en primer lugar, manejamos un objeto de estudio que, lejos de la estabilidad preconizada tradicionalmente, es el resultado de una actividad permanente y en constante transformación.

En segundo término, creemos que no existe un significado fijo de los géneros sino que, por el contrario, su naturaleza conceptual y su utilidad dependen de sus múltiples usuarios y del emplazamiento que éstos ocupen.

Y, por último, y como consecuencia de las dos premisas anteriores, una comprensión global del género cinematográfico exige la colaboración e interacción de campos disciplinares diversos —teoría, historia, semiótica, estética, psicología, etcétera— que ofrezcan a cada paso un instrumento de análisis pertinente para el conocimiento integral de un fenómeno complejo y que exija una actitud conciliadora en los modos de entender el trabajo del analista.

### Bibliografía

ALTMAN, Rick (1987): *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington.

— (2000): *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

ARISTÓTELES (1994): *Poética*, Icaria editorial, Barcelona.

BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.

BAZIN, André (2000): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BELLOUR, Raymond (1993): *Le Western. Approches, Mythologies, Auteurs, Acteurs, Filmographies*, Gallimard, París.

CASETTI, Francesco (2000): *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Cátedra, Madrid.

KAMINSKI, Stuart (1974): *American film genres*, Pfaum, Dayton.

KITSES, Jim (1969): *Horizon West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*, Indiana University Press, Bloomington.

KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica* (2 vol.), Fundamentos, Caracas.

SCHATZ, Thomas (1981): *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nueva York, Random House.

STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona.

VAN DIJK, Teun (1970): *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid.

WRIGHT, Will (1975): *Six-guns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley

---

## Notas

- <sup>1</sup> Las teorías sobre los géneros literarios han surgido en momentos históricos, lugares y escuelas de pensamiento muy variados. En este sentido, podemos destacar, entre otras, la teoría clásica, la neoclásica, la decimonónica –tanto la romántica como la evolucionista y cientifista– y la variada teoría del siglo XX. Cada una de ellas ofrece respuestas extraordinariamente variadas a la cuestión de la naturaleza genérica.
- <sup>2</sup> En este ámbito, destacan los trabajos de Will Wright y de Jim Kitses sobre el *western* y el de Stuart Kaminski sobre los géneros del cine norteamericano.