

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Iconografía y género

Javier Moral Martín

La reapertura periódica de la polémica cinematográfica sobre los géneros, pone de manifiesto el innegable valor operativo de un concepto extremadamente lábil: la distinta estratificación de las “especies” dependiendo de autores y épocas, los diferentes “sentidos” del término a lo largo de la historia, la incapacidad de delimitar claramente las bases sobre las que se asienta la estructura formal de los textos genéricos o el dilema empiricista (*empiricist dilemma*)¹, son algunos de los problemas que han obstaculizado la elaboración de unos límites y contenidos medianamente estables en el devenir de la teoría de los géneros.

En el terreno cinematográfico, además, dicha situación se vio agravada por una problemática transposición de categorías y metodologías desde el terreno literario; ámbito que, por otro lado, había adquirido durante la segunda mitad del s. XX una configuración más formalista bajo el empuje lingüístico y estructuralista (desarrollando ciertas premisas apuntadas por el formalismo ruso) que afectó profundamente los cimientos sobre los que se asentaba el análisis genérico. Fue a partir de dicha revisión cuando el carácter prescriptivo que había guiado el debate desde sus orígenes quedó erradicado definitivamente, abriéndose las puertas a una perspectiva sistémica que, con base lingüística, buscaba localizar las estructuras subyacentes al corpus de textos adscritos a un género.

René Wellek y Austin Warren, que ejemplifican claramente el cambio epistemológico literario de este periodo, consideraban la teoría de los géneros como «un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literaria» (Wellek y Warren, 1969: 272). Así, partiendo de la noción de género como institución (frente al carácter natural defendido por la teoría

clásica), realizaron una aportación que resultaría sumamente productiva en el campo cinematográfico (y que es precisamente la que aquí se va a discutir), reclamando el análisis de la interrelación entre la forma exterior/forma interior² (*outer form/inner form*) del texto literario como elemento nuclear la investigación; contribución que derivaría, posteriormente, en la interrelación entre sintaxis y semántica como base formal de las categorías genéricas. De hecho, en el clásico texto *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (desde una postura explícitamente estructuralista) incidía en la misma dirección estableciendo una neta distinción entre *géneros históricos* y *géneros teóricos*; los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria, los segundos, de una deducción de índole teórica de la que posteriormente se establecería un modelo, “desfasado” de sus manifestaciones históricas, que debería atender a las interrelaciones entre los aspectos verbales (“las frases concretas”), sintácticos (que «permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra»³) y semánticos de la obra (Todorov, 1970: 22-29).

Por su parte, fue también durante los años 50 cuando el problema del género se introdujo en el campo cinematográfico aunque, como denunció Barry Keith Grant, de manera marginal y sin plantearse en ningún momento el estatuto epistemológico de su uso. De hecho, destacó de los primeros ensayos significativos en torno al género fílmico⁴ su excesivo “afán prescriptivo” (*prescriptiveness*) y carácter impresionista, realizando simplemente una tentativa de articulación de conceptos que formaban parte, implícitamente, del acervo terminológico de directores y espectadores; antes de que sus artículos fueran publicados, la idea de género circulaba ampliamente en el pensamiento del público, aunque no en el discurso crítico (Grant, 1995: XI-XII). Posteriormente, y a pesar de que la teoría de los géneros en cine fue conquistando en los años 70⁵ «un espacio intelectual propio» (Altman, 1992: 33), las herramientas y metodologías de raigambre lingüísticas pasaron a formar parte del instrumental analítico cinematográfico aunque de manera acrítica y mecánica, determinando invariablemente no sólo el debate genérico (como analizaremos más detalladamente en los casos de Edward Buscombe y Rick Altman), sino el campo cinematográfico en su totalidad: la disciplina semiótica se convirtió durante este periodo en una de las principales metodologías de análisis fílmico aunque manteniéndose siempre en unos altos niveles metafóricos y de indefinición. De hecho, como denunció Emilio Garroni, los distintos enfoques semióticos en cine han oscilado invariablemente entre «una extensión mecánica inaceptable (la llamada “lengue” del cine) y una extensión generalizada en grado extremo» (Garroni, 1975: 64); tanto que llegaba a negar la posibilidad de un análisis semiótico efectivo.

Especialmente relevante para el devenir de la teoría de los géneros en el cine fue la reproducción pasiva de los métodos lingüísticos. Dicha asimilación, que asumía implícitamente la convicción de que todos los sistemas semióticos pueden ser “traducidos” a una lengua natural (es decir, que son transformables completamente en lengua verbal), supuso la adopción de una óptica lingüístico-céntrica que solo podía constituirse desde la suposición de que existe una efectiva homología estructural entre lengua verbal y “lenguaje cinematográfico”; homología en virtud de que este último, «como tal y como arte, es un lenguaje específico simple y homogéneo, un lenguaje “puro” (el lenguaje de la imagen, en movimiento o no) que rechaza por definición todos aquellos ingredientes heterogéneos (tales como el color, el habla, el sonido) que, emparentándolo con la “realidad cotidiana”, no se dejan reducir a su pureza» (Garroni, 1975: 328). Efectivamente, la existencia de una especificidad fílmica ya formaba parte del discurso cinematográfico desde el momento en que empezó a cuestionarse seriamente el carácter artístico del cine; los escritos de numerosos teóricos de los años 20 y 30 (Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel

Gance o Rudolph Arnheim una década más tarde), están atravesados por la convicción de la esencialidad cinematográfica, la clásica noción del “específico fílmico”⁶, que residiría exclusivamente en la esfera de lo visual.

Ahora bien, si estas primeras aportaciones “esencialistas” resultaban normativas y poco científicas, el nuevo paradigma semiótico persiguió la superación de la utilidad metafórica del concepto lingüístico, profundizando en las estructuras y bases sobre las que se construiría dicho lenguaje. Sin embargo, la mayoría de las nuevas proposiciones mantuvieron la perspectiva lingüístico-céntrica (evidente en la confirmación de la semiología como parte de la lingüística defendida por Barthes) centrando exclusivamente la atención en las equivalencias, a nivel del mensaje, entre lengua verbal y lenguaje cinematográfico; más que analizar el film en sus posibles componentes semióticos, se reformulaban mediante equivalentes lingüísticos verbales, confinando todo el problema de las estructuras cinematográficas en el ámbito de los “significados”.

Es lo que pertinentemente puso de manifiesto Emilio Garroni en el análisis de lo que denominó “los equívocos de la semiología de las grandes unidades significantes”, donde prestaba especial atención a la proposición de Christian Metz, *El cine: ¿lengua o lenguaje?*. La respuesta es bastante conocida: el cine no es una lengua en sentido estricto ya que no posee los rasgos básicos de las lenguas naturales (ni la doble articulación⁷ ni una referencia paradigmática propiamente dicha⁸) sino que es, más bien, un fenómeno semiológico en sentido genérico. A partir de esta doble negación, confirmaba Metz el carácter eminentemente sintagmático del cine («mensaje rico con código pobre, texto rico con sistema pobre, la imagen cinematográfica es, ante todo, habla» (Metz, 1964: 93), limitando las posibilidades modelizadoras del film a una única opción lingüístico-narrativa que rechazaba cualquier otro modo de significar (importancia figurativa del film, banda sonora, ritmo de montaje, etc.), centrando la atención en una segmentación de las unidades significantes que lo componen (que significan verbalmente, es decir, unidades de sentido complejas a las que les corresponden unos sentidos verbales estrictos).

El principal problema de esta postura, sobre todo desde el punto de vista del género, radicaba en que pretendía localizar los códigos del lenguaje cinematográfico mediante una derivación por abstracción de los contenidos ofrecidos por la imagen. En lugar de plantear una modelización desligada de toda dependencia material externa, incidía en una articulación de códigos y modelos apoyados en los datos materiales ofrecidos por el hecho semiótico cuando, como sostuvo Garroni, incluso en el ámbito del lenguaje verbal resultaría muy complicado construir un paradigma suficientemente fuerte con este método. Se trataba, en definitiva, «de un defecto de inducción, es decir, de la ilusión –como diría Hjelmslev– de que modelos y códigos pueden obtenerse de una manera inductiva y abstracta, mediante el examen directo de los presuntos hechos semióticos» (Garroni, 1975: 74).

La principal consecuencia de una modelización de estas características reside en su incapacidad para escapar del campo de los significados, de las simples equivalencias verbales, excluyendo otras vías de investigación que atiendan a las estructuras internas peculiares que configuran el sistema cinematográfico⁹, más allá de los valores referenciales de la imagen. Ahora bien, conviene destacar que un proyecto de modelización semiótica estrictamente formal es perfectamente compatible con el asunto del significado (faceta que, por otro lado, no puede obviar) siempre y cuando sea asumido como *criterio puramente referible*, es decir, «que con referencia al mismo se pueda construir un modelo formal» (Garroni, 1975: 166) y no como *criterio materialmente constitutivo de la investigación* (es el caso, por ejemplo, de la propia noción de doble arti-

culación donde el significado es entendido como capacidad y condición de significar y no como contenido sustancial). La diferencia resulta definitiva si tenemos en cuenta su aplicación al análisis del género cinematográfico: todos los proyectos de modelización genéricas han asumido el significado como *criterio materialmente constitutivo*, localizando inductivamente su estructura (forma exterior/forma interior, sintaxis/semántica) a través del mensaje cinematográfico; mensaje “verbalizado” desde los valores iconográficos de la imagen, prestando atención exclusivamente, si se atiende a la distinción establecida por Hjelmslev entre forma y sustancia, a la sustancia del contenido (al sentido en estado puro), convirtiéndose “lo que vemos en pantalla” en el factor decisivo desde el que abordar la configuración sistémica cinematográfica.

Este posicionamiento es especialmente evidente en Edward Buscombe cuando, retomando explícitamente la propuesta literaria de Wellek y Warren, planteó su mimética traslación al medio cinematográfico (concretamente al *western*) en *The Idea of Genre in the American Cinema* (Grant, 1995: 11-25). Aunque en principio reconocía una mayor dificultad a la hora de localizar los “equivalentes cinemáticos” (*cinematic equivalents*) de la forma exterior literaria, finalmente los situaba a partir de lo que vemos en pantalla («desde el momento en que tratamos con un medio visual, debemos buscar nuestros criterios definitorios en lo que actualmente estamos viendo en pantalla»¹⁰). Es a partir de la aparente estructura formal que configuran los datos de la imagen (ya que «las convenciones visuales proporcionan una estructura sin la cual la historia no podría ser contada»), cuando pueden ser descubiertos los elementos semánticos de cualquier género. Así por ejemplo, teniendo en cuenta los escenarios naturales en el *western*, es probable que cualquier película que participe del género construya historias acerca de la oposición entre «el hombre y la naturaleza y sobre el establecimiento de la civilización» (Grant, 1995: 11)¹¹.

Pero, sin duda, fue Rick Altman quien aplicó de manera más sistemática las simplificadoras metodologías lingüísticas de las unidades significantes en *Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico* (1982). En él, el autor asumía la modelización sintáctico-semántica clásica (sin explicitar epistemológicamente la elección), constatando que los diferentes estudios sobre el género habían tenido en consideración exclusivamente uno de los dos niveles; mientras que el enfoque semántico se centraba en los «bloques constructivos del género», la perspectiva sintáctica privilegiaba «las estructuras en que éstos se disponen» (Altman, 2000: 296). Así, tomando también como ejemplo el *western*, comparaba la actitud semántica de Jean Mitry («película cuya acción, situada en el Oeste americano, se encuentra en consonancia con la atmósfera, los valores y las condiciones de existencia en el lejano Oeste entre 1840 y 1900») con la actitud sintáctica de Jim Kitses (el *western* «nace de una dialéctica entre el Oeste como jardín y como desierto, entre cultura y naturaleza, entre comunidad e individuo, entre pasado y futuro»), afirmando la necesidad de tener en cuenta la complementariedad de los dos niveles. Acto seguido, reconocía que uno de los principales problemas que suscitaba dicho planteamiento residía en la dificultad de aislar los planos semántico y sintáctico (problema que, como reconoció en su posterior elaboración *sintáctico-semántico-pragmática*, había quedado sin resolver), estableciendo finalmente la línea divisoria en la «distinción entre los elementos primarios, lingüísticos, que constituyen todos los textos y los significados textuales secundarios que en ocasiones se construyen en virtud de los nexos sintácticos establecidos entre elementos primarios» (Altman, 2000: 303); los elementos primarios pertenecerían al campo semántico, mientras que los significados textuales, en cuanto ponen en relación sintagmática a los elementos semánticos, pertenecerían al ámbito sintáctico. Así por ejemplo, si el caballo significa (lingüísticamente) en el *western* «animal que sirve como medio de locomoción», en su oposición al automóvil o la loco-

motora se refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término caballo, «transfiriendo de este modo ese concepto desde el paradigma “medio de locomoción” al paradigma “transporte preindustrial a punto de caer en desuso», alcanzando así el nivel textual sintáctico. Ahora bien, las dificultades de una articulación de este tipo resultan evidentes: ¿qué ocurre con la función sintáctica del caballo cuando se mantiene en el paradigma “medio de locomoción”, como ocurre en numerosos films?, ¿deja de resultar pertinente en el análisis del *western* por no alcanzar el nivel de los significados textuales? o, por el contrario, ¿puede establecer nuevos vínculos sintácticos sin abandonar el ámbito del género?.

Como se aprecia, los ejemplos de Buscombe y Altman resultan sumamente reveladores de los conflictos que presenta una modelización cinematográfica material que se refiera, exclusivamente, al campo semántico (aunque establezca, eso sí, niveles distintos de significación y articulación); conflictos que han impedido el establecimiento de unos cimientos más estables sobre los que construir la teoría de los géneros en cine y que provienen directamente de la doble asimilación señalada: por un lado se aceptó una mecánica extensión lingüística (asumiendo implícitamente una supuesta homogeneidad del “lenguaje cinematográfico”) que derivó todo el problema a un único punto de vista narrativo y, por otro, se privilegiaron los valores iconográficos de la imagen como elementos constitutivos de la investigación (instaurando una errónea sinonimia entre lo iconográfico y el campo de lo visual). El resultado de la interacción de los dos factores, fue la elaboración de un modelo sintáctico-semántico basado en la segmentación de “unidades que significan” que, en su profunda dependencia del “sentido”, se mostraba incapaz de establecer un aislamiento efectivo entre los dos niveles; imposibilidad que ha afectado no sólo al análisis genérico cinematográfico, sino también literario¹².

En ese sentido, la propia definición de Panofsky de iconografía como «la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma»¹³ (Panofsky, 2004: 45) no puede resultar más esclarecedora: la iconografía sólo atiende a los valores semánticos de la imagen, a la sustancia del contenido, de manera que cualquier intento por establecer la base sintáctica del género en virtud de lo que vemos en pantalla, está condicionado profundamente por su inclinación en la dirección del contenido.

Hace falta, por tanto, abrir nuevas vías que, por un lado, eliminen radicalmente todo resto de la persistente idea de “lenguaje cinematográfico” como algo homogéneo, específico y simple (es decir, equivalente a la lengua verbal) y, por otro, asuman el problema del significado como criterio *puramente referible*. La aceptación de la heterogeneidad de dicho lenguaje, confiere al concepto de modelización una mayor complejidad que la que presenta el modelo sintáctico-semántico, debiendo ser comprendido ahora más bien como el proceso encargado de construir oportunos modelos de referencia (que no tienen que ser específicamente cinematográficos) que puedan ser aplicables a varios fenómenos (Garroni, 1975: 59).

Así, las propuestas que atienden a una modelización formal del contenido (como en el caso de A. J. Greimas o Joseph Courtés) son necesarias, pero no suficientes, para dar cuenta de la multiplicidad de códigos y estructuras que deben ser aplicados al film desde el punto de vista del género: el modelo lingüístico-narrativo debe ser coordinado con otros modelos que, situados en distintos niveles y grados de formalidad, no tengan en cuenta el contenido del mensaje como rasgo pertinente. En el terreno visual, por ejemplo, tendrían que ser evaluados todos aquellos aspectos formales de la imagen que, al margen del nivel iconográfico, den cuenta de su estructuración, de su “hacerse imagen”.

Este es, sin duda, el camino abordado por el teórico italiano que, siguiendo en gran medida las proposiciones de Hjelmslev, proponía un enfoque semiótico que resumía de la siguiente manera: «no se trata de individualizar desordenadamente un determinado número (indefinido) de elementos materiales, obtenidos por segmentación, a los que correspondan inmediata y puntualmente unos sentidos, en términos de equivalentes verbales [...], sino más bien de especificar todos los elementos formales posibles, obtenidos por medio de análisis y de deducción (en el sentido de Hjelmslev, y salvo algunas correcciones), que condicionan un mensaje de cualquier clase y al cual se pueden coordinar unos sentidos materiales posibles» (Garroni, 1975: 78).

Desde esta perspectiva, resulta *relativamente* irrelevante la existencia de un “objeto real fijado químicamente” como elemento constitutivo de una posterior elaboración teórica; no es ya la imagen como dato de algo, en su empiricidad, lo que importa, sino la organización formal «de lo que es y se presenta como empírico» (Garroni, 1975: 135). Es necesario, en definitiva, superar las concepciones modelizadoras materiales cinematográficas, ampliando el nivel de análisis iconográfico hacia una mayor funcionalización semiótica de la imagen que, por su carácter formal, podría llevarse a cabo en función de modelos muy diferentes. Garroni, por ejemplo, planteaba de manera indicativa la adopción de un “modelo geométrico” (entendido en sentido amplio) que explicara los niveles de profundidad de la imagen (en los que se debería tener en cuenta la relación fondo-figura) y atendiera a «la distribución (y dirección) de las estructuras lineales del plano de proyección de los ejes de simetría, de la organización jerárquica de los elementos de la imagen (estructura a-céntrica, policéntrica, monocéntrica; y en particular en estos dos últimos casos, con la determinación de la posición del centro o de los centros: fuera de campo, dentro de campo pero fuera de un eje de simetría, sobre uno o dos ejes de simetría, etc.» (Garroni, 1975: 147).

De esta manera, como mero ejemplo provisional, el autor proponía la elaboración de un modelo *óptico-iconológico* que se refiera al modo de “cortar” (encuadrar) visualmente. Dicho modelo, que evita en cierta medida el tipo de montaje empleado (que remite excesivamente a la segmentación de unidades significantes y las clásicas gramáticas normativas cinematográficas), elude igualmente con facilidad los problemas de la referencialidad de la imagen superando, por ello, la circularidad del modelo sintáctico-semántico. Efectivamente, como expuso Garroni, la colocación de la cámara desde un determinado ángulo de una habitación, «puede ser una elección de una óptica iconológica dominante, respecto a la cual resulta relativamente indiferente que la toma se haga con la cámara fija, en forma de plano secuencia rudimentario, o con un tipo u otro de montaje blando» (Garroni, 1975: 153).

El ejemplo de la cinematografía norteamericana clásica, que esencialmente varía entre un «código de montaje muy estandarizado y un código iconológico de –óptica intermedia–» (ejemplificado claramente en el “plano americano”), resulta especialmente interesante de cómo un análisis formal de la imagen abre nuevas formas de afrontar la problemática genérica. Desde esta nueva postura, deberían tenerse en cuenta aspectos como: los esquemas visuales dominantes de los distintos géneros, la estructuración (recurrente) compositiva de la imagen, el empleo (o ausencia) del fuera de campo, los tipos de planos dominantes, etc., además de profundizar en aquellos otros posibles modelos que tengan en cuenta, por ejemplo, los valores cromáticos o lumínicos de la imagen. Por otro lado, una investigación rigurosa sobre los géneros debe tener en cuenta que los modelos visuales también están sometidos a los procesos de generificación, de manera que los que destacan en un género en un determinado momento histórico, pueden variar de manera similar a como ocurre con las convenciones iconográficas del tipo sombrero

blanco/sombrero negro en el *western*, que actualmente no resultan vigentes o, al menos, han perdido en gran medida su privilegio.

Lamentablemente, sin embargo, el trabajo iniciado por Garroni no ha tenido continuidad, de manera que se está muy lejos todavía de una verdadera articulación formal efectiva que de cuenta de las configuraciones visuales cinematográficas, así como de su aplicación específica al terreno del género. Sirva de ejemplo, de todas formas, la siguiente apreciación realizada por André Bazin ya que supone un tipo de aproximación basada en la forma del significante (tipos de planos) que ilustra perfectamente lo que se ha venido proponiendo en estas páginas: «el *western* ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al travelling y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio» (Bazin, 2000: 252).

Por último, a pesar de lo que haya podido parecer hasta el momento, conviene destacar que los valores iconográficos desempeñan una función determinante en la configuración genérica; concretamente, como componentes de aquella categoría de lo figurativo¹⁴ que, junto a lo temático y lo axiológico (Courtés, 1997: 237-257) conforman el nivel semántico¹⁵. Es por tanto en el contexto de los procedimientos de figurativización discursiva (es decir, de aquellos procedimientos «empleados por el enunciador para figurativizar su enunciado») (Greimas y Courtés, 1997: 176) donde debe ser incluido el estudio de “lo que vemos en pantalla”. Teniendo en cuenta la pertinente división (meramente relacional) establecida por Courtés entre figurativo icónico y figurativo abstracto (caracterizados por una oposición de tipo gradual, no categorial), los valores iconográficos deben ser considerados del primer tipo, formando parte de aquel procedimiento específico «tendente a revestir de manera exhaustiva las figuras, a fin de producir la ilusión referencial que las transformaría en imágenes del mundo» (Greimas y Courtés, 1997: 177).

Así pues, la iconografía (que necesita por otro lado, como denunciaron Neale y McArthur, de una mayor definición en su aplicación al terreno cinematográfico) desempeña una labor fundamental en el sentido de recurrencia icónica; la reiteración de elementos iconográficos a lo largo de distintos films resulta fundamental en la configuración figurativa (y, por tanto, semántica) del género. En ese sentido tiene gran interés el concepto de *icono genérico* (*generic icon*) propuesto por Thomas Schatz: un icono que «asume significación no solo a través de su uso en el interior de las individuales películas de género, sino también en cuanto que se refiere al propio sistema genérico. El caballo blanco y el sombrero del Cowboy identifican un personaje antes de que hable o actúe debido a nuestras experiencias previas con hombres que llevaban sombreros blancos y montaban caballos blancos» (Schatz, 1981: 22).

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BARTHES, Roland (1966): "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BUSCOMBE, Edward (1971): "The idea of Genre in the American Cinema" en GRANT, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader*, Austin, Univ. of Texas Press, 1995, pp. 11-25.
- COURTÉS, Joseph (1991): *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos, 1997.
- DULAC, Germaine (1927): "Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral" en ROMAGUERA, Joaquim y Alsina Thevenet (eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 89-99.
- GARRONI, Emilio (1973): *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- GREIMAS, J. A. y Courtés, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1992.
- METZ, Christian (1964): "El cine: ¿lengua o lenguaje?" en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002.
- NEALE, Stephen (1980): *Genre*, British Film Institute, 1983.
- PANOFSKY, Erwin (1939): "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento" en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 2004.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press, 1981.
- TODOROV, Tzvetan: "Poética" (1966) en VVAA: *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempos Contemporáneos, 1972.
- WELLEK, René y Austin Warren (1949): *Teoría literaria*

Notas

- ¹ El conflicto reside, básicamente, en la circularidad existente en el proceso de instauración de un modelo que dé cuenta de las características estructurales de un grupo de textos y la necesidad de recurrir a dichos textos antes de que el modelo haya sido establecido.
- ² «Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público). La base ostensible puede ser una u otra [...]; pero el problema crítico será entonces encontrar la *otra* dimensión para completar el diagrama» (Wellek y Warren, 1969: 278).
- ³ Relaciones que pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales.
- ⁴ Concretamente dos artículos de Robert Warshow sobre el *western* y el género de *gangsters*, y dos textos de André Bazin sobre el *western*.
- ⁵ Con la publicación de, entre otros, Kitses, Jim, *Horizon West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the western*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1969 y Cawelti, John, *The six-gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green Univ. Press, 1975.
- ⁶ Como queda ejemplificado en la contundente declaración de principios de Germaine Dulac en su *cine-*

matografía integral: hay que «despojar el cine de todos los elementos que le son impersonales, buscar su auténtica esencia en el conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales, es la nueva estética que aparece en la luz de un amanecer próximo» (Dulac, 1998: 98).

- ⁷ Debido a la imposibilidad de separar el significante del significado en la imagen, ésta no posee unidades mínimas de sentido ni unidades de segunda articulación.
- ⁸ «El paradigma de las imágenes es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre contorneable» (Metz, 1964: 93).
- ⁹ Efectivamente, como defiende Garroni, el lenguaje cinematográfico debe ser concebido como un sistema heterogéneo compuesto por sistemas (formales) homogéneos. Resulta necesario por tanto construir nuevos modelos que atiendan, por ejemplo, a las distintas materias de la expresión analizando, posteriormente, los distintos tipos de coordinación entre modelos.
- ¹⁰ Concretamente, Buscombe dividió los elementos de la forma externa del *western* en: el escenario (*setting*), las vestimentas (*clothes*), utensilios específicos (*tools of the trade*) que suelen ser habitualmente armas (aunque también los caballos ya que suelen desempeñar una función simbólica) y, por último, «un gran grupo de objetos físicos misceláneos que se repiten y, por ello, logran una función formal».
- ¹¹ De igual modo, contemplando la ropa «agresivamente masculina, sexy y viril» de los personajes, podemos rastrear algunos rasgos del carácter del héroe cowboy: taciturno, duro, autosuficiente, etc. (Grant, 1995: 11).
- ¹² Todorov, que también reconocía el problema, estableció finalmente la distinción en que, a nivel semántico, sólo se deben indagar las posibilidades de combinación entre unidades narrativas mínimas. Así, en una secuencia determinada, la función/verbo “dañar” conserva un aspecto esencialmente sintáctico si lo comparamos con los verbos/funciones “encarcelar”, “matar” o “violar”, que proporcionarían su interpretación semántica (Todorov, 1971: 144). De igual modo, Barthes admitía que la relación entre los distintos niveles de descripción en la obra narrativa es jerárquica e integradora, de manera que «el sentido sea desde el primer momento el criterio de unidad» (Barthes, 1970: 16).
- ¹³ De hecho, ya en la década de los 80 y fuera de la disciplina semiótica, Steve Neale (Neale, 1983: 10-14) destacó algunos de los problemas que surgían de la aplicación directa de los principios iconográficos de Panofsky en el terreno de los géneros cinematográficos, destacando la errónea equiparación entre iconografía y el campo de lo visual.
- ¹⁴ Por figurativo, atendiendo a la definición de Joseph Courtés, puede ser calificado «todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible» (Courtés, 1997: 238). Lo figurativo, por tanto, está directamente relacionado con la percepción del mundo exterior de manera que su valor referencial resulta definitorio (en oposición a lo temático, sin ninguna ligazón natural).
- ¹⁵ A la luz de esta clasificación, parece que la diferencia entre significados establecida por Altman puede ser mejor explicada: lo figurativo coincidiría básicamente con el significado primario, mientras que lo temático daría cuenta del significado textual.